Ge 565 8°

N. 67-68 (4a)

Dr Kiniewel.

Kom. prów. 73

Dr Kiniewel
Ged. 1812.

~~Musikalien 4 2.~~ a.

103421

Allgemeine Geschichte der Musik

von

Johann Nicolaus Forkel,
Doctor der Philosophie und Musikdirector in Göttingen.



Erster Band.

Mit fünf Kupfertafeln.

Leipzig, im Schwickertschen Verlage, 1788.

STADT-BIBLIOTHEK ZUR BAMBERG

Den

Hochgebohrnen

Königl. Großbritannischen, zur Churfürstl. Braunschweig-Lüneburgischen Landesregierung
Hochverordneten Herren Geheimen Räthen:

Herrn

Detlef Alexander von Wenkstern,

Geheimen Rath und Kammer-Präsidenten;

Herrn

Johann Friedrich Carl von Alvensleben,

Geheimen Rath;

Herrn

Ernst August Wilhelm von dem Bussche,

Geheimen Rath, Groß-Voigt und Curator der Universität Göttingen;

Herrn

Carl Rudolph August, Graf von Kielmansegge,

Geheimen Rath;

Herrn

Gotthelf Dieterich von Ende,

Geheimen Rath und Präses in den Brem- und Verdenschen Collegien zu Stade, auch Gräfe des Landes Hadeln;

Herrn

Christian Ludwig Friedrich von Beulwitz,

Geheimen Rath und Curator der Universität Göttingen;

Herrn

Christian Ludwig August von Arnßwaldt,

Geheimen Rath und Consistorial-Präsidenten;

seinen

gnädigen und hochgebietenden Herren;

widmet

diese allgemeine Geschichte der Musik

als ein Denkmal seiner tiefsten und ehrfurchtsvollesten Verehrung

Ihrer

Hochgebohrnen Excellenzen

unterthänig-gehorsamster Knecht,

Johann Nicolaus Forkel.

Vorrede.

Seit dem Zeitpunkt, in welchem der Ankündigung zufolge der erste Band dieser allgemeinen Geschichte der Musik erscheinen sollte, sind nun vier Jahre verflossen. Ich hätte gerne noch mehrere Jahre verfließen lassen, und vielleicht gar das horazische nonum prematur in annum beobachtet; allein nach wiederholter Durchsicht der ausgearbeiteten einzelnen Theile schien es mir, als wenn ich auch nach einer mehr als neunjährigen Zögerung doch kaum im Stande seyn würde, weder meine eigenen, noch die Forderungen der Kenner so vollkommen zu befriedigen, als ich wünschte, und diese vielleicht erwarteten. Der Mensch nimmt zwar unstreitig mit jedem Jahre, welches er auf die Untersuchung einer Kunst oder Wissenschaft verwendet, an Kenntniß zu, und sein Urtheil darüber wird reifer; aber in solchen Materien, die der Gegenstand dieses ersten Bandes sind, wo nach so vielfältigen vorhergegangenen Untersuchungen die Entdeckung irgend einer neuen Quelle des Unterrichts kaum noch zu hoffen ist, und wo selbst die bekannten und schon so oft benutzten Quellen und Nachrichten, aus welchen wir unsere Folgerungen abziehen müssen, meistens unsicher und einander widersprechend sind, hat dieser Wachsthum seine Gränzen, über welche hinaus man selten noch Wahrheit finden wird. Wenn man daher diese Gränzen überschreitet, und auch jenseits derselben noch forschen will, so ist aller Wahrscheinlichkeit nach der weitere Fortgang auf einem

solchen Wege für Kenntniß und Urtheil selten wirklicher Gewinn, sondern meistens nur gleichgültiger Hypothesentausch.

Es ist mit den Nachrichten, welche uns alte Schriftsteller von Künstlern und Kunstsachen hinterlassen haben, oft nicht besser bestellt, als mit den Erzählungen, die auch noch jetzt im gemeinen Leben von den Handlungen gewisser Personen gemacht werden. Jeder betrachtet eine Begebenheit nach dem Maaß seiner Kenntniß, und lobt oder tadelt sie nach seiner Neigung oder Abneigung, welche er gegen die handelnde Person fühlt. Wer reine Wahrheit wissen will, darf weder auf Lob noch Tadel allzu genau achten, sondern muß die Natur der Sache und der Umstände zu Rathe ziehen. Wenn nun auch der Vorsichtigste nicht selten so viel Achtung und Zutrauen zu den Erzählungen eines in vielen Fällen bekannten rechtschaffenen Mannes hat, daß er leicht dadurch geleitet, und in seinem Urtheil unvermerkt beschlichen und irre geführt werden kann; und es ausgemacht ist, daß es der Erzähler aus alten und neuen Zeiten viele giebt, denen man das Verdienst der Redlichkeit auf keine Weise absprechen darf, folglich sich immer geneigt fühlt, ihre Nachrichten für wahr anzunehmen: so ist ein Geschichtschreiber auf diesem Wege stets in Gefahr, über eine und eben dieselbe Sache, so wie er gerade von dem nächsten Erzähler geleitet wird, bald so, bald anders zu urtheilen, und dadurch mit sich selbst in die auffallendsten Widersprüche zu gerathen. Er läßt, mit einem Worte, den Mantel von jedem Winde hin und her wehen; welches zwar für einen solchen Leser, der nichts als gleichgültigen Zeitvertreib sucht, ganz angenehm und unterhaltend seyn mag, aber für den, der unterrichtet, und belehrt seyn will, der reine Wahrheit auf dem geradesten Wege sucht, gewiß nicht taugt.

Wer daher je die wahre Beschaffenheit der alten Musik ergründen will, darf gewiß (so sonderbar diese Folgerung auch manchem meiner Leser scheinen mag) nur selten den Nachrichten so folgen, wie sie uns auch selbst von den glaubwürdigsten Geschichtschreibern des Alterthums gegeben worden sind, sondern muß die Sitten, den bürgerlichen Zustand, die Kenntnisse in andern Wissenschaften und Künsten desjenigen Volks, von dessen Musik die Rede ist, und endlich, vor allen Dingen, die Natur der Kunst selbst, zu Wegweisern wählen. Nur auf diesem Wege wird er im Stande seyn, das Wahre in den Nachrichten vom Falschen zu scheiden, und nur das auf Treue und Glauben anzunehmen, was sich mit der Natur der Kunst, mit den Sitten, mit der bürgerlichen

Verfassung, und mit dem Zustande anderer Kenntnisse und Künste reimen, und als möglich begreifen läßt. — An mancher Stelle dieses Werks wird mich der Leser auf diesem Wege finden; aber an vielen andern bin ich, wie ich besorge, noch zu schwach gewesen, mich der Fesseln des Glaubens an die Zuverlässigkeit meiner Zeugen so ganz zu entledigen, als ich vielleicht gesollt, und sogar mit gutem Gewissen gekonnt hätte. Es kann jemand ein sehr ehrlicher, redlicher und sogar gelehrter Mann seyn, und dennoch in einzelnen Theilen der Wissenschaften, oder in den Künsten so wenig wahre Kenntniß besitzen, daß er darin durchaus keinen Glauben verdient, und im Stande ist, uns durch seine Nachrichten nicht weniger zu hintergehen, als wenn er der ehrliche und gelehrte Mann bey weitem nicht wäre, für welchen wir ihn um anderer Verdienste willen zu halten verbunden sind.

Was die Schwierigkeit, unsere Begriffe von der Beschaffenheit der alten Musik aufs Reine zu bringen, außer der angeführten Unzuverlässigkeit historischer Quellen noch ungemein vergrößert, ist die gänzliche Verschiedenheit der Intervallenverhältnisse in der neuern und ältern Tonleiter, und die daher entstehende Unmöglichkeit, die ältere für unser an ganz andere Tongrößen gewöhntes Ohr versinnlichen zu können. Wäre uns aus dem Alterthum eine Maschine von der Art übrig geblieben, wie die Erfindung des mechanischen Flötenspielers von Vaucanson *) ist, oder wie einige unserer Spieluhren sind, so würden auch zugleich einige Melodien auf uns gekommen seyn. Wir würden die Beschaffenheit der alten Musik, die Intervallengrößen ihrer Tonleitern, ihren Takt u. s. f. aus einem einzigen auf diese Art gleichsam lebendig erhaltenen Tonstück besser begreifen können, als aus tausend Beschreibungen, und selbst aus den wenigen Melodien, von welchen am Ende doch nur die leblosen Zeichen auf uns gekommen sind. Allein die Alten hatten entweder solche Erfindungen noch nicht gemacht, oder sie sind verloren gegangen, und wir sind nun mit dem wahren Ton der alten Musik nicht besser daran, als mit der wahren Aussprache der alten ausgestorbenen Sprachen. Ob es gleich Gründe giebt, woraus man einigermaaßen vermuthen kann, welchen Klang die verschiedenen Vocalen in der griechischen und lateinischen Sprache, und welche Intervallenverhältnisse die alten Tonleitern gehabt haben mögen; so ist die Sache doch so unsicher, und

*) Man sehe die Beschreibung dieser Erfindung im 2ten Band des Hamburgischen Magazins von Seite 1 bis 24.

so vielen gegründeten Zweifeln unterworfen, daß man auf keine Weise darauf bauen kann *).

Da wir nun demungeachtet nicht umhin können, die neuere Tonleiter, oder überhaupt die neuere Art von Musik zum Maasstabe zu gebrauchen, nach welchem wir an der ältern billigen, was den Lehrsätzen der alten Theoristen zufolge ihr ähnlich ist, und verurtheilen, was sich nicht damit vergleichen lassen will; so können wir genau genommen, durch dieses Mittel allein, nie viel weiter kommen, als zur Entdeckung, daß die alte Musik der unsrigen unähnlich war. Auf der einen Seite erkennt jederman, daß die bloßen Nachrichten nicht hinlänglich und sicher genug sind, den Grad ihrer Ausbildung, ihrer innern Schönheit und Vollkommenheit darnach zu bestimmen, und auf der andern Seite halten es wenigstens diejenigen, welche glauben, es gebe mehrere Arten von Vollkommenheit, und die Einrichtung der Tonleitern sey überhaupt eine willkürliche Sache, und ganz und gar keinen festen, überall gültigen Grundgesetzen unterworfen, für unbillig, blos nach der Beschaffenheit unserer Musik über den Werth oder Unwerth der Musik eines andern Volks entscheiden zu wollen. Nicht wenige glauben, es könne eine Musik von der unsrigen sehr verschieden, und dennoch nicht minder schön, vielleicht gar noch schöner und vollkommener seyn.

Wenn es aber erwiesen werden kann, daß die neuere Einrichtung und Zusammensetzung der Tongrößen den allgemeinen Grundgesetzen der Schönheit und Ordnung gemäß ist, welche selbst von den Alten in andern Künsten und Wissenschaften befolgt worden sind, so ist dieser Maasstab keinesweges für unsicher zu halten. Er kann uns wenigstens auf ein Endurtheil über den innern Werth und über die innere Beschaffenheit der alten Musik leiten, ob wir es gleich nie durch Zergliederungen, durch Untersuchungen des Details, und durch dazu erforderliche Beyspiele hinlänglich bestätigen können. Die Be-

*) In den neuern Zeiten ist in Frankreich sogar eine Erfindung gemacht worden, vermittelst welcher die jetzige Aussprache, und der wahre Klang der Vocalen und Wörter in der französischen Sprache auf die Nachwelt gebracht werden kann. Wer diese und ähnliche Erfindungen von dieser Seite betrachtet, wird nicht umhin können, sie für sehr wichtig zu halten, und zu wünschen, daß man sowol für ihre immer größere Vervollkommung, als für ihre Erhaltung alle mögliche Sorgfalt tragen möchte. Sie sind das einzige Mittel, unsere Art der Aussprache, unsere Art von Musik gleichsam lebendig auf die Nachkommen zu bringen, und ihnen nach einem etwannigen Verfall die Wiederentdeckung derselben leichter zu machen, als sie uns von den Alten gemacht worden ist.

griffe und Gefühle der Griechen und Römer in den Verhältnissen intellectueller und sichtbarer Gegenstände, waren mit den unsrigen vollkommen übereinstimmend. Die Werke ihrer Dichter, Redner, Geschichtschreiber und Künstler, welche sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben, beweisen es hinlänglich. Wir würden sie nicht so bewundern, wie wir thun, sie nicht zu Mustern wählen können, wonach wir uns zur Schöpfung ähnlicher Werke zu bilden suchen, wenn sie nicht den allgemeinen Grundgesetzen von Schönheit und Ordnung entsprechend wären, deren Wahrheit sich auf die Beschaffenheit unsers ganzen Wesens gründet, und von jedem Individuo so bald gefühlt wird, als es in der Entwickelung seiner Kräfte diejenige Stuffe erstiegen hat, auf welcher nur allein Verhältniß, Ordnung und Zusammenhang mehrerer einzelnen Theile übersehen und begriffen werden kann. Da nun die Griechen und Römer im Stande ihrer höhern Cultur, in intellectuellen und sichtbaren Gegenständen mit uns ähnlich dachten, fühlten und sahen, nach einerley Grundgesetzen der Natur und Schönheit dichteten, sprachen, Statuen bildeten, Häuser bauten u. s. f. so ist nicht einzusehen, aus welchen vernünftigen Gründen sie in Gegenständen des Gehörs, oder in ihrer Musik davon abgehen konnten, und man mag diesen Umstand betrachten wie man will, so wird man immer finden, daß, wenn es wirklich geschah, es um keiner andern Ursache willen geschehen seyn kann, als weil sie in dieser Kunst noch keine so beträchtliche Fortschritte zur Vollkommenheit gethan hatten, als in andern Künsten und Wissenschaften.

Sowol die Poetik des **Aristoteles** als des **Horaz**, enthält Vorschriften zur Erreichung poetischer Schönheiten, die bis auf den heutigen Tag gegolten haben, und so lange nicht alle Begriffe von wahrer poetischer Schönheit unter den Menschen verloren gehen, stets, auch unter den verschiedensten Nationen bey einerley Grad von Aufklärung und Entwickelung ihrer Geistesfähigkeiten, gelten werden. Der Dichter, welcher sie befolgt, dichtet der allgemeinen Empfindung der kultivirten Menschheit gemäß, nützt und vergnügt; der sie nicht befolgt, rührt weder Herz noch Geist, und ist entweder für seine Zeitgenossen und Nachkommen gänzlich ungenießbar, oder fällt wenigstens in diejenige Menschenklasse zurück, deren Gefühl für Wahrheit, Schönheit und Ordnung noch schlummert, noch nicht erwacht ist.

Man befolge hingegen die musikalischen Vorschriften der alten Theoristen, in so weit sie bey dem Mangel an praktischen Beyspielen für uns begreiflich sind, und befolgt

werden können, so wird man alles umgekehrt finden, und glauben müssen, das Ohr der Griechen und Römer sey ganz anders gebaut gewesen, als das unsrige, habe folglich für seine Gegenstände die Befolgung ganz anderer Schönheitsgesetze erfordert, als in den Werken der Dichtkunst, Malerey, Bildhauerkunst u. s. f. Nichts scheint darin mit den Begriffen von Ordnung, mit den allgemeinen Grundgesetzen von Schönheit, welche alle Nationen auf einer gleichen Stuffe von Cultur von jeher befolgt haben, und noch befolgen, überein zu stimmen, und ein Tonstück nach diesen Vorschriften eingerichtet, ist für uns so ungenießbar, als ein Tonstück der amerikanischen Wilden, oder eines andern Volks, dessen Grad von Cultur dem ihrigen ähnlich ist. Soll es in der Natur noch andere Schönheitsgesetze geben, als Ordnung und gegenseitige Beziehung in den mannichfaltigen Theilen eines Ganzen, stuffenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Zusammengesetzten u. s. f. und sollen die Griechen und Römer diese, andern kultivirten Nationen unbekannte Schönheitsgesetze in ihrer Musik befolgt haben, woher kömmt es denn, daß sie nicht auch in den Werken der Dichtkunst, in andern Wissenschaften und Künsten solche unbekannte Schönheitsgesetze befolgten, sondern vielmehr ganz übereinstimmend mit uns fühlten und dachten? Noch mehr: wenn diese Schönheitsgesetze, welche die Griechen und Römer in ihrer Musik befolgten, wirklich wahre Schönheitsgesetze, nur von anderer Art als die unsrigen waren, woher kommt es denn, daß sie mit den musikalischen Schönheitsgesetzen weit minder kultivirter Völker, die überhaupt in der Entwickelung ihrer Geistesfähigkeiten noch zurück sind, eine so auffallende Aehnlichkeit haben? Woher kommt es, daß ihre Melodien, so wie wir sie uns aus den Lehrsätzen ihrer Theoristen vorstellen müssen, den Melodien der Neugriechen, Türken, Perser, Chineser, und anderer Völker dieser Art ähnlich sind? —

Mich deucht, es folgt hieraus unwidersprechlich, daß der Maasstab, dessen wir uns zur Vergleichung und Schätzung der alten Musik bedienen, so unsicher nicht ist, als einige glauben wollen. Die Gesetze des Empfindens sind bey allen gebildeten Völkern den Gesetzen des Denkens ähnlich; der Unterschied besteht vielleicht blos darin, daß die Seele in dem einen Fall sich leidend, in dem andern aber thätig verhält. Sollen die Kunstausdrücke beyder Modificationen einer und eben derselben Kraft einander weniger ähnlich seyn? — Noch größer ist diese Aehnlichkeit unter den verschiedenen Empfindungen selbst. Kein Sterblicher erhält seine Vergnügungen des Auges nach andern Gesetzen, als seine Vergnügungen des Gehörs. Eben das Gesetz der Natur, welches die Lichtstralen so bricht, daß für das Auge angenehme Farben, und durch zweckmäßige Zusammensetzung derselben schöne Verhältnisse entstehen, bildet auch die Luftwellen durch klingende Körper so, daß Töne entstehen, deren Verhältnisse dem Ohr nicht nur an sich, wie einzelne Farben dem Auge, angenehm sind, sondern auch zum getreuesten Ausdruck zusammenhängender Empfindungen dienen können. Der Maler hat daher seine einzelnen hohen und tiefen Farben, wie der Tonkünstler seine einzelnen hohen und tiefen Töne; er hat in der Zusammenstellung der einzelnen Farben seine Tonart (tuono di colore,) seine Zeichnung, sein Colorit, sein Licht und seinen Schatten, wie der Tonkünstler Tonarten, Melodie, Harmonie, Forte, Piano u. s. f. hat. Alles ist einander ähnlich, bis auf den einzigen Umstand, daß in dem einen Fall die Ausdrücke bleibend, in dem andern aber fortgehend sind.

Sollen nun bey einer so großen Uebereinstimmung der allgemeinen Gesetze der Ordnung und Schönheit in allen Werken der Natur, in der Entwickelung der Kräfte unsers Geistes und Herzens, bloß in den Gegenständen des Gehörs, bloß in der Musik andere Gesetze der Schönheit möglich seyn? Soll jedes ungebildete Volk nach Willkür Tonleitern bilden, und, auch wenn sie den allgemeinen Begriffen von Ordnung, Zusammenhang und Schönheit, welche unter gebildetern Nationen herrschen, nicht entsprächen, dennoch verlangen können, daß man sie in ihrer Art für schön, ordentlich und zusammenhängend erkenne und annehme? Sollten alle Künste und Wissenschaften ihre festen, unveränderlichen Grundgesetze haben, und nur die Grundgesetze der Musik allein so veränderlich wie die Moden seyn? *) Sollte je die Enharmonik der Griechen, die entweder ganze Stuffen übersprang, oder in zu kleinen Intervallen fortschritt, folglich unsern allgemeinen Begriffen von Ordnung und Zusammenhang auf keine Weise entsprach, dennoch für ordentlich, zusammenhängend und schön gehalten werden können? **)

*) Man lese hierbey im Sulzerschen Wörterbuche den Artikel Musik, und die Steffanische Abhandlung: *Quanta certezza habbia da fuoi principii la Musica*, welche Werkmeister in einer deutschen Uebersetzung herausgegeben hat.

**) Man bemerke, daß hier bloß von den Grundgesetzen, von den ersten Elementen der Kunst die Rede ist, welche auf die Natur des Menschen gegründet sind, und sich überall wenigstens eben so gleich seyn müssen, als es die Natur der Menschen selbst ist.

Auf alle diese Fragen wird man die Antworten in der diesem Bande vorgesetzten Einleitung finden. Sie ist hauptsächlich dazu bestimmt, den Zusammenhang der Kunst mit der Natur unserer Gefühle, und der Art und Weise ihrer Aeußerungen zu zeigen. Nur in diesem Zusammenhang läßt sich begreifen und erweisen, was nothwendiges, unumstößliches Grundgesetz, und was willkürlich oder relativ ist. Wer beydes von einander absondert, Empfindung und Kunstausdruck derselben einzeln betrachtet, baut seine Theorie auf Sand, und errichtet sich ein Fundament, welches alle Augenblicke in Gefahr ist, von jedem Lüftgen umgeweht zu werden. Seine Kritik hat dann ein Ende, denn es mangelt ihr ein Grundgesetz der Schönheit, wonach sie sprechen und urtheilen kann. Sie muß für schön erkennen, was jeder Mensch, was jedes Volk nach dem Maaße seiner Kenntniß, nach dem Grade der Entwickelung seiner Fähigkeiten für schön gehalten wissen will. Die Schönheit der Musik liegt dann nicht in ihr selbst, nicht in der Uebereinstimmung ihrer Ausdrücke mit den Empfindungen gebildeter Menschen, sondern blos in dem Maaß von Kenntniß und Geschmack des Zuhörers, so wie die Schönheit eines Mädchens im Auge des Liebhabers. Mögen doch tausend Jünglinge von feinerm Geschmack die Wahl eines Liebhabers belachen, seine Geliebte für das häßlichste Mädchen unter der Sonne halten, sie ist dennoch schön, denn sie hat jemand gefunden, dem sie gefällt. Der Neugrieche, der Türke, der Perser, der Chinese, der amerikanische Wilde, dessen Tonleitern, woraus er seine Melodien bildet, von den unsrigen so sehr abweichen, daß wir nicht im Stande sind, nur die mindeste Ordnung und Schönheit darin zu finden, hat dennoch eine schöne Musik, weil sie ihm gefällt, und weil er die nämliche Unordnung, die wir der seinigen vorwerfen, auch an der unsrigen gewahr zu werden glaubt.

Man nehme hingegen ein festeres Grundgesetz der Kunstschönheit an, man baue es auf den dauerhaften und unveränderlichen Zusammenhang der Kunstausdrücke mit dem Gang und der Aeußerung menschlicher Empfindungen, so wie sie sich bey gebildeten Völkern, nicht auf der niedrigsten Stuffe der Cultur findet, und man wird bald begreifen, daß manches Volk und mancher einzelne Mensch, in manchem Grad von Cultur Vergnügen an seiner Musik finden und sie für schön halten kann, ohne daß sie es deswegen wirklich ist. Die Beschäftigung und Unterhaltung eines Mannes macht einem Kinde oder Knaben so wenig Vergnügen, als die Musik eines gebildeten Volks einem ungebildeten. Aber, so wie ein Knabe an Kenntnissen und an der Entwickelung seiner Fähigkeiten zunimmt, gewinnt er immer mehr Geschmack an der Unterhaltung des Mannes. Der

Mann hingegen kann nie wahres Vergnügen an den Spielen des Knaben finden, weil er, um dieses zu können, an Einsichten und Kenntnissen wieder abnehmen müßte.

Man wende dies auf die Musik verschiedener Völker in verschiedenen Graden der Ausbildung an, und man wird hinlänglichen Aufschluß über manchen räthselhaften Umstand finden, man wird sich sogar die großen Wirkungen daraus erklären können, welche die Musik hier und da hervorgebracht haben soll, und wirklich hervorgebracht haben kann. So wie jugendliche Spiele das Herz des Knaben weit lebhafter ergötzen, als ungleich wichtigere und weisere Beschäftigungen das Herz des Mannes, so sind auch die Eindrücke und Wirkungen der Künste bey einem Volke, welches entweder den Jahren, oder der ihnen angemessenen Ausbildung seiner Geisteskräfte nach, noch ein junges Volk ist, weit stärker, als bey ältern, bey gebildetern Völkern. Ist diese lebhaftere Wirkung dem innern Werthe der Kunst zuzuschreiben, ist sie eine Folge wahrer, innerer Schönheit? — Gewiß eben so wenig, als das lebhafte Ergötzen des Knaben an seinen jugendlichen Spielen, ein Beweis von der Schönheit und Feinheit derselben ist.

Um dies alles lebhaft und überzeugend zu fühlen, muß man die Natur der Kunst nach ihrem ganzen Umfange kennen. Man muß wissen, wie sie sich eben allmälig entwickelt, wie sich aus dem ersten Quell derselben zuerst verschiedene kleine Bäche, nach und nach aber immer größere Ströme bilden, bis endlich alle in einen unübersehbaren Ocean zusammenfließen. In der Einleitung, die ich, ohne unbescheiden zu seyn, wenigstens als Versuch einer Metaphysik der Tonkunst ansehen kann, habe ich ihre Beschaffenheit an der Quelle, ihre allmälige Entwickelung zu Bächen und Strömen, und den Zusammenhang, worin sie in jeder Gestalt mit dem Grad von Cultur irgend eines Volkes steht, und demselben angemessen ist, zu zeigen gesucht. Wer mir darin mit Aufmerksamkeit folgt, wird sich dadurch zur richtigen Beurtheilung alles dessen, was in den folgenden Kapiteln über die innere Beschaffenheit der Musik bey den Egyptiern, Hebräern, Griechen und Römern gesagt ist, am besten vorbereiten, und mein billigster Richter werden können. Er wird sich nicht darüber ereifern, daß die alte Musik der Natur der Sache und Umstände nach, nicht den Grad von Ausbildung gehabt haben soll, welchen ihr die Bewunderer des Alterthums so gerne zuschreiben wollen; denn er findet diese Meynung mit Gründen unterstützt und bestätigt, die für jeden unwidersprechlich und überzeugend seyn müssen, der Wahrheit liebt, und Natur der Kunst und des Menschen so weit

kennt, daß er weiß, was unter gewissen Umständen möglich oder unmöglich ist. Er wird mit einem Worte, nicht das Wunderbare und Unerklärliche, sondern das Natürliche, nur das wirklich Begreifliche begreiflich finden.

Von dem übrigen Inhalte dieses Werks habe ich nur wenig zu sagen. Ich will dem Urtheil des Lesers in nichts vorgreifen, und aus dieser Ursache nicht einmal die Gesichtspunkte angeben, aus welchen ich am liebsten beurtheilt werden möchte, und unstreitig am billigsten beurtheilt werden würde. Ich überlasse mein Werk seinem Schicksal. Wer im Stande ist, es mit Sprachkenntniß zu lesen, wird leicht finden, was darin geleistet oder nicht geleistet ist. Meine Vorgänger habe ich genutzt, in so weit sie nach meinen Absichten zu nutzen waren. Ich bin ihren Meynungen weder sclavisch gefolgt, noch habe ich sie aus bloßem Eigensinn, oder aus Partheylichkeit verworfen. Das Ziel, welches ich zu erreichen suchte, war Wahrheit, und ich glaube, alles was mir von diesem Gute durch sie überliefert worden ist, nach der Regel des Seneca als ein guter Hausvater nicht nur erhalten, sondern sogar um etwas vermehrt zu haben. Ich überliefere es nun weiter, damit ein anderer desgleichen thue. Es ist noch viel zu thun, und wird nach Jahrtausenden noch viel zu thun seyn *).

Der Darstellung hätte ich hin und wieder gerne etwas mehr Lebhaftigkeit gegeben. Je trockner der Gegenstand an sich ist, welchen ein Schriftsteller bearbeitet, desto größere Sorgfalt muß er anwenden, ihn durch seinen Vortrag zu heben und angenehmer zu machen. Allein, der Schauplatz der Geschichte, welche hier im ersten Band abgehandelt wird, der ehemals großentheils so reizend war, und so herrliche Blumen und Früchte aller Art trug, ist nun eine öde Wüste geworden, in welcher alles erstorben ist. In einer so öden Wüste, wo man nichts als zusammengestürzte Ruinen gewahr wird, aus welchen die ehemalige Gestalt und Schönheit derselben auf keine Weise mehr zu erkennen ist, wo kein Geschöpf mehr Leben athmet, fühlt sich der Geist, welcher bey einem solchen Anblick lange verweilen muß, nach und nach so davon angesteckt, daß er selbst ermattet, und nicht selten alle Lebhaftigkeit verliert.

*) Agamus bonum patrem familiae: faciamus ampliora, quæ accepimus; major ista hereditas a me ad posteros transeat. Multum adhuc restat operis, multumque restabit: nec ulli nato post mille secula præcludetur occasio aliquid adhuc adjiciendi. *Seneca epist. 64.*

Alles was daher billigerweise bey einem solchen Gegenstande von einem Schriftsteller gefordert werden kann, ist Reinheit, Richtigkeit und Deutlichkeit des Ausdrucks. Bis zur Schönheit wird er nur selten erhoben werden können. Indessen wird man doch bemerken, daß der Verfasser, sobald er nur ein wenig Land erblickte, welches ihm fähig schien, ein Blümchen zu tragen und zu nähren, auch nicht versäumt hat, eines dahin zu pflanzen. Als solche mögen auch größtentheils die angeführten Stellen aus alten Dichtern angesehen werden, die ich weggelassen haben würde, wenn ich nicht geglaubt hätte, dem Geist des Lesers dadurch von Zeit zu Zeit eine kleine Erholung zu verschaffen, und ihn in einer an sich selbst so trockenen Unterhaltung, als die Geschichte und das Studium einer alten ausgestorbenen Kunst ist, vor allzu großer Ermüdung zu sichern.

Ungleich angenehmere und lachendere Aussichten hat der Leser in den folgenden Theilen dieses Werks zu erwarten, und ich werde es nicht an gehöriger Sorgfalt fehlen lassen, sie, in soweit es meine Kräfte erlauben, so unentstellt als möglich vor seine Augen zu bringen.

Mit Citaten habe ich mein Werk zwar nicht überhäuft, aber doch nicht umhin gekonnt, mehrere derselben ganz abdrucken zu lassen, als ich anfänglich wollte. Ich halte übrigens ihrentwegen keine andere Entschuldigung für nöthig, als die, daß ich es für eine Bequemlichkeit des Lesers hielt, wenigstens die wichtigsten Stellen und Beweise aus alten Schriftstellern beym Lesen sogleich gegenwärtig zu haben, ohne sie erst in den angeführten Büchern mit Mühe aufsuchen zu müssen. Da ich nicht im Stande war, vom Anfange der Arbeit an, stets einerley Ausgaben dieser Schriftsteller gebrauchen zu können, so ist, damit der Leser die daraus angeführten Stellen, falls er Lust dazu hat, dennoch finden könne, nur bey wenigen die gebrauchte Ausgabe unangezeigt geblieben.

Statt des Registers habe ich diesem Bande ein Inhaltsverzeichniß der Paragraphen beygefügt. Man wird sich leicht so lange damit behelfen können, bis am Schluß des Werks ein vollständiges Sachregister nachfolgt.

Versehen und Nachlässigkeiten von mancherley Art, wird man übrigens hier so wie in jedem menschlichen Werke finden. Sie sind indessen gewiß um desto verzeihlicher, je weitläuftiger und mit je größern Schwierigkeiten ein Werk verbunden ist, worin sie begangen werden. In Hauptsachen hoffe ich jedoch, habe ich mir nur unbeträchtliche

***

Versehen zu Schulden kommen lassen. Und was die Nachlässigkeiten in der Darstellung betrift, so vergönnt ja Horaz sogar dem Dichter, in einem großen Werke bisweilen zu schlummern *); warum sollte sich ein prosaischer Schriftsteller, bey welchem Sorgfalt für die höchste Schönheit und Vollkommenheit der Darstellung zwar immer sehr lobenswürdig, aber noch nicht so ganz nothwendiges Erforderniß wie bey dem Dichter ist, nicht wenigstens gleicher Nachsicht zu erfreuen haben? — — Göttingen, im September, 1787.

Der Verfasser.

*) Verum operi longo fas est obrepere somnum. *De art. poet.*

Inhalt.

Einleitung.

§. 1. Nutzen einer richtigen Vorstellung vom Umfang der Musik, und wie sie nach und nach einen so großen Umfang erhalten hat.
§. 2. Diese richtige Vorstellung läßt sich am leichtesten aus der Vergleichung der Musik mit der Sprache erhalten.
§. 3. Erste Periode der Musik. Besteht blos in unverbundenen Tönen und Geräusch.
§. 4. Der Mensch kann in seinem ersten Zustand noch keine Vorstellungen und Begriffe mit den Empfindungen verbinden.
§. 5. Dies lernt er sehr spät, und kann daher keinen Unterschied an den Tönen bemerken.
§. 6. Das einzige Mittel, seine einfachen Töne unterhaltend zu machen, war der Rhythmus.
§. 7. Was man unter einer aus einfachen Klängen bestehenden Musik zu denken habe.
§. 8. Dieser erste Zustand der Musik hat sehr lange gedauert, und dauert noch bey vielen Völkern. Ist aber seiner schlechten Beschaffenheit ungeachtet, für rohe Völker doch sehr unterhaltend.
§. 9. Zweyte Periode der Kunst. Aehnlichkeit zwischen der Aeußerung der Empfindung und Gedanken.
§. 10. Daher entstehende Aehnlichkeit der Tonleitern mit den Redetheilen in der Sprache.
§. 11. Dieser Redetheile waren sowol in der Sprache als in der Musik anfänglich wenige.
§. 12. Beweis, daß bey der Bildung der ersten Tonleitern nach dem dunkeln Gefühl von der innern Bedeutung der Töne verfahren worden.
§. 13. Von der Entstehung dieser musikalischen Redetheile an, wird die Musik erst eine Kunst, und wahre Empfindungssprache.
§. 14. Modificationen der Empfindung, und daher entstehende Nothwendigkeit, auch die Ausdrücke derselben zu modificiren.
§. 15. Wie diese Modificationen in der Musik entstehen.
§. 16. Mit wenigen Kunstausdrücken lassen sich auch nur wenig modificirte Empfindungen schildern.
§. 17. Selbst zur Schilderung dieser wenig modificirten Empfindungen gehören außer den innern Kunstausdrücken noch äußere Hülfsmittel. Nämlich
I. Rhythmus.
II. Richtiges Verhältniß der Intervallen.
III. Verschönerter und jeder Art der Empfindung angemessener Ton, blos in physikalischem Betracht.
§. 18. Dritte Periode der Kunst. Gedanken und Empfindungen entspringen aus einer gemeinschaftlichen Grundkraft der Seele, und beweisen aufs neue, daß die Ausdrücke beyder Kräfte einerley Gesetzen unterworfen sind.
§. 19. Die Kunstausdrücke müssen daher eben so mannichfaltig werden, als die Empfindungen mannichfaltig sind.
§. 20. Zu dieser Mannichfaltigkeit der Kunstausdrücke hat die Erfindung der Harmonie das meiste beygetragen, und zwar erstlich durch genauere Bestimmtheit derselben.

§. 21. Zweytens durch die vermittelst neuer Zusammensetzungen, und Versetzungen mehrerer Stimmen bewirkte Vermehrung der Kunstausdrücke. Beyspiele für beyde Fälle.

§. 22. Drittens durch Veranlassung zur Berichtigung und Erweiterung unserer Tonleitern, so wie auch zur Bildung unsers ganzen Tonsystems nach seiner jetzigen Beschaffenheit.

§. 23. Harmonie als letztes Vervollkommungsmittel der Kunst, konnte auch erst im männlichen Alter derselben erfunden werden, und ist hauptsächlich eine Folge von der Erfindung unserer Clavierinstrumente.

§. 24. Verschiedene Meynungen über die Nothwendigkeit und den Nutzen der Harmonie. **Rousseau** nennt sie eine barbarische und schädliche Erfindung. **Sulzer** hat schwankende Begriffe von ihr.

§. 25. Widerlegung einiger seiner Meynungen.

§. 26. Die Quelle solcher Begriffe ist der Mangel an Kunstkenntniß.

§. 27. Unter Musik hat man sich also eine allgemeine Empfindungssprache zu denken, von eben so großem Umfange, als eine ausgebildete Ideensprache.

§. 28. Eine große Anzahl von Kunstausdrücken kann ohne Befolgung gewisser Vorschriften oder Verhaltungsregeln nicht zweckmäßig angewendet werden.

§. 29. Die Verhaltungsregeln bey der Zusammensetzung musikalischer Ausdrücke theilen sich der Natur der Sache nach, in **grammatische** und **rhetorische**.

§. 30. Die musikalische Grammatik lehrt; wie einzelne Sätze 1) melodisch; 2) harmonisch; 3) rhythmisch, zusammengesetzt und geschrieben werden.

§. 31. I. **Melodische Zusammensetzung.**

§. 32. Vergleichung der Tonleitern mit den Redetheilen der Sprache.

§. 33. Unterschied der in den Tonleitern liegenden einzelnen Töne in Absicht auf Bedeutung.

§. 34. Auf diese Bedeutung gegründete Regeln melodischer Fortschreitungen.

§. 35. Beweis, daß ohne gehörig gebildete Tonleitern keine ordentliche und bedeutende Melodie möglich ist.

§. 36. Allgemeine Betrachtung über diese Materie.

§. 37. II. **Harmonische Zusammensetzung.**

§. 38. Verhältniß der Harmonie und Melodie.

§. 39. Folgerung, ob die Harmonie aus der Melodie, oder die Melodie aus der Harmonie entspringe.

§. 40. Melodie entwickelt sich aus der Harmonie und nach den Gesetzen derselben.

§. 41. Harmonie verhält sich zur Melodie wie die Logik zu den Sprachausdrücken.

§. 42. III. **Rhythmische Zusammensetzung.**

§. 43. Der Rhythmus ist ein äußeres Hülfsmittel des musikalischen Ausdrucks.

§. 44. Mannichfaltiger Gebrauch des Rhythmus in der Musik.

§. 45. Er muß leichte und bestimmte Verhältnisse haben.

§. 46. Hängt von der innern Bedeutung der einzelnen Töne eines melodischen Satzes ab.

§. 47. Wird von vielen für wichtiger gehalten, als er wirklich ist.

§. 48. Der Rhythmus der Griechen war von dem unsrigen sehr verschieden.

§. 49. Betrachtungen über das allgemeine Band aller einzelnen Theile einer Wissenschaft oder Kunst.

§. 50. Kein Theil kann für sich allein gehörig ausgebildet werden.

§. 51. Anwendung auf die Musik.

§. 52. Die physikalische und mathematische Klanglehre, nebst der musikalischen Schreibekunst sind Hülfstheile der musikalischen Grammatik.

§. 53. I. **Betrachtungen über die physikalische Klanglehre oder Akustik.**

§. 54. Beträchtlichster Nutzen der Akustik.

§. 55. II. **Mathematische Klanglehre** hat als Berichtigungsmittel der Akustik gedient.

§. 56. Der größte Dienst, den sie der eigentlichen Musik geleistet hat, besteht in der Berichtigung unsers allgemeinen Tonsystems.

§. 57. Sie gehört eigentlich zur Instrumentenbaukunst.

§. 58. III. **Betrachtungen über die musikalische Schreibekunst.**

§. 59. Sie kann erst nach einiger Ausbildung der Kunst erfunden worden seyn.

§. 60. Woher es kommt, daß kein Volk vor Erfindung der alphabetischen Schrift eine Melodie aufschreiben konnte.

§. 61. Unbequemlichkeit und Unvollkommenheit der ersten musikalischen Schreibekunst.

§. 62. Man verfehlte anfänglich die bildliche Vorstellung der Tonleiter.

§. 63. Selbst nach gemachter bildlicher Vorstellung verwechselte man noch lange Zeit die Töne und Worte eines Gesangs miteinander.

§. 64. Endliche Erfindung und wahrer Gebrauch der Linien.

§. 65. **Lamberts** Einwendung gegen die musikalische Schreibekunst.

§. 66. Orthographie der musikalischen Schreibekunst.

§. 67. Schema aller zur musikalischen Grammatik gehörigen Theile

§. 68. **Von der musikalischen Rhetorik.**

§. 69. Kurze Geschichte derselben, a) bey den Deutschen.

§. 70. 71. b) Bey den Franzosen.

§. 72. Sie ist überall noch unbearbeitet.

§. 73. Kurzer Inhalt derselben.

§. 74. I. **Periodologie.** Ist logisch und rhythmisch.

§. 75. Länge der Perioden.

§. 76. Einheit derselben.

§. 77. Präcision.

§. 78. Verhältniß unter den Gliedern einer Periode.

§. 79. Ründe. Abwechselung langer und kurzer.

§. 80 Die Gesetze der Periodologie müssen vorzüglich bey kurzen und geschwinden Tonstücken am strengsten beobachtet werden.

§. 81. II. **Von den musikalischen Schreibarten.** Eintheilung derselben nach ihrer Anwendung.

§. 82. In die Kirchenschreibart.

§. 83. Kammerschreibart.

§. 84. Theaterschreibart.

§. 85. Eintheilung derselben nach ihrem innern Wesen, und nach deren Eigenschaften.

a) Styl der traurigen Affekten.

b) Styl der frölichen Affekten, die in Lustigkeit ausbrechen.

c) Styl der hohen, stillen Selbstzufriedenheit.
d) Styl der mürrischen, heftigen Affekten.
§. 86. Gründe dieser Eintheilung.
§. 87. III. Von den Musikgattungen.
§. 88. Der Choral ist die einfachste und älteste Musikgattung.
§. 89. Homophonische Musikgattungen. Polyphonische.
§. 90. Nähere Bestimmung und Gründe der Homophonie und Polyphonie aus den einfachen und vielfachen Empfindungen einzelner und mehrerer Personen.
§. 91. Neuer Beweis für die Nothwendigkeit der Harmonie in ihrem ganzen Umfange.
§. 92. Anwendung auf den Begriff von der Fuge.
§. 93. Bild von der äußern und innern Form der Fuge.
§. 94. Die Fuge ist das höchste Werk der musikalischen Kunst.
§. 95. Fugen müssen mit einer starken Besetzung ausgeführt werden.
§. 96. Die Fuge kann in sehr vielen andern Musikgattungen mit Nutzen gebraucht werden.
§. 97. IV. Von der Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Tonstücke, nebst der Lehre von den Figuren.
1) Aesthetische Anordnung. Ist in der Natur unserer Empfindungen und der Sache gegründet.
§. 98. Ist nur bey Tonstücken von einigem Umfang anzuwenden.
§. 99. Was die Einleitung, der Haupt- und Gegensatz ist.
§. 100. Fortsetzung.
§. 101. Was Zergliederungen der Gedanken sind.
§. 102. Von den Versetzungen, und der Individualisirung allgemeiner Ausdrücke.
§. 103. Von der Widerlegung, Bekräftigung und dem Schlusse eines Tonstücks.
2) Von den rhetorischen Figuren.
§. 104. Der Gebrauch der Figuren gründet sich auf den allgemeinen Zusammenhang unserer Seelenkräfte, und sie erhalten daher ihre verschiedenen Benennungen.
§. 105. Die Tonsprache hat nicht alle Figuren mit der Rede gemein.
§. 106. Was sie in der Musik eigentlich sind.
§. 107. Wie vielerley sie sind.
§. 108. Von den Figuren für den Verstand.
§. 109. Von den Figuren für die Einbildungskraft.
§. 110. Allgemeine Betrachtung über beyde Arten.
§. 111. Fortsetzung.
§. 112. 113. 114. 115. 116. 117. Nähere Erklärung einiger Figuren, nebst praktischen Beyspielen.
§. 118. Von den Figuren für die Aufmerksamkeit.
§. 119. Beym Gebrauch aller Figuren ist Vorsicht anzuwenden.
§. 120. V. Vom Vortrag, oder von der Declamation der Tonstücke.
§. 121. VI. Ueber die musikalische Kritik. Was sie ist.
§. 122. Ihr Nutzen.

§. 123. Zweifel gegen die Nothwendigkeit der Regeln.
§. 124. Worin sie bestehen.
§. 125. 1) Das Genie sey früher als die Regel, sey sich also selbst genug. Widerlegung.
§. 126. 2) Die Regeln sollen das Genie unterdrücken. Widerlegung.
§. 127. 3) Auch regellose Stücke sollen oft allgemeinen Beyfall finden. Widerlegung.
§. 128. 129. Fortsetzung.
§. 130. Allgemeiner Begriff vom Schönen.
§. 131. Eintheilung des Schönen in das absolute und relative.
§. 132. Gründe und Ursachen beyder Arten.
§. 133. Musikalischer Geschmack. Was und wie vielerley er ist.
§. 134. Schema aller zur musikalischen Rhetorik gehörigen einzelnen Theile.
§. 135. Beschluß der Einleitung.

Erstes Kapitel. Vom Ursprung und den Erfindern der Musik.

§. 1. Musik ist dem Menschen angeboren, und ein eben so nothwendiger Theil seines Wesens, als die Sprache.
§. 2. Erste Erfindung ist nichts als erste Entdeckung dieses angebornen Triebes gewesen.
§. 3. Beweise, daß der erste Zustand der Künste bey allen Völkern sehr klein war.
§. 4. Beweise aus neuern Zeiten.
§. 5. Verhältniß des Zustands der Nationen gegen den ersten Zustand ihrer Künste.
§. 6. Die sogenannten ersten Erfinder sind nur erste Ausüber der Künste gewesen.
§. 7. Welche Personen des Alterthums solche erste Ausüber waren.
§. 8. 9. Bey welchen Völkern des Alterthums diese Ausübung am vorzüglichsten war.

Zweytes Kapitel. Geschichte der Musik bey den Egyptiern.

§. 1. Alter Egyptens.
§. 2. Fabelhafte Zeitrechnung der Egyptier.
§. 3. Die Egyptier schreiben die Erfindung aller Künste ihren ersten Beherrschern zu.
§. 4. Ruhm der egyptischen Künste und Wissenschaften.
§. 5. Die Egyptier sind mit Recht als Erfinder vieler Künste anzusehen.
§. 6. Sie sind keine Musikverächter gewesen, wie Diodor sagt.
§. 7. Beweis aus dem Plato.
§. 8. — aus dem Diodor selbst.
§. 9. — aus dem Herodot.
§. 10. Sie hatten nur verboten, neue Musikarten einzuführen.
§. 11. Sie haben wahrscheinlich kein geordnetes musikalisches System gehabt.
§. 12. Warum sie keines gehabt haben.
§. 13. Wie es nach der Meynung des Roussier beschaffen gewesen seyn soll.
§. 14. 15. Widerlegung.

§. 16. Verhältniß der egyptischen Tonleiter zu den Stunden des Tages.
§. 17. Anwendung der Musik bey den Egyptiern bey ihren Festen und Leichenbegängnissen.
§. 18. — beym Dianenfeste, so wie auch beym Bacchus- und Osirisfeste.
§. 19. Beym Herumtragen der Bücher ihres Mercur oder Hermes.
§. 20. Ihr Gesang auf den Linus.
§. 21. Privatanwendung bey häuslichen Festen scheint bey den Egyptiern nicht statt gefunden zu haben.
§. 22. Musikalische Instrumente, welche von egyptischer Erfindung seyn sollen.
§. 23. Von der Lyra des Mercur oder Hermes. Stimmung derselben.
§. 24. Von dem Dichord auf einem zerbrochenen egyptischen Obelisk zu Rom.
§. 25. Betrachtung über dieses Instrument.
§. 26. Von der einfachen Flöte.
§. 27. Von den übrigen egyptischen Instrumenten.
§. 28. Von dem Musikzimmer in dem Grabmal des Osymanduas bey Theben.
§. 29. Schreiben des Hrn. Bruce über die Musik der Egyptier und der angränzenden Abyssinier.
§. 30. Betrachtung über dieses Schreiben und Folgerung über die innere Beschaffenheit der alten egyptischen Musik.
§. 31. Ob die Egyptier eine musikalische Schreibekunst hatten.
§. 32. Allgemeine Betrachtungen über die Schreibekunst alter Völker.
§. 33. Fortsetzung.
§. 34. Man findet keine Spur, daß die Egyptier eine Notenschrift gehabt haben.
§. 35. Sie müßten denn eine gehabt haben, die der Notenschrift der Chinesen ähnlich ist.
§. 36. Ist aber blos schwache Vermuthung.
§. 37. Schluß daraus auf die innere Beschaffenheit der egyptischen Musik.
§. 38. 39. Unvollkommenheit der egyptischen musikalischen Instrumente.
§. 40. Selbst die von Hrn. Bruce entdeckte Thebanische Harfe mit 13 Saiten ist unvollkommen.
§. 41. Das Gesetz der Egyptier, nach welchem der Sohn stets dem Geschäft seines Vaters folgen mußte, war der Vervollkommung ihrer Künste hinderlich.
§. 42. Vom Kunstgeschmack der Egyptier überhaupt.
§. 43. Von der Beschaffenheit ihrer Wissenschaften.
§. 44. Folgerung daraus auf die Beschaffenheit ihrer Musik.
§. 45. 46. Von der Musik der Egyptier unter den Ptolemäern zu Alexandrien.

Drittes Kapitel. Geschichte der Musik bey den Hebräern.

§. 1. Eine richtige und sichere Vorstellung von der Musik der Hebräer ist unmöglich.
§. 2. Man muß sich mit den davon übrig gebliebenen Nachrichten begnügen.
§. 3. Einfluß der verschiedenen Situationen, in welchen die Israeliten gelebt haben, auf die Beschaffenheit ihrer Musik.
§. 4. Mosaische Nachricht von der Erfindung der Musik durch Jubal.
§. 5. Art der Fortpflanzung dieser Erfindung durch zwo Säulen.
§. 6. Mosaische Nachricht von der Musik zu Labans und Jacobs Zeiten.

§. 7. Uebereinstimmung einer Stelle Hiobs mit den mosaischen Nachrichten. Wie man sich die damalige Musik zu denken habe.
§. 8. Fortsetzung.
§. 9. Siegsgesang des Moses und der Miriam.
§. 10. Folgerungen daraus.
§. 11. Erste Anwendung der Musik beym Gottesdienst, und beym Krieg.
§. 12. Vorzüglicher Gebrauch der Trompete in dieser Zeit.
§. 13. Triumphlied der Debora und des Sissera.
§. 14. Von der Tochter Jephta.
§. 15. Vom Samuel. Von den Prophetenschulen.
§. 16. Was die Prophetenschulen für eine Absicht hatten.
§. 17. Woher die große Wirkung der Musik in diesen frühen Zeiten bey den orientalischen Völkern kommt.
§. 18. Die Propheten der Hebräer nutzten diese Wirkung.
§. 19. Beyspiele von der Vereinigung der Musik und Weissagungskunst.
§. 20. Nähere Absicht und Zahl der Prophetenschulen.
§. 21. Von der Musik unter Saul.
§. 22. Wirkung der Musik auf Sauls Melancholie.
§. 23. Lobgesang des israelitischen Frauenzimmers auf David.
§. 24. Von der Musik unter David. Musikalische Einrichtung des Gottesdienstes.
§. 25. Ob dieser musikalische Gottesdienst mit lauter levitischen Sängern und Spielern besetzt war.
§. 26. Ob auch das Frauenzimmer Theil daran genommen habe.
§. 27. Die Söhne der Leviten wurden unter gewissen Einschränkungen zugelassen.
§. 28. Uebrige Einrichtung und Beschaffenheit dieses Gottesdienstes.
§. 29. Vermuthung, daß David schon eine Kapelle gehabt habe.
§. 30. Von der Musik unter Salomo.
§. 31. Musikalische Pracht bey der Einweihung des Tempels.
§. 32. Salomons Hofmusik, ist die erste Kapelle, von welcher man gewisse Nachricht hat.
§. 33. Salomons Dichtkunst und Kenntniß der Musik.
§. 34. Beschaffenheit der Musik nach Salomons Tod.
§. 35. — Unter Ahas, Hiskias, Manasse, bis zur Zerstörung Jerusalems durch Nebucadnezar.
§. 36. Zustand der hebräischen Musik während der Babylonischen Gefangenschaft.
§. 37. — unter den Hohenpriestern und Maccabäern. Vom Schauspielhaus des Herodes.
§. 38. Vom außergottesdienstlichen Gebrauch der Musik bey den Hebräern.
§. 39. Fortsetzung.
§. 40. Von der Musik der Hebräer bey den Gastmalen.
§. 41. Bey Leichenbegängnissen.
§. 42. Bey Erndtefesten.

****

Von den musikalischen Instrumenten der Hebräer.

§. 43. Einfluß der Kenntniß der Instrumente auf die Beurtheilung der Musik eines Volks.
§. 44. Große Anzahl der hebräischen Instrumente.
§. 45. Schwierigkeit, ihre wahre Beschaffenheit zu erforschen.
§. 46. Gattungen der hebräischen Instrumente.
§. 47. Von dem Instrumente: Cinnor oder Kinnor.
§. 48. Vorstellung der Cabbalisten von den Tönen der Davidischen Cinnor.
§. 49. Vom Nebel.
§. 50. Vom Asor.
§. 51. Von den Instrumenten Minnim, Machol und Schalischim.
§. 52. Vom Gittith.
§. 53. Von den Blasinstrumenten. Schofar, Keren, und Chatzotzeroth.
§. 54. Vom Chalil und Nekabhim.
§. 55. Von dem Instrument Sumphoneia.
§. 56. Von der Maschrokita.
§. 57. Von dem Instrument Magrepha.
§. 58. Von der hebräischen Pauke, Toph, Adufe.
§. 59. Von den Glocken- und Schellencymbeln und Castagnetten.

Von den Ueberschriften der Psalmen.

§. 60. Ob durch die Psalmenüberschriften musikalische Instrumente angedeutet werden.
§. 61. Sie dienten wahrscheinlich zur Bezeichnung einer allgemein bekannten Melodie.
§. 62. Beweis dieser Meynung aus den Uebersetzungen der Ueberschriften.
§. 63. Beweis aus der ähnlichen Gewohnheit anderer Völker, und der Meistersänger im Mittelalter.
§. 64. Fortsetzung.
§. 65. Von dem Wort Selah.
§. 66. Verschiedene Meynungen darüber.
§. 67. Mattheſons Meynung.
§. 68. Von dem Wort Lamnatzeach.

Von der innern Beschaffenheit der hebräischen Musik.

§. 69. Läßt sich blos aus den Sitten, Zeitumständen, und der Kultur anderer Kenntnisse und Künste beurtheilen.
§. 70. Uebertriebene Vorstellung, welche sich die meisten Schriftsteller von der Musik der Hebräer machen.
§. 71. Urtheil aus der Beschaffenheit der hebräischen Instrumente.
§. 72. Die hebräischen Instrumente sind sämmtlich unvollkommen.
§. 73. Sie scheinen noch jetzt in ihrer alten Beschaffenheit im Orient und in Europa beym Landvolk vorhanden zu seyn.
§. 74. Die Beschaffenheit des hebräischen Gesangs aus der hebräischen Sprache beurtheilt.
§. 75. Aus der Schönheit der hebräischen Poesie läßt sich nicht auf die Schönheit der hebräischen Musik schließen.

§. 76. Die Hebräer hatten keine musikalische Schreibekunst.
§. 77. Auf welche Weise die hebräischen Accente zur Bezeichnung der Musik gedient haben sollen.
§. 78. Beyspiele in Noten.
§. 79. Diese Schreibekunst war sehr unvollkommen, und konnte nur ein musikalisches Lesen bezeichnen.
§. 80. Ueber Speidels Probe einer nach der Bedeutung der Accente entzifferten Melodie mit vier Stimmen.
§. 81. Diese Probe beweist weiter nichts, als daß der hebräische Gesang eine bloße Cantillation war.
§. 82. Fortsetzung.
§. 83. Meynungen der neuern Juden von der alten Davidischen Musik sind unrichtig, und nicht auf Kenntniß der Musik gebaut.
§. 84. Proben von neu-jüdischen Melodien zu verschiedenen Psalmen.
§. 85. Auch die großen Anstalten, Vorbereitungen u. s. f. welche die Leviten machen mußten, beweisen nichts für die Vortreflichkeit ihrer Musik.
§. 86 Ursachen dieser Unvollkommenheit.
§. 87. Anhänglichkeit und Unveränderlichkeit einmal eingeführter Gewohnheiten.
§. 88. Mangel an Schauspielen.
§. 89. Vernachläßigung anderer Kenntnisse und Künste.
§. 90. Die Tempelmusik der Hebräer war unserm Kirchengesang ähnlich.

Litteratur der hebräischen Musik.

§. 91. Weitläuftigkeit dieser Litteratur.
§. 92. Sammlungen, und allgemeine historische Schriften.
§. 93. Schriften, welche von der Musik der Hebräer nach ihrem ganzen Umfange handeln.
§. 94. Schriften über einzelne Theile der hebräischen Musik:
1) über die musikalischen Instrumente der Hebräer.
2) über die Ueberschriften der Psalmen u. s. f.
3) über die hebräischen Accente als musikalische Noten betrachtet.
4) von der Tempelmusik der Hebräer insbesondere.
5) Schriften vermischten Inhalts.

Viertes Kapitel. Geschichte der Musik bey den Griechen.

§. 1. Die Untersuchung der griechischen Musik ist angenehm.
§. 2. Aber nicht weniger ungewiß als die egyptische und hebräische.
§. 3. Sie ist in den ältesten Zeiten mit Fabeln vermischt.
§ 4. Anfang der griechischen Cultur, und Eintheilung dieser Abhandlung.
§. 5. Unterschied der fabelhaften und historischen Zeiten in der griechischen Geschichte.

Des vierten Kapitels erster Theil. Erster Abschnitt. Von der Musik der Griechen unter den Göttern erster Ordnung.

§. 6. Erster Ursprung der Musik bey den Griechen.
§. 7. Vom Cadmus.

§. 8. Vom Cadmus und der Harmonia.
§. 9. Vaterland, Erfindungen und Zeitalter des Cadmus.
§. 10. Verbesserung der Musik durch Jupiter.
§. 11. Von der Minerva. Erfinderin der Flöte.
§. 12. Vom Merkur. Erfinder der Lyre.
§ 13. Beschaffenheit der Lyre.
§. 14. Vom Apollo.
§. 15. Erfinder der Cither.
§. 16. Unterschiede der Lyre und Cither.
§. 17. Nähere Beschaffenheit der vom Apollo erfundenen Cither.
§. 18. Auf welche Weise die Lyre und Cither gespielt wurde.
§. 19. Wettstreit des Apollo mit dem Pan.
§. 20. Wettstreit des Apollo mit dem Marsyas.
§. 21. Erfindungen des Marsyas.
§. 22. Verschiedene Vorstellungen des Apollo und Marsyas auf alten Kunstwerken.
§. 23. Bedeutung der Fabel von ihrem Wettstreit.
§. 24. Errichtung der pythischen Spiele.
§. 25. Verehrungen des Apollo.
§. 26. Von den Päanen.
§. 27. Von den Nomen.
§. 28. Von den Prosodien.
§. 29. Ueber die Hyporchemata.
§. 30. Vom Tempel Apolls zu Delphi.
§. 31. Vom Schwan und der Heuschrecke, welche dem Apollo geweiht waren.
§. 32. Vom Bacchus.
§. 33. Von den Bacchusfesten.
§. 34. Ob Bacchus selbst musikalisch gewesen.
§. 35. Von den Musen. Namen und Zahl derselben.
§. 36. Ihre Eigenschaften bey den Dichtern.
§. 37. Ihre Eigenschaften bey den Künstlern.
§. 38. Pythagoras hält sie für Seelen der Planeten.
§. 39. Vergleichung der Musen mit den Theilen der menschlichen Stimme.
§. 40. Musikalische Wettstreite der Musen, 1) mit den Sirenen; 2) mit den Töchtern des Pierus; 3) mit dem Thamyris.

Zweyter Abschnitt des ersten Theils. Von der Musik der Griechen unter den Erden- oder Halbgöttern.

§. 41. Vom Pan.
§. 42. Von den Satyren.
§. 43. Von den Sirenen.

Dritter Abschnitt des ersten Theils. Von der Musik der Helden und Heldenzeiten, bis auf den Anfang der Olympiaden.

§. 44. Beschaffenheit dieser Zeiten und der Musik derselben.
§. 45. Vom Orpheus.
§. 46. Seine musikalischen Erfindungen.
§. 47. Die Wirkungen seiner Musik.
§. 48. Seine übrigen Kenntnisse und Handlungen.
§. 49. Sein Tod.
§. 50. Seine Schriften und sein Zeitalter.
§. 51. Vom Linus.
§. 52. Vom Musäus und Eumolpus.
§. 53. Vom Amphion.
§. 54. Vom Chiron.
§. 55. Von den Homerischen Nachrichten von der Zeit des Trojanischen Kriegs
§. 56. Homers Achtung für Musik.
§. 57. Zustand der Musik zur Zeit des Trojanischen Kriegs.
§ 58. Musikalische Instrumente dieser Zeit. Vom Stentor und Misenus.
§. 59. Verschiedene Anwendung der Musik in dieser Zeit.
§. 60. Bey öffentlichen Festen und Gastmalen.
§. 61. Bey Leichenbegängnissen und Hochzeiten.
§. 62. Vom Gebrauch der Musik im Privatleben der Helden.
§. 63. Selbst die Gottheiten Homers sind musikalisch, nämlich die Circe und Calypso.
§. 64. Vom Thamyris.
§. 65. Vom Demodocus.
§. 66. Vom Phemius.
§. 67. Vom Chorôbus. Midas. Hyagnis. Olympus. Hierax. Crates. Philammon. Carius. Eleutherus. Cretheus. Ardalus. Anthes. Pierius. Zarex. Tyrrhenus. Syagrus.
§. 68. Beschaffenheit der Musik in diesen Zeiten.
§. 69. Gesetzliche Anwendung derselben bey den Lacedämoniern, Cretensern und Arcadiern.
§. 70. Von der Phemonoe, vom Olen, Pamphus, Melanopus, Palamedes, Corinnus, Paläphatus, Agias, Pronapides, Creophylus.
§. 71. Vom Homer.
§. 72. Vom Hesiodus.
§. 73. Vom Thaletas oder Thales.

Vierter Abschnitt des ersten Theils. Von der Musik der Griechen vom Anfang der Olympiaden, bis diese Nation von den Römern unterjocht wurde, nebst einer Nachricht von ihren musikalischen Wettstreiten.

§. 74. Beschaffenheit der Musik beym Anfang der Olympiaden.
§. 75. Von den Wettspielen der Griechen.

§. 76. Von den olympischen Spielen.
§. 77. Von den musikalischen Siegern in den olympischen Spielen. Xenocles. Euripides. Timäus. Crates. Archias Herodorus. Sopas. C. Anton. Septimius Publius. C. Aelius Agathemerus. Nero.
§. 78. Von den pythischen Spielen.
§. 79. Musikalische Sieger in den pythischen Spielen. Chrysothemis. Cephallen. Echembrotus. Sacadas. Pythocritus Midas von Agrigent. Agelaus.
§. 80. Von den Nemeischen Spielen. Vom Pylades.
§. 81. Von den Isthmischen Spielen.
§. 82. Von den Panathenäischen Spielen. Vom Phrynis, Callias, Critias, Archytas von Tarent, Philolaus, Epaminondas, Damon, Pericles.
§. 83. Andere Barden dieses Zeitalters. Arctinus, Eumelus, Cynethon, Asius.
§. 84. Vom Archilochus.
§. 85. Vom Xanthus, Clonas, Polymnest, Tyrtäus.
§. 86. Vom Terpander.
§. 87. Vom Cäpio, Aleman, und Aristoxenus Selinuntius.
§. 88. Vom Arion.
§. 89. Vom Draco und Stesichorus.
§. 90. Vom Alcäus, der Sappho und Erinna.
§. 91. Vom Mimnermus und der Nanno.
§. 92. Vom Simonides.
§. 93. Vom Bacchylides, Pindar und der Corinna.
§. 94. Vom Timotheus, dem ältern und jüngern. Harmonides
§. 95. Vom Antigenides, Pronomus, Philoxenus und Tellis.
§. 96. Werth der Flöte um diese Zeit. Vom Theodorus Ismenias, Amöbäus.
§. 97. Alphabetisches Verzeichniß der übrigen bekannten Tonkünstler Griechenlands.
§. 98. Allgemeine kurze Uebersicht der verschiedenen Zustände, worin sich die Musik der Griechen nach und nach befunden hat.

Des vierten Kapitels zweyter Theil. Von der Beschaffenheit der griechischen Musik.

§. 99. Weitläuftige Bedeutung des Worts Musik bey den ältesten Griechen.
§. 100. Eingeschränktere Bedeutung des Worts Musik, und Eintheilung in die grammatische und rhetorische Musik.

Des zweyten Theils erster Abschnitt.

§. 101. Von der musikalischen Grammatik.
§. 102. Von den Klängen.
§. 103. Von den Intervallen, und ihren Verschiedenheiten.
§. 104. Von den Systemen und ihren Verschiedenheiten.
§. 105. Aelteste Beschaffenheit der Systeme.
§. 106. Erweiterte Systeme.

§. 107. Nähere Erläuterung des großen und vollkommenen Systems der Griechen, und von der Abtheilung desselben nach Tetrachorden.
§. 108. Abtheilung desselben nach Pentachorden und Octachorden.
§. 109. Von den Klanggeschlechten. Vom diatonischen, chromatischen und enharmonischen.
§. 110. Nähere Beschaffenheit und Einrichtung der drey Klanggeschlechte.
§. 111. Vermischte Klanggeschlechte.
§. 112. Ueber die Wirkungen der unvermischten Klanggeschlechte, vorzüglich der enharmonischen. Unterschied einer ältern und neuern Enharmonik.
§. 113. Folgerungen aus einer Stelle Plutarchs über die Enharmonik des Olympus.
§. 114. Von den Tonarten, Moden und Octavengattungen. Unterschied unter Tonarten und Octavengattungen. Zahl, Classification und Umfang der Tonarten.
§. 115. Von den Wirkungen, welche den Tonarten zugeschrieben werden. Sind wahrscheinlich keine eigentlichen Tonarten, sondern Nationallieder gewesen. Beweise dieser Meynung.
§. 116. Jede Tonart erforderte eigene Instrumente.
§. 117. Beschaffenheit der Octavengattungen. Daraus gebildete Tonarten des Ptolemäus. Beschaffenheit und Umfang der ptolemäischen Tonarten. Hypothese des Hrn. Stiles hierüber. Anwendung dieser Hypothese auf die alten Tonarten.
§. 118. Von den Mutationen. Unterschiede derselben. Proben aus dem Plutarch und Athenäus.
§. 119. Von den Hülfswissenschaften der musikalischen Grammatik.
§. 120. Von der Akustik.
§. 121. Von der Canonik.
§. 122. Von den alten musikalischen Secten und Theorien der Klänge. Vom Pythagoras.
§. 123. Vom Lasus aus Hermione, dem ältesten musikalischen Schriftsteller.
§. 124. Vom Aristoxenus.
§. 125. Vom Euclides.
§. 126. Vom Didymus.
§. 127. Vom Ptolemäus.
§. 128. Von der Semeiographie oder Notirungskunst der Griechen.
§. 129. Ob die Accente in den ältesten Zeiten als musikalische Noten gebraucht wurden.
§. 130. Die Griechen brauchten die Buchstaben ihres Alphabets dazu. Große Zahl ihrer Tonzeichen.
§. 131. Wie sie geformt waren.
§. 132. Sie bezeichneten nur die Höhe und Tiefe der Töne, nicht zugleich die Dauer derselben.
§. 133. Betrachtungen über die innere Beschaffenheit und Ordnung der griechischen Notation.
§. 134. Sie war unordentlich und ohne Analogie.
§. 135. Von der Eclysis, Echole und dem Spondeiasmus. Von den Sylben, welche die Griechen bey ihren Singübungen gebrauchten.

Des zweyten Theils zweyter Abschnitt.

§. 136. Von der musikalischen Rhetorik.
I. §. 137. Von der Melopöie.

§. 138. Von den musikalischen Stylen oder Schreibarten.
II. §. 139. Von der Rhythmopöie.
§. 140. Verschiedene Arten des Rhythmus.
§. 141. Die gebräuchlichsten Arten desselben.
§. 142. Von dem Taktschlagen der Griechen.
§. 143. Was für Wirkungen den verschiedenen Rhythmen zugeschrieben werden.
§. 144. Der griechische Rhythmus war nicht wie bey uns in gleiche Theile abgetheilt, und ließ gar keinen Takt zu.
§. 145. Wahre Beschaffenheit des griechischen Rhythmus.
§. 146. War sehr unvollkommen und unmusikalisch.
III. §. 147. Ob die Griechen eine Harmonie, oder vielstimmige Musik gehabt haben? Ueber die Nothwendigkeit der Harmonie.
§. 148. Die Griechen haben sie nicht gekannt.
§. 149. Streitigkeiten über diese Frage unter den Gelehrten.
§. 150. Beweis, daß die Griechen keine Harmonie gekannt haben, aus ihren melopoetischen Lehrsätzen.
§. 151. Beweis, aus der Bedeutung des Worts Harmonie.
§. 152. Beweis aus der Bedeutung der Worte: Homophonie, Symphonie, Antiphonie, Paraphonie und Diaphonie.
§. 153. Ob die Griechen eine Terzenharmonie gehabt haben?
§. 154. Erläuterung verschiedener Stellen, woraus man den Griechen und Römern die Kenntniß der vielstimmigen Musik hat zuschreiben wollen.
§. 155. Bestätigung aus der Beschaffenheit der Musik unter andern asiatischen Völkern.
§. 156. Wie sich dieser Mangel der griechischen Musik, mit der Vollkommenheit ihrer übrigen Künste und Wissenschaften reimen läßt.
IV. §. 157. Von den Musikgattungen der Griechen.
§. 158. Von den Liedern der Griechen.
§. 159. Von der dramatischen Musik der Griechen. Von der Art ihrer Declamation.
§. 160. Von den Chören des Trauerspiels.
V. §. 161. Von den musikalischen Instrumenten der Griechen.
§. 162. Von den Blasinstrumenten.
§. 163. Von den Saiteninstrumenten.
§. 164. Betrachtung über die Beschaffenheit der griechischen Saiteninstrumente.
§. 165. Von den Schlaginstrumenten.
VI. §. 166. Von einigen Proben griechischer Musik.
§. 167. Hymnus an die Muse Calliope.
§. 168. Hymnus an den Apollo.
§. 169. Hymnus an die Nemesis.
§. 170. Ueber die Verfasser, Entzifferung und das Alter dieser Hymnen.
§. 171. Pythische Ode von Pindar.
§. 172. Schlüsse aus diesen Hymnen auf die Beschaffenheit der griechischen Musik.
§. 173. Neuer Versuch einer Melodie auf die 14te Olympische Ode von Pindar.

VII. §. 174. Von den Wirkungen der griechischen Musik.
§. 175. Sie kommen nicht von der Vollkommenheit der griechischen Musik her. Beweise aus den Wirkungen, welche Pythagoras durch Musik hervorgebracht hat.
§. 176. Ursachen dieser Wirkungen.
§. 177. Endurtheil über die Musik der Griechen und ihre Wirkung.
VIII. §. 178. Von der Musik der Neugriechen.
§. 179. St. Priests Nachricht davon.
§. 180. Von der Notenschrift der Neugriechen.
§. 181. Von ihren Tonarten und Octavengattungen.
§. 182. Von ihrem Rhythmus oder Takt.
§. 183. Aehnlichkeit der neugriechischen Musik mit der Musik der ältern Griechen.
§. 184. Belege dieser Meynung mit verschiedenen neugriechischen Melodien.

Des vierten Kapitels dritter Theil. Litteratur der griechischen Musik.

§. 185. Von der Litteratur der griechischen Musik überhaupt.
I. Aeltere Litteratur.
§. 186. a) Sammlungen.
§. 187. b) Einzelne Schriften.
II. §. 188. Neuere Litteratur der griechischen Musik. Schriftsteller, welche von der Musik der Griechen überhaupt handeln.
§. 189. Schriften über die harmonikalischen Theile der griechischen Musik.
§. 190. Schriften vom Gesang und der theatralischen Musik der Griechen.
§. 191. Von den musikalischen Instrumenten der Griechen überhaupt.
§. 192. Von einzelnen Instrumenten:
a) Von der Lyre, Cither u. s. f.
b) Von den Flöten.
c) Von den Cymbeln.
d) Von den Sistern.
e) De Tintinnabulis.
f) Von der Wasserorgel.
§. 193. Vom Unterschied der alten und neuen Musik.
§. 194. Musikalische Wörterbücher zur Erklärung griechischer Kunstwörter.
§. 195. Schriften über die griechische Musik vermischten Inhalts.
§. 196. Schriften über die Musik der Neugriechen.

Fünftes Kapitel. Geschichte der Musik bey den Römern.

§. 1. Die Römer haben ihre Musik von den Hetruskern und Griechen erhalten.
§. 2. Sind keine Verächter derselben gewesen, wie einige haben behaupten wollen.
§. 3. Beweise aus dem häufigen Gebrauch derselben unter Romulus, Numa Pompilius und Servius Tullius.

*****

§. 4. Ursprung der römischen Theatermusik.
§. 5. Wichtigkeit der Tibicinisten in Rom.
§. 6. Erste Einführung der Saiteninstrumente in Rom.
§. 7. Zustand der römischen Musik unter dem Consulat des Manlius, unter dem Julius Cäsar, unter August, Tiberius, Caligula und Claudius.
§. 8. Zustand der Musik unter der Regierung des Nero.
§. 9. Zustand der Musik unter Galba.
§. 10. Verfall der römischen Musik durch allgemein eingerissene Sittenverderbniß.
§. 11. Hindernisse, um welcher willen die römische Musik sich nicht vervollkommen konnte.
§. 12. Nähere Beschaffenheit der römischen Musik.
§. 13. Die Römer haben die weitläuftige griechische Notenschrift nicht simplicirt, wie einige glauben.
§. 14. Von den Liedern der Römer, nebst einer Probe einer Melodie auf eine Horazische Ode.
§. 15. Von den musikalischen Schriftstellern der Römer. Vitruv ist der älteste.
§. 16. Vom ältern Plinius und Aulus Gellius.
§. 17. Vom Apulejus, Censorinus und Macrobius.
§. 18. Vom Augustinus.
§. 19. Vom Martianus Capella.
§. 20. Vom Boethius.
§. 21. Vom Cassiodor. Alle musikalische Schriftsteller der Römer sind Uebersetzer der Griechen gewesen, und sind nur von geringer Bedeutung.
§. 22. Von den praktischen Tonkünstlern der Römer. Arbuscula, eine Sängerin. Nesra ebenfalls eine Sängerin. Vom Tigellius.

Erklärung der Kupfertafeln.

Tab. I.

1) *Calamus pastoralis.* Scheint das älteste und einfachste Blasinstrument zu seyn.
2) *Ossea Tibia.* Ebenfalls sehr alt, und wurde theils aus Cranichbeinen, theils aus den Knochen anderer Thiere gemacht. Ganz von ähnlicher Form führt Blanchinus ein Instrument unter dem Namen Buxea Tibia an.
3) Die Siebenpfeife Pans, oder *Fistula Panis*, welche auch Syrinx genannt wird.
4) *Tibiæ pares.* Nach dem Terenz wurde die eine mit der rechten, und die andere mit der linken Hand gespielt. Sie waren unten und oben mit einander verbunden, und müssen dem Anscheine nach ein gemeinschaftliches Mundstück gehabt haben. Die Zeichnung ist aus dem Mersenne (de instrumentis harmonicis, pag. 7.) genommen.
5) Ebenfalls *Tibiæ pares*, nach einer beym Blanchinus befindlichen Zeichnung. Sie sind länger, als die vorhergehenden, und unverbunden.
6) *Tibiæ bifores.* Sie werden auch tibiæ conjunctæ genannt, und scheinen nur etwas veränderte tibiae pares zu seyn.
7) *Tibiæ geminæ*, unverbundene Doppelflöten. Sowol diese als die vorhergehenden wurden bey theatralischen Vorstellungen gebraucht. Insbesondere scheinen aber diese tibiae geminae die beym Terenz erwähnten *tibiæ impares* zu seyn.
8) *Tibia utricularis*, oder Sackpfeife. Ist in eben der Form auch bey uns noch gebräuchlich.
9) *Tibia Siticinum*, eine Trauerpfeife, die bey Leichenbegängnissen gebraucht wurde.
10) *Buccina*, ein Instrument, welches von den Alten im Kriege gebraucht wurde. Vegetius sagt: Tubicines, Cornicines, Buccinatores, qui vel tuba, vel aere curvo, vel buccina committere praelium solent. Auch Ovid, Macrobius und andere führen es als ein Kriegsinstrument an.
11) *Tuba communis*, seu *recta.* Eine gerade Trompete oder Posaune. Sie wurde aus Erz oder Silber gemacht. Blanchinus glaubt, die Mosaische Trompete habe diese Form gehabt, und *Hawkins* (History of Musc. Vol. I. pag. 245.) führt an, daß die Trompete diese einfache Gestalt überhaupt bis ins 16te Jahrhundert behalten habe, weil man sie auf einem Gemälde zu Windsor, welches in diese Zeit gehöre, ganz ähnlich abgebildet finde.
12) Das *Keren* der Hebräer.
13) Ein Monochord.
14) Ebenfalls ein Monochord, etwas verändert.
15) Ein Dichord. Clemens von Alexandrien schreibt die Erfindung dieses Instruments den Assyrern zu.

Tab. II.

16) *Lyra trichordis* (dreysaitige Lyre).
17) *Tetrachordum*, oder viersaitige Lyre.
18) Eine siebensaitige Lyre.
19) a. Die Lyre Amphions, mit dem Plectro, welches 19) b. abgebildet ist.
20) Eine verbesserte Lyre.
21) Ebenfalls eine verbesserte Lyre.
22) *Trigonum.*
23) Ebenfalls ein Trigonum. Dies Instrument wurde vorzüglich von Frauenzimmern gespielt, und entweder mit einer Feder gerissen, oder mit kleinen Ruthen von verschiedener Länge geschlagen. Es wurde wie unsere Triangeln in der Hand gehalten.
24) Ein Psalter (Psalterium decachordon) oder das Nebel-Nassor der Hebräer.
25) *Tintinnabulum* oder *Crepitaculum.*
26) *Crotalum.*

27) Ein hölzerner Hammer, womit die Juden zu gewissen Zeiten in ihren Synagogen einen grossen Lärm machten, und damit zur Erinnerung an den Tumult, welcher vor der Creutzigung Christi entstand, gegen die Wände, Bänke und Stüle ihres Tempels schlugen. Ist zwar eigentlich für kein musikalisches Instrument zu halten, aber doch vom Blanchinus unter den Instrumenten der Alten angeführt worden.

Tab. III.

28) Eine Art von Psalter.
29) Die Cinnor Davids.
30) Das Machol.
31) Minnim.
32) Das Nebel.
33) Hebräische Ringelpauke oder Rappel.
34) Eine hebräische Hand- oder Jungfernpauke.
35) Ein Sistrum.
36) Das hebräische Maanim, oder eine Kugelpauke.
37) Maschrokitha.
38) Eine hebräische Flöte, mit Namen Chalil. Wenn sie grösser war, wurde sie Nekabbim genannt.
39) Das hebräische Keren, etwas verschieden von dem Nr. 2. angezeigten.
40) und 41) sind ebenfalls solche Arten von hebräischen Hörnern, die nur der mehrern oder mindern Biegung nach von einander verschieden sind.

Tab. IV.

42) Ein hebräisches Instrument, mit Namen Magrepha, welches man für eine Art von Orgelwerk hält.
43) *Tympanum*, oder die hebräische Aduse. Man hatte dies Instrument einfach und doppelt, von Holz oder von Kupfer. Wenn sie nicht zu groß waren, so wurden sie quer über den Leib gehängt, und ungefähr so wie unsere Trommeln geschlagen.
44) Eine orientalische Blettlertrommel aus Niebuhr.
45) Castagnetten. Die größern sind aus Calmet genommen, die in der daneben stehenden Frauenzimmer-Hand befindlichen kleinern aber aus Niebuhrs Beschreibung von Arabien. (Theil 1. S. 181.)
46) und 47) sind Triangeln, den unsrigen sehr ähnlich. Einige halten diese Art von Instrument für das hebräische Schalischim, welches aber von andern unter die Saiteninstrumente gerechnet wird.
48) Ein morgenländisches Instrument aus Niebuhr, welches die Neugriechen Sewuri nennen, von Pfeiffer aber der Form und Einrichtung nach für die wahre alte Lyre oder Cither gehalten wird. (S. dessen Abhandlung über die Musik der alten Hebräer, S. 31.)

Tab. V.

49) Ein egyptisches Instrument, welches Burney für eine Art von Colascione, oder für ein Dichord hält. S. S. 83.
50) Die thebanische Harfe mit dreyzehen Saiten. (S. die Beschreibung derselben in dem Brief des Hrn. Bruce, S. 89.)
51) Die hydraulische Orgel, nach der Zeichnung, welche Hr. Hofr. Meister aus der Beschreibung des Hero verfertigt, und in den novis Commentariis Societatis regiae Scientiarum Goettingensis Tom. II. hat stechen lassen.

Einleitung.

§. 1.

Die verschiedenen Gestalten, unter welchen die Musik in der Erzehlung ihrer Schicksale bey alten und neuen Völkern, durch eine Reihe von Jahrtausenden hindurch erscheint, können ohne einen genauen Begriff von ihrer allmähligen Ausbildung, von den ersten Elementen an bis zur höchsten und vollkommensten Vereinigung aller einzelnen Theile zum Ganzen, unmöglich richtig übersehen und beurtheilt werden. In den ersten Zeitaltern, bey den ersten Völkern der Erde, erscheint sie gleichsam in ihrer Kindheit; nur die ersten und einfachsten Theile des Ganzen werden bemerkt. In den zunächst darauf folgenden Zeitaltern, bey etwas kultivirtern Nationen, sind jenen wenigen Theilen, jenen ersten Elementen noch einige beygefügt, ohne daß man dadurch der Vollkommenheit des Ganzen um etwas beträchtliches näher gekommen wäre. Endlich kann bey noch spätern und ausgebildetern Völkern diese Vermehrung der einzelnen Theile mehr oder weniger ansehnlich seyn, ohne daß vielleicht ein einziges die Summe aller zum Ganzen gehörigen einzelnen Theile vereinigt, und dadurch ein Bild der höchsten Vollkommenheit der Kunst darstellt. Wie sollte es nun möglich seyn, alle diese Verschiedenheiten, die nicht nur aus der kleinern und größern Menge einzelner Theile, sondern auch noch aus dem Einflusse verschiedener Himmelsgegenden, aus der gesellschaftlichen Verfassung, Lebensart, Sittlichkeit, und übrigen Kultur der Nationen entstehen, richtig zu beurtheilen, wenn man nicht weiß, wie die Kunst ihrer innern Natur nach, sowol in ihrer Kindheit, als nach und nach in jedem Alter ihrer Ausbildung, nothwendig beschaffen seyn mußte, wenn nicht ein Maasstab vorhanden ist, nach welchem wenigstens einigermaßen das Verhältniß bestimmt werden kann, in welchem sie bey verschiedenen Völkern stand? Ein solcher Maasstab muß der richtige Begriff von Musik in ihrem ganzen Umfange seyn.

Künste und Wissenschaften wachsen wie alle Geschöpfe der Natur, nur nach und nach zur Vollkommenheit hinauf. Der Raum zwischen dem ersten Anfang und der höchsten Vollkommenheit ist mit so mannichfaltigen Mittelgeschöpfen ausgefüllt, daß man überall nicht nur die stuffenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Zusammengesezten, vom Kleinen zum Großen gewahr wird, sondern auch jedes einzelne, in dieser Stuffenfolge befindliche Glied für sich allein als ein Ganzes betrachten kann. Die Wissenschaften und Künste gleichen hierin den Polypen, deren hundert zerschnittene Glieder alle für sich leben, und alle vollkommene, nur kleinere Polypen zu seyn scheinen.

Ein Gemälde also, welches die stuffenweise Ausbildung der Musik vom ersten Anfang bis zu ihrer höchsten Vervollkommnung in sich faßt, welches getreu den Weg zeichnet, den der Geist des Menschen bey der Entwickelung seiner Fähigkeiten überhaupt, insbesondere aber unserer Kunst nimmt, scheint das beste Mittel zu seyn, den Leser in den Stand zu seßen, alle mögliche Verschiedenheiten, worin diese Kunst bey allen uns bekannt gewordenen Nationen erscheint, sicher zu beurtheilen, und wenigstens nicht ohne allen Grund zu bestimmen, wenn und wo sie wahren innern Werth hatte, oder haben konnte. Die Zeichnung eines solchen Gemäldes ist aus mehrern Ursachen mit mannichfaltigen Schwierigkeiten verknüpft; denn erstlich sind die einzelnen Züge dazu in der ganzen Natur zerstreut, und können nur mit großer Mühe gesammelt werden; zweytens, diese Züge, wenn sie auch glücklich gesammelt sind, lassen sich sehr schwer in ein Ganzes vereinigen; und endlich drittens, ist es nicht genug, aus alten und neuen Geschichtschreibern zu wissen, wie diese einzelnen Züge waren und sind, sondern man muß

Theoretiker, Kritiker und sogar Moralist seyn, um auch zeigen zu können, wie sie hätten seyn sollen. Dieß leztere nöthigt den Zeichner eines solchen Gemäldes, so zu verfahren, wie Apelles, der, um eine vollkommene Venus zu malen, die schönsten Züge mehrerer schönen Frauenzimmer zu einem Ganzen vereinigte. Die Natur hat, so wie in allen ihren Werken, auch in der Musik nur einzelne Schönheiten ausgestreut; es ist das Werk des Menschen, sie aufzusuchen, und durch zweckmäßige Zusammenstellung neue und vollkommenere Schöpfungen zu bewirken, als die Natur selbst.

§. 2.

Die Aehnlichkeit, die sich zwischen der Sprache der Menschen, und ihrer Musik findet, eine Aehnlichkeit, die sich nicht blos auf den Ursprung, sondern auch auf die vollkommene Ausbildung derselben, vom ersten Anfang an bis zur höchsten Vollkommenheit erstreckt, kann hier den sichersten Leitfaden abgeben. Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beyde aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beyde trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was sie werden konnte, nemlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beyde so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden. Die Ableitung und Vermehrung ihrer Ausdrücke aus den ersten Lauten der Empfindung, der Bau und die Zusammensetzung derselben, um Empfindungen oder Begriffe nicht nur zu wecken, sondern auch bestimmt und ohne alle Zweydeutigkeit zu wecken und mitzutheilen, kurz alle Eigenschaften, welche die eine zur vollkommenen Sprache des Verstandes machen, machen auch auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen Sprache des Herzens. Wer also die Beschaffenheit der einen kennt, kann durch die Bemerkung der unter beyden herrschenden Aehnlichkeit, leicht zum richtigen und vollkommenen Begriff der andern geführt werden. Was hier nur vorläufig von der Aehnlichkeit des Baues unserer Empfindungs- und Ideen-Sprache gesagt worden [1]), wird sich am besten bestätigen, wenn in der Folge dieser Einleitung überall darauf aufmerksam gemacht, und jederzeit am gehörigen Orte der Grund und die Ursache dieses Verhältnisses angezeigt wird.

Erste Periode der Kunst.

§. 3.

Obgleich der Ton, oder vielmehr, wie er hier genannt werden muß, der Klang, blos das Mittel ist, wodurch Musik hörbar gemacht wird, so wird er doch bey rohen, ungebildeten Nationen, meistens

1) Eximeno hat in seinem Werke dell' origine e delle regole della Musica eine ähnliche Vergleichung angestellt, aber auf eine ganz andere Art, als hier geschieht, wie aus der Folge erhellen wird. Er nimmt zwar an, daß die Musik eine wahre Sprache sey, sucht aber diese Aehnlichkeit nicht in der ähnlichen Ableitung und Zusammensetzung ihrer Ausdrücke, mit einem Worte, nicht im Innern der Kunst, sondern blos im Aeußern, nemlich in der Prosodie. Er geht also mit seiner Vergleichung nicht über die ersten Empfindungslaute hinaus, und glaubt, daß aus ihnen allein, nach und nach mit der Prosodie verbunden, die Musik entstanden und ausgebildet worden sey. Dieß ist nun freylich sehr seicht; aber ein Mann, der wie Eximeno bey der Herausgabe seines Werks die Musik erst ier Jahre studirt hatte, konnte auch unmöglich tiefer in as wahre Wesen derselben eindringen.

Weit besser übersah Franciscus Salinas, ein Spanier, dieses Verhältniß, der in der Präfation seines Werks *de Musica* folgende Stelle hat: Sunt autem (Grammatica et Musica) ab ipsis primordiis adeo similes, ut non sorores modo, sed paene gemellæ fuisse censeantur. Nam quemadmodum Grammatica initium sumit a literis, a quibus nomen accepit: deinde per syllabas, quæ ex literarum permixtionibus fiunt; ac per dictiones, quæ ex syllabarum coniunctione conflantur, ad orationem perficiendam pervenire contendit: sic etiam Musica a Musis, quibus omnimodam canendi peritiam tribuebat antiquitas, nuncupata, ex sonis ac intervallis ex sonorum permixtione factis, et ex consonantiis, quæ fiunt ex intervallorum coniunctione, melos sive cantum conficit atque componit. Salinas war Professor der Musik zu Salamanca, und sein Werk kam 1577 heraus.

für die Sache selbst genommen. Man hält jeden einzelnen Klang schon für Musik. Wenn man sich den bloßen Klang in seinen verschiedenen Modificationen denkt, z. B. laut, leise, scharf und rauh, sanft, dunkel, dumpfig, dick, dünn u. s. f. Ferner: Wie er im Stande ist, in diesen mannichfaltigen Modificationen aufs Gehör, und dadurch auf die Empfindung [2]) des Menschen zu wirken; so hat man wenig Ursache, sich zu wundern, daß das Vergnügen, welches er für sich allein schon erregen kann, für ein aus wirklicher Musik entspringendes Vergnügen gehalten wird. Der Mensch ist in seinem ersten Zustand ein blos leidendes Geschöpf; seine Seele ist noch nicht in Thätigkeit gesezt. Sinnliche Eindrücke sind also noch die einzigen, die er annehmen kann; anderer Eindrücke, wobey sein Geist erst vergleichen, und aus der Bemerkung eines Verhältnisses oder Ebenmaaßes Vergnügen schöpfen muß, ist er noch nicht fähig. Diese sinnlichen Eindrücke müssen sogar desto heftiger und erschütternder seyn, je weniger der Geist ausgebildet, und fähig ist, sich zu beschäftigen.

Hieraus erklärt sichs, warum wir bey allen wilden und rohen Nationen ein so großes Wohlgefallen am Geräusch lärmender Instrumente, z. B. an Trommeln, Klappern, schmetternden Trompeten, und an einem sehr lauten wilden Geschrey finden. Die Natur hat zwischen dem Herzen und dem Gehöre der Menschen eine ganz unmittelbare Verbindung gestiftet; alle Leidenschaften kündigen sich durch eigene Töne an, die in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, eben die leidenschaftliche Empfindung erwecken, aus welcher sie geflossen sind [3]). Diese unmittelbare Empfindung zwischen Ton, Gehör und dem Herzen, ist bey allen Völkern, sowol bey den rohesten als den kultivirtesten, die nemliche; nur blos mit dem Unterschiede: je roher ein Volk ist, je mehr es blos noch sinnlich, und an geistigen Vorstellungen arm ist, desto stärker ist es an Empfindung und Empfindungs-Werkzeugen. Der bloße Ton also, als leidenschaftlicher Ausdruck für sich ganz allein betrachtet, muß in diesem ersten Zustande rauh, stark, und auf alle Weise der Stärke der Empfindungs-Werkzeuge desselben angemessen seyn.

§. 4.

Es ist als bekannt vorauszusetzen, daß alle unsere Erkenntnisse ursprünglich aus Empfindung geflossen sind. Hierzu aber war erforderlich, daß mit den Empfindungen nach und nach Vorstellungen und Begriffe verbunden werden mußten. Eine Empfindung ist für sich allein weiter nichts, als das Bewußtseyn eines Eindrucks auf äußere oder innere Sinne. Um Vorstellung zu werden, muß die Seele auf jenen Eindruck merken, etwas daran zu unterscheiden suchen, und überhaupt dieses Bewußtseyn, das vorher nur dunkel war, zu einer vollkommenen Klarheit zu bringen suchen. Dann erst wird aus der Empfindung eine Vorstellung, und der Mensch ist nun im Stande, nicht blos einen lauten und starken Ton zu empfinden, sondern auch zu bestimmen, ob dieser laute und starke Ton rauh oder sanft war. Wird diese Achtsamkeit der Seele noch größer, so daß sie sogar, alles das vielfache, was sich an einem Tone bemerken läßt, unterscheiden kann, so erhält die Vorstellung einen noch höhern Grad der Klarheit, und kann, wenn die Art und Weise der Empfindung nebst ihrer Ursache eingesehen wird, zu einem Begriffe im eigentlichen Verstande werden. Nunmehr unterscheidet der Mensch nicht mehr blos, ob ein starker Ton sanft oder rauh ist, sondern auch, warum er es ist.

2) Die Töne der sowol lebenden als leblosen Wesen in der Natur haben eine natürliche Ursache des Gefallens und Mißfallens in ihrem Verhältnisse zu den Gehörnerven. Die Töne, oder Stimmen lebender Wesen sind Ausdrücke ihrer verschiedenen Gemüthszustände, und nehmen folglich aus der Sympathie eine andere Ursache des Gefallens und Mißfallens her. S. Tiedemanns Aphorismen über die Empfindnisse, im deutsch. Mus. vom Dec. 1777.

3) S. Sulzers allgem. Theorie der schönen Künste, im Artikel Musik, und *Cicero* de Oratore, lib. 3. Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum, et sonum, et gestum; totumque corpus hominis, et eius omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsæ.

§. 5.

Ehe es aber ein Volk auf diesen Punkt bringt, oder mit andern Worten: ehe es mit seiner Empfindung der Töne, Vorstellungen und Begriffe verbinden lernt, muß es erst Jahrhunderte lang blos empfunden haben. Selbst dann, wenn es anfängt, mit den Empfindungen Vorstellungen und Begriffe zu verbinden, sind diese Vorstellungen noch lange Zeiten hindurch so mangelhaft und eingeschränkt, daß der Einfluß derselben auf Ausbildung jeder Art fast eben so lange unmerklich bleibt. Es gehört lange Erfahrung und Uebung dazu, Empfindung und Vorstellung so mit einander zu verbinden, wie es bey gebildeten Völkern geschieht. Am besten kann man dieses bey allen unbekannten Erscheinungen bemerken, die uns zum erstenmale vorkommen. Es ist daher unläugbar und die Geschichte bezeugt es, daß ganze Völker Jahrhunderte hindurch Musik geliebt und ausgeübt haben können, ohne auf die ersten Verschiedenheiten, die man an den Tönen wahrnehmen kann, aufmerksam geworden zu seyn. Wenn ein Mensch erst durch bürgerliche Verfassung an Vorstellungen und Begriffen zunimmt, wenn sein Körper erst da Rauhigkeit und Stärke verliert, so wie der Geist da Ideen gewinnt, so muß man sich diesen Menschen erst in bürgerlichen Verhältnissen nicht nur denken können, sondern schon eine geraume Zeit hindurch gedacht haben, ehe man annehmen kann, der sanft flötende Ton einer Nachtigall habe ihm besser gefallen, einen angenehmern Eindruck auf seinen Sinn des Gehörs gemacht, als der laute, brüllende oder kreischende Ton seiner eigenen, oder der Kehle seines eben so rohen Mitbruders. Die allererste Musik bey rohen und unkultivirten Nationen ist daher auf keine Weise mehr als Klang, Geräusch, ohne alle Rücksicht auf einige der unendlichen Modificationen desselben, gewesen.

§. 6.

Wie aber, wird man vielleicht sagen, hat ein solches Geräusch, ganze Völker Jahrhunderte lang ergötzen können? Wenn zu diesem Geräusch nichts hinzugekommen wäre, wodurch es unterhaltender, und selbst für die Dauer angenehm werden konnte, so wäre es allerdings unbegreiflich, und sogar für die rohesten und ungebildetsten Menschen ein unausstehliches Einerley gewesen. Allein, der Mensch in seinem ersten Zustande bemerkte sehr bald, daß alle einfache Dinge, durch eine gewisse regelmäßige Art der Wiederholung, unterhaltender werden. Diese regelmäßige Wiederholung einfacher Dinge, die an sich selbst gar keiner Mannichfaltigkeit fähig sind, nennen wir in der Musik Takt, oder mit dem ursprünglichen Worte, Rhythmus. Der Ton ist an sich Ausdruck einer Empfindung; Empfindung folgt den Gesetzen der Bewegung, denn sie ist selbst eine Bewegung; folglich muß die durch einen einfachen Ton erregte Empfindung, wenn sie unterhaltend seyn soll, durch Bewegung oder durch Wiederholung des einfachen Tons von Zeit zu Zeit nach einer gewissen Ordnung erneuert werden. Den Grad der Unterhaltung, den eine solche rhythmische Wiederholung einfacher Töne verschaffen kann, deren Einerley sonst sehr bald ermüden würde, kann man aus dem Gebrauch beurtheilen, den man auch noch in den neuern Zeiten von unsern Trommeln zu machen weiß. Blos durch die Verschiedenheit der rhythmischen Schläge, erleichtert man nicht nur die Bewegung des Gehens, und bestimmt die Geschwindigkeit oder Langsamkeit der Schritte, sondern erregt auch vielleicht in dem Herzen derjenigen Menschenclasse, für welche diese kriegerische, blos rhythmische Musik zunächst bestimmt ist, noch überdieß manche Empfindung von Tapferkeit und Muth. Ueber die Ursachen dieser Wirkung des Rhythmus, findet man im Sulzerschen Wörterbuche, unter dem Artikel Rhythmus, eine sehr gute Abhandlung, auf welche ich, um hier Weitläuftigkeit zu vermeiden, den Leser verweise. Man kann also diese Wirkung des Rhythmus nicht nur als gewiß und unläugbar annehmen, sondern sich auch überzeugen, daß alle halbwilde, halbkultivirte Völker ihre erste Musik, das heißt: ihre einfachen Klänge und ihr Geräusch blos dadurch, nicht aber durch Modificationen der Töne an sich, mannichfaltig und unterhaltend gemacht haben. Dieses beweisen vorzüglich ihre Instrumente, ihre Trommeln, Klappern, Rasseln, u.s.f.

auf welchen ohne hinzugekommene rhythmische Bewegung und Mannichfaltigkeit, selbst für die allerrohesten Völker nur ein ermüdendes, und eben dadurch unerträgliches Einerley würde hervorgebracht werden können.

§. 7.

Um jedoch kein Mißverständniß zu erregen, und den Leser diesen ersten Zustand der Musik so deutlich als möglich zu machen, erinnere ich, daß die Eintönigkeit oder Einfachheit des Geräusches, von welchem hier die Rede ist, nicht so verstanden werden müsse, als habe es blos aus einem einzigen Tone, im wörtlichsten Sinn genommen, bestanden. Es wird nur in so fern eintönig genannt, als die wenigen Töne einer solchen Musik keinen Zusammenhang unter einander gehabt haben. Ich will dieses näher erklären. Mehrtönig kann eine Musik nur alsdann erst genannt werden, wenn eine Reihe von Tönen, diese Reihe mag so klein seyn als sie will, so zusammengestellt wird, daß dadurch eine Art von Melodie, das heißt, ein Satz, dessen verschiedene Glieder von verschiedener Bedeutung sind, hervorgebracht werden kann. In der Sprache ist dieses ein Satz, der nicht nur eine Sache an sich, sondern auch eine Eigenschaft derselben bezeichnet, und beyde zusammen verbindet, z. B. wenn ich nicht blos sage: Baum, sondern großer Baum, oder der Baum ist groß, u.s.f. So wie nun ein unkultivirtes Volk in seiner Sprache sehr langsam zu dieser Art von Bezeichnung gelangt, vermittelst welcher nicht blos die Sache, sondern auch ihre Verschiedenheit von andern ähnlichen Sachen angedeutet wird, so ist es auch gewiß nur sehr spät, und wahrscheinlich noch später darauf gekommen [4]), eine Reihe von Tönen so aneinander zu stellen, daß dadurch für die Empfindung eine, einem Sprachsatze ähnliche, Melodie hätte entstehen können. Und so lange in den Tönen einer Musik dieser Zusammenhang mangelt, so lange nicht wenigstens drey oder vier Töne so in Verbindung gestellt werden, daß sie in ihrem Zusammenhang verschiedene Bedeutung erhalten, so lange jeder Ton, ohne alle weitere Verhältnisse, Beziehungen und Verbindungen, für sich allein betrachtet werden muß, ist sie nicht anders als eintönig zu nennen, sie mag übrigens aus so viel abgesonderten und einzelnen tiefen oder hohen Klängen bestehen als sie will. Daß keine wilde und unkultivirte Nation eine solche Tonreihe gehabt habe, und noch habe, beweisen uns die Tonstücke, die wir von solchen Völkern kennen, die blos rhythmisch sind, im eigentlich musikalischen Sinn aber so wenig Zusammenhang haben, daß man sie mit Redesätzen vergleichen kann, die aus bloßen Hauptworten bestehen. Sogar sind die melodisch unzusammenhängenden Töne dieser Stücke so sonderbar, daß sie von den Reisenden, die sie bey diesen Völkern selbst gehört haben, kaum begriffen und mit europäischen Noten geschrieben werden konnten.

§. 8.

Wie lange sich dieser erste rohe Zustand der Musik bey einem Volke erhalten kann, ist auf keine Weise genau zu bestimmen. Wir finden ihn aber noch jetzt bey vielen asiatischen, africanischen und americanischen Völkern, von denen wir wissen, daß sie seit Jahrtausenden auch in andern Zweigen der Kultur keine Fortschritte gemacht haben.

So schlecht nun übrigens diese rohe, barbarische Musik an sich selbst ist, so dient sie doch ungebildeten Völkern zum Nutzen, zur Ergötzung und Unterhaltung auf mancherley Art. Sie brauchen sie, mit Tanz verbunden, nicht nur zu häuslichen und gesellschaftlichen Ergötzlichkeiten, sondern auch bey gottesdienstlichen Festen, und bey ihren Kriegen. Bey allen diesen verschiedenen Anwendungen ist sie

4) Die Gesetze, welche die Seele beym Denken befolgt, sind gewiß eher entdeckt worden, als die der Empfindungen. Beym Denken ist sich die Seele ihrer Operationen mehr bewußt, als beym Empfinden. Im letzten Fall muß also die Seele erst die zerstreueten Stücke ihres Empfindungszustandes durch die Erinnerung wieder zusammen sammlen, an andern beobachten, und aus diesen gesammleten Beobachtungen nach und nach eine Theorie zusammensetzen. S. Eberhards Theorie des Denkens und Empfindens. S. 98.

aber immer die nemliche, immer blos betäubendes und erschütterndes Geräusch, welches sie um so mehr lieben, je weniger ihr Geist beschäftigt, oder einer Beschäftigung fähig ist.

Zweyte Periode der Kunst.

§. 9.

Die Aehnlichkeit, die sich zwischen Empfindungen und Gedanken auf mehr als eine Weise bemerken läßt, mußte den Menschen nothwendig antreiben, mit dem Wachsthum seines Geistes, nicht blos die Ausdrücke der Gedanken, sondern auch der Gefühle, theils blos zu vermehren, theils aber auch der eigenen und mannichfaltigen Art, wie sich beyde zu äußern pflegen, nach und nach immer genauer anzupassen. Bisher waren seine Sprachlaute nichts als Interjectionen und einfache Worte, womit er die ihn zunächst umgebenden äußern Gegenstände bezeichnete; bey öfterer Betrachtung dieser Gegenstände entdeckte er aber nach und nach immer neue Seiten, neue Merkmale daran, wodurch sie sich von andern Gegenständen ähnlicher Art unterschieden, zu deren Bezeichnung seine einfachen Worte noch nicht hinreichend waren. Seine Empfindungslaute waren eben so einfach, bloße Klänge ohne Verbindung. Je öfter die nemliche Empfindung aufs neue geweckt wurde, je näher wurde der fühlende Mensch damit bekannt, und mußte nothwendig bemerken, daß auch unter Empfindungen, so wie unter körperlichen Gegenständen und unter Gedanken, ein Unterschied sey, daß es Haupt- und Neben-Empfindungen, mehr oder weniger angenehme, mehr oder weniger unangenehme, traurige, fröliche, u. s. f. gebe, zu deren Ausdruck, Schilderung oder Nachahmung seine bisher gebrauchten einzelnen hohe oder tiefe Klänge eben so wenig hinreichen konnten, als die einfachen Sprachlaute zur Bezeichnung äußerer Gegenstände mit ihren Verschiedenheiten und eigenen Merkmalen.

§. 10.

In der Sprache hat diese Bemerkung der verschiedenen Eigenschaften und Beziehungen der äussern Gegenstände und Gedanken nach und nach sowol zu den Biegungen und mannichfaltigen Abänderungen der ursprünglichen Sprachlaute, als auch zur Erfindung der bey uns sogenannten Redetheile Anlaß gegeben, und in der Musik, oder in der Sprache der Empfindung zu einer solchen Zusammenstellung von Tönen, die in Rücksicht auf die Beziehungen unter einander aus Haupt- und Neben-Tönen, oder, um es mit grammatischen Kunstwörtern zu nennen, aus Haupt- Eigenschafts- und Verbindungstönen bestehen. Durch diese ersten Versuche, durch diese ersten Schritte zur Bildung einer wahren Ton- oder Empfindungs-Sprache, ist der Grund zu den förmlichen und zusammenhängenden Tonreihen gelegt worden, die wir jezt Tonleitern nennen, deren gänzliche Ausbildung aber dem menschlichen Geiste so viele Anstrengung und Mühe gekostet hat, daß sie erst nach mehrern Jahrtausenden völlig zu Stande gebracht werden konnte.

§. 11.

Die erste Grundlage zu unsern jetzigen Tonleitern war also in ihrem Ursprunge sehr geringe und unbedeutend. Auch hierin hatte die Empfindungssprache mit der Ideensprache ein gemeinschaftliches Schicksal, die ebenfalls nach den ersten Schritten zu ihrer Ausbildung, die Gegenstände in sehr wenigen Beziehungen und Verhältnissen zu bezeichnen wußte; und es ist bekannt, daß viele alte Sprachen lange Zeit hindurch nur drey Redetheile, nemlich das Substantiv, Adjectiv und Verbum hatten. Wenn es dem Menschen so schwer geworden, die vielfachen Beziehungen und Verschiedenheiten äußerer Gegenstände zu bemerken und zu bezeichnen, die er doch ihrer Natur nach greifen, fühlen, sehen, und so oft untersuchen konnte, als er wollte; wie viel schwerer muß es ihm geworden seyn, den eben so vielfachen, aber weit dunklern Verschiedenheiten der Empfindungen so auf die Spur zu kommen, daß er seine Empfindungslaute eben so mannichfaltig modificiren konnte, als die Empfindungen selbst modificirt sind, daß er Haupt- und Neben-Empfindungen nicht nur unterscheiden, sondern sie auch in seinen Ausdrücken verbinden konnte? Die Summe der Ausdrücke ist daher auch hier, so wie in der Ideensprache, der Summe der Bemerkungen gefolgt, die man in Rücksicht auf die verschiedenen Eigenschaften und Beziehungen eines Gegenstandes machte, der Gegenstand mochte nun Körper oder Empfindung seyn, das heißt: diese Summe von Ausdrücken war sehr klein. Die ersten Tonreihen von der Art enthielten nur drey, höchstens vier Töne. Die Lyre des egyptischen Mercur hatte drey Saiten, die wahrscheinlich so gestimmt waren, daß sie, wie etwa die Töne h — c — d, oder e — f — g, eine solche kleine Tonreihe bilden konnten. Unter diesen drey Tönen, wenn sie so wie man vermuthet, daß sie es bey den Alten waren, gestimmt werden, befindet sich offenbar ein Hauptton, ein Nebenton und ein verbindender Ton, so daß man daraus im musikalischen Sinn schon einen Satz bilden kann, der dem ähnlich ist, was man in der Sprache einen Redesatz nennt. Noch besser würde dieses Verhältniß der drey Töne unter sich seyn, wenn sie in die Töne c — d — e, gestimmt würden. Das c wäre sodann Hauptton, das e Eigenschaftston, und das d verbindender Ton. Das Tetrachord der Griechen hatte einen Ton mehr, war also schon im Stande, an einer Empfindung eine Beziehung mehr zu bezeichnen.

§. 12.

Daß die ersten Völker bey der Bildung ihrer kleinen Tonreihen ein dunkles Gefühl von den verschiedenen Bedeutungen und Beziehungen der darin aufgenommenen Töne untereinander hatten, die offenbar so gegen einander betrachtet werden können und müssen, wie die verschiedenen Glieder eines Redesatzes, ist nicht zu bezweifeln; denn aus keiner andern Ursache konnten sie (wie wir besonders von den Griechen wissen,) mit jedem neuen Tone, den sie ihren Tonreihen einverleiben wollten, so verlegen seyn, als sie waren. Es wurde nemlich durch den Zusatz eines neuen Tones das Verhältniß gestört, welches ihrem Gefühle nach unter den übrigen im System befindlichen Tönen herrschte, und man wußte lange nicht, was man mit einem solchen neuen Tone anfangen sollte, oder wie man ihn so mit den übrigen verbinden wollte, daß das alte Verhältniß nicht nur nicht gestört, sondern auch das Ganze durch ihn zum Ausdruck einer Beziehung mehr geschickt würde [5]). Blos aus diesem dunklen Gefühl von der verschiedenen Bedeutung der Töne eines Systems unter sich, schreiben sich die Benennungen her, die die Alten den verschiedenen Gliedern ihrer Tonreihen gaben, und die wir auch selbst in den neueren Zeiten ebenfalls aus diesem dunklen Gefühl, zwar viel ausgebildeter unter dem Namen des charakteristischen Ambitus beybehalten haben. Die chorda principalis, media, finalis der Alten, und die chordæ peregrinæ, elegantiores, neceſſariæ &c. der Neuern, sind lauter Beweise, daß die Töne einer Klangleiter unter sich solche Beziehungen haben, wie die verschiedenen Worte eines Redesatzes in der Sprache, und daß man diese Wahrheit bey den ersten Schritten zur Bildung förmlicher Tonleitern obgleich nur dunkel, doch schon gefühlt habe. Auch die in die Systeme der Griechen eingeschobene und angehängte Töne beweisen es.

§. 13.

Von der Zeit an, da man solche Tonreihen zu bilden suchte, fängt die Musik erst an, den Namen einer Kunst, einer wahren Sprache der Empfindung zu verdienen. So lange sie noch blos aus Empfindungslauten bestand, verdiente sie eine solche Benennung nicht. Jedes Thier hat solche unzusammenhängende Empfindungslaute mit dem Menschen gemein; der Mensch aber ist durch den Gebrauch seiner Vernunft allein im Stande, diese Laute so aufzusammeln, und zu verbinden, daß sie ein Mittel

5) Es ist wahrscheinlich, daß aus eben der Ursache bey mehrern alten Völkern verboten war, auf den üblichen Instrumenten neue Saiten oder Töne anzubringen. Sie konnten solche neue Töne bey ihren damals blos auswendig gelernten Melodien, die nach dem einmal vorhandenen Umfang ihrer Tonleitern gebildet waren, nicht brauchen.

werden, die feinsten und zartesten Gefühle aus einer Seele in die andere zu bringen, die unsichtbarsten innern Empfindungen zu schildern, und einander mitzutheilen. Man kann aber leicht denken, daß eine so feine Sprache nur mit sehr langsamen Schritten zu einem solchen Grad der Vollkommenheit gelangen konnte, worin wir sie jetzt sehen; daß sie erst viele Jahrhunderte hindurch eine bloße Erschütterung der Empfindung zu bewirken vermochte, ehe sie so weit kam, ein bestimmtes Gefühl zu wecken, und zwar so zu wecken, daß man es von andern ähnlichen oder unähnlichen Gefühlen unterscheiden konnte. Dieß zu bewirken, war die kleine Tonreihe der Alten, die außer ihrem geringen Umfange auch noch andere sehr beträchtliche Mängel hatte, wie wir in der Folge sehen werden, nicht hinreichend, und es mußten erst noch sehr viele Dinge theils erfunden, theils erweitert und ausgebildet werden.

Die Sache verdient, daß wir uns noch ein wenig dabey aufhalten, um so mehr, da sie hier aus einem Gesichtspunkt vorgestellt ist, aus welchem sie meines Wissens noch niemand betrachtet hat. Zu dem Ende müssen wir aber wieder etwas zurück gehen. Es geht hierin dem Schriftsteller, der dem Leser etwas erklären will, noch eben so, wie es den ersten Menschen gieng, die die Beschaffenheiten eines Gegenstandes untersuchen wollten; wenn sie ihren Gegenstand auf einer Seite betrachtet hatten, und zu einer andern übergiengen, mußten sie doch sehr oft zur ersten wieder zurückkehren, um die verschiedenen Beschaffenheiten desto deutlicher zu erkennen.

§. 14.

Empfindungen sind Bewegungen der Lebensgeister, und folgen, wie schon oben erinnert worden ist, den Gesetzen der Bewegung. Keine Empfindung, die anhaltend seyn, oder durch irgend ein Mittel nicht nur geweckt, sondern auch unterhalten werden soll, ist sich, vom Anfang ihrer Entstehung an bis ans Ende, gleich. Sie nimmt nach und nach durch unendliche und unbegreifliche Grade von Stärke und Schwäche ab und zu. Dieses Wachsen und Abnehmen der Empfindung nennt man gewöhnlich Modification; es könnte aber eben so füglich, und vielleicht noch füglicher mit einem Worte bezeichnet werden, welches wir in der musikalischen Kunstsprache moduliren nennen; denn das musikalische Moduliren entspricht den feinen allmähligen Uebergängen der Empfindung zur Stärke oder Schwäche nicht nur vollkommen, sondern giebt auch gleichsam einen kleinen Wink, daß die Modulation der Leidenschaft durch die Modulation der Töne am besten auszudrücken, und nachzuahmen sey. So vielartig aber auch immer eine Leidenschaft sich äußern kann, so ist doch leicht zu bemerken, daß sie nur auf einem einzigen Punkte genau diejenige Empfindung sey, die sie von allen andern unterscheidet; alle andere Punkte oder Grade derselben gränzen auf eine oder die andere Art, mehr oder weniger entfernt an eine andere Hauptempfindung, und dienen zur genauern Bestimmung derselben ebensowol, wie sie zur Bestimmung der ersten dienten, sobald ihre Verhältnisse, oder ihre Beziehungen unter einander verändert werden. Auf diesen Zusammenhang der Empfindungen unter einander, muß sich die Natur und der Zusammenhang der Ausdrücke gründen, wodurch sie geweckt oder unterhalten werden sollen.

Die Ideen unsers Geistes, und die Ausdrücke derselben sind ganz von ähnlicher Art. Sie hängen eben so zusammen, und greifen eben so in einander. In der Sprache, wodurch wir sie andeuten, giebt es nur eine kleine Anzahl von Grundlauten, die aber durch verschiedene Stellungen und Beziehungen so mannichfaltig werden, daß ein und eben derselbe Laut, je nachdem er mit andern Lauten zusammengesezt ist, zu den verschiedensten Ausdrücken dienen kann. Wer je über die Natur der Sprache, und die Zusammensetzung ihrer wenigen Grundlaute nachgedacht hat, wird dieses ohne weitere Beweise vollkommen einsehen. Mit den Ausdrücken der Empfindung, oder mit der Tonsprache hat es ganz die nemliche Beschaffenheit. Jeder in unsern Tonleitern befindliche Ton, kann zum Ausdruck einer Hauptempfindung dienen, je nachdem er mit Nebentönen begleitet ist, die mit ihm in einem dazu dienlichen Verhältniß stehen.

§. 15.

Wenn wir also der Natur unserer Empfindungen, und der Art und Weise, wie sie sich zu äußern pflegen, recht genau nachspüren, so können wir unmöglich umhin, endlich die Entdeckung zu machen, daß die Bestandtheile ihrer Ausdrücke eben so auseinander entwickelt, und nach ähnlichen Gesetzen mit einander verbunden werden müssen, wie die Bestandtheile der Ideen-Ausdrücke. Aus den einfachen Sprachlauten werden Sylben und Wörter zusammengesetzt, wodurch man Sachen nebst ihren Eigenschaften und Beziehungen bezeichnen kann; aus einzelnen Tönen theils auf ähnliche, theils auf verschiedene Art etwas, was für die Bezeichnung einer Empfindung nebst ihren Eigenschaften und Beziehungen das nemliche ist. Bisweilen kann ein einziger Ton, wie alle ursprüngliche Empfindungslaute, zu einem solchen musikalischen Worte, wenn ich mich so ausdrücken darf, hinreichend seyn; bisweilen sind aber mehrere dazu erforderlich, so wie in der gewöhnlichen Sprache oft zwey, drey und mehrere Sylben zu einem Worte erforderlich sind. Durch ein einziges Wort kann blos eine einzige Sache für sich ohne deren Eigenschaften, Verschiedenheiten oder Beziehungen angedeutet werden; eben so kann ein aus einem einzigen, oder mehreren Tönen bestehendes musikalisches Wort für die Bezeichnung einer Empfindung nicht mehr. So wie nun in der Sprache zur vollständigen Bezeichnung einer Sache, mehrere Worte von verschiedenen Bedeutungen erforderlich sind, wodurch die Eigenschaften und die jedesmalige Beziehung, in der sie uns eben erscheint, kenntlich gemacht werden können, eben so müssen auch zur vollständigen Bezeichnung einer Empfindung mehrere Töne von verschiedener innerer Bedeutung gebraucht werden.

§. 16.

Hierauf nun gründen sich, wie schon erinnert worden, unsere sogenannten Tonleitern, deren einzelne Glieder gegen einander so betrachtet werden müssen, wie die sogenannten Redetheile in der Sprache. Da aber der Arten von Empfindungen viele sind, deren jede wiederum unendlicher Modificationen fähig ist, so müssen auch nicht nur überhaupt der Ausdrücke, das heißt, der Tonreihen mehrere seyn, sondern sie müssen auch sehr mannichfaltig abgeändert werden können. Diese mannichfaltigen Abänderungen oder Ableitungen aus dem Vorrathe einzelner Töne oder Tonreihen, verschaffen uns die Menge von musikalischen Worten, so wie die Sprache die Menge ihrer Ausdrücke durch Ableitungen aus den ursprünglichen einfachen Sprachlauten erhält. Auf diese Weise sind wir durch Tonleitern von kleinerm Umfang, auch nur im Stande, Melodien von kleinem Umfange zu bilden, deren Modulation die ähnliche Modulation der Empfindungen ebenfalls nur unvollständig und mangelhaft auszudrücken vermag; und selbst Rhythmus und äußere Verschönerung des Tons, muß mit der innern Ausbildung und bedeutungsvollen Anordnung desselben in gleichen Schritten fortgegangen seyn, ehe sich die Möglichkeit einer Musik, im wahren Sinn des Worts, das heißt, eine solche Zusammensetzung von Tönen gedenken läßt, die für den Ausdruck der Empfindung das seyn kann, was wir in der Sprache etwa eine kleine Rede nennen. In der Musik würde es ein kleines Lied genannt werden müssen.

§. 17.

In der ersten Periode war die Kunst gewissermaaßen noch bloße Sprache des Bedürfnisses. Unser Herz hat seine Bedürfnisse so gut als der Körper. Die Kunstausdrücke bezeichneten also die Empfindung genau so, wie sie sich äußerte, nemlich rauh, stark, heftig und unzusammenhängend. Ganz anders mußte aber die Kunst verfahren, sobald sie nicht mehr Werk des Bedürfnisses seyn, sondern Mittel werden wollte, durch Erinnerung und Erregung empfindungsvoller Gemüthszustände, zugleich Wohlgefallen und Vergnügen zu bewirken. Sie durfte nun nicht mehr jeden Empfindungslaut so darstellen, wie ihn der rohe Naturmensch gewöhnlich angab, sondern mußte ihn veredlen, und überhaupt nur die schönsten derselben auffammeln, und so mit einander verbinden, daß nicht nur ein gewisser

Gemüthszustand ausgedrückt, sondern auch so ausgedrückt wurde, daß dadurch zugleich Vergnügen und Wohlgefallen erregt werden konnte. Daher war nun auch die Zusammenstellung der erwähnten kleinen Tonreihen für sich allein nicht einmal hinreichend, ein solches kleines Lied, als Ausdruck eines gewissen Gemüthszustandes, hervorzubringen. So mannichfaltig auch durch die verschiedenen Abänderungen und Stellungen derselben, ihre innern Ausdrücke werden können, so sind sie doch noch nicht mannichfaltig genug, müssen also durch die Anwendung noch anderer Mittel, als ihre Abänderung für sich allein betrachtet ist, um sehr viel mannichfaltiger gemacht werden, ehe sie zur besten Zusammensetzung auch nur der kleinsten musikalischen Rede dienen können. Eines der ersten Mittel zu einer solchen Vermehrung und Verschönerung der Ausdrücke, dessen sich auch die rohesten Völker bey ihrer eintönigen Musik schon bedient haben, und eben dieser Eintönigkeit wegen um so nothwendiger haben bedienen müssen, ist

I. der Rhythmus. In seinem ersten Ursprung ist er nichts weiter, als eine mannichfaltige Art von Wiederholung einer und eben derselben Sache; bey seiner weitern Ausbildung aber, wo er nach und nach immer auf mehrere Dinge angewendet wird, kann er ungleich wichtiger werden, und blos dadurch, daß er als Accent betrachtet, Haupt- und Nebentöne gehörig von einander unterscheidet, die Zahl der Kunstausdrücke nicht nur verschönern, sondern auch ungemein vermehren helfen. Sobald der Mensch anfing, die verschiedene Bedeutung zu fühlen, die die einzelnen Glieder einer mit einander verbundenen Tonreihe unter sich haben, so mußte er auch nothwendig bald gewahr werden, daß jene verschiedene Bedeutungen der Töne, durch den Accent, oder durch Verlängerung und Verkürzung in Absicht auf die Dauer derselben, auf sehr mannichfaltige Art nicht nur verstärkt und abgeändert, sondern auch eben dadurch zugleich vermehrt werden können. Daß die Griechen sich dieses Mittels zur Verstärkung und Vermehrung ihrer Kunstausdrücke vorzüglich bedient haben, ist bekannt. Als ein sehr erfinderisches, und der Musik im höchsten Grad ergebenes Volk, mußten sie sehr bald den Mangel an innern, aus den Versezungen der Töne ihrer Tonreihen selbst entstehenden Ausdrücken bemerken, und wurden dadurch genöthigt, sie durch äußere Hülfsmittel nach Möglichkeit zu ersezen. Daher wurde dem Anscheine nach, der Rhythmus der Griechen so mannichfaltig. So wie aber durch Erfindung der Harmonie, durch Erweiterungen der Tonreihen selbst, und noch durch hundert andere Hülfsmittel die Zahl der innern Ausdrücke [6]) allmählig immer größer wurde, bedurfte man theils keines so mannichfaltigen Rhythmus mehr, und er wurde nach und nach auf die nothwendigsten und allerbrauchbarsten Gattungen eingeschränkt, theils wurde er auch nicht mehr so sehr bemerkt. Dies ist die wahre, in der Natur der Sache selbst gegründete Ursache, warum in der Musik der neuern Zeiten, der Rhythmus weniger mannichfaltig scheint, als in den Zeiten der Griechen; nicht aber, wie der ehrliche Isaac Vossius [7]) meynt, weil wir in der Kunst zurückgekommen sind [8]).

II. Außer der Verbesserung und dem mannichfaltigern Gebrauch des Rhythmus, worauf die Völker, die im Besitze so kleiner Tonreihen waren, zur Vervielfältigung oder zur bloßen Verschönerung und

6) Unter innern Ausdrücken verstehe ich die, welche aus der mannichfaltigen Versetzung und Abänderung der Töne in Absicht auf ihre Höhe oder Tiefe entstehen, die wir mit dem Worte Modulation bezeichnen. Aeußere Ausdrücke erhält die Kunst durch den Rhythmus vorzüglich, man kann aber auch die physikalischen Beschaffenheiten des Klangs hierher rechnen.

7) In seinem Werke: de poematum cantu et viribus rhythmi.

8) Es ist also falsch, daß der Rhythmus der Griechen mannichfaltiger gewesen, als der unsrige. Genau genommen, sind in der neuern Musik noch alle Arten von Rhythmus vorhanden, die in der alten gebraucht wurden. Aber er wurde bey den Alten unvermischter, und meistens in Liedern, deren Melodien den Worten blos syllabisch angepaßt waren, gebraucht, und war überhaupt wegen Mangel hinlänglicher innerer Kunstausdrücke mehr Hauptsache als bey uns. Unter solchen Umständen konnte er mehr bemerkt merden, und dadurch leicht hernach zu der Meynung Anlaß geben, er sey in den neuern Zeiten größtentheils verloren gegangen.

Berichtigung ihrer Kunstausdrücke verfallen mußten, werden sie auch bald gefühlt haben, daß die Intervallen ihrer Tonreihen einer richtigern und genauern Bestimmung bedurften. Sobald ein Volk eine Tonreihe von so großem Umfange hatte, daß Intervallen von der Größe der Terzen und Quinten darin lagen, so hat es mit der natürlichen Reinigkeit dieser Intervallen keine Schwierigkeit; diese liegen so sehr in der Natur, daß sie wohl nicht leicht verfehlt werden können. Allein die zwischen diesen größern Intervallen liegenden Töne, weil es bey so eingeschränkten Tonreihen an hinlänglichen Vergleichungsmitteln fehlte, das heißt, weil nicht jeder Ton seine eigene Quinte erhalten konnte, nach welcher seine Reinigkeit hätte bestimmt werden können, mußten lange ohne ihr ihnen in der Reihe zukommendes richtiges Verhältniß bleiben, und sind es auch wirklich, wie wir vorzüglich aus der Geschichte der griechischen Musik wissen, so lange geblieben, bis sich nicht nur die Tonreihen an sich selbst erweiterten, sondern auch durch die Erfindung der Harmonie so viele und hinlängliche Vergleichungsmittel gewonnen wurden, als zur richtigen Bestimmung ihrer Verhältnisse unumgänglich erforderlich sind. Auch dieses ist ein Werk der neuern Zeiten, und was die Alten hierin thun konnten, war zwar gegen das, was ihre Vorfahren gethan hatten, etwas einer Verbesserung ähnliches, aber noch lange nicht hinreichend, aus ihren kleinen Tonreihen das zu bilden, was in Absicht auf die innere Bedeutung der darin befindlichen einzelnen Töne, der verschiedenen Bedeutung der Worte eines Redesatzes hätte ähnlich werden können. Ihre Eigenschafts- und Verbindungs-Worte waren, um bey der Vergleichung zu bleiben, gegen das Hauptwort immer etwas zu klein oder zu groß, bezeichneten also in Rücksicht auf die Beziehungen desselben das was sie sollten oder wollten, nie genau genug, sondern immer entweder zu viel oder zu wenig.

III. Die Modificationen der Töne, blos in Rücksicht anf ihre physikalische Beschaffenheit, sind ebenfalls äußere Hülfsmittel zur Verschönerung und Vermehrung der Kunstausdrücke, deren Nothwendigkeit und Wirkung, bey einem Volke, dessen Sinn für Bedeutung und Ausdruck einmal geweckt ist, nicht lange verkannt werden können. Die Töne an sich können rauh, sanft, stark, schwach u. s. f. seyn, und in jeder dieser Modificationen zur Veränderung des Ausdrucks ungemein viel beytragen. Auch der roheste Naturmensch sagt seinem Mitbruder etwas angenehmes und erfreuliches nicht blos mit andern Worten, sondern auch mit einem ganz andern Tone der Stimme, als eine Unannehmlichkeit; warum sollte der Mensch auf einer schon beträchtlich höhern Stuffe der Ausbildung, nicht auch in seiner Musik, in den wirklichen Ausdrücken seiner Empfindungen, auf ein so wirksames Verschönerungsmittel gefallen seyn?

Soweit scheint die Musik in der zweyten Periode ihrer Ausbildung gekommen zu seyn, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß sie bey mehrern alten Völkern, selbst bey den Griechen, wie wir an seinem Orte sehen werden, von keinem größern Umfange war. Diese Periode bezeichnet gewissermaaßen das Jünglingsalter der Kunst, so wie die erste den Stand ihrer Kindheit. Sowol die eine als die andere dauerte Jahrtausende hindurch, und würde vielleicht noch dauern, oder gar wieder zurück gesunken seyn, wie die Musik der Chinesen, Neugriechen, und mehrerer asiatischer Völker beweist, wenn die in Europa im Mittelalter wieder auflebende Kultur sich nicht auch auf diese Kunst erstreckt, und durch die verschiedensten Mittel den Grund zu der allmähligen vollkommensten Ausbildung gelegt hätte, worin wir sie jezt sehen, und noch lange zu sehen wünschen. Doch diese lezte Periode der Kunst ist zu wichtig, als daß wir nicht einen neuen Abschnitt mit ihr anfangen, und alles, was sie betrifft, mit der größten Sorgfalt, selbst wo es nöthig ist, mit Umständlichkeit, aus einander sezen sollten. Zu dem Ende aber müssen wir noch einmal wieder zurückkehren, wie wir schon beym Uebergang von der ersten zur zweyten Periode thun mußten, um durch wiederholte Betrachtungen immer deutlicher einzusehen, auf welchen Gründen ein so vortreffliches und in allen seinen einzelnen Theilen so innigst verbundenes Kunstgebäude, wie die musikalische Sprache unserer Empfindungen wirklich ist, beruhe.

Dritte Periode der Kunst.

§. 18.

Unser Erkenntniß- und Empfindungs-Vermögen entspringt aus einer und eben derselben Grundkraft der Seele, und ist hauptsächlich nur darin unterschieden, daß sich die Seele beym Denken und Erkennen in einem Zustand der Thätigkeit, beym Empfinden aber in einem Zustand des Leidens befindet. Diese gemeinschaftliche Grundquelle ist ein neuer Beweis, daß auch die äußern Ausdrücke beyder Kräfte, nach ihrem ganzen Umfange einerley Gesetzen unterworfen sind. So wie Denken nichts anders ist, als die Vorstellung einer Sache mit ihren Merkmalen und Beziehungen, so ist Empfinden nichts anders, als ein durch einen Gegenstand in uns successiv erregtes Gefühl mit seinen Theilen, die bey der Empfindung das nemliche sind, was man bey einem Gedanken Merkmale und Beziehungen nennt. Je mehr der Mensch Gegenstände des Denkens und Empfindens entdeckte, je nöthiger wurde es, sie genau nach allen ihren Merkmalen und Verhältnissen von einander zu unterscheiden. Diese Nothwendigkeit mußte natürlicherweise nicht blos zu einer größern Erweiterung und Vermehrung der Sprach- und Kunstausdrücke Anlaß geben, sondern auch nach und nach auf ihre höchstmögliche genaueste Bestimmung leiten, um unter einer so großen Menge von Vorstellungen und Empfindungen, die man einander mittheilen, oder in sich selbst wecken und unterhalten wollte, alle Zweydeutigkeit und allen möglichen Irrthum zu vermeiden.

§. 19.

So wenig die Menge als die Genauigkeit der Kunstausdrücke in der zweyten Periode, oder in dem sogenannten Jünglingsalter der Kunst, war zur Darstellung einer so großen Mannichfaltigkeit der empfindbaren Gegenstände in Rücksicht auf die Unterscheidung aller ihrer Merkmale und Verhältnisse hinreichend. Selbst die Darstellung einer Empfindung mit sehr wenigen Merkmalen, oder ein kleines Lied, konnte mit so wenigen Kunstausdrücken nur sehr unvollkommen verrichtet werden, und nöthigte eben dadurch in jenem Zeitalter zu der genauen Vereinigung der Poesie und Musik, zu welcher uns einige neuere Schriftsteller, die von der wahren Natur der Kunst keine richtige Begriffe haben, so gerne wieder zurück führen wollen [9]). Dieses würde nicht viel besser seyn, als wenn wir jezt den größten Theil unsers so sauer erworbenen Sprachreichthums, nebst der Kenntniß des wahren Gebrauchs desselben wegwerfen, und in die Zeiten jener Spracharmuth zurückkehren wollten, in welchen man, um sich einander verständlich zu machen, die Gebehrdenkunst zu Hülfe nehmen mußte. Daß blos dieser innern Unvollkommenheit, dieses Mangels innerer, eigener Ausdrücke wegen, die Musik, Poesie und Gebehrdenkunst bey den Alten so unzertrennlich waren, läßt sich nicht nur aus der Natur der Sache, sondern auch selbst aus Nachrichten älterer Schriftsteller mit der größten Wahrscheinlichkeit schließen. Plato nannte gewiß blos aus dieser Ursache die Instrumentalmusik eine Sache ohne Bedeutung, und einen Mißbrauch der Melodie. Wäre die Musik zu seiner Zeit so reich an eigenen Ausdrücken und Combinationen gewesen, wie sie seyn muß, wenn sie eine für sich selbst wirkende Kunst, eine Sprache der Empfindungen seyn soll, so war er Kenner genug, um zu fühlen, daß sie auch ohne Worte nicht ohne Bedeutung ist, und auf ihre Art eben so gut Leidenschaften und Empfindungen, nach allen ihren Modificationen zu schildern und auszudrücken vermag, als in ihrer Verbindung mit der Poesie.
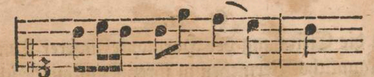
Sollte also die Musik eine für sich selbst bestehende und ganz aus eigenen Kräften wirkende Kunst werden, sollte sie eine Empfindung mit allen ihren Merkmalen und Verhältnissen nicht nur wecken, son-

9) Vorzüglich thut dieß Brown in seinen Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung ꝛc. ꝛc. der darauf hinaus geht, Poesie und Musik auf einen solchen Vereinigungspunkt einzuschließen, auf welchem sich keine recht zeigen kann.
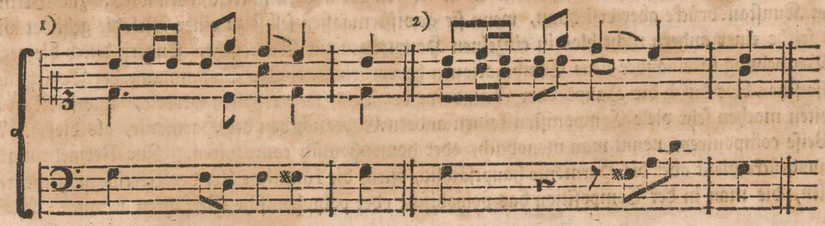
dern auch unterhalten können, kurz, für Empfindung ganz das seyn, was die Rede für den Verstand ist, so mußten ihre Kunstausdrücke eben so erweitert und bestimmt werden, als die der Sprache. Hierzu nun waren die kleinen Tonreihen der Alten, und die selbst mangelhafte Zusammensetzung derselben, wie wir gesehen haben, auf keine Weise hinreichend.
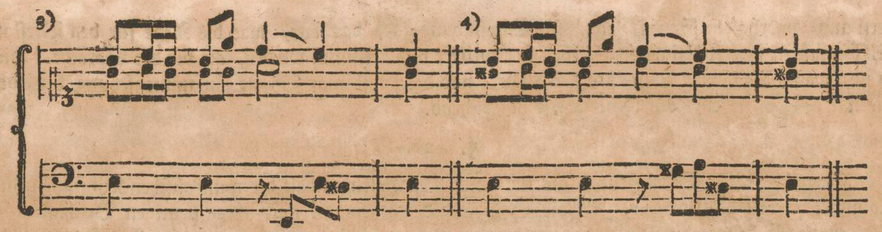
§. 20.

Sowol zu dieser Vermehrung, als zur genauesten Bestimmtheit der musikalischen Kunstausdrücke, hat nichts so viel beygetragen, als die Erfindung der Harmonie nach ihrer heutigen Beschaffenheit. Blos durch sie konnte die Musik das werden, was sie nun ist, nemlich eine wahre Empfindungsrede. Ich will zuerst von ihrem Einfluß auf die genauere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrücke reden. Es ist oben schon angeführt worden, daß jede Aeußerung einer Empfindung nur auf einem einzigen Punkte genau diejenige Empfindung sey, die sie von allen andern unterscheidet, und daß alle andere Punkte oder Grade derselben auf eine oder die andere Art, mehr oder weniger entfernt, an eine andere Hauptempfindung gränzen, zu deren genauern Bestimmung sie eben sowol, wie zur Bestimmung der ersten dienen können, sobald die Verhältnisse und Beziehungen derselben unter einander verändert werden. Wenn sich nun auf diesen Zusammenhang der Empfindungen unter einander, die Natur und der Zusammenhang der musikalischen Ausdrücke gründen soll, wie ebenfalls schon angeführt worden ist; so müssen in diesen Ausdrücken Mittel vorhanden seyn, wodurch genau bestimmt werden kann, welche Art der Empfindung durch sie angedeutet werden soll. Unter mehrern Mitteln zu dieser genauern Bestimmung ist die Harmonie eines der wirksamsten und sichersten. Sowol die kleinen Tonreihen der Alten; als auch unsere neuen erweiterten Tonleitern, haben sehr viele einzelne Töne mit einander gemein, die ohne ein gehöriges Bestimmungsmittel leicht mit einander verwechselt, und bald in die eine, bald in die andere Tonleiter gerechnet werden können. Die aus ihnen gebildeten Melodien müssen daher stets eine gewisse Zweydeutigkeit und Unbestimmtheit behalten, wenn sie nicht durch irgend ein Mittel genau von einander unterschieden werden, und dadurch außer allen Zweifel gesetzt wird, wofür eine jede zu nehmen ist. So gehört z. B. folgender Satz:



nach unsern heutigen Tonarten sowol ins C und G dur, als ins A und E moll, und hat unstreitig in jeder dieser vier Beziehungen eine andere Bedeutung. Wohin soll sie aber der Zuhörer rechnen, wenn nicht ein näherer Bestimmungsgrund damit verbunden ist, der zum Führer dienen kann? Diesen Führer erhält der Zuhörer durch die hinzukommende Harmonie, die das Verhältniß oder die Beziehung, folglich auch die Bedeutung dieser Melodie außer Zweifel setzt. Z. B.
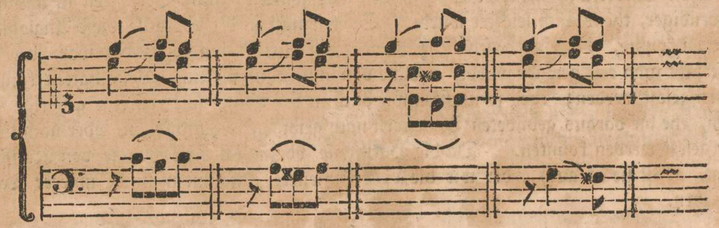




Es ist zwar wahr, daß die jedesmalige Beziehung dieser Melodie auch ohne Harmonie, durch vorhergehende und nachfolgende blos melodische Töne einigermaaßen hätte bestimmt werden können; aber auch nur einigermaaßen, und auf keine Weise weder so kurz, noch so ganz ohne alle Zweydeutigkeit, als es vermittelst der Harmonie geschehen kann. Es ist daher unläugbar, daß jede bloße Melodie unbestimmte und zweifelhafte Beziehungen behält, wenn nicht wenigstens bisweilen ein harmonischer Ton als näheres Bestimmungsmittel hinzukommt. Eben diese in den bloßen Melodien liegende Ungewißheit der Beziehungen macht es möglich, daß man ganze Lieder durch hinzukommende Harmonie, oder durch Veränderung derselben, so vielseitig in ihren Bedeutungen machen kann, daß man nie glaubt, das nemliche Lied zu hören, obgleich die Melodie stets die nemliche bleibt. Aus dieser Vieldeutigkeit der bloßen Melodien läßt sich mit mehr Wahrscheinlichkeit, als aus irgend einem andern Grunde, schließen, daß die Alten nothwendig wenigstens einige harmonische Bestimmungstöne gehabt haben müssen, und bey einer Musik von so kleinem Umfange, die, allem Vermuthen nach, blos aus kleinen Liedern bestanden haben kann, sind die Octave und Quinte, als die wesentlichsten Bestimmungstöne einer jeden Tonleiter, schon hinreichend gewesen. Eine andere Art von Harmonie, nemlich eine solche, die, wie die unsrige, selbst zu einer Art von Melodie geworden, und folglich aus einer Verbindung mehrerer Melodien besteht, konnten die Alten nicht haben. Weder der Umfang und die Zusammensetzung ihrer kleinen Tonreihen, noch die Beschaffenheit und der Umfang ihrer musikalischen Instrumente, ließ eine solche zu.

§. 21.
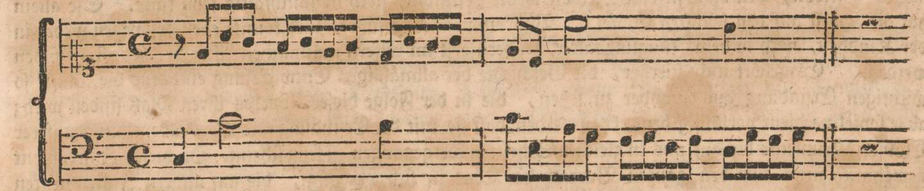
Der zweyte Vortheil, den die Erfindung der Harmonie unserer Tonsprache verschafft hat, ist die blos allein durch sie mögliche erstaunliche Vermehrung ihrer Kunstausdrücke. Diese Vermehrung hängt zwar mit der ebenfalls durch die Harmonie erreichten nähern und genauern Bestimmung der Ausdrücke sehr nahe zusammen; denn die Vermehrung entspringt zugleich aus der größern Bestimmtheit, und ist eine natürliche und nothwendige Folge von ihr. Allein, sie sind deswegen doch nicht einerley, ob sie gleich einander stets zur Seite gehen. Zur nähern Bestimmung der Beziehungen dient die Harmonie vorzüglich durch die Töne, welche man selbst in den Tonleitern schon, blos im melodischen Sinn **wesentliche** nennt, weil hauptsächlich durch sie eine Tonleiter von der andern unterschieden wird; zur Vermehrung der Kunstausdrücke aber erst dann, wenn sie gewissermaaßen selbst zu einer Melodie gebildet wird, und als solche einer andern nicht blos in einzelnen Haupttönen zur Seite geht, sondern durch die gegenseitige Verwebung in einander neue Combinationen hervorbringt. Die Bestimmung der Beziehungen kann also schon blos durch die Haupt- oder Grundtöne der Tonleitern erhalten werden, und selbst in unsern Zeiten machen sehr viele Componisten keinen andern Gebrauch von der Harmonie, als diesen. Auf diese Weise componiren, nennt man monodisch, oder homophonisch componiren. Zur Vermehrung der Kunstausdrücke dient aber die Harmonie hauptsächlich durch die künstliche Art der Vereinigung mehrerer Melodien, die man in der Composition das polyodische oder polyphonische Verfahren nennt. Hierher

gehören alle Nachahmungen verschiedener Stimmen, ihre mannichfaltigen Arten der Versetzung nach den Regeln des doppelten Contrapunkts u. s. f.

Um dieses ganz deutlich zu machen, will ich für beyde Fälle einige Beyspiele anführen. Die vorher bemerkte Melodie, die in vier verschiedene Tonarten gerechnet werden konnte, hat durch die hinzukommende Harmonie erstlich die Bestimmung ihrer jedesmaligen Beziehung auf eine Tonleiter erhalten, und dadurch ihre Zweydeutigkeit verloren. Zweytens sind durch eben diese hinzugekommene Harmonie zugleich aus einem einzigen Kunstausdrucke viererley Arten desselben von sehr verschiedener Bedeutung geworden. In diesem Fall hat also die Harmonie zur Bestimmung und zur Vermehrung der Kunstausdrücke zugleich gedient. In folgendem kleinen Beyspiel thut sie das nemliche:



Ganz anders aber verhält es sich mit folgendem Satze:



wo durch die Versetzung der beyden Stimmen blos ein neuer sehr nahe verwandter und eben deswegen fein modificirter Ausdruck gewonnen wird. Wie mannichfaltig diese Vermehrung der Ausdrücke durch ähnliche Versetzungen in mehrern Stimmen, so wie überhaupt genommen, durch das polyphonische Verfahren in der Composition werden kann, weiß jeder, der mit der Harmonie und dem wahren Gebrauch derselben bekannt ist, und der Liebhaber, der ihre Nothwendigkeit nie aus eigenem innern Gefühle erkannt hat, kann hieraus schon einen Beweis ziehen, daß der doppelte Contrapunkt mit allen zu ihm gehörigen Compositionskünsten kein unnützes, leeres Spielwerk, sondern eben so in der Natur der Kunst, und in den Empfindungen des Menschen gegründet sey, als das Lied, die Tanzmelodie, und jede andere einfachere Compositionsart. Er gründet sich nemlich auf die mannichfaltigen Modificationen der Empfindungen, und auf den wahren besten Gebrauch des ganzen Kunstreichthums, den die Natur zum zweckmäßigen Ausdruck jener mannichfaltigen Empfindungen darbietet.

§. 22.

Ein dritter nicht minder beträchtlicher Vortheil, den die ganze Tonsprache durch die Erfindung der Harmonie erhalten hat, ist die mathematische Berichtigung der in unsern Tonleitern befindlichen einzelnen Intervallen, und die dadurch entstandene Möglichkeit, alle unsere Tonleitern so in einander zu

schieden, daß sie jezt ein innig verbundenes Tonsystem ausmachen, dessen verschiedene Glieder einander vollkommen analog sind. Bekanntlich war die Größe der Intervallen in den Tonleitern der Alten von der Größe der unsrigen sehr verschieden. Sogar die Nota characteristica, unser jetziges Semitonium modi fehlte den meisten, wie wir noch jezt an den auf uns gekommenen sogenannten Kirchentönen sehen. Das H in den alten Tonleitern konnte aus Mangel einer reinen Quinte nicht zum Grundtone gemacht werden, und noch manche andere Intervallen waren so beschaffen, daß sie nur eine sehr unvollkommene und zwangvolle Zusammensetzung zuließen. Dieser Zustand der Tonsprache war ganz demjenigen Zustande der Ideensprache ähnlich, in welchem man Worte so wenig von einander abzuleiten und zu biegen verstand, daß in der Zusammensetzung derselben noch nicht so viele Analogie zu finden war, als später hin, da durch die Entdeckung mehrerer Sprachausdrücke jenes ähnliche Verfahren in ähnlichen Fällen theils nothwendiger, theils auch leichter wurde. So wie nun in der Sprache diese Analogie nicht eher bemerkt werden konnte, bis eine ansehnliche Menge von Ausdrücken vorhanden war, bey deren allgemeiner Uebersicht man erst gewahr wurde, welche von ihnen auf ähnliche Weise hätten können gebildet und zusammengesezt werden; eben so mußten wir auch in der Tonsprache erst eine gehörige Menge von Tönen haben, ehe die daraus gebildeten Tonleitern nach gewissen Aehnlichkeiten, oder nach der Analogie an einander gesezt werden konnten. Da die Harmonie vorzüglich diese Menge von Kunstausdrücken verschafft hat, so ist sie es auch, der wir die vollkommenere Zusammensetzung unserer Tonleitern zu verdanken haben.

§. 23.

Harmonie berichtigt und vermehrt also die musikalischen Kunstausdrücke, und ist so nothwendig als die Melodie, weil ohne sie eine Melodie weder bestimmt, noch mannichfaltig seyn kann. Sie allein hat die Kunst auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit geführt, und konnte eben deßwegen weder in der Kindheit, noch in dem Jünglingsalter, sondern erst im reifern männlichen Alter der Kunst erfunden werden. Es gehört nicht hierher, die Geschichte der allmähligen Entwickelung einer für die Musik so wichtigen Erfindung aus einander zu setzen, die in der Folge dieses Werkes ihren Platz finden wird; aber soviel verdient vorläufig bemerkt zu werden, daß sie mit der Erfindung und Vervollkommung unserer Clavierinstrumente bis auf uns in gleichen Schritten fortgegangen zu seyn scheint. Da dieses Instrument gewöhnlich nicht nur den ganzen Vorrath der Töne in sich vereinigt, die auf andern Instrumenten nur Theilweise befindlich sind, sondern auch diese Menge von Tönen nach ihrer Lage und Ordnung so sichtbar und deutlich vorstellt, daß man sie, so oft man will, mit einander vergleichen kann; so ist es höchst wahrscheinlich, daß es eben so zu der Erfindung der Harmonie Anlaß gegeben habe, als es, wie wir nicht blos wahrscheinlich, sondern gewiß wissen, zur vollkommensten Ausbildung derselben das vorzüglichste Hülfsmittel gewesen ist *).

§. 24.

Ueber die Nothwendigkeit und den Nutzen der Harmonie hat es von jeher unter den Gelehrten, auch selbst unter den Tonkünstlern, sehr verschiedene Meynungen gegeben. Hätte man richtige Begriffe von der wahren innern Natur der Kunst, von der Bildung, Bedeutung, Abänderung und Verbindung ihrer Ausdrücke gehabt, so hätten die Meynungen hierüber nicht verschieden seyn können. Wenn die Musik Sprache und Ausdruck unserer Empfindungen ist, die so unendlich mannichfaltig modificirt werden können, so versteht es sich von selbst, ohne allen weitern Beweis, daß auch die Kunstausdrücke von ihrer Bildung an, bis zur Bedeutung und Verbindung derselben, eben so mannichfaltiger Modificationen fähig seyn müssen. Da nun die Harmonie zu diesen mannichfaltigen Modificationen das wirksamste Hülfsmittel ist, so ist ihre Nothwendigkeit und ihr Nutzen außer Zweifel. Aber nur wenige Gelehrte (vielleicht gar keiner) waren im Stande, die Harmonie aus einem solchen Gesichtspunkte anzusehen, weil es ihnen gewöhnlich an innerer Kunstkenntniß fehlte; sie haben sie daher meistens für eine wo nicht schädliche, doch entbehrliche Erfindung gehalten. **Rousseau**, der sowol in seinem Wörterbuche, als in seinem Essai sur l'origine des langues, über Melodie und dazu gehörige Gegenstände manche gute Bemerkung gemacht hat, vergißt sich doch im Artikel Harmonie so gänzlich, daß er sie eine barbarische und gothische Erfindung schilt, die der Musik mehr schade, als nütze [10]), und beweist dadurch, so wie durch mehrere hierher gehörige, in beyden angeführten Werken enthaltene, sonderbare Meynungen, daß er einem solchen Gegenstande, wie die Harmonie ist, noch nicht vollkommen gewachsen war. Selbst **Sulzer**, der sonst so tief in die Natur und Bestimmung der schönen Künste eingedrungen war, weiß nicht recht, was er von dieser Sache urtheilen soll; er dreht und wendet sich so sonderbar, hält sie bald für entbehrlich, bald für nützlich, daß darüber der Artikel **Harmonie**, in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste, einem im Ganzen von so vielen Seiten schätzbaren Werke einer der schwächsten geworden ist. Da man dieses Werk in den Händen der meisten Kunstliebhaber vermuthen kann, und in dem erwähnten Artikel Harmonie noch einige nicht unbeträchtliche Irrthümer befindlich sind, halte ich es der Mühe werth, noch einige Worte darüber zu sagen.

§. 25.

Im erwähnten Artikel wird zuerst gefragt, was für einen Antheil die Harmonie an der Musik habe? Die Antwort darauf ist: „daß, obgleich einige Neuere behaupteten, sie sey das Fundament der ganzen Musik, und es sey nicht möglich, ohne Kenntniß der Harmonie ein **gutes Stück** zu machen, doch diese Meynung dadurch widerlegt werde, daß die Alten, wie **Bürette** sehr wahrscheinlich gezeigt habe, keine Harmonie gekannt, und doch eine **Musik** gehabt hätten." Unter Musik und unter einer guten Musik ist ein sehr großer Unterschied; der Schluß, den hier **Sulzer** macht, ist daher nicht besser, als wenn er hätte behaupten wollen, Reichthum, Richtigkeit, Reinigkeit, Klarheit und Deutlichkeit, Wohlklang, und kurz, die meisten Eigenschaften einer vollkommen ausgebildeten Sprache seyen nicht

*) Organa igitur, sive alia instrumenta Musica, quæ nobis claves, et voces musicales pepererunt, procul dubio etiam principia figuratæ Musicæ monstraverunt *Seth. Calvisius*, Exercit. de initio et progr. mus. p. 126.

10) Quand on songe que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Musique et un Chant, les Européens sont les seuls, qui aient une Harmonie des Accords et qui trouvent ce Melange agreable; quand on songe, que le monde a duré tant de siecles sans que de toutes les Nations, qui ont cultivés les Beaux-Arts aucune ait connue cette Harmonie, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Unisson ni d'autre Musique que la Melodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales, que les oreilles grecques si delicates, si sensibles, exercés avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre Harmonie; que, sans elle, leur Musique avoit des effets si prodigieux; qu'avec elle la notre en a des si foibles, qu'enfin il etoit reservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touché de l'eclat et du bruit des voix, que de la douceur des accens et de la melodie des inflexions, de faire cette grande decouverte et de la donner pour principe à toutes les regles de l'Art, quand, dis je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner, que toute notre Harmonie, n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux veritables beautés de l'Art, et à la Musique vraiment naturelle. *Dict. de Musique, Art* Harmonie. Vergl. das 14. Cap. aus dem Essai sur l'origine des langues, wo unter andern auch gesagt wird, die Harmonie habe blos conventionelle Schönheiten, gefalle auf keine Weise solchen Ohren, die nicht erst daran gewöhnt sind, ein bäuerisches Ohr finde in unsern Consonanzen nichts als Geräusch u. s. f. Beyden Stellen widerspricht geradezu folgende: L'Harmonie ayant son principe dans la nature, est la même pour toutes les nations, ou si elle a quelques differences, elles sont introduites par celle de la Melodie. S. Lettre sur la Musique françoise.

nothwendig, weil es Völker gebe, die auch ohne sie eine Sprache haben. Eine Sprache haben sie zwar, aber keine gute; eben so haben die Alten auch ohne Kenntniß der Harmonie eine Musik gehabt, aber sie konnte eben so wenig gut seyn, als eine Sprache ohne die ebenerwähnten Eigenschaften gut seyn kann.

Ferner: „Wem dieses nicht hinlänglich ist, der bedenke, daß viele Völker ohne die geringste Kenntniß der Harmonie ihre Tanzgesänge haben; und daß man überhaupt eine große Menge sehr schöner Tanzmelodien hat, die ohne Baß und ohne harmonische Begleitung sind. Daß die zum Behuf des Tanzens gemachten Gesänge das eigentliche Werk der Musik sind, daran kann niemand zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Bewegung und der Rhythmus, folglich das, was in der Musik gerade das Wesentlichste ist, und den Gesang zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, in denselben am vollkommensten beobachtet werden. Nun wird niemand in Abrede seyn, daß nicht vortreffliche Tänze, ohne Rücksicht auf die Harmonie, gemacht werden. Also ist die Harmonie zur Musik nicht nothwendig."

Tanzmelodien, und selbst sehr schöne Tanzmelodien kann man allerdings ohne alle Harmonie haben, weil es bey Tänzen nicht sowol auf Melodie und Harmonie, als auf Bewegung und Rhythmus ankömmt. Daß aber diese Bewegung und der Rhythmus das Wesentlichste der Musik sey, und den Gesang allein zur leidenschaftlichen Sprache mache, ist vollkommen unrichtig, eben so unrichtig, als wenn man sagen wollte, das Sylbenmaaß sey das Wesentlichste eines Gedichtes *). Bewegung und Rhythmus sind in der Musik eben so wie in der Poesie bloße äußere Verschönerungsmittel; die innere Modulation der Töne aber, das heißt: eine zweckmäßige und bedeutungsvolle Folge derselben ist das Wesentlichste, wie oben schon aus der Natur der Sache im Zusammenhange gezeigt worden ist. Eben so unrichtig ist es, daß die zum Behuf des Tanzens gemachten Gesänge das eigentliche Werk der Musik sind [11]). In den ersten Zeiten, bey rohen, wilden Nationen waren sie es: in unsern Zeiten aber, wo sich das Gebiet der Empfindungen, so wie das Gebiet der Ideen erweitert hat, sind auch die Bedürfnisse beyder Kräfte erweitert und vermehrt worden, so daß nun eine Tanzmelodie für die Befriedigung unserer Empfindung eben so wenig hinreichen will, als die mangelhafte, vielleicht aus bloßen Interjectionen bestehende Sprache jener ersten Zeitalter zur Befriedigung oder Bezeichnung unserer jetzigen Bedürfnisse des Verstandes. Nicht besser ist in eben dem Artikel die Stelle, wo gesagt wird: man treffe täglich recht sehr schöne Sachen von selbstgelernten Tonsetzern an, die wenig von Behandlung der Harmonie wissen. Ist dies nicht gerade so viel gesagt, als es könne einer recht sehr schöne Gedichte machen, ohne viel von der Behandlung der Sprache zu verstehen? Fähigkeit kann ein solcher zeigen; nie aber wird er ein vollendetes Werk der Kunst, es sey so klein als es wolle, zu Stande bringen.

Noch mancher Gedanke findet sich in diesem Artikel, der beweist, daß der würdige Verfasser desselben mit der Natur der Tonsprache nicht hinlänglich bekannt war, und seine Begriffe davon noch nicht

*) That it gives Life to Musik, especially the *Pathetik*, will not be denied; but to make it the *Whole*, is perhaps attributing more than is due: I rather reckon the Words and Sense of what's sung, the principal ingredient; and the other a noble Servant to them, for raising and keeping up the attention etc. *Al. Malcolm* Treatise of Musik, pag. 602. und der neuen abgekürzten Ausgabe, pag. 100.

11) Im Jahre 1779 kam zu Paris eine Schrift unter dem Titel: L'Expression musicale mise au rang des chimeres heraus, deren Verfasser *M. Boyl* eine ähnliche Meynung zu beweisen sucht, und nicht nur allen musikalischen Ausdruck für eine Grille hält, sondern auch die Tanzmusik aus dem Grunde allen andern vorzieht, weil sie am allgemeinsten gefalle, und lustig mache. Das Werkchen verräth einen so gänzlichen Mangel an Urtheil und Kenntniß der Sache, daß man es kaum ohne Mitleiden lesen kann. Es enthält 6 Abschnitte folgenden Inhalts: 1) Le but principal de la Musique est de nous plaire physiquement. 2) La Musique est susceptible de plusieurs caracteres. 3) La Musique peut être analogue aux paroles; mais elle ne saurait être expressive. 4) Celle qui approche le plus de l'expression, est la plus ennuyeuse. 5) Elle peut etre quelquefois memorative, mais non pittoresque. 6) La Musique dansante doit occuper le premier rang,

vollkommen berichtigt hatte. Daher widerspricht das Ende des Artikels dem Anfange gerade zu, und die Kenntniß der Harmonie, die im Anfang als unnöthig angesehen wurde, wird zuletzt bey einem guten Tonsetzer für eben so nothwendig gehalten, als die Kenntniß der Melodie. Sogar die Gründe ihrer Nothwendigkeit werden angezeigt, und noch außerdem angeführt, daß Händel und Graun blos durch das Studium der Harmonie in ihrer weitläuftigsten Bedeutung, groß geworden, da andere durch Verabsäumung desselben, vielleicht mit eben so guten natürlichen Fähigkeiten, weit hinter ihnen zurück geblieben sind. So schwankend sind unsere Begriffe von Dingen, deren innere Natur wir entweder gar nicht, oder, welches in vielen Fällen noch weit schlimmer ist, nur mangelhaft kennen.

§. 26.

Indessen hat auch hierin die Musik mit andern Wissenschaften ein gemeinschaftliches Schicksal. Ueberall sind die Forderungen, die der Liebhaber an die Kunst oder Wissenschaft macht, dem Grad der Kenntnisse angemessen, welchen er von den Wissenschaften oder Künsten hat. Da man sich in der Sprache auch ohne die genaueste Richtigkeit, ohne Mannichfaltigkeit der Ausdrücke, kurz, ohne die meisten Eigenschaften, die sie erst zur wahren vollkommenen Sprache machen, zur Nothdurft verständlich machen kann, so ist schon mancher auf den Einfall gekommen, die Vorschriften, die man zur Erwerbung jener erwähnten nothwendigen Eigenschaften giebt, für unnütz und entbehrlich zu halten *). Eben so verhält sichs in der Musik. Sie hat ebenfalls Ausdrücke, die gewisse Gattungen der Gefühle nothdürftig bezeichnen können, und der im innern Kreise der Kunst unbekannte Liebhaber glaubt nicht selten, diese ihm begreifliche nothdürftige Ausdrücke seyen alles, was die Kunst bedürfe. Mannichfaltigkeit, Richtigkeit, Lebhaftigkeit, Würde, Zweckmäßigkeit, lauter Eigenschaften der Tonsprache, zu deren Genuß man durch Kenntnisse gelangen muß, scheinen ihm überflüßig und unnütz, blos weil er die dazu erforderlichen Kenntnisse entweder nicht hat, oder sich nicht die Mühe geben mag, sie zu erwerben. Wer aber erst einmal eingesehen hat, daß es ein anders ist, sich nur blos nothdürftig, und ein anders, sich so auszudrücken, daß der Zusammenhang der Ausdrücke ein Werk der Kunst werde, welches im Stande ist, Vergnügen und Wohlgefallen zu erregen, der begreift auch leicht, daß kein Kunstmittel unnütz seyn kann, wodurch solche Vortheile erhalten werden können. Da nun nicht blos Melodie, nicht blos Rhythmus und Bewegung, sondern auch die Harmonie, in ihrer mannichfaltigsten Anwendung, ein solches Mittel ist, so ist sie hier eben so wenig zu vernachläßigen, als man in der Sprache Reichthum, Ordnung, und alle andere Beförderungsmittel ihrer größten Vollkommenheit hintansetzen darf.

§. 27.

Aus allem dem, was bisher gesagt worden ist, wird nunmehr der Leser leicht den Schluß machen können, daß man sich unter dem Worte **Musik** eine allgemeine Sprache der Empfindungen zu denken habe, deren Umfang eben so groß ist und seyn kann, als der Umfang einer ausgebildeten Ideen-Sprache. So wie nun in der Ideensprache **Reichthum an Ausdrücken** für alle mögliche Gedanken mit ihren Beziehungen, **Richtigkeit und Ordnung in der Verbindung** dieser Ausdrücke, und die Möglichkeit, die sämmtlichen Ausdrücke **nach allen den verschiedenen Zwecken und Absichten**, die ein Redender damit verbinden kann, zu biegen und zu gebrauchen, Merkmale ihrer höchsten Vollkommenheit sind; so müssen auch in der Tonsprache 1) **Reichthum an Combinationen der Töne**, 2) **Richtigkeit und Ordnung in den Verbindungen derselben**, und 3) **gewisser Endzweck**, die drey Hauptmerkmale einer wahren, guten und ächten Musik seyn. Bisher haben wir blos gesehen, wie die Mittel zur Erreichung dieser Vollkommenheit nach und nach entstanden sind; es ist nun noch

*) Apte loqui paucis omnino concessum est, quia satis videtur, loqui. *Eryc. Puteani* Epist. XXXVIII.

übrig, zu zeigen, auf welche Weise der menschliche Geist von diesen Mitteln Gebrauch gemacht hat, und machen mußte, um aus ihnen ein Kunstgebäude zu errichten, dessen einzelne Theile sämmtlich nicht nur auf das innigste mit einander verbunden, sondern auch aller der mannichfaltigen Anwendungen fähig sind, die zu richtigen, mannichfaltigen und zweckmäßigen Ausdrücken, das heißt: zur Schilderung und Mittheilung jeder Art von Empfindung mit allen ihren Beziehungen und Modificationen erforderlich werden.

§. 28.

So lange die Musik nicht wenigstens so viele Ausdrücke hat, daß einige Hauptbeziehungen und Verhältnisse unserer Empfindungen nach ihren Verschiedenheiten genau dadurch bezeichnet werden können, ist sie noch keine Kunst, und bedarf folglich auch noch keine Vorschriften ihres Verhaltens. Je mehr sich aber die Zahl ihrer Ausdrücke vermehrt, je nöthiger wird es, in ihrer Anwendung zu gewissen Absichten die sorgfältigste Auswahl zu beobachten, damit unter so vielen Mitteln nicht nur diejenigen gewählt werden, die eine jedesmalige Empfindung am genauesten und richtigsten schildern, sondern auch die, welche dieser Schilderung so viele Schönheit verschaffen, daß sie beym Zuhörer Wohlgefallen und Vergnügen erregen kann. Diese Zusammensetzung und Auswahl der Ausdrücke in ihren verschiedenen Anwendungen, ist ohne die Befolgung gewisser Vorschriften nicht möglich.

Vorschriften oder Kunstregeln gründen sich auf die Natur der Sache, und auf die Natur des Menschen. Sie sind eine nothwendige Folge von der Art und Weise, wie sich alle Dinge der Natur aus einander zu entwickeln pflegen. Diese allmählige Entwickelung aller Kräfte der Natur, liegt zwar offen vor den Augen aller Menschen; die Züge der Natur sind zwar leserlich, aber doch nicht so herausstehend, daß sie auch die, welche nur vorüber laufen, lesen könnten [12]). Daher werden sie nur von wenigen entdeckt, und die sie entdecken, entdecken sie doch nur nach und nach, und sehr langsam. Darum müssen sich ganze Völker und einzelne Menschen diese ihre Entdeckungen einander mittheilen, sie sammeln, und dadurch zur leichtern Erwerbung einer größern Menge von Kenntnissen beytragen. Aus dieser gegenseitigen Mittheilung entstehen die sogenannten Regeln und Vorschriften. Ganze Völkerschaften verhalten sich hierin nach vergrößertem Maaßstabe gegen einander, wie einzelne nach einander lebende Menschen. Ein Volk, so wie ein Mensch, lernt von seinen Vorgängern alle Entdeckungen, die sie in verschiedenen Dingen gemacht haben. Würden die Entdeckungen der Vorfahren nicht genutzt, so müßten ganze Völker und einzelne Menschen immer wieder von vorne anfangen, und die Kultur bliebe stets auf dem nemlichen Punkte. Die ganze Menschheit würde nach vielen Jahrtausenden in keiner Sache mehrere Kenntnisse erreicht haben, als sie in ihrer ersten Generation hatte. Wie soll man aber die Kenntnisse der Vorfahren anders benutzen, als durch Befolgung der Vorschriften und Regeln, die sie uns von der Art und Weise ihres Verfahrens hinterlassen haben? Es liegt also in der Natur der Sache und unsers Geistes, daß wir durch Vernachläßigung der von unsern Vorfahren erhaltenen Vorschriften, die Fortschritte in Wissenschaften und Künsten hemmen, und uns in die Nothwendigkeit setzen, alles das noch einmal zu entdecken, was schon entdeckt war, den ganzen langen Weg noch einmal zu wandeln, den unsere Vorfahren mit so vieler Mühe hatten durchlaufen müssen. Noch andere Ursachen, warum in der Musik die Befolgung der Regeln und Kunstvorschriften durchaus nothwendig sind, werden am Ende dieser Einleitung einen schicklichern Ort finden. Hier ist es genug, die Nothwendigkeit der Regel blos von der Seite gezeigt zu haben, nach welcher ihre Befolgung ein vorzügliches Erleichterungsmittel zu beträchtlichen Fortschritten in jeder Art von Kenntniß und Kunst ist.

12) S. Burkes philosophische Untersuchungen über das Erhabene und Schöne, in der Vorrede.

§. 29.

Bey der Zusammensetzung musikalischer Ausdrücke zu einem an einander hängenden Ganzen, bemerkt man vorzüglich zweyerley: erstlich die Verbindung einzelner Töne und Accorde zu einzelnen Sätzen, und zweytens die Verbindung mehrerer Sätze nach einander. Bey beyden Arten dieser Verbindungen kommen wieder sehr viele einzelne Dinge in Betrachtung, das heißt: jede kann auf sehr mannichfaltige Weise bewerkstelligt werden. Wenn nun jede Verbindung nur auf eine einzige Art eine gewisse Absicht erfüllen kann, oder genau das ist, was sie nach einer vorhabenden Absicht seyn soll; so müssen Regeln und Vorschriften vorhanden seyn, die bestimmen können, welche Art für jeden Fall die angemessenste ist. Die Vorschriften zur Verbindung einzelner Töne und Accorde zu einzelnen Sätzen, sind in der musikalischen **Grammatik** enthalten, so wie die Vorschriften zur Verbindung mehrerer einzelner Sätze in der musikalischen **Rhetorik**. Beyde zusammen enthalten die Gesetze, nach welchen die ganze Menge aller möglichen musikalischen Ausdrücke erst richtig zusammengesezt, sodann zu gewissen Zwecken aufs beste und sicherste angewendet werden können; aus den einzelnen Theilen derselben besteht folglich auch das ganze Kunstgebäude, welches ich dem Leser als einen Maaßstab zur richtigen Beurtheilung des Zustands der Musik bey verschiedenen Völkern, hier vorzeichnen will.

§. 30.

Die musikalisch-grammatischen Regeln sind allgemeine Vorschriften, nach welchen einzelne Töne gebildet, verbunden, und geschrieben werden, so wie die Grammatik jeder Sprache, aus den verschiedenen Lauten des Alphabets erst einzelne Sylben, dann Worte, und endlich Sätze oder ganze Gedanken bilden lehrt.

Die Bildung der Töne zu musikalischen Worten und Sätzen geschieht auf dreyerley Weise:

1) mit einzelnen nach einander verbundenen Tönen, nemlich melodisch.
2) mit über einander verbundenen Tönen, nemlich harmonisch.
3) mit Bestimmung der Dauer jedes einzelnen Tones, nemlich rhythmisch.

Jede dieser Arten aus einzelnen Tönen musikalische Worte und Sätze zu bilden, verdient ihre eigene Betrachtung.

§. 31.

I. Die Verbindung der Töne nach einander zu melodischen Sätzen ist so mannichfaltig, als Töne an einander gesetzt werden können. Da aber nicht alle mögliche Verbindungen der Töne gleich angenehm, oder zu gewissen Absichten gleich geschickt sind, eben so wie es in der Sprache nicht gleichgültig ist, nach welcher Ordnung einzelne Sylben und Worte zusammengesezt werden, so hat man nach und nach aus dem ganzen Vorrath von Tönen diejenigen zusammengestellt, welche in einer natürlichen Beziehung mit einander stehen, und daraus solche Tonreihen gebildet, die wir jezt Tonleitern nennen. Durch diese Tonleitern wird der Umfang und die Gränze bestimmt, worin eine Melodie angefangen, fortgeführt und geendigt werden muß. Es braucht hier kaum angeführt zu werden, daß nach dem Tonsystem der neuern Zeiten jeder einzelne in einer Tonleiter liegende Ton seine eigene Leiter wieder für sich hat, daß wir folglich so viele Tonleitern als verschiedene Töne haben, da dieses auch Anfängern in der Musik schon bekannt ist; aber das, was ihre innere Natur, Bedeutung und Absicht betrifft, ist weit weniger bekannt, und verdient daher etwas näher erörtert zu werden.

§. 32.

Es ist schon oben angeführt worden, daß das Verhältniß der in den Tonleitern liegenden einzelnen Töne eine Aehnlichkeit mit dem habe, was man in der Sprache Redetheile nennt. In der Sprache dienen diese Redetheile zur Bezeichnung der Beziehungen und Verhältnisse, worin ein Gegenstand, er sey Gedanke oder Körper, steht. Diese Beziehungen und Verhältnisse sind im Grunde nichts anders,

als die einem Gegenstande anhängenden Eigenschaften, oder das, was mit ihm nahe verwandt, und von ihm unzertrennlich ist, folglich auch das, was ihn am deutlichsten von andern ähnlichen Gegenständen unterscheidet. In der Tonsprache, als Ausdruck unserer Empfindungen betrachtet, hat es ganz die nemliche Beschaffenheit. Jeder in den Tonleitern liegende Ton hat in eben derselben Tonleiter Töne, die aus ihm entspringen, und von ihm unzertrennlich sind. Diese unzertrennlichen und so nahe mit einander verwandten Töne nun, dienen vorzüglich zum Ausdruck nahe verwandter Gefühle, das heißt: eines Gefühls mit seinen Beziehungen. Da jeder in der Tonleiter liegende Ton solche Eigenschaftstöne hat, die sämmtlich unter sich, nur näher oder entfernter zusammenhängen, so scheint aus eben der Ursache jede Tonleiter aus so vielen Haupt- und Eigenschaftstönen zusammengesezt zu seyn, als zum Ausdruck einer Empfindung mit ihren nächsten oder nöthigsten Beziehungen erforderlich sind.

§. 33.

Die harmonischen Dreyklänge sind solche Ausdrücke; sie hängen zusammen wie Haupt- und Eigenschaftstöne. In jeder Tonleiter befinden sich verschiedene Gattungen derselben, die zum Ausdruck der verschiedenen Modificationen einer Empfindung mit ihren Beziehungen dienen können, und sie sind aus einem dunkeln Gefühl von dieser ihrer innern Bedeutung von unsern besten Tonlehrern zum Maaßstabe nicht nur melodischer, sondern auch harmonischer Fortschreitungen gemacht worden. Alle Regeln einer zusammenhängenden und fließenden ausdrucksvollen Melodie gründen sich hierauf. Wenn z. B. die Regel gegeben wird, daß der erste Satz eines Gesanges hauptsächlich die Tonleiter genau bestimmen müsse, woraus er genommen ist, und daß dazu keine Töne geschickter sind, als die, welche zum Dreyklang des Haupttons gehören, so heißt dieses weiter nichts, als daß die Hauptempfindung, deren Modificationen in der Folge des Stücks geschildert werden sollen, vor allen Dingen ohne die geringste Zweydeutigkeit fühlbar gemacht werden müsse. Eben so verhält es sich mit der zweyten Regel: in einer Melodie nie anders fortzuschreiten, als aus einem Tone in den, der mit ihm in dem nächsten Verhältniß steht. Wer die wenigen Vorschriften kennt und einzusehen vermag, die uns von einigen Tonlehrern zur Bildung einer guten Melodie gegeben worden, wird leicht bemerken können, daß sie blos aus dem dunkeln Gefühl dieses natürlichen Zusammenhangs der Töne entstanden sind; aber ihre Urheber waren meistens nicht im Stande, sich über die wahre Ursache solcher Vorschriften deutlich genug zu erklären, oder welches im Grunde einerley ist, ihre durch Uebung gebildete Empfindung hatte sich noch nicht in deutliche Vorstellungen und Begriffe von der Sache aufgelöset.

Am merklichsten wird dieses Verhältniß der Töne unter sich, in der Verbindung der Tonsprache mit Worten. Kein Gesang kann gut seyn, wenn er nicht den Worten so angepaßt ist, daß auf Haupt- Eigenschafts- und Verbindungsworte, auch Haupt- Eigenschafts- und Verbindungstöne kommen. Im Ganzen fühlt dieses jedes Ohr, und man hat schon lange eingesehen, daß in einem Gesange gleicher Fortgang der Ideen zwischen Poesie und Musik herrschen müsse; man hat sich aber bisher blos daran begnügt, dieses nothwendige Gesetz der Natur durch Uebereinstimmung der Ruhestellen, Einschnitte, oder größern und kleinern Cadenzen, in der Verbindung der Poesie und Musik zu erfüllen. In das innere Heiligthum der Kunst, von dieser Seite betrachtet, hat man noch nicht einzudringen vermocht. Aber eben daher finden wir so wenige Gesänge, die die Bedeutung des Textes so genau in Empfindung übertragen, als es seyn sollte; die meisten thun es nur so ungefähr, und so zweydeutig, daß hundert andere Melodien das nemliche thun könnten.

§. 34.

So wie es sich mit der Bedeutung der in den Gränzen einer bestimmten Tonleiter liegenden Töne verhält, eben so verhält sichs auch mit der Bedeutung der Fortschreitungen aus einer Tonart oder Tonleiter in die andere. An sich giebt jede Tonleiter schon allein, selbst nur in dem Umfang einer einzigen

Octave, zu einer sehr großen Mannichfaltigkeit von Ausdrücken Stoff, und jeder Mensch ist nach seiner eigenen individuellen Art zu empfinden, auch im Stande, eine solche eigene individuelle Art von Ausdrücken daraus zu bilden; allein, dieser an sich schon so reiche Stoff würde doch zur Schilderung aller möglichen Modificationen unserer Empfindungen noch nicht hinreichen, wenn nicht auch aus dem Zusammenhang der Tonarten unter sich, solche Ausdrücke gebildet werden könnten, die zur Bezeichnung entfernterer Beziehungen und Verhältnisse einer Hauptempfindung dienen. Ganze Tonarten sind in dieser Rücksicht wieder eben so in einander gegründet, als die einzelnen Töne einer einzigen Tonleiter, und wer die entferntern Beziehungen eben so wie die nähern zu treffen und zu finden weiß, kann zur Schilderung einer einzigen Hauptempfindung mit ihren mannichfaltigen Beziehungen, besonders wenn es nicht eine ruhige, von der sanftern Gattung seyn soll, des ganzen Reichthums der Töne, in allen ihren verschiedenen Verbindungen zu gewissen Tonarten, sich bedienen, und muß es um so mehr thun, je ausführlicher seine Schilderung einer Empfindung seyn soll.

§. 35.

Man kann hieraus einen neuen Beweis nehmen, daß ein Volk, dessen einzelne Töne noch nicht zu solchen Tonreihen verbunden sind, die unter sich aufs innigste zusammenhängen, und einander gegenseitig zur Vermehrung der zur Schilderung der mannichfaltigen Modificationen einer Empfindung nöthigen Kunstausdrücke dienen können, auch noch keine ausführlichen Tonstücke hervorbringen kann. Je ausführlicher ein Tonstück seyn soll, desto mehrere Beziehungen oder Modificationen einer Empfindung muß es schildern, um durch diese Mannichfaltigkeit den Zuhörer gehörig zu unterhalten. Wie sollen aber alle mögliche Modificationen und Beziehungen einer Empfindung ausgedrückt werden, wenn es der Kunst an Tönen mangelt, woraus die dazu dienlichen Ausdrücke zusammengesezt werden können? Da die Kunst, so viel wir wissen, in keinem Zeitalter, weder so viele Töne, noch so genau und innig mit einander verbundene Tonleitern hatte, als sie in den neuern Zeiten durch die lezte Anstrengung des menschlichen Geistes zu ihrer Vervollkommung erhalten hat, so kann auch kein altes Volk so ausführliche Tonstücke gehabt haben, die als wahre an einander hängende Reden im Stande gewesen wären, eine Empfindung mit ihren mannichfaltigsten Beziehungen zu schildern.

§. 36.

Da es auf keine Weise meine Absicht ist, hier eine förmliche musikalische Grammatik vorzutragen, die auf alle Fälle hier am unrechten Orte stehen würde; so kann ich mich auf eine umständlichere Erklärung der musikalischen Tonarten, der dahin gehörigen Intervallen, der Klang- und Tongeschlechte u.s.f. so wie sie in unsern musikalischen Lehrbüchern gewöhnlich vorgetragen werden, auch nicht einlassen. Meine Absicht ist blos, zu zeigen, daß eines Theils die grammatischen Gesetze, nach welchen musikalische Ausdrücke zusammengesezt werden müssen, in der Natur der Sache und der Menschen gegründet sind, andern Theils aber einige Winke zu geben, aus welchem Gesichtspunkt ein denkender Leser diese Gesetze zu betrachten habe. Es ist also genug, hier blos noch zu wiederholen, daß die aus den einzelnen Tönen der Tonleitern zusammengesezten Ausdrücke, zur Bezeichnung unserer Gefühle mit ihren Beziehungen, sich unter einander so verhalten, wie die zur Bezeichnung der mannichfaltigen Beziehungen eines Gegenstandes oder Gedankens dienenden Redetheile der Sprache; daß wir folglich Haupt- Eigenschafts- und Verbindungstöne haben, die so mannichfaltig sind, als es die Empfindungen mit allen ihren Beziehungen und verschiedenen Arten von Verbindung, zu deren Ausdruck sie dienen sollen, nur immer seyn können.

§. 37.

II. Was eben gesagt worden, nemlich, daß es nicht meine Absicht sey, ein musikalisches Lehrbuch zu schreiben, gilt auch von der harmonischen Verbindung der Töne zu musikalischen Worten und Sätzen.

Weder die Fortschreitung der Accorde, noch ihr Unterschied in Absicht auf Wohl- oder Uebellaut, oder ihre Eintheilung in Con- und Dissonanzen; weder harmonische Cadenzen, noch fremde Ausweichungen, sollen hier gelehrt werden. Alles dieses, in so weit es zur musikalischen Grammatik gehört, findet man in verschiedenen musikalischen Lehrbüchern sehr gut aus einander gesetzt [13]). Allein auch hier, so wie bey der melodischen Verbindung der Töne, giebt es Gesichtspunkte, aus welchen die Sache nicht von jedermann betrachtet wird; und da diese Gesichtspunkte gerade am geschicktesten sind, bey einem denkenden Leser wahre Begriffe von der Natur der Kunst zu veranlassen, das heißt: solche Begriffe, nach welchen man nicht blos weiß, daß eine Sache so und nicht anders seyn muß, sondern auch, warum und aus welchen in der Natur sowol als in unsern Empfindungen gegründeten Ursachen sie so und nicht anders seyn kann; so will ich hier einige derselben angeben, und dadurch, wie ich hoffe, weit mehr Gelegenheit zu Betrachtungen über die innere Natur der Kunst veranlassen, als durch Betretung des allgemein gewöhnlichen Weges möglich seyn würde.

§. 38.

Harmonie und Melodie sind in einer guten musikalischen Zusammensetzung so unzertrennlich, als Wahrheit der Gedanken, und Richtigkeit des Ausdrucks in der Sprache. Sprache ist das Kleid der Gedanken, so wie Melodie das Kleid der Harmonie. Man kann in dieser Rücksicht die Harmonie eine Logik der Musik nennen, weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältniß steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck, nemlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint. In diesem Verstande würde sich also Harmonie zur Melodie verhalten, wie richtig und wahr musikalisch denken, zum richtigen Ausdrucke musikalischer Gedanken. So wie nun richtig denken billig vorher gehen muß, ehe die Erlernung des richtigen Ausdrucks des Gedachten möglich wird, so hat auch wirklich die Erfahrung gelehrt, daß keine reine, richtige und fließende Melodie, ohne vorhergegangene Kenntniß der Harmonie, möglich ist. Alle geschickte Compositionslehrer, deren aber freylich nur sehr wenige sind, haben dieses gefühlt, und ihren Schülern aus Erfahrung den Rath gegeben, sich nicht eher an den melodischen Ausdruck musikalischer Gedanken zu wagen, bis sie erst durch Kenntniß der Harmonie ihr Gefühl für Wahrheit und Richtigkeit derselben hinlänglich geschärft haben. Indessen müssen beyde unzertrennlich mit einander verbunden seyn; sie klären sich einander wechselsweise auf, und wenn niemand im Stande ist, Vorschriften zur Verfertigung einer guten an einander hängenden Melodie zu geben, ohne sie aus der Natur der Harmonie zu holen, eben so wenig als ein Sprachlehrer Vorschriften zu einem guten und richtigen Ausdrucke geben kann, wenn er sie nicht aus der Kunst richtig zu denken hernimmt; so kann auf der andern Seite auch keine harmonische Fortschreitung gut seyn, wenn sie nicht zugleich melodisch ist. Trockene Harmonie ohne melodische Verbindung gleicht einer Logik, welcher es an Sprachausdrücken fehlt.

§. 39.

Es ist von jeher viel darüber gestritten worden, ob Harmonie aus Melodie, oder Melodie aus Harmonie entspringe. Man könnte eben sowol fragen, ob richtig denken aus dem richtigen Ausdrucke, oder der richtige Ausdruck aus dem richtigen Denken entspringe? Es versteht sich von selbst, daß man erst richtig gedacht haben muß, ehe man das Gedachte richtig ausdrücken kann. So wie man aber lange Zeit Gedanken ausdrückte, ehe noch eine Logik, oder eine Kunst richtig zu denken, dem Namen nach, vorhanden war, so hat man allerdings auch Melodien gehabt, ehe man das, was man nachher Harmonie nannte, unter diesem Namen gekannt hat. Aber es lag auch hier, so wie in der Sprache, ein dunkles Gefühl von Harmonie oder musikalischer Logik zum Grunde, wodurch man im Stande war, den

13) Vorzüglich in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes.

melodischen Sätzen, auch ohne Kenntniß des Mittels, einen gewissen, obgleich sehr eingeschränkten Grad von Wahrheit und Richtigkeit zu geben. Wenn nun, wie es ausgemacht ist, jede gute Melodie aus Harmonie, das heißt, aus den sogenannten musikalischen Drey- und Vierklängen entspringen, auch sich wiederum darin auflösen lassen muß, so ist Harmonie die Quelle, aus welcher alle melodische Ausdrücke fließen, folglich auch eher gewesen, als Melodie [14]).

§. 40.

Daß die Harmonie für musikalische Ausdrücke eine Art von Logik ist, ergiebt sich noch aus mehr als einem Grunde. Ich will nur noch einen einzigen anführen. Melodien sind auch ohne harmonische Richtigkeit möglich, wie wir an einer Menge von Tanzmelodien sehen können. Eben so kann man in der Sprache nicht blos einen richtigen, sondern auch einen falschen Gedanken ausdrücken. Sowol der Sprach- als musikalische Ausdruck ist daher als ein Kleid zu betrachten, welches sich jedem Gedanken, er sey falsch oder richtig, anpassen läßt. In der Sprache vermag blos die Kunst richtig zu denken, durch dieses Kleid des Ausdrucks hindurch zu dringen, und zu entdecken, ob der Gedanke, oder das, was unter dem Ausdrucke verborgen ist, wahr oder falsch sey. In der Musik vertritt die Harmonie die Stelle dieser Logik, indem sie die melodischen Ausdrücke in ihre Grundaccorde auflöset, und dadurch die richtige oder unrichtige Zusammensetzung derselben entdeckt. Um dem Leser zu zeigen, daß weder Rameau, noch Rousser und Esteve die ersten und einzigen sind, mit denen ich die Melodie blos für eine Zergliederung, Auflösung oder Verzierung der Grundaccorde halte, dergleichen alle Arten von Drey- und Vierklängen sind, führe ich eine Stelle aus einem sehr gründlichen musikalischen Werke an, wo gesagt wird: man könne zwar sagen, ein Gesang habe so viele Theile, als Töne in ihm enthalten sind, gleichwie man von dem menschlichen Körper sagen könne, er habe so viele Theile, als Glieder; dennoch gebe es in einem Gesange nur drey Töne, die man die Hauptheile nennen könne, nemlich den harmonischen Dreyklang. Sie sind unter den übrigen Tönen, was das Herz, Gehirn und die Leber unter den Theilen des menschlichen Körpers sind. Diese drey Töne, fährt er weiter fort, machen gleichsam das Skelet einer jeden Melodie aus, welches mit andern weniger wesentlichen Tönen ausgefüllt, an einander geknüpft, und verziert werden muß, so wie die unförmlichen Knochen am menschlichen Körper mit Muskeln und Fleisch bekleidet und verziert werden [15]).

14) Unter den Franzosen ist diese Materie seit Rameau's Zeiten mehreremale in Bewegung gebracht worden. Zuletzt noch von den Herren Esteve und Roussier. Der erste gab ein Werk unter dem Titel: L'Esprit des beaux arts (Paris, 1753. 12. 2 Bände) heraus, worin er behauptet, die Harmonie der Neuern sey blos Tochter der Kunst, die Melodie aber Tochter der Natur. Nachdem er aber die Schriften des Abbé Roussier gelesen hatte, der ganz entgegengesezter Meynung ist, änderte er ebenfalls seine Meynung, und beweist in einer andern Schrift, unter dem Titel: Probleme, si l'expression que donne l'harmonie, est préferable à celle que fournit la melodie, daß die Harmonie in der Natur selbst gegründet, die Melodie aber blos ein Theil derselben, und nichts als gleichsam eine Convention der Menschen sey. Die Meynung des Roussier, durch welche Esteve veranlaßt wurde, die seinige zu verändern, ist die: daß bey allen alten Völkern, selbst vor der Erfindung des Contrapunkts, die Melodie, oder welches einerley ist, die verschiedenen Tonleitern, nichts als Ausflüsse der Harmonie, oder eine solche Sammlung und Zusammenstellung von Tönen sind, die unter sich eine Folge von Consonanzen ausmachen. S. Memoire sur la Musique des Anciens.

15) At vero cantus tot partes habere dici potest quot notas, quemadmodum corpus humanum tot partes habet quot membra, quamvis tres prædictæ partes Cantilenarum, nempe principium, medium et finis, hoc est, prima nota, media atque finalis, præcipuæ dici possint, ut contingit cordi, hepati et cerebro; faciunt enim illæ tres notæ cuiuslibet Octavæ veluti Sceleton aliquod Cantilenæ, quod repletur, coniungitur et ornatur aliis notis minus præcipuis, uti difformia ossium interstitia, musculis, et carne vestiuntur, et exornantur. *Merſenne*, Harmonicor. libr. XII. Lib. VII. de cantibus, pag. 115.

§. 41.

Harmonie ist also gleichsam der Probierstein eines jeden melodischen Satzes, so wie es die Logik in den Sprachausdrücken ist. Ohne sie ist überall Zweydeutigkeit und Mangel an gehöriger Bestimmtheit das Loos melodischer Ausdrücke; die Nothwendigkeit der Harmonie muß daher schon aus dieser Ursache allein einem jeden einleuchten, der weiß, daß Bestimmtheit und Wahrheit nothwendige Erfordernisse eines jeden Ausdrucks sind, der gut seyn soll. Sie hat aber, wie wir oben schon gesehen haben, noch einen andern nicht minder beträchtlichen Nutzen, denn sie dient auch zugleich zur Vermehrung der Kunstausdrücke auf die mannichfaltigste Weise, und die ganze Kunst hat überhaupt blos ihr den großen Umfang, und den innigen Zusammenhang aller ihrer Theile zu verdanken, wodurch sie erst in den Stand gesetzt worden, eine so vollkommene, reiche und mannichfaltige Empfindungssprache zu werden, als die ausgebildetste Ideensprache für den Verstand ist. Da dieser doppelte Nutzen der Harmonie schon oben mit einigen Beyspielen belegt ist, so bedarf es hier keiner Wiederholung, und es ist zum richtigen Begriff von dieser Sache schon genug gesagt.

§. 42.

III. Der dritte Theil der musikalischen Grammatik betrifft die rhythmische Verbindung der Töne zu musikalischen Worten und Sätzen. Auch hiervon ist vorläufig schon etwas gesagt worden. Hier ist es nöthig, den Einfluß des Rhythmus auf musikalischen Ausdruck und Wirkung desselben etwas näher zu betrachten *).

§. 43.

Ein musikalischer Satz, der aus lauter gleich langen oder kurzen Tönen besteht, ihre Verschiedenheit in Absicht auf Höhe und Tiefe, oder Modulation, mag auch noch so groß seyn, kann zwar zur Betrachtung schon unterhaltend seyn, für Wirkung auf Empfindung aber ist er noch nicht, eben so wenig als ein Satz einer Rede, dessen Sylben alle von gleicher Länge und Kürze sind, wenn es einen solchen geben könnte. Empfindung ist eine Bewegung unserer Lebensgeister, und so wie diese Bewegung bald langsamer bald geschwinder ist, so müssen auch die Theile der Ausdrücke, wodurch sie geschildert werden soll, eine verschiedene und mannichfaltige Bewegung haben. Ob also gleich der Rhythmus nur ein äußeres Hülfsmittel des musikalischen Ausdrucks ist, so wie das Sylbenmaaß in der Poesie, so ist er doch deswegen zur Bildung schöner melodisch und harmonisch verbundener Sätze nicht minder nothwendig, als der Versbau in einem Gedichte.

Schon der bloße Choralgesang muß wenigstens eine verschiedene innere Quantität seiner übrigens gleichen Taktnoten beobachten, und ist in soferne gewissermaaßen in der Musik für das anzusehen, was in der Sprache die Prosa ist. Ein figurirter Gesang aber, dessen Wesen, so wie das Wesen der Poesie, in einem sehr hohen Grade der Lebhaftigkeit besteht, muß um so vielmehr die größte Verschiedenheit hierin beobachten, je gewisser es ist, daß ohne dieselbe keine Lebhaftigkeit und kein schönes Verhältniß in den einzelnen Theilen desselben möglich seyn kann. Wenn man also auch nicht mit Vossius die ganze Schönheit und Wirkung der Musik blos im Rhythmus findet, wenn auch der Rhythmus nicht allein, wie viele andere haben behaupten wollen, die Seele der ganzen Musik ist; so bleibt doch soviel immer unläugbar gewiß, daß er eines der wichtigsten äußern Hülfsmittel ist, musikalischen Sätzen einen großen Grad von Lebhaftigkeit, und eben dadurch großentheils ihre Wirksamkeit zu verschaffen.

*) Is. Vossius sagt: Rhythmum systema esse seu collectionem pedum, quorum tempora aliquam ad se invicem habeant rationem seu proportionem; quæ si apta sit, carmen reddat ἐυρυθμον et similes producat affectus. De poem. cantu, p. 11. et 62. Cicero aber: Quidquid est, quod sub aurium mensuram aliquam cadit, numerus vocatur, qui græce ῥυθμὸς dicitur. In Oratore cap. XX.

§. 44.

Die Anwendung des Rhythmus ist in der Musik sehr mannichfaltig, weit mannichfaltiger, als in der Poesie. Er wird zur Bestimmung der Accente, der Tonfüße, der Taktarten, und des Verhältnisses der aus den Tonfüßen zusammengesetzten sogenannten Sectionalzeilen gebraucht. Alle diese verschiedenen Anwendungen zerfallen wieder in so viele Unterabtheilungen, wobey überall wiederum so vielerley zu bemerken ist, daß ich mich, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, auch hier, so wie bey den vorhergehenden Theilen der musikalischen Grammatik schon geschehen ist, blos auf einige kurze Bemerkungen einschränken muß.

§. 45.

Wenn durch Anwendung des Rhythmus in der Musik vorzüglich Lebhaftigkeit bewirkt werden soll, so müssen seine Tonfüße auf so leichte und bestimmte Verhältnisse gegründet seyn, daß sie ohne Anstrengung und ohne Mühe deutlich empfunden werden können. Sind diese Tonfüße und ihre Verhältnisse zu mannichfaltig und zu verwickelt, so daß sie der Zuhörer nur mit Mühe fassen und unterscheiden kann, so wirken sie nicht nur keine Lebhaftigkeit im Fortgange des Tonstückes, sondern sie ermüden auch die Seele des Zuhörers so sehr, daß sie alle Aufmerksamkeit verliert, folglich auch ihr Vergnügen, oder die vom Tonstücke gehoffte Empfindung.

§. 46.

Die Anwendung des Rhythmus auf gewisse Töne ist nicht willkührlich, sondern hängt von der innern Bedeutung dieser Töne in Absicht auf ihre melodische Verbindung ab. Dieses ist einer von den vielen Beweisen, die man allenfalls, wenn es nöthig wäre, beybringen könnte, daß der Rhythmus blos ein äußeres Beförderungsmittel des musikalischen Ausdrucks ist [16]). Denn er darf keinen Ton eigenmächtig lang oder kurz machen, der nicht durch die Bedeutung, welche er durch seine innere Zusammensetzung hat, wichtig oder weniger wichtig ist, folglich blos nach diesem Grade seiner innern Wichtigkeit verlängert oder verkürzt zu werden verdient.

§. 47.

Er ist also auch in der Musik von keiner größern Wichtigkeit, als in der Poesie, sondern dient in beyden Künsten zu einerley Zwecken, nemlich er sezt dem innern guten Verhältniß der Gedanken auch ein äußeres hinzu. Aber bey allen Zuhörern eines Tonstücks, die mit der innern Verbindung und Bedeutung der Töne unbekannt sind, scheint er Hauptsache zu seyn, denn er ist das einzige, was sie an einem Tonstücke fühlen und begreifen können. Gerade so würde ein Mensch, dem man in einer ihm unbekannten Sprache ein Gedicht vorlesen wollte, sein Vergnügen daran, blos im Rhythmus der Verse finden müssen; denn auch hier ist er das einzige, was der im Innern der Sprache unbekannte Mensch zu fühlen vermag.

§. 48.

Der Rhythmus der alten Griechen war von dem unsrigen sehr verschieden, und mußte bey der ebenfalls ganz andern Beschaffenheit ihrer Musik nothwendig sehr verschieden seyn. Da ihre Musik noch nicht von einem solchen Umfange, und von einer solchen Einrichtung war, daß sie für sich allein,

16) Genau genommen, ist der Rhythmus in der Musik das nemliche, was die Eintheilung der Zeit in Jahre, Wochen, Tage, Stunden, Minuten, u. s. f. ist. So wie nun die Eintheilung der verschiedenen größern oder kleinern Zeiträume sich nach dem Lauf der Sonne und anderer Planeten richtet, so müssen sich die verschiedenen Theile des Rhythmus nach der Modulation, das heißt, nach der innern Bedeutung der Töne richten. In dieser Rücksicht sind die Abtheilungen des Rhythmus in Takte und Sectionalzeilen, mit ihren äußern Zeichen, den Taktstrichen, gleichsam als Stundenweiser anzusehen, wodurch uns das musikalische Verhältniß der Zeit angedeutet wird, die ein jeder musikalischer Satz zu durchlaufen hat.

ohne andere äußere und Neben-Hülfsmittel zur vollkommenen Schilderung einer Empfindung mit ihren Modificationen hätte dienen können, so fällt auch diejenige innere Bedeutung weg, die nach der neuern Einrichtung ein Ton vor dem andern, durch seine Stelle in einem Satze, oder durch die Wichtigkeit, welche ihm sein Beytrag zur Bestimmung des musikalischen Sinns giebt, erhält; folglich muß auch der Rhythmus in einer noch so eingeschränkten Musik auf eine ganz andere Art angewendet worden seyn, nemlich nicht blos zur Verlängerung und Verkürzung der ihrer innern Bedeutung nach wichtigern oder unwichtigern Töne, und zur Bestimmung des Verhältnisses unter mehrern Sätzen. Ein neuerer philosophischer Sprachlehrer [17]) beschuldigt die Griechen, daß sie auch in ihrer Sprache keinen so natürlichen Gebrauch vom Rhythmus gemacht haben, als in den neuern Sprachen geschieht, weil sie den Ton oder Accent nie auf die Haupt- oder Wurzelsylbe eines Worts, sondern auf unbedeutende Nebensylben legten. Was er am angeführten Orte noch weiter sagt, daß eine solche Einrichtung Mangel an feiner und wahrer Empfindung verrathe, verdient um so mehr erwogen zu werden, je widersprechender es der gewöhnlichen Meynung ist, die diese rhythmische Einrichtung der Griechen, einer großen Feinheit ihres Gehörs zuschreibt. Da die Alten ein so leichtes Naturgesetz, als die Anwendung des Rhythmus auf die der innern Bedeutung nach wichtigern oder unwichtigern Töne ist, theils nicht kannten, theils auch aus Mangel an Umfang ihrer Kunst nicht kennen konnten, so läßt sich daraus schließen, daß der Rhythmus bey ihnen viel willkührlicher gebraucht worden, als bey uns; eben so wie noch ferner daraus folgt, daß ihre blos durch willkührlichen Gebrauch so mannichfaltig gewordene Arten desselben, in der neuern Musik, die auf ganz andern Gründen beruht, keine andere als höchst eingeschränkte Anwendung leiden. Hätten Vossius, und andere, die mit ihm einerley Meynung waren, nur etwas vom innern Bau unserer Tonsprache verstanden, so würden sie wohl gefühlt haben, auf welcher Seite hierin der Vorzug sey, ob auf der Alten oder der Neuern; sie würden eingesehen haben, daß Gewinn an innern Ausdrücken, selbst auf Kosten der äußern, doch kein Verlust seyn könne. Nähere Betrachtungen hierüber wird der Leser in der Geschichte des griechischen Rhythmus finden.

§. 49.

Kein einziger Zweig der Kultur unsers Geistes geht ganz für sich allein vorwärts. Der Zusammenhang und die Verbindung aller Kräfte des menschlichen Geistes und Herzens, ist zu innig, als daß eine solche gleichsam isolirte Kultur möglich wäre. Es kann keine Kraft ohne die andere geweckt werden. Eben aus diesem Zusammenhang der Geistes- und Empfindungskräfte läßt sich das gemeinschaftliche Band erklären, womit alle Arten von Kenntnissen und Künsten unter einander verbunden sind. Wenn schon ein so gemeinschaftliches Band unter verschiedenen, und von einander trennbaren Kenntnissen und Künsten vorhanden ist, daß keine ohne die andere zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangen kann; wie viel mehr muß sich nicht in den einzelnen Theilen einer jeden einzelnen Wissenschaft und Kunst, ein solches Band finden lassen?

§. 50.

Wir kommen zwar zu allen unsern Kenntnissen und Künsten nur nach und nach, aber nie ganz einzeln. In der Erwerbung dieser Kenntnisse merkt der Mensch gleich anfänglich sehr bald, daß mit seinem Gegenstande Dinge verbunden sind, die nicht von ihm getrennt werden können, deren Erkenntniß ihm folglich ebenfalls theils nothwendig und nützlich, theils angenehm ist. Er sucht also diese beyden Arten der Erkenntniß mit einander zu verbinden. Diese Verbindung vielartiger, aber ihrer Natur nach zusammenhängender Kenntnisse, dieser gleichzeitige Fortschritt in ihrer Ausbildung und Vervollkommung, macht es aber sehr schwer, alle einzelne Theile einer Wissenschaft oder Kunst so zu stellen, daß sie

17) Adelung in seinem Werke über den deutschen Styl, B. 2. S. 293.

ein Bild ihrer allmähligen natürlichen Entwickelung und Entstehung aus einander, abgeben können. Man ist sehr oft genöthigt, nach der Entwickelung des einen Theiles einer Kunst, wieder zurück zu gehen, um einen oder mehrere andere nachzuholen. Die einzelnen Zweige eines Baums wachsen sämmtlich zugleich zu ihrer verschiedenen Größe heran, nur mit dem Unterschied, daß der eine noch keimt, indem der andere schon sproßt; wer aber die verschiedene Größe und Gestalt derselben beschreiben wollte, würde nothwendig einen nach dem andern vornehmen müssen. Eben so, wie die Zweige eines Baums, wachsen auch die einzelnen Theile einer Wissenschaft oder Kunst, theils nach und nach, theils zugleich empor, und diese Art ihrer Entwickelung aus einander macht es ungemein schwer, sie nach ihrer natürlichsten Ordnung hintereinander zu stellen oder zu lehren.

§. 51.

Was hierin bey jeder Wissenschaft und Kunst geschieht, geschieht auch in der Musik. Sobald der Mensch einige Töne in eine Reihe stellen gelernt hatte, das heißt, sobald er anfieng, mit dem Gefühl der Töne irgend eine Art von Vorstellung zu verbinden, muß er auch zugleich auf die physikalische und mathematische Beschaffenheit der Töne aufmerksam geworden seyn. Wenn er auch nicht sogleich die wahre Entstehungsart, die wahre Natur des Klangs entdeckt hat, so hat er ihr doch wenigstens nach dem Maaß seiner Kräfte nachgeforscht; wenn er auch das Verhältniß seiner in einer Reihe zusammengestellten wenigen Töne noch nicht mathematisch genau bestimmt hat, so hat er doch gefühlt, daß in der Zusammensetzung einer Tonreihe, auf die Entfernungen der Töne unter sich viel ankomme. Zu richtigern Entdeckungen in den physikalischen und mathematischen Beschaffenheiten der Töne, war das Maaß seiner Kräfte noch nicht hinreichend. Diese konnten erst durch den größern Wachsthum anderer Theile entstehen, so wie sie denn auch wirklich erst dadurch entstanden sind.

§. 52.

Man könnte vielleicht zweifeln, ob die physikalische und mathematische Klanglehre in die musikalische Grammatik gehöre. Hauptheile derselben sind beyde auf keine Weise; sie sind bloße Hülfs- und Berichtigungsmittel. Da aber die Untersuchung der Natur des Klangs, auf die natürlichste Entstehungsart der Intervallen und Harmonien geleitet hat, so wie wir der mathematischen Ausmessung großentheils die Gestalt und genaue Verbindung unsers ganzen Tonsystems zu danken haben, so müssen sie auch beyde, eben so wie diejenigen Theile der Kunst, auf welche sie vorzüglich gewirkt haben, in die musikalische Grammatik gehören. Man könnte auch fragen, welche Stelle der physikalischen und mathematischen Klanglehre in der Reihe der übrigen Theile der musikalischen Grammatik zukomme? Ohne Zweifel sind lange einzelne Töne, und kleine verbundene Tonreihen vorhanden gewesen, ehe man auf die Untersuchung ihrer physikalischen und mathematischen Beschaffenheiten gekommen ist; dieses würde ihnen also, wenn man dem Gang der Natur folgen wollte, schon allein die lezten Stellen anweisen. Da sie aber noch außerdem bloße Hülfsmittel zur Berichtigung, Anordnung und Verschönerung der übrigen Theile der musikalischen Grammatik sind, so kommen ihnen auch aus diesem Grunde um so mehr die letzten Stellen zu. Auch die musikalische Schreibekunst ist eine solche Hülfswissenschaft. Die musikalische Grammatik enthält also außer den schon angeführten drey Hauptheilen, auch drey Nebentheile oder Hülfswissenschaften, nemlich:

I. Die physikalische Klanglehre.
II. Die mathematische Klanglehre, und endlich
III. Die musikalische Schreibekunst.

Blos zur Bestimmung des wahren Begriffs, den man sich davon zu machen hat, füge ich hier noch einige Betrachtungen bey.

§. 53.

I. Die physikalische Klanglehre, die auch mit einem eigenen Namen **Akustik** genannt wird, ist fürs Ohr ungefähr das nemliche, was die **Optik** fürs Auge ist. So wie es nun gut ist, wenn ein Maler die Optik, oder die natürlichen und unveränderlichen Gesetze von der Brechung der Lichtstralen kennt, um jede Wirkung seiner anzuwendenden Farben oder Farbenmischung schon vorläufig wissen zu können, so ist es auch nöthig, daß der Musiker die **Akustik**, oder die Gesetze, nach welchen Klänge auf unser Gehör wirken, kennt, um in der Wahl dieser Klänge zur Erreichung gewisser Absichten und Endzwecke desto sicherer zu seyn. Zu dem Ende muß man 1) die Entstehungsart des Klangs überhaupt; 2) die Entstehungsart unterschiedener Gattungen der Klänge insbesondere; 3) die Dauer derselben; 4) ihre Ausbreitung und Fortpflanzung; 5) den Wiederschall (Echo) und die verschiedenen Arten desselben; 6) die Sympathie der Töne, und endlich 7) die sonderbaren akustischen Phänomene kennen, die in ihren Beschaffenheiten von den gewöhnlichen und bekannten Gesetzen abgehen, wonach sich sonst die Eigenschaften der Klänge erklären lassen. Alle diese Kenntnisse sind nicht nur sehr nützlich zu gebrauchen, und geben über manchen sonst unerklärlichen Umstand Aufschluß, sondern sie gewähren auch noch außerdem eine sehr ergötzende Unterhaltung.

§. 54.

Der beträchtlichste Vortheil, den die Musik durch die Akustik erhalten hat, gründet sich auf die Entdeckung der Sympathie der Töne. Da kein einziger Klang ganz einfach, und ohne eine gewisse eigene innere Vollstimmigkeit ist; da jeder Ton außer dem Haupttone auch noch die ihm zunächst verwandte Töne mittönt, worunter die Quinten, Octaven und großen Terzen die merklichsten sind; so hat man aus dieser Sympathie die Gründe genommen, nach welchen sich Töne und Accorde aus einander entwickeln müssen. Diese natürliche Quelle musikalischer Zusammenstimmungen ist aber ebenfalls, so wie mehrere Erweiterungen der Kunst, eine Entdeckung der neuern Zeiten.

§. 55.

II. Vorzüglich als **Berichtigungsmittel** der durch diese Quelle entdeckten Töne, hat die **mathematische Klanglehre** gedient. Sie wird mit ihrem eigentlichen Kunstnamen **Canonik** genannt, welches ungefähr so viel als die Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äußern Maaß und Verhältniß heißt. Man sieht zugleich aus dieser Benennung, was für ein Amt sie in der eigentlichen Musik zu verwalten hat. Obgleich diese Canonik, als bloße Hülfswissenschaft, für den eigentlichen Musiker, der die schon zubereiteten Materialien der Kunst, so wie der Dichter eine schon gebildete Sprache, gebraucht, nicht von dem allererheblichsten Einfluß ist; so hat man doch ihren wahren Nutzen sehr häufig verkannt, und ihn für weit größer gehalten, als er, wenigstens in unsern Zeiten, ist, da das meiste, was durch die Canonik geschehen konnte, schon geschehen ist. Es war eine Zeit, in welcher man sie beynahe für die Hauptwissenschaft der ganzen Musik hielt, in welcher die ganze musikalische Theorie blos in Rechnungen bestand, und in welcher man glaubte, der ganze Ausdruck und die ganze Schönheit der Kunst beruhe blos auf den mathematischen Verhältnissen der Töne. So gewiß sich der Einfluß der musikalischen Canonik nicht so weit erstreckt, so gewiß hat sie durch solche Ansprüche der wahren, höhern Tonwissenschaft von jeher sehr beträchtlichen Schaden zugefügt, den sie durch alle ihre übrige, der Musik in manchem Betracht geleistete nützliche Dienste, kaum hinlänglich hat vergüten können. Dieser beträchtliche Schaden bestand hauptsächlich darin, daß der Liebhaber der Musik, durch die anscheinende Schwierigkeit, sich durch ihre Millionen von Zahlen durcharbeiten zu können, von der ganzen sonst so angenehmen und nichts weniger als dunkeln betrachtenden Tonwissenschaft zurückgeschreckt wurde. Doch diese Zeiten sind nunmehr vorüber, und was ehedem hierin zuviel geschah, geschieht nun vielleicht zu wenig.

§. 56.

Einer der nützlichsten Dienste, den die **Canonik** der Musik geleistet hat, besteht vorzüglich in der Berichtigung unserer Tonleitern, und des daraus zusammengesetzten Tonsystems. So lange nur noch wenige Töne gebraucht wurden, war ihre Hülfe entbehrlich; bey Vermehrung der Töne aber, die einzeln aus der Natur herausgenommen, gleichsam in eine Tongesellschaft verbunden werden, und unter einander in gegenseitigen Beziehungen und Verbindlichkeiten stehen sollten, mußte jedem dieser Töne etwas von seiner natürlichen Vollkommenheit, man könnte sagen, Freyheit, abgenommen werden. Töne verhalten sich hierin eben so wie einzelne Naturmenschen, die ohne Aufopferung einiger ihrer natürlichen Freyheiten, keine brauchbare Glieder einer mit einander verbundenen, und in gegenseitigen Verbindlichkeiten stehenden Gesellschaft werden können. Was bey den Menschen die Staatskunst thut, das that bey den Tönen die Canonik. Sie bestimmte, wie viel jeder einzelne Ton von seiner natürlichen Reinigkeit verlieren sollte, um zur allgemeinen Reinigkeit aller mit einander verbundenen Töne beyzutragen. Sehr artig ist es, daß auch bey Errichtung dieser Tongesellschaft, so wie bey der menschlichen, viel gestritten worden ist, ob es besser sey, alle Glieder derselben einander vollkommen gleich zu machen, oder dem einen mehr, dem andern weniger abzunehmen. Man wird leicht sehen, daß ich hier unsere sogenannte gleich- oder ungleich-schwebende Temperaturen meyne. Indessen, da es ausgemacht ist, daß so wie in der menschlichen Gesellschaft, um bey dem einmal genommenen Gleichnisse zu bleiben, auch in der Gesellschaft der Töne, durch eine vollkommene Gleichheit alle Verschiedenheit des Characters verloren gehen würde, so ist auch wohl hier, so wie dort, das ungleiche Verhältniß dem gleichen vorzuziehen.

§. 57.

Alle übrige Dienste, die uns die Canonik noch leistet, erstrecken sich vorzüglich auf die musikalische Instrumenten-Baukunst. Hier ist sie in ihrem wahren Elemente. Sie bestimmt, mit der Akustik verbunden, die Größe und Figur der Körper und ihrer Theile, worauf Töne hervorgebracht werden sollen, und trägt durch ihre richtige Ausmessung auch sogar zur Verstärkung und Verschönerung des Schalls bey. Dem Instrumentmacher ist sie daher noch jezt unentbehrlich, da sie in der eigentlichen Musik ihre meisten Dienste schon geleistet hat.

§. 58.

III. Die dritte Stelle unter den Hülfswissenschaften, die in die musikalische Grammatik gehören, nimmt die musikalische Schreibekunst ein, die auch Notirungskunst, oder mit ihrem Kunstnamen, **Semeiographie** (Zeichenlehre) genannt wird.

Schrift sezt Gedanken voraus, denn sie ist das sichtbare Zeichen eines Gedankens, den man durch sie entweder andern mittheilen, oder sich selbst wieder in Erinnerung bringen will. Eben so mit der Notenschrift, welche die sichtbaren Zeichen von blos hörbaren, mit einander verbundenen Tönen enthält, die vermittelst derselben theils andern mitgetheilt, theils wieder in eigene Erinnerung gebracht werden können.

§. 59.

Es ist hier nicht meine Absicht zu untersuchen, auf wie mancherley Weise solche sichtbare Zeichen der Töne hätten erdacht werden können, oder wirklich erdacht worden sind; hierüber fehlen uns theils hinlängliche Nachrichten, theils gehört eine solche Untersuchung in die Geschichte der Zeichenlehre, die in der Folge dieses Werks vorkommen wird. Nur so viel bemerke ich hier vorläufig, daß die Kunst schon einen beträchtlichen Grad von Umfang und Ausbildung haben mußte, ehe auf irgend eine Weise solche schickliche Zeichen für die Töne gefunden werden konnten, welche sich der Kunst nicht nur in ihrem damaligen Zustande vollkommen anzuschmiegen, sondern ihr auch in allen Schritten ihrer Erweiterung und Vervollkommung zu folgen im Stande waren. Man weiß, daß die erste Sprachschrift nichts

als eine plumpe Malerey sichtbarer Gegenstände war. Was in dieser Periode nicht sichtbar empfunden wurde, konnte auch nicht sichtbar ausgedrückt werden. Ton ist zwar so wie Luft ein Körper, aber ein unsichtbarer; der Mensch muß also zu seiner Bezeichnung wenigstens eben so spät gekommen seyn, als zur Bezeichnung unsichtbarer Gedanken. Wenn man nun weiß, daß in der Sprachschrift selbst Gedanken anfänglich nur nach gewissen Beziehungen und Aehnlichkeiten, die sie mit äußern sichtbaren Gegenständen hatten, nemlich bildlich bezeichnet wurden; so darf man sich gar nicht wundern, daß bey Tönen, in welchen sich, so lange sie noch unverbunden sind, keine Aehnlichkeit mit äußern sichtbaren Gegenständen bemerken läßt, nicht einmal eine solche mangelhafte Bilderschrift statt finden konnte. Daher bestätigt es auch die Geschichte, so weit sie uns hierüber Nachrichten hinterlassen hat, daß kein Volk vor der Erfindung der alphabetischen Schrift, auf irgend eine Art zur Bezeichnung seiner Melodien gelangen konnte.

§. 60.

Dieses kam vermuthlich daher, daß ein Volk, bey welchem Buchstabenschrift erfunden werden sollte, schon sehr aufgeklärt, schon im Stande seyn mußte, jede äußere sichtbare oder hörbare Empfindung, als Bild in seine Seele überzutragen, und in Gedanken oder abstrakte Ideen zu verwandeln. Das heißt: die Empfindungen mußten schon in Vorstellungen und Begriffe übergegangen seyn. Bey einem solchen Vermögen zu abstrahiren, konnte dann allmählig auch ein Verhältniß unter den Tönen bemerkt, und wenigstens einigermaaßen mit eben den Mitteln, die man zur Bezeichnung der Sprachlaute gebrauchte, bezeichnet werden. Es ist sehr zu bedauern, daß der Weg, durch welchen der menschliche Geist nach und nach zur Entdeckung seiner Schriftzeichen aller Art gekommen ist, so gar dunkel vor uns liegt, so dunkel, daß man kaum die mindeste Spur desselben gewahr werden kann. In der Sprachschrift sind doch wenigstens einige, obgleich sehr feine Spuren sichtbar, woraus man einigermaaßen vermuthen kann, wie man nach und nach aus der Bilderschrift zur Sylben- und Buchstabenschrift übergegangen ist; allein in der Tonschrift sind wir von allem verlassen, und müssen, wie es scheint, auch sogar die geringste Hoffnung aufgeben, jemals in einer so interessanten, und dem Verstande der Menschen so rühmlichen Sache, einige Entdeckungen zu machen.

§. 61.

Daß der Gebrauch der alphabetischen Buchstaben zur Bezeichnung der Töne bey allen alten Völkern, und selbst noch eine gute Zeit durchs Mittelalter hindurch statt fand, ist bekannt, und unsere heutige Benennung der Töne schreibt sich größtentheils, bis auf einige kleine Veränderungen, noch davon her; allein diese Bezeichnungsart, wenn sie nicht so wie bey uns zur bloßen Benennung dienen sollte, hatte die Unbequemlichkeit, daß sie nicht nur jeden Ton, sondern auch jede seiner verschiedenen Beziehungen, mit verschiedenen Zeichen andeuten mußte, wodurch eine erstaunliche Vervielfältigung der Zeichen nöthig wurde, wenn die Melodie, welche gezeichnet werden sollte, nur einigermaaßen von Umfang war. Dieser Zustand der Notirungskunst ist ein Beweis, daß man das, was Töne auf so vielfältige Weise unterscheidet, noch nicht genug untersucht hatte, um zu bemerken, wie viele dieser Merkmale jedem Tone wesentlich, und wie viele blos zufällig sind. Man war, mit einem Worte, noch nicht im Stande, die ganze Summe von Tönen nach ihren Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten in Classen zu theilen, oder in ihre Hauptverschiedenheiten aufzulösen; folglich konnte man auch nicht die einander ähnlichen Töne mit ähnlichen Zeichen, so wie die wirklich verschiedenen mit unähnlichen, bezeichnen. Ein ähnlicher Fall findet sich in der Sylbenschrift, die ebenfalls, so lange die Worte und Sylben nicht in ihre einfachsten Laute aufgelöset waren, eine erstaunliche Menge von Zeichen nöthig hatte, aber eben dadurch so unbequem war, daß man sie bey der Erweiterung der Begriffe, und dem immer zunehmenden Bedürfnisse zu schreiben, nothwendig abschaffen, und bessere Mittel versuchen mußte. So wie Sprache und Schrift in ihrer Ausbildung stets in gleichen Schritten fortgiengen, so muß es auch mit Musik und Notirungskunst gewesen seyn. Man kann daher den sichern Schluß machen, daß ein Volk, bey welchem die eben angeführte Notirungskunst im Gebrauch war, eine sehr unvollkommene, sehr ungeordnete Musik gehabt haben müsse.

§. 62.

Zu verwundern ist es, daß, da der Mensch zu allen seinen Kenntnissen zuerst durch bildliche Vorstellungen gekommen ist, er gerade in der Musik diesen Weg, der ihn am sichersten und geschwindesten zu seinem Ziele hätte führen können, verfehlt hat. Einen einzigen Ton kann man sich zwar auf keine Weise unter einem Bilde denken; sobald aber eine Reihe von an einanderhängenden Tönen vorhanden ist, so entsteht, indem man sie hört, oder auf einem Instrumente greifen sieht, das Bild des Auf- und Heruntersteigens, oder einer Leiter; und was wäre nun leichter und natürlicher gewesen, als ein einziges willkührliches Zeichen eines Tones stuffenweise auf- und absteigen zu lassen? Man hat keine Nachricht, ob die Griechen ihre Tonreihen blos Systeme, (welche Benennung sich bey den meisten griechischen Schriftstellern findet,) oder auch nach diesem Bilde benannt haben, so wie im Mittelalter geschah; denn das, was die Lateiner lange nach ihnen Scala nannten, war bey den Griechen eine rhetorische Figur unter dem Namen **Climax**, und hatte wahrscheinlich keine Beziehung auf ihre Musik. Sie mögen aber nun eine solche Benennung gehabt haben, oder nicht, so ist es doch ausgemacht, daß sowol sie, als andere alte Völker, von deren Notirungskunst wir etwas wissen, ganz dem Bilde einer Tonreihe entgegen, ihre Noten oder musikalische Buchstaben horizontal geschrieben haben [18]). Worauf also der Mensch in der Sprachschrift zuerst verfiel, nemlich auf ein das Bild eines Gegenstandes nachahmendes Zeichen, darauf verfiel er in der Tonschrift zuletzt.

§. 63.

Unsere jetzige Tonschrift ist wirklich eine Folge von einer solchen bildlichen Vorstellung, aber nur sehr langsam das geworden, was sie nun ist. Die Art der Alten, ihre Tonzeichen horizontal über den Text einer Melodie zu schreiben, hatte sich weit ins Mittelalter fortgepflanzt, nur mit dem schon sehr beträchtlichen Unterschiede, daß man statt der großen Menge griechischer, eine kleine Anzahl lateinischer Buchstaben gebrauchte. Ob man nun gleich anfing, den auf- und absteigenden Gang der Melodien zu fühlen, so scheint doch dieses Gefühl noch so dunkel gewesen zu seyn, daß man in der bildlichen Bezeichnung desselben, Melodie und Text mit einander verwechselte, und statt der Töne, die Worte zwischen gezogenen Linien auf- und absteigen ließ. So war es noch zur Zeit des **Hucbald**, der im zehenden Jahrhundert lebte, wie man aus dessen in Gerberti SS. de Musica sacra, Tom. I. pag. 152. seq. abgedruckten Musica enchiriad. sehen kann.

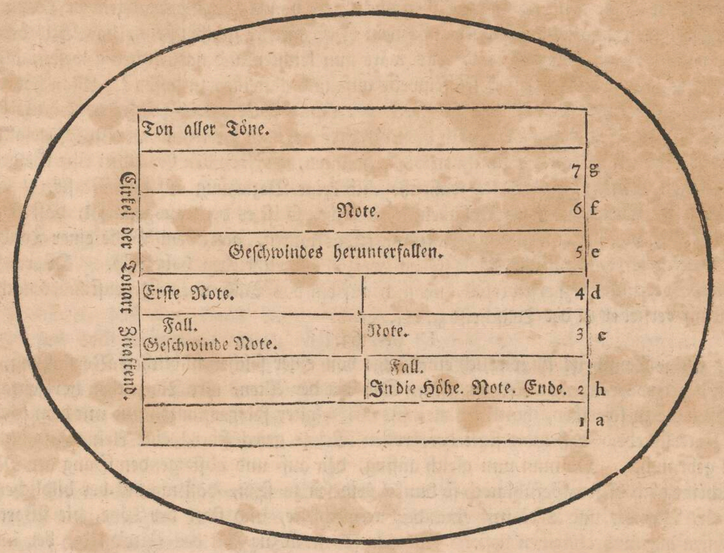
§. 64.

Endlich begriff man nach und nach, daß nicht die Worte, sondern die Töne auf- und absteigen, daß folglich die bisherige Bezeichnungsart gerade umgekehrt werden müsse. Die mannichfaltigen Versuche, die nun gemacht wurden, angemessene Zeichen statt der Buchstaben zu finden, gehören nicht hierher; genug, man war einmal auf dem wahren Wege, und so lange man auf diesem Wege blieb, mußte unsere Notenschrift nothwendig mit der allmähligen Vervollkommung der Kunst, ebenfalls immer vollkommener werden, wie es auch wirklich geschehen ist. Wir sind nun im Stande, mit ungefähr zehen ver-

18) Die Araber nennen ihre Musik Ilm el Edwar, oder die Wissenschaft der Cirkel, und schreiben auch ihre Melodien in Cirkeln, worin so viele Linien über einander gezogen sind, als die Melodie Intervallen enthält. Diese Linien, die innerhalb einem Cirkel gezogen werden, haben noch außerdem sämmtlich verschiedene Farben, so daß sie, wenn sie z. B. sieben Töne bezeichnen sollen, die bey den Arabern alif, be, gim, dal, hé, waw, zain genannt werden, und unsern a, h, c, d, e, f, g, entsprechen, auch von sieben verschiedenen Farben seyn müssen. Die-

schiedenen Notenzeichen, ungleich mehr auszurichten, als die Griechen mit einer erstaunlichen Menge derselben, die genau an **Ein tausend, sechs hundert und zwanzig** hinanliefen. Unsere Tonschrift ist nun in jedem Betracht, der Kunst in allen ihren möglichen Modificationen so angemessen, so bestimmt, und unwillkührlich, mit einem Worte so vollkommen, als es kaum die Sprachschrift ist.

jenige Linie, die den tiefsten Ton bedeutet, nemlich das Alif oder unser a ist grün, die zweyte rosenfarbig, die dritte eine Art von blau, die vierte violett, die fünfte braun, die sechste schwarz, und die siebende hell blau. Die Figur einer solchen arabischen Notenschrift ist folgende:



Wenn man diese Art von Notenschrift erklären wollte, so würde sie auf deutsch so viel heißen, als:

1) Man nehme den Ton d.
2) Man falle herunter ins c.
3) Man gehe von da ins f.
4) Und falle wieder durch alle dazwischen liegende Töne herunter ins h.
5) Man mache eine Pause.
6) Man steige wieder ins e. und
7) endige im h.

Die arabische Notirungskunst hat auch ihre Abbreviaturen, die aber sämmtlich Beweise ihrer Unvollkommenheit sind. Diese Abbreviaturen haben stets mit der Linie, auf welcher sie stehen, einerley Farbe. So bedeutet Makhadz, die erste Note, Sooud, Erhebung der Stimme, Tertib, Fortschreitung um einen Grad, Sooud lilefra, Erhebung der Stimme mit Geschwindigkeit, Houbouth, Fall, Houbouth bil tertib, allmähligen Fall, Serian, geschwind, Houbouth bil esrâ, geschwinder Fall, Thafr, ein Sprung, Afk, geschwinder Gang, Rikz, lezte Note des Stücks. Eigentliche Noten haben also die Araber nicht, sondern blos solche Zeichen, dadurch auf sehr beschwerliche Weise der Gang einer Melodie nur einigermaaßen angedeutet werden kann. Die Arabischen Musiker wissen daher auch alle ihre Melodien auswendig, und wer ihrer am meisten weiß, ist unter ihnen der Geehrteste. Da die Araber übrigens ein gelehrtes Volk, und stets große Freunde der Musik waren, wovon die noch übrigen Manuscripte von **Avicenna, Alpharabius, Abdulcadir, Alschalahi,** und andere, Beweise abgeben können, und doch ihre Notenschrift nicht einmal auf einen mittelmäßigen Grad von Vollkommenheit bringen konnten; so ist dies ein neuer Beweis, daß es ungemein viele Mühe und Anstrengung gekostet hat, ehe man auf den wahren Weg kommen konnte, auf welchem die wahre Tonschrift zu finden war. Die Perser, Chinesen, und mehrere sowol alte als neuere Außereuropäische Völker, bey denen man eine Spur von Notenschrift antrifft, sind alle nicht weiter, und nicht einmal soweit als die Araber gekommen.

§. 65.

Lambert, (s. neues Organon, B. 2. S. 16.) der übrigens den merklichen Grad ihrer Vollkommenheit erkannte, beschuldigt sie des einzigen Fehlers, daß sie die Criteria der Harmonie nicht angebe, und daß man fehlerhafte Gänge und Sprünge eben so wie die wahren damit bezeichnen könne. Ich denke nicht, daß dieses als ein Fehler oder Mangel angesehen werden kann; denn die Bezeichnung muß der Sache oder den Gedanken in allen ihren Modificationen folgen; sie ist blos äußeres sichtbares Kleid der Gedanken. Ist man nun im Stande falsch zu denken, warum soll es ein Fehler seyn, daß falsche Gedanken auch bezeichnet, sichtbar dargestellt werden können? Wer an die Sprachschrift eine solche Forderung machen wollte, müßte erst bedenken, daß dadurch alle schriftliche Untersuchungen des Wahren und Falschen unmöglich gemacht würden, daß ferner Gegeneinanderstellung des Irrthums und der Wahrheit, kurz alle Berichtigungsmittel unserer Erkenntniß verloren gehen müßten, weil das Mittheilungsmittel, nemlich die Schrift, eine solche Gegeneinanderstellung nicht bezeichnen könnte. Alles, was man also der Natur der Sache nach, von irgend einer Schrift fordern kann, ist, daß sie das, was man denkt, genau bezeichnet, ohne Rücksicht, ob das Gedachte falsch oder wahr sey, so, daß nur der, welcher richtig denkt, auch richtig schreiben kann, und so umgekehrt.

§. 66.

So bestimmt und unwillkührlich indessen unsere Tonschrift ist, so hat sie doch auch ihre Rechtschreibungslehre, so wie die Sprachschrift ihre Orthographie. Ihr einziges Grundgesetz ist aber die Etymologie, wenn ich mich so ausdrücken darf, oder die Abstammung der Töne. Es findet noch überdies sehr selten Anwendung, weil diese Abstammung nicht leicht zu verfehlen ist, und wer sie doch verfehlt, und z. B. ein dis schreibt, wenn es ein es seyn soll, giebt einen unwidersprechlichen Beweis, daß er mit dem Zusammenhang der Töne unbekannt, folglich ein Stümper ist. In diesem Theil hat die Tonschrift vor der Sprachschrift unläugbare Vorzüge.

§. 67.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen kann ich nun den Inhalt der sämmtlichen Theile der musikalischen Grammatik näher zusammen rücken, und dem Leser in ihrer natürlichsten Ordnung unter einem einzigen Gesichtspunkt vorstellen. Die **musikalische Grammatik** enthält also drey Haupttheile, nemlich:

I. **Die musikalischen Tonarten.** (Tonleitern, Scalen, Moden.)
   Hier wird gelehrt:
   a) die Anzahl der musikalischen Intervallen;
   b) ihr Unterschied in Absicht auf Wohl- oder Uebellaut;
   c) die Klang- oder Tongeschlechte;
   d) die daraus gebildeten Tonleitern und Tonarten;
   e) die Charakteristik der in diese Tonleitern gehörigen Töne.

II. **Die Lehre von der Harmonie.**
   Sie erklärt:
   a) den harmonischen Dreyklang;
   b) den Dominanten-Septimenaccord.
   c) die vom harmonischen Dreyklang abstammenden consonirenden Harmonien;
   d) die vom Dominanten-Septimenaccord abstammenden dissonirenden Harmonien;

e) die Retardation und Anticipation der Harmonien;
f) die Modulation, oder Fortschreitung und Verknüpfung der Harmonien;
g) die harmonischen Cadenzen;
h) die fremden Ausweichungen; (Chromatik.)

III. **Die musikalische Prosodie.** (Rhythmopöie.)

Sie untersucht:
a) die Accente;
b) die Tonfüße;
c) die Takt-Arten; und
d) die Sectionalzeilen.

Ferner drey Hülfstheile, nemlich:

I. **Die Akustik.** (Schalllehre.)

Diese erklärt:
a) die Entstehungsart des Klangs überhaupt;
b) die Entstehungsart verschiedener Gattungen desselben insbesondere;
c) die Dauer; und
d) die Ausbreitung und Fortpflanzung desselben;
e) den Wiederschall, (Echo) nebst den verschiedenen Gattungen desselben;
f) die Sympathie der Töne;
g) akustische Phänomene.

II. **Die Canonik.** (Eintheilungslehre der Klänge.)

Diese lehrt:
a) die Ausmessung der Tongrößen überhaupt;
b) ihre Bildung zu ordentlichen Tönen und abgemessenen Intervallen insbesondere;
c) die verschiedenen Gattungen von Intervallen;
d) die Temperatur;
e) den Einfluß der Akustik und Canonik auf die Instrumentenbaukunst.

III. **Die musikalische Zeichenlehre.** (Semeiographie.)

Sie erklärt:
a) die Liniensysteme, auf und zwischen welche die eigentlichen Zeichen der Töne gesetzt werden;
b) die Schlüssel zu den Liniensystemen, nebst den natürlichen Ursachen ihres Unterschieds;
c) die Noten als eigentliche Zeichen der Töne, in sofern sie Höhe und Dauer derselben bezeichnen;
d) die Schweigezeichen; (Pausen.)
e) die Erhöhungs- Erniedrigungs- Wiederherstellungs- und Wiederholungs-Zeichen;
f) die Bogen, Striche und Punkte, nebst allem, was noch außerdem dazu gehört, einen musikalischen Gedanken fürs Gesicht genau so zu bezeichnen, wie er durch die Ausführung dem Ohre hörbar gemacht werden soll;
g) die musikalische Orthographie. (Rechtschreibung.)

§. 68.

Die sämmtlichen Theile der musikalischen Grammatik lehren indessen, wie wir gesehen haben, weiter nichts, als die Zusammensetzung einzelner Gedanken aus Tönen und Accorden, von ihrer ersten Bildung und Biegung an, bis zur allmähligen Zusammensetzung erst einzelner, dann mehrerer musikalischen Wörter zu einem Satze. Aber alles dieses ist zu einer an einanderhängenden musikalischen Rede noch nicht hinreichend. Zur Schilderung einer Empfindung mit allen ihren unendlichen Modificationen werden nicht blos einzelne, in einem Satz verbundene Töne und Accorde, sondern eine Reihe von Sätzen, eine ganze Reihe mit einander verbundener Gedanken erfordert. Diese Verbindung ganzer Gedanken lehrt die **musikalische Rhetorik.** Sie ist in der Musik von eben dem Umfang als in der Sprache, so wie auch die in beyden enthaltenen Vorschriften, ganz einerley Zweck und Absicht haben, nemlich die gehörige und beste Anwendung der Ton- oder Ideensprache in allen möglichen Fällen.

§. 69.

Diese **musikalische Rhetorik**, ob sie gleich unläugbar die höhere und eigentliche Theorie der Musik ausmacht, ist doch bis jezt noch kaum dem Namen nach bekannt. So schöne musikalische Reden, wenn ich mich so ausdrücken darf, wir auch von einigen unserer besten Componisten erhalten haben, so leicht es auch daher, wie man glauben sollte, für denkende Künstler geworden seyn müßte, von solchen Mustern wenigstens allgemeine rhetorische Vorschriften abzuziehen, so ist doch bis jezt in einem so wichtigen Theile wenig oder nichts geschehen. Wenn man auch einige kleine Winke ausnehmen muß, die in einigen, wiewol sehr wenigen Schriften, davon gegeben worden, so können sie doch eine so beträchtliche Lücke in der musikalischen Theorie noch lange nicht ausfüllen; denn es sind blos einzelne Winke, ohne allen Zusammenhang. Man sieht daraus, daß man zwar eine rhetorische Verbindung in den Theilen eines Tonstücks gefühlt habe, aber noch nicht im Stande war, die Gründe derselben zu finden und anzugeben. **Mattheson** ist auch hierin, so wie in mehrern Theilen der musikalischen Theorie, und vorzüglich in der Kritik, unter den Deutschen der erste gewesen, der in seinem vollkommenen Capellmeister im Capitel von der Melodie, viele hierher gehörige Bemerkungen geliefert hat. Allein, zu seiner Zeit, oder vielmehr in der Zeit, in welcher der vollkommene Capellmeister erschien, war die Musik noch nicht von der Beschaffenheit, daß sich eine zusammenhängende musikalische Rhetorik aus ihr hätte abstrahiren lassen. Es fehlte ihr nicht nur Feinheit und Geschmack, sondern auch vorzüglich derjenige Zusammenhang ihrer Theile, der sie theils durch die Entwickelung der Gedanken aus einander, theils durch die Einheit des Styls u. s. w. erst zu einer förmlichen Empfindungsrede machte. Diesen höchsten Grad ihrer Vollkommenheit erhielt sie erst nach seiner Zeit, von einigen wenigen unserer ersten Tonkünstler*).

Es ist indessen doch zu verwundern, daß man bey nachheriger Verfeinerung und Vervollkommung der Kunst, diese **Mattheſonischen** Winke [19]) so ganz ungenuzt gelassen hat. Wäre man auf dem von ihm angefangenen Wege fortgegangen, so würde eine so beträchtliche Lücke in unserer musikalischen Theorie nunmehr gewiß, wenn nicht vollkommen, doch zum Theil ausgefüllt seyn. So viel mir bekannt ist, hat Herr Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes, einen Theil der musikalischen Rhetorik, nemlich die Lehre von den Cadenzen, vortrefflich bearbeitet. Ich habe mich bey Ausarbeitung des Artikels Cadenz in meinem Lexikon, so viel möglich, nach seinen Grundsätzen gerichtet. Ein anderer Theil der musikalischen Rhetorik, ist die Lehre von den Fugen, die Marpurg in seiner Abhandlung von der Fuge, mit vieler Gründlichkeit vorgetragen hat. Ein dritter Theil derselben, ist die Lehre von den Veränderungen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch bey Gelegenheit der Variationen, gegeben haben. Ein vierter Theil derselben, ist die Lehre von den Manieren, die Herr Agricola in seinen Anmerkungen über Tosi, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Manieren, gegeben haben. Ein fünfter Theil derselben, ist die Lehre von den Vorhalten, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Vorhalte, gegeben haben. Ein sechster Theil derselben, ist die Lehre von den Durchgängen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Durchgänge, gegeben haben. Ein siebter Theil derselben, ist die Lehre von den Wechselnoten, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Wechselnoten, gegeben haben. Ein achter Theil derselben, ist die Lehre von den Antizipationen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Antizipationen, gegeben haben. Ein neunter Theil derselben, ist die Lehre von den Retardationen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Retardationen, gegeben haben. Ein zehnter Theil derselben, ist die Lehre von den Modulationen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Modulationen, gegeben haben. Ein elfter Theil derselben, ist die Lehre von den harmonischen Cadenzen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der harmonischen Cadenzen, gegeben haben. Ein zwölfter Theil derselben, ist die Lehre von den fremden Ausweichungen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der fremden Ausweichungen, gegeben haben. Ein dreizehnter Theil derselben, ist die Lehre von den Takt-Arten, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Takt-Arten, gegeben haben. Ein vierzehnter Theil derselben, ist die Lehre von den Sectionalzeilen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Sectionalzeilen, gegeben haben. Ein fünfzehnter Theil derselben, ist die Lehre von den Hülfstheilen, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Hülfstheile, gegeben haben. Ein sechzehnter Theil derselben, ist die Lehre von der Akustik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Akustik, gegeben haben. Ein siebzehnter Theil derselben, ist die Lehre von der Canonik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der Canonik, gegeben haben. Ein achtzehnter Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Zeichenlehre, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Zeichenlehre, gegeben haben. Ein neunzehnter Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Orthographie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Orthographie, gegeben haben. Ein zwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein einundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein zweiundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein dreiundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein vierundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein fünfundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein sechsundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein siebenundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein achtundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein neunundzwanzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein dreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein einunddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein zweiunddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein dreiunddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein vierunddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein fünfunddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein sechsunddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein siebenunddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein achtunddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein neununddreißigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein vierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein einundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein zweiundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein dreiundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein vierundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein fünfundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein sechsundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein siebenundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein achtundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein neunundvierzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein fünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein einundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein zweiundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein dreiundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein vierundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein fünfundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein sechsundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein siebenundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein achtundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein neunundfünfzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein sechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein einundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein zweiundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein dreiundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein vierundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein fünfundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein sechsundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein siebenundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein achtundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein neunundsechzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein siebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein einundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein zweiundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein dreiundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein vierundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein fünfundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein sechsundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein siebenundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein achtundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein neunundsiebzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein achtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein einundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein zweiundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein dreiundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein vierundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein fünfundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein sechsundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein siebenundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein achtundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein neunundachtzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein neunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein einundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein zweiundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben. Ein dreiundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Prosodie, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Prosodie, gegeben haben. Ein vierundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Grammatik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Grammatik, gegeben haben. Ein fünfundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Logik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Logik, gegeben haben. Ein sechsundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Metaphysik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Metaphysik, gegeben haben. Ein siebenundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ethik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ethik, gegeben haben. Ein achtundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Ästhetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Ästhetik, gegeben haben. Ein neunundneunzigster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Poetik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Poetik, gegeben haben. Ein hundertster Theil derselben, ist die Lehre von der musikalischen Rhetorik, die Herr Kirnberger in seinen Gedanken über die Fortschreitung der Harmonie, und Herr Marpurg in seinem Handbuch, bey Gelegenheit der musikalischen Rhetorik, gegeben haben.

*) Von dem gegenseitigen Einfluß der Rhetorik, Poetik und Musik auf einander, und ihrer Verwandschaft, verdient eine sehr gut geschriebene Dissertation: de eo quod sibi invicem debent Musica, Poetica et Rhetorica, artes iucundissimæ, nachgelesen zu werden, die wir dem Herrn Cantor **Winter** in Hannover zu danken haben.

19) Auch in der Critica musica, im fragenden Componisten, und im melodischen Vorhof, sind hin und wieder vortreffliche rhetorische Bemerkungen eingestreut. Ueberhaupt wäre es endlich einmal Zeit, den verächtlichen Ton umzustimmen, in welchem bisher einige unserer Schriftsteller von diesem in allem Betracht für die musikalische Theorie wichtigen und merkwürdigen Manne gesprochen haben. Er ist, einige Lächerlichkeiten abgerechnet, die aber jeder Mensch, nur auf eine andere Art, mit ihm gemein hat, noch immer einer unserer wichtigsten musikalischen Schriftsteller, und um so wichtiger, da er manchen Theil der mus. Theorie bearbeitet hat, in welchem er gar keinen Vorgänger hatte. Selbst seine Weitschweifigkeit, seine Einmischung vieler Dinge, die nicht geradezu zu seiner vorhabenden Sache zu gehören scheinen, ist nützlich, und kann wenigstens bey blos musikalischen Lesern seiner Schriften eine sehr vortheilhafte Begierde nach andern Kenntnissen erregen, die, wenn sie auch nicht unmittelbar zum Zweck gehören, die bessere und vollständigere Erkenntniß und Uebersicht desselben doch ungemein erleichtern und befördern können. Ein schon mehrere male vorgeschlagener Auszug aus seinen Schriften, mit Weglassung alles dessen, was nicht unmittelbar zur Musik gehört, scheint mir daher nicht so vortheilhaft zu seyn, als diejenigen glauben, welche diesen Vorschlag gethan haben. Die Lebhaftigkeit seines Vortrags, sogar bisweilen mit einer nicht unangenehmen Laune vermischt, würde dadurch gänzlich verloren gehen.

kannt ist, bin ich der erste unter meinen Landsleuten, der wenigstens eine Skizze aller zur musikalischen Rhetorik gehörigen Theile, in dem 1777. herausgekommenen Programm: **über die Theorie der Musik, in sofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist**, geliefert hat.

§. 70.

Unter den Franzosen ist in diesem Theil der musikalischen Theorie noch weniger geschehen, als unter den Deutschen. Der Abt **Arnaud** ließ zwar im Jahr 1754. ein Schreiben an den Graf **Caylus** drucken, und kündigte darin eine Rhetorik der Musik an; sie ist aber nicht zu Stande gekommen, und wir würden, wenn sie auch zu Stande gekommen wäre, doch wenig dadurch gewonnen haben, weil **Arnaud**, wie man aus seiner Ankündigung sieht, ganz auf unrechtem Wege war, und z. B. die musikalisch-rhetorischen Grundsätze von der griechischen Musik abstrahiren wollte. Da die griechische Musik keine so für sich selbst bestehende Kunst war, daß sie in der Folge ihrer Sätze einen rhetorischen Zusammenhang hätte beobachten können, wie alles beweist, was wir von dieser Musik wissen; da uns noch überdies keine praktische Beyspiele von ihr übrig geblieben sind: so konnten auch unmöglich musikalisch-rhetorische Grundsätze aus ihr entwickelt werden. Wenn sie aber auch wirklich von solchem Umfang und von solcher Einrichtung gewesen wäre, so war sie doch in jedem Betracht von unserer heutigen Musik so verschieden, daß eine Entwickelung rhetorischer Vorschriften aus der griechischen Musik, keine Anwendung auf die unsrige verstattet haben würde. Und wozu wäre uns dann eine musikalische Rhetorik unter solchen Umständen nütze gewesen? Ueberdies erfordert eine musikalische Rhetorik so tiefe Einsichten in den innern Kreis der Kunst, sezt die genaueste Kenntniß der ganzen musikalischen Grammatik so sehr voraus, daß sie auf keine Weise das Werk eines bloßen Kunstliebhabers, wie **Arnaud** war, seyn kann.

§. 71.

Aus dieser Ursache ist auch durch ein ganz neues im Jahr 1784. zu Paris herausgekommenes Werk, welches zwar den Titel: **Poetik der Musik** führt, aber der Absicht des Verfassers nach, eine musikalische Rhetorik seyn soll, die in unserer musikalischen Theorie befindliche Lücke ebenfalls noch nicht ausgefüllt worden. Dieses aus 2 Octavbänden bestehende Werk, dessen Verfasser, ein Graf *de la Cepede*, zwar Mitglied verschiedener gelehrten Gesellschaften, in der Musik aber blos Dilettant ist, enthält im Grunde lauter Dinge, die, wenn man die Art der Behandlung noch dazu nimmt, weder in eine musikalische Poetik, noch Rhetorik gehören. Wenn die Urtheile gründlich, und aus einer innern Sachkenntniß genommen wären, so müßte man es eine Kritik der theatralischen Musik nennen [20]).

§. 72.

Der rhetorische Theil der musikalischen Theorie ist also überall, und in allem Betracht noch sehr unbebauet. Alle unsere Anweisungen zur musikalischen Composition, wohin er eigentlich gerechnet werden muß, sind nichts mehr und nichts weniger, als musikalische Grammatiken, und noch überdies meistens sehr unvollkommene, obgleich manche derselben den prächtigen Titel: Musica poetica, führt [21]). Ich will daher auch über diesen Theil der musikalischen Theorie, auf eben die Art, wie bey den vorigen

20) Der Inhalt ist folgender: *Vol. I. Livr. 1.* de l'origine de la Musique, de sa nature et de ses effets. *Livr. 2.* de la Musique du Theatre. *Vol. II.* De diverses parties de la Tragedie lyrique. De l'Ouverture. Du Recitatif. Des Airs. Des Duo. Du Choeur. Alles blos auf theatralische Musik angewendet. Man vergl. Journ. Encyclop. Avril 1785. pag. 100-113. und pag. 309-323.

21) **Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik**, macht vielleicht von dem, was oben gesagt worden, die einzige Ausnahme. Sie ist bis jezt noch die vollkommenste musikalische Grammatik, die wir besitzen, und überall mit einer gewissen Rücksicht auf die höhern Theile der musikalischen Theorie gearbeitet. Daher enthält sie auch viele zerstreuete, in die musikalische Rhetorik gehörige Bemerkungen, die ein künftiger Verfasser einer solchen Rhetorik sehr gut wird benutzen können.

geschehen ist, einige Betrachtungen anstellen, nicht um dadurch die in unserer Theorie befindliche Lücke auszufüllen, wozu hier der Ort nicht seyn würde, sondern um den Begriff, den sich der Leser vom Umfang des ganzen musikalischen Kunstgebäudes zu machen hat, so vollständig, als möglich, zu machen.

§. 73.

Die musikalische Rhetorik ist in sehr vielem Betracht von der Grammatik blos darin verschieden, daß sie das im Großen lehrt, was jene nur im Kleinen lehrte. Sie hat aber auch viele Theile, die ihr ganz allein eigen sind. In ihrem ganzen Umfange begreift sie alles in sich, was

1) zur zweckmäßigen Erfindung und Anordnung der Hauptgedanken,
2) zur besten Anwendung der verschiedenen musikalischen Schreibarten, und endlich
3) zur besten Art des äußerlichen oder öffentlichen Vortrags der Tonstücke gehört.

Das lezte, oder der Vortrag ist das nemliche, was in der eigentlichen Rhetorik die Declamation ist. Jeder dieser Theile zerfällt wieder in eine beträchtliche Anzahl von Unterabtheilungen. So kann, z. B. ein Gedanke, wie wir aus der Grammatik schon wissen, rhythmisch und logisch betrachtet werden, das heißt, nach seiner äußern Form und innern Bedeutung: die Anordnung mehrerer solcher Gedanken beobachtet die nemlichen Verhältnisse nun im Großen. Sowol das rhythmische als logische Verhältniß musikalischer Gedanken unter einander, gewinnt wiederum eine außerordentliche Verschiedenheit durch die Anwendung derselben zu fröhlichen oder traurigen, erhabenen oder niedrigen, sanften oder wilden Ausdrücken. Aus dieser Verschiedenheit entspringt die Lehre von den musikalischen Schreibarten. Aus noch näheren und bestimmtern Anwendungen musikalischer Ausdrücke zu gewissen Absichten, entstehen endlich die verschiedenen Musikgattungen, die innere Einrichtung und Anordnung ihrer Theile, nach den Graden von Umfang, welchen jede derselben hat, der Gebrauch der sogenannten rhetorischen Figuren, und der jeder Bestimmung eines Tonstücks angemessene Vortrag desselben. So wie die musikalische Grammatik außer ihren Haupttheilen, auch einige Hülfstheile enthielt, so enthält die musikalische Rhetorik als Hülfswissenschaft zulezt noch die musikalische Kritik, die sich über alle Theile der gesammten musikalischen Theorie erstreckt, und sowol aus der innern Natur der Kunst, als aus den Empfindungen der Menschen bestimmt, in wie weit in einem Kunstwerke die besten und zweckmäßigsten Mittel zur Erreichung gewisser Absichten angewendet worden, oder nicht.

Dieser Eintheilung zufolge, die sich meiner Meynung nach sehr natürlich aus der Natur der Sache entwickelt, besteht also die ganze musikalische Rhetorik aus fünf Haupttheilen, und einer Hülfswissenschaft nach folgender Ordnung:

1) **Die musikalische Periodologie.**
2) **Die musikalischen Schreibarten.**
3) **Die verschiedenen Musikgattungen.**
4) **Die Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Stücke, die man auch die ästhetische Anordnung nennen kann, nebst der Lehre von den Figuren.**
5) **Den Vortrag oder die Declamation der Tonstücke.**
6) **Die musikalische Kritik.**

I. Periodologie.

§. 74.

Das Wort **Periodologie** giebt es schon, daß hier von der Lehre des Periodenbaues die Rede sey. Die Periode besteht aus einzelnen musikalischen Sätzen, deren sie bisweilen mehr, bisweilen weniger in sich enthalten kann, je nachdem die Sätze lang oder kurz, oder sonst ihrer innern Einrichtung nach be-

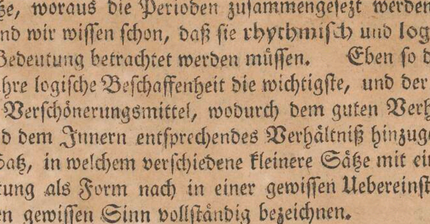
schaffen sind. Diese Sätze, woraus die Perioden zusammengesezt werden, gehören eigentlich in die musikalische Grammatik, und wir wissen schon, daß sie rhythmisch und logisch, das heißt, nach ihrer äußern Form und innern Bedeutung betrachtet werden müssen. Eben so die Periode, die aus ihnen gebildet wird. Jedoch ist ihre logische Beschaffenheit die wichtigste, und der Rhythmus ist auch hier, so wie überall nur ein äußeres Verschönerungsmittel, wodurch dem guten Verhältniß der Gedanken, auch ein äußeres, gefälliges, und dem Innern entsprechendes Verhältniß hinzugesezt wird. Eine musikalische Periode ist also ein Satz, in welchem verschiedene kleinere Sätze mit einander vereinigt werden, so daß sie sowol ihrer Bedeutung als Form nach in einer gewissen Uebereinstimmung oder gegenseitigen Beziehung stehen, und einen gewissen Sinn vollständig bezeichnen.

§. 75.
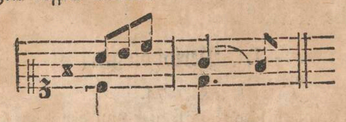
In Absicht auf Länge und Kürze können die musikalischen Perioden so verschieden seyn, wie in der Sprache. Denn auch hier kann jeder Satz an sich selbst schon so erweitert werden, daß er eine Periode abgeben kann; folglich giebt es so vielerley Arten der Perioden, als Erweiterungen einzelner Sätze möglich sind. Indessen darf diese Ausdehnung nicht zu weit gehen, und man kann die Länge musikalischer Perioden, wenigstens in den meisten Fällen, nach den nemlichen Regeln bestimmen, wie sie in der Sprache bestimmt wird, nemlich: daß sie gerade nur so lang seyn müssen, um in einem Athem ohne Beschwerde gesungen werden zu können. Wenn es gleich Fälle giebt, wobey eine solche Einschränkung weder möglich noch nothwendig ist, wenn auch ein guter Sänger durch geschicktes Athemholen zu verbergen weiß, daß in einer Periode zu viele und zu lange Sätze zusammengehäuft sind, so sind es Ausnahmen von der Regel, die nur selten vorkommen müssen.

§. 76.

Das erste, was bey dem richtigen und guten Periodenbau betrachtet werden muß, ist das gute innere Verhältniß der in einer Periode enthaltenen einzelnen Sätze, oder Einheit des Gedankens. Diese Einheit der Gedanken besteht darin, daß nicht Sätze in eine Periode zusammen gebracht werden, die weder logisch noch rhythmisch aus einander entspringen, folglich auch kein Ganzes ausmachen können. Wenn man z. B. auf den Satz:



einen andern von der Art folgen lassen wollte:



so würde die rhythmische Einheit verloren gehen; so wie auf der andern Seite auch die logische verlezt wird, wenn dieser Nachsatz nicht in Absicht auf Modulation, oder innere Tonführung mit dem vorhergehenden in der genauesten Verbindung steht. Dies würde in der Musik eben so unnatürlich seyn, als wenn man in der Rede einen Gegenstand nennen, und ihm sodann eine Eigenschaft beylegen wollte, welche ihm seiner Natur nach nicht zukommen kann. Obgleich das bloße natürliche Gefühl einen jeden schon lehrt, daß eine solche Verbindung von Sätzen zu einer Periode nicht statt finden kann, so giebt es doch Fälle genug, in welchen sowol die logische als rhythmische Einheit der Gedanken, zwar nicht so auffallend, als in dem eben angeführten Beyspiel, aber doch immer auf eine sehr merkliche Art verlezt wird. Tonstücke, die solche Fehler wider die Einheit enthalten, werden daher mit Recht unnatürlich genannt.
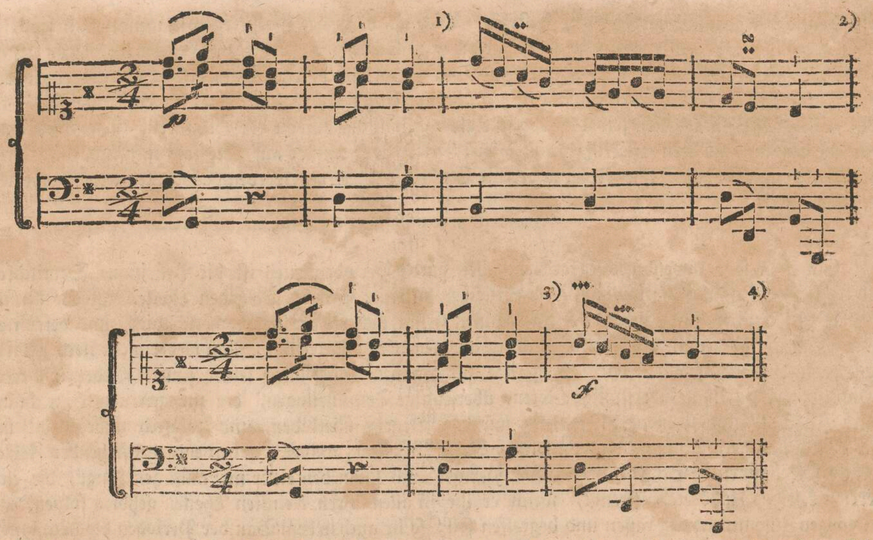
§. 77.

Ein eben so nothwendiges Erforderniß des guten Periodenbaues ist die Präcision, Deutlichkeit, und die leichte, faßliche Verbindung aller einzelnen, zu einer Periode gehörigen Theile. Jeder musikalische Satz soll schon für sich allein einen gewissen Sinn haben, der mit ihm geendigt, und vermittelst der Tonführung so genau bestimmt und richtig ausgedrückt werden muß, daß weder mehr noch weniger Töne darin enthalten seyn dürfen, als gerade zur genauen Darstellung seiner innern Bedeutung erforderlich ist; findet man überflüßige Noten, überflüßige Tonführungen, die zur genauen Bezeichnung seines Inhalts nichts beytragen, sondern nur den Begriff überladen, und dadurch unbestimmt und schwankend machen, so mangelt einem solchen Satze Präcision, und er hat den entgegenstehenden Fehler, nemlich Pleonasmen. Da jede musikalische Periode auch schon bey einer nur mäßigen Länge, die Aufmerksamkeit des Zuhörers anstrengt, wenn er ihr in allen ihren kleinsten Theilen gehörig folgen, und den ganzen Zusammenhang fassen und begreifen soll; so ist auch in dem Bau der Perioden die höchst mögliche Deutlichkeit und Klarheit nothwendig, weil ohne sie der Zuhörer entweder ermüdet oder zerstreut wird, folglich auf keine Weise im Stande ist, dem Gange des Ganzen zu folgen, und das vom Tonstücke erwartete Vergnügen zu erhalten. Diese allgemeine Uebersicht des Ganzen mit allen seinen einzelnen Theilen, muß soviel möglich erleichtert werden, um so mehr, da die Musik eine solche Sprache ist, zu welcher nur sehr wenige Zuhörer ein vollständiges Wörterbuch [22]) besitzen, und daher ohnehin, auch selbst bey der größten Faßlichkeit und leichtesten Verbindung der Gedanken, doch noch immer alle mögliche Aufmerksamkeit anwenden müssen, die Bedeutung derselben zu verstehen. Präcision ist hier das beste Hülfsmittel, so wie aus dem Mangel derselben, Verworrenheit, Undeutlichkeit, und überhaupt alle Fehler entspringen, die die leichte Faßlichkeit eines Tonstücks, folglich auch dessen gute Wirkung hindern.
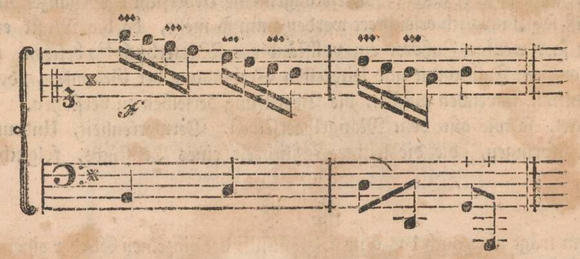
§. 78.

Noch außerdem trägt aber auch das gute Verhältniß der einzelnen Glieder einer Periode in Absicht auf ihre Länge und Kürze gegen einander, zu dieser Faßlichkeit das Seinige bey. Die in einer Periode enthaltenen einzelnen Sätze können nach Umständen, aus einem, zwey, drey und vier Takten bestehen. Solche Sätze werden nach ihrer Anzahl von Takten **Einer**, **Zweyer**, **Dreyer** und **Vierer** genannt. Wenn man nun eine Periode aus drey **Zweyern**, und am Ende einem **Einer** zusammensezen wollte, so würde das innere gute Verhältniß der Theile sehr verlezt werden, und man würde etwa einen Satz bekommen, dem, wie dem folgenden:

22) Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera point accoutumée; *c'est une langue dont il faut avoir le Dictionnaire.* *J. J. Rousseau* Essai sur l'origine de langues, Chap. XIV. de l'Harmonie.



am Ende etwas fehlt, wobey folglich das Ohr nicht ganz befriedigt wird. Daher muß das letzte Glied dieses Satzes ebenfalls ein Zweyer seyn, und der Componist hat ihn auf folgende Weise geschlossen:



§. 79.

Aus dem guten Verhältniß aller einzelnen Theile einer Periode entsteht das, was man in der Sprache **Ründe** nennt, wozu indessen nicht blos einerley Größe der Theile, sondern auch eine schickliche Abwechselung zwischen längern und kürzern beytragen kann. Diese Abwechselung hat die meiste Schönheit und Wirkung, wenn sie allmählig steigt, so daß die einzelnen Glieder gleichsam einer wachsenden Reihe gleichen [23]). Dieses rhythmische und logische Verhältniß der Theile einer Periode muß übri-

23) Auch hier verhalten sich Töne wie die Wörter in der Sprache. Man kann daher füglich eine Bemerkung des Home auch hier anwenden, die er über den Periodenbau der Sprache macht. Er sagt nemlich: die Wirkung einer Anzahl von Gegenständen sey sehr verschieden, wenn sie nach einer zunehmenden oder abnehmenden Reihe gestellt werden, oder nachdem entweder Aehnlichkeit oder Kontrast in derselben herrscht. Wo die Glieder einer Reihe nur durch kleine Veränderungen von einander abstehen, herrscht die Aehnlichkeit. Diese macht, daß wir uns in einer zunehmenden Reihe, den zweyten Gegenstand nicht größer als den ersten, den dritten nicht größer als den zweyten, und so auch die übrigen, vorstellen. Dieses vermindert in unsern Augen die Größe des Ganzen. Wenn wir hingegen beym größten Gegenstand anfangen, und nach und nach bis zu dem kleinsten fortrücken, so macht die Aehnlichkeit, daß wir uns den zweyten so groß als den ersten, und den dritten so groß als den zweyten vorstellen; welches in unsern Augen jeden Gegenstand in der Reihe, nur den ersten nicht, vergrößert. Aber in einer Reihe, wo die Gegenstände durch starke Veränderungen unterschieden sind, und folglich der Contrast herrscht, da sind die Wirkungen den vorhergehenden gerade entgegengesezt. Ein großer Gegenstand, der auf einen kleinen von derselben Gattung folgt, erscheint, vermittelst der Entgegensetzung, größer als gewöhnlich; und aus demselben Grunde scheint ein kleiner Gegenstand, der auf einen großen folgt, kleiner als gewöhnlich. S. Home Grundsätze der Kritik, B. 2. S. 16. 17. Solcher Vortheile kann man sich auch mit der besten Wirkung in der Zusammenstellung musikalischer Sätze bedienen.

gens immer das nemliche bleiben, immer mit den hier angegebenen Eigenschaften der Präcision, Deutlichkeit, Faßlichkeit und leichter Verbindung vergesellschaftet seyn, das Tonstück, worin es vorkommen soll, mag nun homophonisch oder polyphonisch componirt, das heißt, es mag aus einer einzigen Hauptstimme, oder aus mehrern zugleich mit einander verbundenen Melodien bestehen. Der Unterschied besteht nur darin, daß die leztere Art, nemlich die Verwebung mehrerer Melodien, mit ungleich mehrern Schwierigkeiten verbunden ist, als die erstere. (Worin der Unterschied der homophonischen und polyphonischen Setzart besteht, wird sehr gut in Nichelmanns Abhandlung von der Melodie erläutert.) Alles, was hier von den einzelnen Theilen einer Periode gesagt worden, gilt auch von der Verbindung mehrerer Perioden hinter einander. Diese sind im Großen wieder eben solchen Gesetzen unterworfen, wie die einzelnen Theile derselben im Kleinen.

§. 80.

Ob nun gleich dieses rhythmische und logische Verhältniß der Perioden eines Tonstücks, hauptsächlich in den ausführlichern, nicht immer, und nicht von jedermann bemerkt wird, weil bisweilen mehrere Perioden durch Verbindungen so an einander gekettet werden, daß sie nur der geübtere Zuhörer zu unterscheiden weiß, so ist doch die genaueste Beobachtung desselben durchaus nothwendig, weil blos allein von demselben die leichte Verständlichkeit der Tonstücke in ihrem ganzen Umfange abhängt. In kurzen und lebhaften Melodien sind Fehler dieser Art auch dem Nichtkenner von blos natürlichem Gefühl merklich; sie müssen daher hier am allersorgfältigsten und mit der größten Strenge vermieden werden.

II. Von den musikalischen Schreibarten.

§. 81.

Die musikalische Periodologie beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Verhältniß der Gedanken in Absicht auf Länge und Kürze derselben gegen einander. Allein ein Tonstück muß auch gewissen Umständen, gewissen Empfindungen der Menschen, und gewissen Orten ausschließend angemessen seyn können. Man muß daher aus den mannichfaltigen Arten musikalischer Ausdrücke, und ihren unendlich verschiedenen innern Bedeutungen, jedesmal nur diejenigen auswählen, die einem gewissen vorhabenden Charakter entsprechen, und einer gewissen Absicht und Anwendung angemessen sind. Diese Auswahl musikalischer Ausdrücke erzeugt die sogenannten musikalischen Schreibarten oder Style. Ungeachtet ihrer außerordentlichen Verschiedenheit, die im Grunde eben so groß ist, als die Verschiedenheit der Menschen selbst, lassen sie sich doch unter drey Hauptclassen bringen. Diese Classification wird meistens nach der Anwendung der Schreibarten bestimmt.

§. 82.

Man nennt daher denjenigen Styl, dessen man sich bedient, um hohe, würdige, hauptsächlich aber fromme Empfindungen auszudrücken, den Kirchenstyl, oder die **Kirchenschreibart.**

§. 83.

Diejenige Art von Verbindung musikalischer Sätze, deren man sich zum Privatgebrauch zur Unterhaltung kleiner Gesellschaften in Zimmern bedient, nennt man die **Kammerschreibart.**

§. 84.

Diejenige Art von Zusammensetzung endlich, deren man sich zum Ausdruck moralischer Gefühle bedient, nennt man die **Theaterschreibart.**

§. 85.

Die Classification der Schreibarten, nach dem innern Wesen derselben, in die hohe, mittlere und niedrige, wie man sie gewöhnlich bey musikalischen Schriftstellern findet, ist sehr mangelhaft, weil jeder Styl, in jeder Bestimmung, diese verschiedenen Eigenschaften annehmen kann. So kann z. B. selbst in der Kirche die hohe, mittlere und niedrige Schreibart statt finden, je nachdem sie mit einer Classe von mehr oder weniger gebildeten Zuhörern angefüllt ist. Weit besser würde daher die Classification nach den Affecten seyn, deren sich aber meines Wissens noch niemand bedient hat. Auf diese Art würde man etwa folgende Eintheilung machen können:

1) **Styl der traurigen Affecten.**
   a) Ganz vermischt, oder in abstracto.
   b) in concreto, in sofern die traurigen Affecten sich bey hohen, niedrigen, kultivirten und sehr polirten Menschen finden; ferner nach der Wichtigkeit ihres Gegenstandes, und den verschiedenen Graden der Traurigkeit.
2) **Styl der frölichen Affecten, die in Lustigkeit ausbrechen.**
3) **Styl der hohen, stillen Selbstzufriedenheit.**
4) **Styl der mürrischen, heftigen Affecten.**

Auf diesem Wege lassen sich die Verschiedenheiten des Styls weit besser unterscheiden, und man kann zu bequemern Eintheilungen gelangen, als auf dem gewöhnlichen. Da der Styl seine gröste Verschiedenheit aus den Affecten nimmt, und nicht aus der Anwendung, so müssen sich seine Verschiedenheiten natürlicherweise eben durch sie am besten und deutlichsten bemerken lassen.

§. 86.

Gegen diese Art von Classification könnte indessen vielleicht jemand einwenden, daß sie zu sehr an das gränze, was man den Charakter einzelner Stücke nennt. Wenn man sie ganz bis in ihre kleinsten Abtheilungen verfolgt, so hat diese Einwendung allerdings Grund, nicht aber, wenn man beym Allgemeinen stehen bleibt. Auch selbst dieses Angränzen an den Charakter einzelner Stücke, dünkt mich, beweist ihre Brauchbarkeit nur destomehr, weil alle Eigenschaften des Styls aus dieser Quelle hergeleitet werden müssen.

Es giebt hauptsächlich drey sehr merklich von einander unterschiedene Gemüthszustände,

1) den Zustand der Munterkeit, des Lachens, der Lustigkeit, des aufgeräumten Wesens.
2) den Zustand der gesezten stillen Zufriedenheit, der Melancholie, oder der gesezten Empfindungen.
3) den Zustand der heftigen Freude, des Zorns, der Verzweifelung, oder der Leidenschaften.

In diesen drey Zuständen sind Empfindungen und Ausdruck der Empfindungen wesentlich verschieden, und nach diesen wird sich auch der allgemeine Charakter des Styls am besten bestimmen lassen.

Der erste Zustand wird durch den lustigen, komischen Styl, der zweyte durch den gesezten, feyerlich majestätischen Styl, der dritte aber durch den starken, heftigen Styl ausgedrückt. Bey diesem Allgemeinen müßte man nun bey allgemeinen Betrachtungen des Styls stehen bleiben. Wollte man aber

daraus die besondern Charaktere einzelner Stücke ableiten, so müßte man neue, aus dem Stande, der Würde, der Lebensart u. s. f. hergenommene Bestimmungen hinzusetzen. So bekäme man z. B. in der komischen Gattung das niedrig komische, wenn die Lustigkeit eines gemeinen Menschen — das höhere komische, wenn die eines Mannes von Stande ausgedrückt würde. Eben so auch in den übrigen Gattungen. Da also aus dieser Quelle sich alle Verschiedenheiten des Styls ableiten, und durch sie am genauesten bestimmen lassen; so glaube ich, ist sie das beste und richtigste Principium aller Eigenschaften der Schreibart. Da sich ferner dieses Principium nach Verschiedenheit der Absichten blos allgemein oder besonders betrachten läßt; so können auch daraus ohne Vermischung sowol die allgemeinen als besondern Beschaffenheiten des Styls hergeleitet werden.

III. Von den Musikgattungen.

§. 87.

Aus der verschiedenen Anwendung der musikalischen Schreibarten werden auch verschiedene Gattungen von Tonstücken bestimmt, die theils ihrer Form, theils ihrem innern Wesen, und ihrer Bestimmung nach zu gewissen Absichten, sehr von einander abgehen. So erzeugt der Kirchenstyl 1) die Choräle, 2) die Recitative, 3) die Arien, Duette und Terzette, 4) die Chöre und Singfugen. Aus diesen Gattungen, wenn mehrere derselben mit einander verbunden werden, entsteht die geistliche Cantate und das Oratorium. In die Theater-Schreibart rechnet man mit einigem Unterschied im innern Wesen des Styls, ebenfalls das Recitativ, die Arie, die Duette, Terzette, Chöre, und noch außerdem die Ouvertüre, die Sinfonie, und die bey Balletten gebräuchlichen französischen Tanzmelodien. In die Kammerschreibart im Allgemeinen fast alles, was die beyden vorhergehenden enthalten, insbesondere aber alle Instrumentalstücke von etwas ausgesuchter Bearbeitung, z. B. die Ouvertüre, die Sinfonie, die Instrumentalfuge, das Concert und die Sonate für alle Instrumente. Man sieht hieraus, daß der Unterschied der Schreibarten nicht sowol durch die äußere Form und Anwendung der verschiedenen Musikgattungen, als vielmehr durch die innere Bedeutung oder durch ihren Styl bestimmt werden kann. Aus den hier angeführten Musikgattungen entspringen noch sehr viele Unterabtheilungen, so daß, wenn man sie alle verzeichnen und beschreiben wollte, ihre Anzahl sehr groß werden würde. Ich muß mich daher auch hier nur auf einige wenige Anmerkungen über die wichtigsten Gattungen derselben einschränken. Eine umständliche Erörterung ihrer Verschiedenheiten würde theils zu weit führen, theils auch hier am unrechten Orte stehen.

§. 88.

Die allereinfachste, erste und älteste Musikgattung ist der **Choral.** Er stammt unläugbar aus den ältesten Zeiten her, und ist, als das einzige Ueberbleibsel von der Musik alter Völker, auch vielleicht das einzige sichere Hülfsmittel, uns von der Beschaffenheit der Kunst bey den Alten einen richtigen Begriff zu machen. Sein Hauptcharacter ist langsame und andächtige Feyerlichkeit, mit so viel Faßlichkeit verbunden, daß er von einer ganzen ansehnlichen Versammlung einstimmig gesungen werden kann. Ein Beweis seiner Abstammung ist der Umstand, daß die ächten alten Choralmelodien in den alten griechischen Tonarten gesezt sind. Da diese Tonarten durch ihr fremdes, auch wohl bisweilen steifes Wesen in den Fortschreitungen, zu kräftigen, feyerlichen Ausdrücken ungemein geschickt sind, und sich gegen die neuern Tonarten ungefähr so verhalten, wie die Sprache der Bibel gegen die neuere ungleich biegsamere und feinere Profansprache; so ist es ein wahrer Verlust, daß man sie in den neuern Zeiten, vorzüglich aber erst seit den lezten zehen oder zwanzig Jahren, so häufig gegen neuere vertauscht hat. Wir finden daher die ächten Choräle selten noch in unsern Kirchen, sondern müssen sie theils in alten Missalbüchern, theils in den Werken einiger älterer großen Kirchencomponisten suchen. Nichts

kann übrigens feyerlicher und andächtiger klingen, als ein Choral, der in den alten Kirchentonarten rein vierstimmig auf eine fließende Art gesezt ist, und von einem starken Chore gut gesungen wird. Die schönsten Muster hierin hat man vom sel. Joh. Seb. Bach.

§. 89.

Das Recitativ, die Arie mit ihren Unterarten, ferner die meisten Instrumentalstücke, als das Concert, die Sonate, nebst den charakteristischen Tanzmelodien, sind sämmtlich Gattungen, bey deren Composition homophonisch verfahren wird; das heißt: wo blos eine einzige Hauptstimme, mit der zur genauern Bestimmung ihrer Modulation nothwendigen harmonischen Begleitung, herrscht. Sie sind sämmtlich ihrer Form und Einrichtung nach am leichtesten zu übersehen, daher auch am bekanntesten. Ganz anders aber verhält es sich mit allen den Gattungen, wobey der Componist polyphonisch verfahren, das heißt, mehrere Melodien zugleich nach verschiedenen Absichten mit einander verbinden muß, die bey aller Verschiedenheit des Ausdrucks, die bisweilen in ihnen liegt, sich dennoch gegenseitig so unterstützen, daß eine der andern zur Bestimmung der innern Tonführungen dienen kann. Hierher gehören die Duette, die Terzette, die Chöre und Fugen aller Art, sowol für die Singstimme, als für die Instrumente. Diese eigenen Gattungen, die erst bey der größten Ausbildung der Kunst entstanden sind, und entstehen konnten, sind ihrem Wesen und ihrer Bestimmung nach weniger bekannt, verdienen also hier vorzüglich einige Betrachtungen.

§. 90.

So wie überhaupt die Musik ein Ausdruck unserer Empfindungen ist, und sich in ihrer ganzen ausgebreiteten und mannichfaltigen Anwendung, sowol der Form als dem Wesen nach, blos nach den verschiedenen Arten, wie sich Empfindungen zu äußern pflegen, zu richten hat; so müssen auch vorzüglich aus ihnen, als der einzigen und wahresten Quelle, die Gründe und Ursachen aufgesucht werden, woraus sich die Verfahrungsarten bey den meisten unserer Musikgattungen erklären lassen. Die Tonkunst soll aber nicht nur die Empfindungen eines einzigen Menschen allein ausdrücken; ihre Macht erstreckt sich auch über mehrere, ja über eine ganze Menge. Sie schildert oder ist Ausdruck der übereinstimmenden Empfindungen eines ganzen Volkes, mit allen den Verschiedenheiten, die sich in dem Empfindungsvermögen einzelner Glieder desselben finden, ebensowol als sie die Empfindung eines oder einiger Menschen mit allen ihren Modificationen zu schildern vermag. Sie beherrscht also das ganze weitläuftige Gebiet menschlicher Gefühle, und muß ihre Ausdrücke so vollkommen, wie möglich, den vielartigen Aeußerungen derselben anzupassen suchen.

Wenn es nun im gesellschaftlichen Leben der Menschen sehr viele Fälle giebt, in welchen nicht blos einer, sondern mehrere Menschen zugleich durch einen Gegenstand zu einer ähnlichen Empfindung hingerissen werden; wenn ferner auch nur unter zwey Personen die Empfindungsart schon so verschieden ist und seyn muß, daß die Empfindung beyder zwar in der Hauptsache, in der Gattung des Gefühls, übereintrifft, in vielen Nebendingen aber von einander abgeht; wie viel größer muß nicht diese Verschiedenheit in der Aeußerung einer und ebenderselben Empfindung in den Gliedern einer ganzen Menge, eines ganzen Volkes seyn?

Aus diesen verschiedenen Aeußerungen der Empfindungen, sowol einzelner als mehrerer Personen, entspringen bey der musikalischen Schilderung derselben, die verschiedenen Verfahrungsarten in der Zusammensetzung der Kunstausdrücke. Soll die Empfindung eines einzigen Menschen geschildert werden, so ist auch nur ein einstimmiger Gesang dazu erforderlich. Die diesen einstimmigen Gesang begleitende Harmonie dient in diesem Falle blos zur genauen Bestimmung der Tonführung ihrer innern Bedeutung nach. Hieraus entstehen also alle diejenigen Musikgattungen, die die Empfindung einer einzigen Person schildern, dergleichen die Arien, Sonaten u. s. f. mit allen ihren Unterarten sind. Die hier auf die

Natur der Sache gegründete Verfahrungsart ist die homophonische, oder einstimmige. Sobald aber die Empfindungen von zwey oder mehrern Personen geschildert werden sollen, ist dieses homophonische Verfahren nicht mehr hinreichend, weil diese einfache Vorstellung einer vielartigen Empfindung nicht angemessen seyn würde. Daher ändert sich nun auch der Ausdruck der Kunst, und er wird in seinen Verbindungen eben so vielfach, als es die Aeußerung der Empfindung ist. Die in diesem Falle erforderliche Verfahrungsart der Kunst, nennt man die polyphonische oder vielstimmige, deren sich die Kunst in den hierher gehörigen Musikgattungen vom Duett an bis zur Fuge bedienen muß.

§. 91.

Aus diesem Gesichtspunkt ergiebt sich nicht nur ein neuer Beweis für die Nothwendigkeit der Harmonie in ihrem ganzen Umfange, sondern man kann sich auch einige andere Zweifel daraus auflösen, die man sehr häufig gegen die Formen der in die polyphonische Composition gehörigen Musikgattungen geäußert hat. Ich will hier blos auf die Form der Fuge eine Anwendung machen.

§. 92.

Da es sehr begreiflich ist, daß die Aeußerung der Empfindung eines einzigen Menschen viel leichter übersehen werden kann, als die Aeußerung mehrerer zugleich; so ist es eben so begreiflich, warum ein Zuhörer den einfachen musikalischen Ausdruck derselben leichter fassen und verstehen kann, als einen vielfachen. Diese leichtere Faßlichkeit, die auf keine Weise der einzige Zweck der Kunst seyn kann, weil es nicht blos einfache Empfindungen giebt, hat aber vorzüglich solche Liebhaber der Kunst, die von ihrem ganzen Umfange, von ihrer allgemeinen Anwendung zur Schilderung aller möglichen Modificationen der Empfindungen einzelner oder mehrerer Menschen zugleich, zu eingeschränkte Begriffe hatten, verleitet, unter den mehrstimmigen Compositionsarten hauptsächlich die Fuge mit ihren Gattungen, für eine unnütze Künsteley, für ein leeres Spielwerk zu halten [24]). Wenn nun ein solcher Liebhaber im Stande ist, die Fuge aus dem hier angegebenen Gesichtspunkt zu betrachten, sie als den angemessenen Ausdruck der vielartigen Empfindungen mehrerer Personen, oder eines ganzen Volkes anzusehen; so muß es deutlich in die Augen fallen, daß sie mit der Form ihrer Verbindung, mit den mannichfaltigen in ihr enthaltenen Arten der Nachahmung, kurz mit allem, was zu ihr gehört, eben so auf die Natur unserer Empfindungen gegründet ist, als die einfachste Melodie des kleinsten Liedes, nur blos mit dem Unterschiede, daß hier unsere Empfindungen in ihrer Aeußerung zusammengesezter und vielartiger erscheinen. Da nun in der Natur diese Vielartigkeit der Empfindungen statt findet, da die Kunst das Vermögen hat, alle mögliche einfache und zusammengesezte Empfindungen zu schildern, warum sollte sie sich dieses Vermögens nicht bedienen, warum nicht treu der Natur in allen ihren Modificationen folgen?

§. 93.

Man stelle sich also ein Volk vor, welches durch die Erzählung einer wichtigen Begebenheit in Empfindung gesezt worden ist, und denke sich nun, daß ein Mitglied desselben, vielleicht durch die Stärke seiner Empfindung zur Aeußerung derselben zuerst hingerissen, einen kurzen, kräftigen Satz als Ausdruck seines Gefühls anstimmt; wird nicht dieser Ausbruch seiner Empfindung nach und nach die sämmtlichen Glieder dieses Volks ergreifen, wird ihm nicht erst eines, dann mehrere, und zulezt die meisten nachfolgen, und jedes den angestimmten Gesang, zwar nach seiner eigenen individuellen Empfin-

24) So wie Rousseau überall, wo es auf innere Kunstkenntniß ankommt, in seinen Urtheilen auf Abwege geräth, so ist es ihm auch bey der Fuge ergangen; denn er weiß nichts von ihr sagen, als: le plaisir que donne ce genre de Musique etant toujours mediocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* est pingrat chef-d'oeuvre d'un bon Harmoniste. Dict. de Mus. Art. Fugue.

dungsart modificiren, im Ganzen aber dem Hauptgefühl nach mit ihm übereinstimmen? Und wenn ein solcher Auftritt, eine solche nach und nach ausbrechende Aeußerung der Empfindung musikalisch geschildert werden soll, entsteht nicht auf das natürlichste von der Welt, erstlich der **Führer** (dux), sodann der **Gefährte** (comes), der **Wiederschlag** (repercussio), kurz, die ganze äußere und innere Form der Fuge? Ist die verschiedene Führung und Verwebung der Stimmen, die zusammen eine angenehme, aber mannichfaltige Harmonie ausmachen, die sämmtlich dem Anscheine nach auf verschiedenen Wegen nach einem und ebendemselben Ziele laufen, und sich, wie Luther sagt, „unterwegens einander freundlich begegnen, sich herzen und so lieblich umfangen, daß diejenigen, so solches **ein wenig verstehen**, sich des heftig verwundern müssen, und meynen, daß nichts seltsamers in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmücket“ [25]) ist sie nicht, diese mannichfaltige und künstliche Verwebung, eine getreue Abbildung der Natur, ist sie nicht der vollkommenste Ausdruck der mannichfaltig modificirten Empfindungen aller Glieder eines Volks, die erst nach und nach entstehen, sodann aber in einen allgemeinen Strom sich ergießen?

§. 94.

Man hat also die Fuge nicht für die Frucht einer bloßen Künstlerpedanterie zu halten; sie ist eine Frucht der Natur. So wie diese in dem Herzen der Menschen vielartige Empfindungen erschaffen hat, so wie sie nicht blos einzelnen, sondern auch mehrern Menschen zugleich die Aeußerung ihrer Empfindungen verstattet, so hat sie auch der Kunst vielartige Mittel zum Ausdruck derselben gegeben. Diese Mittel sind sämmtlich in der Fuge enthalten; sie ist daher unter den übrigen Musikgattungen die prächtigste, vollkommenste und größte, so wie unter den verschiedenen Aeußerungen unserer Empfindung, die allgemeine Uebereinstimmung eines ganzen Volkes, in dem Ausdruck eines Gefühls, das prachtvolleste, rührendste und größte Schauspiel ist. Was will ein einzelner Mensch gegen ein ganzes Volk? Eben so wenig als eine einzelne Arie gegen eine Fuge. Die Arie ist von der Fuge nur ein Theil, wie der einzelne Mensch vom Volke. Das Volk enthält viele Menschen, und die Fuge viele Arien. Das Volk ist es, dessen Charakter der Nachwelt wichtig ist, und von den Geschichtschreibern überliefert wird, nicht der einzelne Mensch. Giebt nicht die Zeit auch der Fuge, dem Inbegriff der ganzen Kunst, vor allen übrigen Musikgattungen ausschließend diesen Vorzug, diese Ehre? Wo ist außer der Fuge, oder wenigstens fugenartig gearbeiteten Werken, ein Tonstück, das durch mehrere Jahrhunderte hindurch bis auf uns gekommen ist? — Also die allgemeine Empfindung der Menschheit selbst, erklärt die Fuge für das höchste und würdigste Meisterstück der Kunst, würdig auf die Nachwelt gebracht zu werden. Warum sträubt sich doch der einzelne Mensch gegen ein so allgemeines und übereinstimmiges Urtheil der Menschheit und der Zeit? *)

§. 95.

Der wahre Begriff von der Absicht und Anwendung der Musikgattungen, leitet unser Urtheil über die beste Erfüllung ihrer Absichten am sichersten. Wer es weiß, daß Fugen, oder fugirte und unfugirte Chöre die Empfindungen eines ganzen Volks ausdrücken sollen, kann auch leicht den Schluß machen, daß die schwache Besetzung derselben, mit welcher sie gewöhnlich bey uns aufgeführt werden, dem Begriff von einem ganzen Volke nicht entspricht, daß sie folglich unter solchen Umständen nicht die ganze Wirkung thun können, die sie, ihrer Bestimmung und Absicht gemäß, thun sollten. Ferner, wer sich von der Instrumentalmusik den Begriff macht, daß sie ursprünglich nichts als eine Nachahmung

25) Encomium Musices, im achten Theil der deutschen Jenaischen Ausgabe seiner Werke, S. 140.

*) Um hier nicht mißverstanden zu werden, muß ich erinnern, daß man unter Fuge nicht blos die Fuge im engesten Sinn des Worts, sondern überhaupt die polyphonische Compositionsart zu verstehen hat.

der Vocalmusik ist, wird sich auch leicht erklären können, was er sich unter einer Instrumentalfuge zu denken habe. Sie ist nemlich nichts mehr und nichts weniger, als eine Nachahmung der Singfuge, wodurch wir uns den Genuß der in dieser großen Gattung liegenden Schönheiten auch ohne große und weitläuftige Anstalten zu verschaffen suchen. Wir bringen sie gleichsam ins Kleine, und sammeln dadurch eine große, ausgebreitete Empfindungsscene auf einen einzigen Punkt. Mit mehrern Instrumentalgattungen ist es ganz der nemliche Fall. Sie sind meistens Copien der Vocalgattungen, aber nach der eigenen Natur jedes Instruments geformt, folglich ihren Originalen nur ähnlich, nicht aber gleich.

§. 96.

Obgleich die Fuge eine eigene Musikgattung ausmacht, so ist sie doch nicht so sehr auf sich selbst und allein eingeschränkt, daß sie mit ihren besondern Künsten nicht auch in den meisten übrigen Musikgattungen mit der besten Wirkung gebraucht werden könnte. Die Kenntniß derselben verschafft einem Componisten überall Mannichfaltigkeit und Reichthum an Melodie und Harmonie, weil sie musikalische Gedanken durch mancherley Arten der Nachahmung, nicht nur modificirt, sondern auch noch außerdem durch Zergliederung und andere contrapunktistische Künste so natürlich aus einander entwickelt, daß es fast einzig und allein durch ihre Hülfe möglich ist, in den Gang eines Tonstücks, es sey von welcher Art es wolle, Zusammenhang, Einheit und Mannichfaltigkeit der Gedanken zu bringen. Wenn diese allmählige Entwickelung, Zergliederung und Modificationen der Gedanken, und die daraus entstehende Einheit und Mannichfaltigkeit derselben, Vorzüge einer jeden Rede sind, warum sollten sie es weniger in der Tonsprache, in der Empfindungsrede seyn? Und wenn dieser Zusammenhang der Gedanken, diese Einheit und Mannichfaltigkeit auch hier solche Vorzüge sind, warum wollen wir die besten Mittel zur Erreichung derselben verabsäumen?

Ueber die Natur, Form und Bestimmung mehrerer Musikgattungen hier zu reden, ist, wie ich schon erinnert habe, nicht meine Absicht. In dem, am Ende dieser Einleitung angehängten Schema aller zur musikalischen Rhetorik gehörigen Theile, wird man aber wenigstens ein Verzeichniß derselben finden. Dieses, mit dem verbunden, was hier im Allgemeinen davon gesagt worden, scheint mir hinreichend zu seyn, den richtigen Begriff, den man sich von ihnen zu machen hat, einigermaaßen zu bestimmen.

IV. Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Tonstücke, nebst der Lehre von den Figuren.

§. 97.

Dieser Theil der musikalischen Rhetorik zerfällt, wie wir aus der Ueberschrift sehen, von selbst in zwey Abschnitte, deren jeder seine eigene Betrachtung verdient. Also

1) Von der Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Tonstücke.

Daß Ausdruck und Schilderung unserer Empfindungen ein Hauptzweck aller Tonstücke seyn müssen, wird von niemand leicht bezweifelt. Nicht so richtig denkt man aber über die Mittel, die zur Erreichung dieses Zwecks am beförderlichsten sind. Man macht sich selten die Vorstellung, daß auf die sorgfältigste Auswahl solcher Beförderungsmittel, auf ihre Stellung an den rechten Ort, auf ihre zweckmäßige Verbindung u. s. f. viel ankomme. Indessen ist es doch unstreitig, und nicht nur in der Natur unserer Empfindungen, sondern auch in der Natur der Sache gegründet, daß ohne zweckmäßige Anwendung aller im Kreise der Kunst liegenden Beförderungsmittel, keine vollkommene Erreichung irgend einer Absicht zu hoffen ist. Wer mit unserm Herzen sprechen, und sympathetische Regungen in ihm

erwecken will, sagt Lessing [26]), muß eben sowol Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Es läßt sich also kein Tonstück von einiger Ausführlichkeit, von einigem Umfange gedenken, ohne eine auf die Natur unserer Empfindung, und auf die Natur der Sache gegründete Folge und Anordnung der darin enthaltenen einzelnen Theile und Gedanken. Ein Redner würde unnatürlich und zweckwidrig handeln, wenn er eine Rede halten, und dadurch Unterricht, Ueberzeugung und Rührung bewirken wollte, ohne vorher zu bestimmen, welches sein Hauptsatz, seine Nebensätze, seine Einwendungen, seine Widerlegung derselben, und seine Beweise seyn sollten. Eben so unnatürlich und zweckwidrig würde er auch handeln, wenn er, selbst dann, wenn er alle Materialien seiner Rede gesammelt hat, nicht vorher bestimmen wollte, auf welche Weise, und in welcher Ordnung sie auf einander folgen sollen. Schon im gemeinen Leben kommt auf eine solche Ordnung soviel an, daß wir bey Beobachtung derselben unsere Absichten und Wünsche erreichen, so wie bey Vernachlässigung derselben verfehlen können. Jeder Vorfall muß durch vorhergehende Umstände gleichsam vorbereitet werden, wenn er sicher so ausfallen soll, wie wir hoffen und wünschen, und eine zur unrechten Stunde gewagte Bitte bleibt unerfüllt, die zu einer andern Stunde, oder bey Vorbereitung der Umstände gewiß erfüllt worden wäre.

§. 98.

Da Tonstücke von einigem Umfang nichts anders als solche Reden für die Empfindung sind, wodurch man die Zuhörer zu einem gewissen Mitgefühl, zu sympathetischen Regungen bewegen will, so haben sie die Regeln der Ordnung und Einrichtung der Gedanken mit der eigentlichen Rede gemein; und so wie dort ein Hauptsatz, unterstützende Nebensätze, Zergliederungen des Hauptsatzes, Widerlegungen, Zweifel, Beweise und Bekräftigungen statt finden, so müssen auch hier ähnliche Beförderungsmittel unserer Absichten im musikalischen Sinn statt finden. Diese Ordnung und Folge der einzelnen Theile, heißt die ästhetische Anordnung der Gedanken, und ein Tonstück, in welchem sie so angebracht ist, daß sich alle Gedanken gegenseitig aufs vortheilhafteste einander unterstützen und verstärken, ist gut angeordnet.

§. 99.

Diese ästhetische Anordnung der Gedanken gründet sich, wie schon gesagt worden, einzig und allein auf die Art und Weise, wie sich Empfindungen und Gedanken aus einander entwickeln. Jeder Gedanke, und jede Empfindung hat eine Veranlassung; diese Veranlassung ist gleichsam die Einleitung, wodurch wir den Zuhörer auf unsere Hauptempfindung, die hier der Hauptsatz, das Thema ist, leiten wollen. Die Hauptempfindung muß vorzüglich genau bestimmt werden; daher bedient man sich 1) der Zergliederung, um sie auf allen möglichen Seiten zu zeigen; 2) passender Nebensätze, um sie damit zu unterstützen; 3) möglicher Zweifel, das heißt im musikalischen Sinn, solcher Sätze, die der Hauptempfindung zu widersprechen scheinen, um durch die darauf folgende Widerlegung derselben den Hauptsatz destomehr zu bestimmen; und endlich 4) der Bekräftigung durch Vereinigung, oder nähere Zusammenstellung aller Sätze, die vereint dem Hauptsatze die stärkste Wirkung verschaffen können. Dies sind die gewöhnlichsten Theile eines Tonstücks nach dessen ästhetischer Anordnung, und sie folgen in den meisten Fällen in der angegebenen Ordnung auf einander. Jedoch kann ihre Zahl, nach dem kleinern oder größern Umfang eines Tonstücks, auch nach Befinden anderer Umstände, bisweilen ohne

26) Dramaturgie, St. 27, Seite 214.

Schaden vermindert oder vermehrt werden. Wir haben also in jeder Empfindungsrede von einigem Umfang 1) eine Einleitung, 2) einen Hauptsatz, 3) Nebensätze, 4) Gegensätze, 5) Zergliederungen, 6) Widerlegungen, 7) Bekräftigungen, und 8) eine Conclusion. Nicht über alle diese Theile, sondern nur über die wichtigsten will ich einige Betrachtungen anstellen.

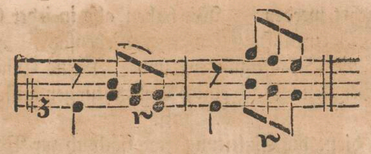
§. 100.

In der eigentlichen Rede dient die Einleitung hauptsächlich zur Vorbereitung des Zuhörers, um sein Gemüth erst in diejenige Fassung zu stimmen, in welcher der Vortrag seine Wirkung thun kann. In der Musik bey abgesonderten einzelnen Stücken, haben wir diese Einleitung gewissermaaßen nur im Kleinen bey Arien, wo das Ritornell der Instrumente die Stelle derselben vertritt. Hingegen ist sie in zusammengesetzern Tonstücken, dergleichen die aus mehreren einzelnen Stücken bestehende Oratorien, Opern, Cantaten u. s. f. sind, die, sie mögen so lang seyn als sie wollen, doch nur ein einziges Ganzes ausmachen müssen, allemal in einem größern Umfange nothwendig, und thut hier eben die gute Wirkung, die sie in der eigentlichen Rede thut, nemlich, sie macht den Zuhörer der vorhabenden Sache geneigt, macht ihn aufmerksam und gelehrig [27]). Kleinere Tonstücke, als Sonaten ꝛc. werden sogleich mit dem Hauptsatze angefangen; sie müssen aber eben daher den Abgang der Einleitung, durch desto kräftigere Ausdrücke, durch desto sorgfältigere Anordnung der übrigen Theile zu ersetzen suchen. Sie müssen so kräftig zum Herzen des Zuhörers reden, daß er gleichsam mit Gewalt, nicht erst durch allmählige Anlockungen zum Mitgefühl gezwungen wird. Aus dieser Ursache muß der Hauptsatz vorzüglich gut gewählt seyn. Er ist in der Musik das, was der Text für den Redner ist. Er muß Nebensätze in sich enthalten, die im Allgemeinen auf ihn angewendet werden können, das heißt im musikalischen Sinn, er muß an Modulationen, an feinen Wendungen fruchtbar seyn, die durch zweckmäßige Anwendung und Stellung, zur Unterstützung und Bekräftigung desselben benutzt werden können. Alle diese Modulationen und feinen Wendungen müssen als Gegen- und Nebensätze dienen. Die Gegensätze sind in der Musik das, was in der eigentlichen Rede die Beyspiele sind, wodurch wir den Zuhörer nöthigen, unsern Hauptsatz gleichsam eben so gegründet zu finden, als das angeführte ähnliche Beyspiel. Sie sind in dieser Rücksicht eine Art von Beweisen. Bisweilen werden sie mit dem Hauptsatze zugleich verbunden, wie in Fugen, oder überhaupt in der polyphonischen Compositionsart geschieht; bisweilen werden sie aber auch hintereinander angebracht, hauptsächlich, wenn Haupt- und Gegensatz so beschaffen sind, daß sie leicht im Gedächtnisse behalten werden können.
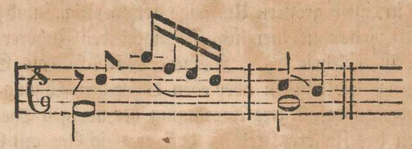
§. 101.

Die Zergliederungen eines Hauptsatzes dienen dazu, ihn von allen seinen verschiedenen Seiten und Gesichtspunkten zu zeigen. Man bedient sich derselben hauptsächlich dann, wenn der Hauptsatz zu groß oder vielseitig ist, um auf einmal ganz übersehen und begriffen werden zu können. Die Absicht eines Tonstücks kann seyn: eine individuelle, oder eine allgemeine Empfindung zu schildern. In beyden Fällen sind der Beziehungen und Verhältnisse so viele, daß die Empfindung ohne Auflösung in ihre einzelne Theile nicht deutlich genug werden kann. Man bedient sich zu dieser Auflösung eben so wie in der Sprache, mehrerley Mittel; wir haben z. B. auch in der Musik synonymische Ausdrücke, Umschreibungen verschiedener Arten, Versetzungen u. s. f. ja sogar eine Individualisirung allgemeiner Empfindungen läßt sich in den musikalischen Ausdrücken denken. Synonymische Ausdrücke sind zwar der Hauptbedeutung nach einerley; können aber doch eine Empfindung von irgend einer andern Seite blos dadurch zeigen, daß sie einen kleinen Nebenumstand daran ausdrücken. Folgende zwey Takte:
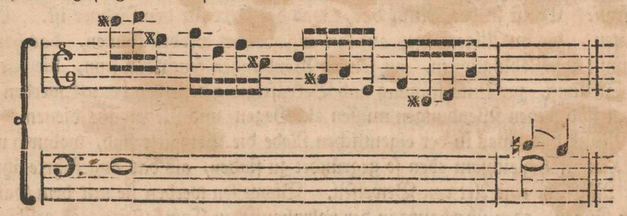
27) Cicero und Quintilian nennen es: reddere auditores benevolos, attentos, dociles.



sind der Hauptbedeutung nach völlig einerley; demohngeachtet modificiren sie den Gedanken so, daß das Ohr weit geneigter ist, ihn für einen neuen als für den nemlichen Gedanken zu nehmen. Die **Umschreibung** erweitert einen kurzen Satz, sammelt seine meisten nächsten Merkmale auf, und sucht ihn dadurch deutlicher zu machen. So würde z. B. der Satz:
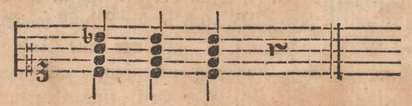


durch diese Umschreibung folgende Gestalt bekommen:

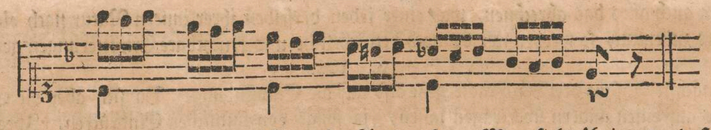


§. 102.

Was **Versetzungen** sind, läßt sich leicht begreifen; nicht so leicht aber das, was man sich im musikalischen Sinn unter der **Individualisirung** allgemeiner Empfindungen zu denken habe. Fast jeder Accord kann zum Ausdruck einer allgemeinen Empfindung dienen; man bemerkt aber die in ihm liegenden Verschiedenheiten, wenn man nicht sehr geübt in der Tonsprache ist, selten deutlich genug, weil sie alle zusammengenommen doch nur ein einziges Ganzes ausmachen. Soll also der Zuhörer deutlich fühlen, welche einzelne Merkmale in einem solchen Accorde liegen, so müssen seine Bestandtheile vereinzelt, und nach und nach anschaulich gemacht werden. Folgender vierstimmige Accord kann ein solcher allgemeiner Ausdruck seyn:



und jedes geübte Ohr empfindet zwar seine Bedeutung eben so gut, als der Kenner einer Sprache abstrakte Ausdrücke versteht; allein Lebhaftigkeit und Schönheit des Ausdrucks gewinnt ungemein, wenn diese auch bisweilen aufgelöset und individualisirt werden, und folgende Individualisirung obiger Accorde:



ist daher unstreitig weit lebhafter als der allgemeine Ausdruck. Man sieht übrigens, daß diese Individualisirung nichts als eine Art der Zergliederung ist.

§. 103.

Die **Widerlegung** geschieht in der Musik, wenn einem Einwurf, oder dem Ausdruck einer Empfindung, die der genauen Bestimmung der Hauptempfindung nicht günstig war, widersprechende Ausdrücke entgegengesezt werden. Die **Bekräftigung** eines Hauptsatzes ist eine gewisse Art von Wiederholung desselben, nachdem vorher Einwendungen und Zweifel widerlegt worden sind. Die **Conclusion** endlich, oder der Schluß und Ausgang eines Tonstücks ist die nochmalige kräftigste Wiederholung solcher Sätze, die gleichsam eine Folge von den vorhergegangenen Beweisen, Widerlegungen, Zergliederungen und Bekräftigungen sind, um dadurch den Zuhörer zulezt noch ganz mit der durchs Tonstück abgezielten Empfindung zu durchdringen.

2) Von den Figuren.

§. 104.

In der eigentlichen Beredsamkeit bedient man sich außer der richtigen und zweckmäßigen Anordnung der Gedanken, auch noch anderer Mittel, einer Rede Kraft, Lebhaftigkeit und Wirkung zu verschaffen. Da keine Kraft unserer Seele so abgesondert ist, daß sie sich ganz für sich allein äußern könnte, sondern immer eine durch die andere erregt wird; so ist es der Natur unsers Wesens gemäß, daß auch die Künste nicht auf eine einzige Kraft allein zu wirken suchen. Das allgemein fühlende Geschöpf, der Mensch, wird daher nicht blos durch Verstand, sondern auch durch Einbildungskraft, und durch jede seiner sogenannten untern Kräfte bewegt, unsern Vortrag, er sey von welcher Art er wolle, auf sich wirken zu lassen. Je mehrere seiner Kräfte zugleich, oder nach und nach, durch ein Kunstwerk in Bewegung gesezt werden, desto stärker und sicherer wird die Wirkung desselben seyn. Diese Bemerkung des allgemeinen Zusammenhangs aller Seelenkräfte unter einander, hat schon die alten Rhetoriker veranlaßt, zur Erreichung einer so allgemeinen Wirkung, gewisse Hülfsmittel zu bestimmen, deren aber nach und nach eine so große Menge von so verschiedenem Werthe gesammelt worden sind, daß man mehrere derselben wieder abgeschafft, und nur die besten und brauchbarsten beybehalten hat. Man nennt diese Hülfsmittel des Ausdrucks **Figuren**. Die nächste Absicht einer Rede geht auf den Verstand, so wie die eines Tonstücks auf die Empfindung. Alle Hülfsmittel nun, wodurch sowol die Verstands- als Empfindungsrede in den Stand gesezt wird, außer ihrer nächsten Absicht auch noch auf andere Kräfte zu wirken, liegen in diesen sogenannten Figuren. Sie werden daher auch nach den verschiedenen Kräften, auf welche sie zunächst wirken sollen, unterschieden, und z. B. in Figuren für den Verstand, für die Einbildungskraft u. s. f. eingetheilt.

§. 105.

Die Tonsprache hat zwar nicht alle Figuren mit der eigentlichen Rede gemein, aber doch viele. Vielleicht liegt dies in ihrer eigenen Natur, vielleicht aber auch blos in dem Mangel gehöriger Aufklärung in den höhern Theilen der musikalischen Theorie. Bey mehrerer Ausbildung der musikalischen Rhetorik insbesondere, wird sich wahrscheinlich immer mehr entdecken, daß Tonsprache und eigentliche Rede nicht blos in ihrem Ursprunge und in der grammatischen, sondern auch in der ästhetischen Zusammensezung ihrer Ausdrücke, bis zu ihrer höchsten Wirksamkeit hinauf, einander ähnlich sind. Wenn

wir alsdann auch alles das abrechnen, was einer jeden derselben ihrer innern Natur nach eigen ist, und insbesondere zukommt, so werden wir dennoch beträchtliche und fruchtbare Erweiterungen gewinnen.

§. 106.

Die nächste Absicht der Tonsprache geht also auf die Empfindung. Da sich aber die Eindrücke eines Sinnes auf einen andern übertragen lassen, ja sogar von sinnlichen Eindrücken, Ideen und Vorstellungen abstrahirt werden können, so folgt daraus, daß die Absicht der Tonsprache auf Empfindung zwar die nächste, aber nicht die einzige ist. Diese Uebertragung der Eindrücke von einer Kraft auf die andere geschieht vorzüglich durch die Figuren. Sie sind daher eigentlich solche Ausdrücke, welche die bildliche Form eines Eindrucks nach der eigenen Natur einer jeden Kraft enthalten, und von einer auf die andere übertragen. Es giebt keine Empfindung und keine Vorstellung, von welcher sich die Einbildungskraft nicht eine bildliche Form vorstellen könnte, weil alle unsere Vorstellungen ursprünglich nichts anders sind, als Abstrakte von körperlichen, sichtbaren Gegenständen. Die sogenannten Figuren liegen daher tief in der menschlichen Natur, und in der eigentlichen Rede sind sie das erste, was der noch unkultivirte Naturmensch zu brauchen weiß. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß einige derselben auch in der Tonsprache das erste Mittel des Ausdrucks werden gewesen seyn, sobald wenigstens auf irgend eine Art eine gewisse Zusammenstellung der Töne erfunden war.

§. 107.

Man muß die Figuren in der Tonsprache, eben so wie die in der eigentlichen Rede, nach ihrer Absicht und Anwendung vorzüglich in Figuren für den Verstand, und für die Einbildungskraft eintheilen [28]). Die Figuren für die Einbildungskraft sind die wichtigsten, und zur lebhaften Wirkung eines Tonstücks die beförderlichsten.

§. 108.

Unter die Figuren für den Verstand gehören eigentlich alle sogenannte contrapunktistische Künste, weil sie zunächst durch ihre künstliche Combinationen der Töne und Sätze den Verstand beschäftigen, und angenehm unterhalten können. Der doppelte, dreydoppelte, vermischte dreydoppelte, vierdoppelte, vermischte vierdoppelte, doppeltverkehrte, rückgängige, doppeltrückgängige Contrapunkt in verschiedenen Bewegungen, der Canon mit allen seinen Arten, nemlich in verschiedenen Intervallen, der Zirkelcanon, der vergrößerte und verkleinerte, der rückgängige, der Doppelcanon u. s. f. enthalten alle so sonderbare und künstliche Combinationen, daß sich der Verstand, wenn er einmal aufmerksam darauf geworden ist, sehr lebhaft daran ergötzen kann. Das Vergnügen, welches aus diesen Figuren für den Verstand entspringt, nennt man ein intellectuelles Vergnügen [29]). Diese Verstandsfiguren sind nicht sowol ein unmittelbares Werk der Empfindung, als vielmehr einer langwierigen Abstraktion, sind folglich auch nicht unter diejenigen zu rechnen, deren sich der noch unkultivirte Naturmensch bald nach der ordentlichen Verbindung mehrerer Töne wird bedient haben. Sie müssen daher auch in der Tonsprache mit Vorsicht gebraucht werden, nemlich so, daß sie dem Ausdruck einer Empfindung nur ein intellectuelles Vergnügen zusetzen, nicht für sich allein wirken wollen. Dies würde in der Tonsprache, deren Hauptabsicht Empfindung ist, eben so unnatürlich seyn, als wenn ein Redner, dessen Hauptabsicht der Verstand ist, blos zu den untern Kräften reden wollte. Das heißt mit andern Worten: die Figur muß der Hauptabsicht nie widersprechen, nie hinderlich seyn, sondern nur durch Mitwirkung auf eine Nebenkraft unterstützen und befördern. Wenn also die contrapunktistischen und canonischen Künste nicht so angebracht sind, daß ihre Melodien auch ohne sie schon für sich allein auf die Empfindung gewirkt haben würden, so wird auch ihre Wirkung auf den Verstand verloren seyn. Sie sind dann leere Töne, und weiter nichts.

28) Die Redner nehmen auch noch Figuren für die Aufmerksamkeit an, die aber mit den erwähnten beyden Arten so genau zusammenhängen, daß es kaum der Mühe werth ist, eine eigene Klasse daraus zu machen. Dennoch werde ich an seinem Orte einige Worte davon sagen.

29) Es hat Dichter und Redner gegeben, die sich bisweilen ein Gesetz gemacht haben, durch ganze Reden oder Gedichte gewisse Buchstaben oder Worte ganz ungebraucht zu lassen. Eben so haben Musiker bisweilen ganze Tonstücke gesetzt, ohne gewisse Töne der Tonleiter zu gebrauchen. Diese sind Spielwerke. Man muß aber die eigentlichen contrapunktistischen Künste nicht mit solchen Spielwerken verwechseln, die sich nicht mit einzelnen Buchstaben und Worten, sondern mit der Modification ganzer Gedanken und Sätze beschäfftigen. Wer wird z. B. die Inversion in der Sprache, wodurch ein ganzer Satz aus seiner gewöhnlichen Stelle genommen, und an eine andere gestellt wird, für ein Spielwerk halten? Fast die meisten contrapunktistischen Künste gründen sich auf eine solche Inversion musikalischer Gedanken, und sind daher in der Musik eben so wenig für Spielwerke, oder unnützen Schulzwang zu halten, als die Inversion in der Sprache, wenn beyde nicht gemißbraucht werden.

§. 109.

Unter die Figuren für die Einbildungskraft können eigentlich alle sogenannte musikalische Malereyen gerechnet werden, die im Grunde nichts anders, als hörbare Nachahmungen entweder blos sichtbarer Gegenstände, oder solcher sind, mit deren Bewegung ein Schall verbunden ist. Die Tonsprache hat aber auch Mittel, selbst innere Empfindungen so zu schildern, daß sie der Einbildungskraft gleichsam sichtbar zu werden scheinen [30]). Die Empfindungen äußern sich auf sehr mannichfaltige Weise. Sie stehen bisweilen auf einmal still, entstehen wieder, steigen immer höher, kehren wieder zurück u. s. f. und von allen diesen so mannichfaltig modificirten Aeußerungen kann sich die Einbildungskraft ein Bild vorstellen, welches ihr sichtbar zu seyn scheint. Die Uebertragung dieses Bildes in die Form des Ausdrucks geschieht durch die sogenannten Figuren für die Einbildungskraft, nemlich 1) durch die Figuren äußerer sichtbarer und hörbarer Gegenstände, und 2) durch die Figuren innerer Empfindung. Die Sache ist so wichtig, daß ich bey beyden Arten noch ein wenig verweilen muß.

§. 110.

Die erste Art der Figuren für die Einbildungskraft, oder die Malerey äußerer sichtbarer und durch ihre Bewegung mit einem hörbaren Laute begleiteten Gegenstände, sucht man in der Tonsprache dadurch zu bewirken, daß die Zeichen der Kunstausdrücke, nemlich Ton und Rhythmus eine Form annehmen, wodurch sie dem vorhabenden Gegenstande soviel wie möglich, ähnlich werden, und das Bild derselben in der Phantasie des Zuhörers erwecken können. Da die Gegenstände selbst, die in das Gebiet der musikalischen Malerey nicht eigentlich gehören, sondern nur bisweilen dahin gerechnet werden, von zweyfacher Art sind, nemlich blos sichtbar, sodann durch die Bewegung derselben auch hörbar, so ist hier zweyerley zu bemerken. Jeder blos sichtbare Gegenstand kann nur dann musikalisch gemalt werden, wenn er einer Bewegung fähig ist. Das Mittel zu dieser Malerey ist alsdann der bloße Rhythmus. Diese Art ist daher auch die unvollständigste, und artet gemeiniglich in kindische, der wahren Kunst unwürdige Spielereyen aus. Etwas vollständiger, und eben daher auch anständiger, malt die Kunst solche Gegenstände, deren Bild sich durch Ton und Rhythmus zugleich in der Einbildungskraft des Zuhörers erregen läßt. Solche Gegenstände sind die, deren Hauptmerkmal die Hörbarkeit ist, wie z. B. des Donners. Aber auch selbst diese Gegenstände können in der Tonsprache nur sehr unvollkommen gemalt werden, und ein Componist thut immer am besten, wenn er sie entweder ganz ungemalt läßt, oder nur die durch dieselben erregten Empfindungen auszudrücken sucht. Auf diese durch äußere Gegenstände in uns erregte Empfindung gründet sich z. B. eine sogenannte Gartensonate, (im musikali-

30) Dies ist die wichtigere Art, und gehört eigentlich nicht zur musikalischen Malerey, sondern zum Ausdruck überhaupt.

schen Mancherley, S. 125.) die das sanfte Gefühl ausdrücken soll, welches wir in einem Garten durch das Einathmen der wohlthätigen und balsamischen Luft empfinden [31]). So nahe der Ausdruck dieser Sonate der Empfindung einer angenehmen Gartenluft kommt, wenn wir durch die Ueberschrift erst belehrt sind, daß es dieser Ausdruck, und kein anderer von ähnlicher Art seyn soll; so unvollständig bleibt doch immer diese Art von Malerey, und ob sie gleich wenigstens insoweit nicht zu verwerfen ist, als sie auch bey der Unbestimmtheit ihrer Ausdrücke, doch noch immer einen wirklich musikalischen Gegenstand, nemlich eine Empfindung malt, und nicht so leicht auf unwürdige und kindische Spielereyen verfällt, so ist doch auf allen Fall ein vorsichtiger und sparsamer Gebrauch derselben zu empfehlen. Denn man soll, sagt **Engel** in seiner Abhandlung über die musikalische Malerey, mit jeder Kunst dasjenige am liebsten ausführen wollen, was man damit am besten, am vollkommensten ausführen kann.
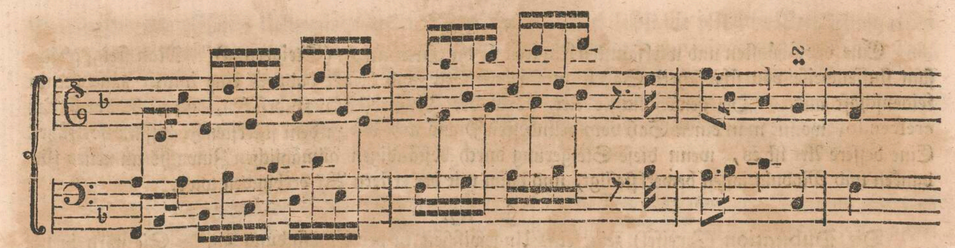
§. 111.

Daher ist die zweyte Art von Figuren für die Einbildungskraft, nemlich diejenige, die man eine Malerey der Empfindungen selbst nennen kann, die vorzüglichste, weil sie eines Theils näher an die Hauptabsicht der Tonsprache gränzt, andern Theils aber auch von ihr mit bessern Erfolg bewerkstelligt werden kann. Die Einbildungskraft ist unter den untern Kräften der Seele eine der stärksten und wirksamsten. Sie schafft Bilder aus Empfindungen, die der Seele doppelt angenehm sind, weil sie auf diese Weise theils durch Neuheit, theils durch zwey Empfindungen auf einmal ergözt wird. Daher wird auch ein Kunstwerk, welches im Stande ist, sie vorzüglich in Bewegung zu seßen, immer am sichersten sein Ziel erreichen, immer die stärkste und angenehmste Wirkung thun. Da es indessen der Figuren für die Einbildungskraft sehr viele giebt, die in der Tonsprache angewendet werden können, eine Erklärung aller mich aber zu weit führen würde, so führe ich nur einige der schönsten mit Beyspielen an. Es ist mir, wie schon mehrmal erinnert worden, in dieser Einleitung nicht darum zu thun, das ganze musikalische Kunstgebäude nach allen seinen einzelnen Theilen ausführlich zu entwickeln, sondern nur soviel davon zu sagen, als zur Bestimmung des richtigen Begriffs, den man sich vom Umfang desselben zu machen hat, nothwendig ist.
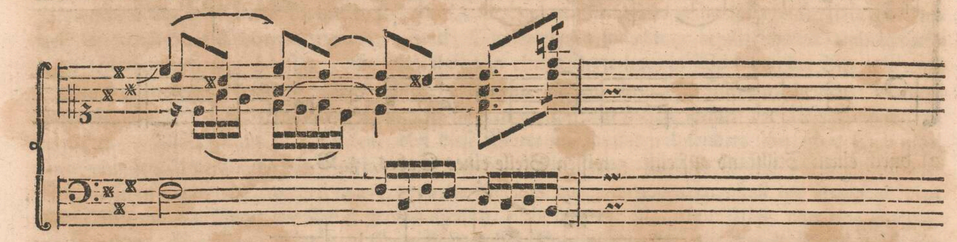
§. 112.

Eine auffallende Art von Aeußerung einer Empfindung ist die, wenn sie, nachdem sie nach und nach zu einem hohen Grad von Stärke angewachsen, auf einmal plözlich stille steht, und abbricht. Diese Figur wird **Ellipsis** genannt. Die Kunst, die diese Art von Aeußerung ausdrücken will, muß sie daher so in ein Bild zu bringen suchen, daß dadurch der Gang der Leidenschaft für die Einbildungskraft gleichsam sichtbar werden kann. Sie kann es auf zweyerley Art bewerkstelligen, nemlich 1) wenn ein nach und nach zu einer großen Lebhaftigkeit angewachsener Satz unvermuthet abbricht, sodann aber mit einem ganz veränderten Gedanken aufs neue wieder anfängt, und weiter fortgeht. Von dieser Art ist folgende **Ellipsis** in einer Bachischen Sonate:

31) Da sich die Beschaffenheiten der Töne allerdings nach ihrem Vehikel, der Luft richten, und dadurch modificirt werden, so ist es auch unstreitig, daß die in einem Garten nach einem erquickenden Regen gehörten Töne, etwas von den Eigenschaften der Gartenluft annehmen. Die Schilderung eines solchen Gartenvergnügens ist daher keinen großen Schwierigkeiten unterworfen, und erfordert weiter nichts, als daß die innere Modulation, und das rhythmische Verhältniß der Theile eines Tonstücks, den durch die Gartenluft sanftgewordenen Tönen angemessen sind.



2) Wenn ein ebenfalls nach und nach sehr lebhaft gewordener Satz bis zu einer Art von Cadenz fortgeführt wird, anstatt aber diejenige Cadenz zu machen, die sich aus der vorhergehenden Modulation hätte erwarten lassen, in eine sogenannte **ausfliehende** Cadenz fällt, und dadurch den Faden der Modulation abreißt, z. B.



Je heftiger aber die Empfindung ist, deren Lauf schleunig unterbrochen werden soll, desto fremder und entfernter muß auch die Cadenz seyn, in welche die gewöhnliche verändert wird.

§. 113.

Die **Wiederholung** ist ebenfalls eine solche Figur. Sie erstreckt sich nicht nur auf einzelne Töne und ganze musikalische Sätze, sondern auch im Gesange auf Worte, die durch die Wiederholung einen verstärkten Nachdruck erhalten. Diese Figur ist in der Musik eine der gewöhnlichsten, und bekommt nur dann ihren meisten Werth, wenn sie mit der **Paronomasie** (Verstärkung) verbunden wird, die einen Satz nicht blos so, wie er schon da gewesen, sondern mit neuen kräftigen Zusätzen wiederholt. Diese Zusätze können theils einzelne Töne betreffen, theils aber auch durch einen stärkern oder verminderten Vortrag bewerkstelligt werden.

§. 114.

Die **Suspension** (das Aufhalten) besteht darin, daß man einen Satz durch viele Umwege so fortführt, daß der Zuhörer die Absicht desselben erst am Ende merkt. Diese Figur muß nicht mit der Dubitation verwechselt werden, mit welcher sie einige Aehnlichkeit zu haben scheint. Denn sie ist eigentlich Ausdruck einer Verzögerung, nicht aber einer Ungewißheit.

§. 115.
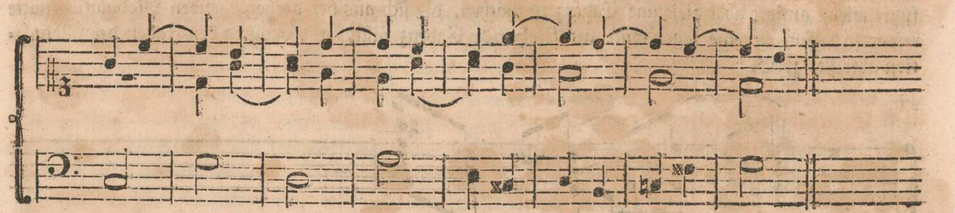
Die **Epistrophe** (Wiederkehr) besteht darin, daß man den Schluß des ersten Satzes einer Melodie am Ende anderer Sätze wiederkehren läßt. Sie ist eine Art der Wiederholung, nur mit dem Unterschied, daß die eigentliche Wiederholung ganze Sätze, diese aber nur den Schluß eines Satzes angeht.

§. 116.
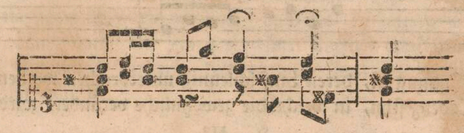
Eine der schönsten und wirksamsten Figuren ist die **Gradation** (Steigerung). Man steigt gleichsam stuffenweise von schwächern Sätzen zu stärkern fort, und drückt dadurch eine immer zunehmende Leidenschaft aus. Die gewöhnlichste Art, sie in der Tonsprache auszudrücken, geschieht durch das crescendo, womit man einen Satz vom gelindesten Piano an, bis zu dem stärksten Fortissimo fortführt. Eine bessere Art ist es, wenn diese Steigerung durch beständigen allmählichen Zuwachs an neuen Gedanken und Modulationen bewerkstelligt, und dann mit der erstern Art verbunden wird.

§. 117.

Die **Dubitation** (Zweifel) zeigt eine Ungewißheit in der Empfindung an. Sie wird in der Musik auf zweyerley Art ausgedrückt: 1) durch eine zweifelhafte Modulation, z. B.



2) durch einen Stillstand auf einer gewissen Stelle eines Satzes, z. B.



Auch der Ausdruck der Unentschlossenheit muß hierher gerechnet werden, wovon uns **C. Ph. Em. Bach** im musikalischen Allerley S. 43. unter der Ueberschrift; *l'irresoluë*, ein schönes Beyspiel gegeben hat. Hier ist der Ausdruck dieser Figur durch Verlängerung des Rhythmus bewerkstelligt.

Fast alle übrige Figuren sind gewisse Arten der Wiederholung, wodurch einzelne Theile eines Satzes bald verändert bald unverändert, bald vergrößert bald verkleinert, bald aus dem Anfange und der Mitte, bald aber auch aus dem Ende desselben wiederholt werden, so wie man ungefähr glaubt, daß Empfindungen auf verschiedene Weise sich verändern und wiederkehren.

§. 118.

Es ist mir noch übrig, von den Figuren für die Aufmerksamkeit einige Worte zu sagen. Man sieht leicht, daß die meisten vorhergehenden Figuren für die Einbildungskraft, auch zugleich die Aufmerksamkeit erregen können. Es ist daher auch hier, so wie überall in der Natur, in den Wissenschaften und Künsten der Fall, daß alles in einander gegründet und verbunden, folglich nie ganz genau nach seinen Gränzen abgesondert und unterschieden werden kann. So ist z. B. nichts geschickter, Aufmerksamkeit zu erregen, als die Gradation, und fast die meisten Arten der Wiederholung. Demungeachtet werden sie Figuren für die Einbildungskraft genannt, weil sie auf diese Kraft vermittelst der erregten Aufmerksamkeit am stärksten wirken. Es giebt aber doch auch einige Kunstmittel, die im Stande sind, vorzüglich und ausschließend die Aufmerksamkeit zu erregen. Dergleichen sind alle neue, unerwartete

Wendungen und plötzliche Uebergänge in der Modulation. Auch selbst die plötzliche Verstärkung eines vorher schwach vorgetragenen Satzes kann dazu dienen. So vielfach nun überhaupt die Mittel sind, von der Wichtigkeit und dem Reize des ganzen Gegenstandes an, bis zu den einzelnen Modificationen des Ausdrucks, wodurch die Aufmerksamkeit des Zuhörers theils aufs Ganze, theils nur auf einzelne Theile desselben gerichtet werden kann, so vielfach sind auch eigentlich die Figuren für die Aufmerksamkeit.

§. 119.

So große Schönheit und Wirkung nun ein Tonstück durch den zweckmäßigen Gebrauch aller dieser Figuren, besonders durch die Figuren für die Einbildungskraft erhalten kann; so sehr ist doch in der Anwendung derselben die größte Behutsamkeit zu gebrauchen, daß sie nicht zu weit getrieben werden. Sie sind sämmtlich Nachahmungen der Natur, Nachahmungen der verschiedenen Arten, wie sich Empfindungen äußern. Gehen sie aber über die Gränzen der bloßen Nachahmung hinaus, wollen sie einen Gegenstand nicht blos ähnlich, sondern ganz gleich schildern, so werden sie Afterfiguren, die Geschmack und Wahrheit beleidigen, folglich auch der guten abgezielten Wirkung der Tonstücke nicht beförderlich, sondern vielmehr hinderlich sind. In der eigentlichen Rede nennt man solche Uebertreibungen der Aehnlichkeit **Onomatopoien**. Solche Onomatopoien findet man bey Geschmack- und Urtheillosen Componisten sehr häufig. Es darf ihnen in einem Texte nur ein Wort von der Art, wie etwa krachen, schmettern, brüllen, rollen, schreyen, säuseln, lachen, brausen, stürmen, heulen, murren, murmeln, rieseln u. s. f. vorkommen, so sind sie stets in Gefahr, in diesen Fehler der Uebertreibung zu verfallen. Allein, nicht zu gedenken, daß diese Worte fast sammt und sonders überhaupt schon nicht die würdigsten Gegenstände des Kunstausdrucks sind; so ist, wenn sie doch einmal durch irgend eine Veranlassung ausgedrückt werden sollen, doppelte Vorsicht dabey anzuwenden, daß der Ausdruck dem Naturlaute nur der Natur der Kunst gemäß ähnlich, nicht aber der Naturlaut selbst, oder eine Onomatopoie werde. Selbst mit würdigern Gegenständen des Kunstausdrucks, mit dem Ausdruck wirklicher Empfindungen, ist in sofern vorsichtig zu verfahren, daß nicht die natürliche Aeußerung derselben nachgeahmt werde. Wenn eine Mutter über den Verlust ihres Kindes jammert, wimmert, schreyt, heult und schluchzet, so ist nur die innere lebhafte Empfindung ihres Verlustes, nicht aber der natürliche Ausbruch derselben in wimmern, heulen und schluchzen ein Gegenstand des Kunstausdrucks. Dies würde nicht Nachahmung der Natur, sondern Natur selbst seyn. Wie häufig übrigens solche Fehler selbst von allgemein beliebten und bewunderten Componisten begangen werden, ist kaum zu glauben. Sie sind aber immer Beweise eines Mangels an wahrem guten Geschmack, und richtigen Begriffen von dem Zweck und der Natur der Kunst.

V. Vortrag, oder Declamation der Tonstücke.

§. 120.

Vortrag ist das, wodurch ein Tonstück nach seinem wahren Charakter und Inhalt hörbar wird. Es sind aber der Mittel so viele, deren sich ein Sänger oder Spieler bey der Ausführung der Tonstücke bedienen muß, wenn sie genau die Wirkung hervorbringen sollen, die des Componisten Zweck war, daß mich eine umständliche Entwickelung derselben viel weiter führen würde, als der Raum hier verstattet. Da wir nun über diesen Theil der musikalischen Rhetorik schon einige sehr schätzbare Abhandlungen besitzen, z. B. in **Sulzers** allgemeiner Theorie unter dem Artikel Vortrag, in **C. Ph. Em. Bachs** Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, in **Quanzens** Anweisung zur Flöte, in **Tosi's** Anleitung zur Singkunst, nach der Uebersetzung von **Agricola** u. s. f. und diese Einleitung ohnehin schon sehr angewachsen ist, so verweise ich den Leser ohne Bedenken auf die erwähnten Abhandlungen,

und nuze was mir noch von Raum übrig ist, zu einigen Betrachtungen über den lezten Theil der musikalischen Rhetorik, nemlich

VI. Ueber die musikalische Kritik.

§. 121.

Wir haben nun in den vorhergehenden Theilen der musikalischen Grammatik und Rhetorik den gesammten Kunstreichthum kennen gelernt. Wir haben gesehen, daß er auf die mannichfaltigste Weise gebraucht und zu gewissen Absichten angewendet werden kann und muß. Aber wir müssen auch nothwendig zugleich bemerkt haben, daß überall gewisse Vorschriften, gewisse Kunstgesetze befolgt werden müssen, ohne welche nie eine zweckmäßige Anwendung dieses Kunstreichthums, nie eine sichere Erreichung unserer Absichten erwartet werden kann. Diese Kenntniß der Kunstgesetze, diese zweckmäßige Anwendung lehrt uns vorzüglich die musikalische Kritik. Sie ist nichts anders, als die Anwendung des Geschmacks, und der Grundsätze der gesunden Vernunft auf die Kunst. Sie unterscheidet das Schöne von dem Fehlerhaften, sucht aus einzelnen Fällen allgemeine Grundsätze auf, und sammelt daraus alle diejenigen Vorschriften, durch deren Befolgung wir in den Stand gesezt werden, unsern Kunstwerken jede Art von Schönheit zu geben, die wir zur Erreichung unserer jedesmaligen Absichten für nöthig achten.

§. 122.

Die musikalische Kritik verschafft sowol dem Künstler als dem Liebhaber die beträchtlichsten Vortheile. Für den Künstler ist sie eine treue Rathgeberin; sie leitet ihn in das, seinen Kräften angemessene Gebiet; sie wählt ihm aus den gesammten Kunstmitteln die besten und zweckmäßigsten aus, deren er sich zu seinen jedesmaligen Absichten bedienen muß; sie bewahrt ihn vor der Uebertretung der auf Natur unserer Empfindung und unserer Kunst gegründeten Vorschriften, und ist überhaupt nach Pope's Ausdruck das Kammermädgen seiner Muse, durch dessen Hülfe sie schöner und liebenswürdiger wird [32]). Dem Liebhaber lehrt sie, auf welchem Wege er die Schönheiten der Kunst suchen, genießen und vernünftig bewundern soll [33]). Sie verdoppelt sein Vergnügen, welches er von der Kunst erwartet; sie sezt ihn in den Stand, auch noch im Alter ihre Reize und Schönheiten zu genießen, da sie für alle, die sich blos ihrer Empfindung und ihrem Gefühl überlassen, ohne die Vernunft zu Rathe zu ziehen, bloßer Zeitvertreib ist, blos in der Jugend, blos so lange die Wärme der Einbildungskraft dauert, Vergnügen geben kann. Der Geschmack für die Musik, sagt Home [34]), ist eine Pflanze, die von Natur auf manchem Boden, aber ohne Wartung fast auf keinem bis zur Vollkommenheit wächst. Sie kann durch Kunst weit schöner gezogen werden, und wird durch die gehörige Sorgfalt sehr verbessert. Diese sorgsame Wärterin der Kunst ist vorzüglich die Kritik, oder die Kenntniß der auf Natur menschlicher Empfindungen und der Kunst gegründeten Vorschriften.

§. 123.

So unwidersprechlich nun die Vortheile sind, die sowol für den Künstler, als für den Liebhaber aus der Kenntniß der Kritik erwachsen, so hat es doch von jeher eine gewisse Klasse von Künstlern und Liebhabern gegeben, die die Nothwendigkeit und den Nutzen derselben bezweifelt haben. Wenn schon

32) Then Criticism the Muses handmaid prov'd,
To dress her charms, and make her more belov'd. *Essay of Criticism.*

33) The generous Critik — — —
— — taught the world, with reason to admire. *Ibid.*

34) Grundsätze der Kritik, Einl. S. 7.

blos der Begriff von dem Worte Kunst [35]) Regeln und Vorschriften unsers Verfahrens voraussezt, wenn wir sogar schon bey Erlernung der allerersten praktischen Fertigkeiten gezwungen sind, nach solchen Regeln und Vorschriften zu handeln; so ist es um so viel auffallender, daß man sie in den höhern Theilen der Kunst, bey den weitern Fortschritten sowol in der Erkenntniß als in der Ausübung für weniger nothwendig halten will, da sie doch gerade hier um so nothwendiger werden, je vielfacher die Mittel geworden sind, die uns zu gewissen Absichten dienen können, und je leichter wir unter einer so großen Menge die wahren, besten und zweckmäßigsten verfehlen können. Die Zweifel an der Nothwendigkeit der Kritik überhaupt, und der Befolgung aller ursprünglich aus Empfindung und unmittelbarer Erfahrung abgezogener Kunstregeln insbesondere, sind also entweder Beweise von der gänzlichen Unwissenheit ihrer Urheber in den natürlichen Grundsätzen menschlicher Kenntnisse und Künste, oder von einer so außerordentlichen Trägheit und Bequemlichkeit des Geistes derselben, daß sie bey allem, was sie thun, geneigt sind, sich lieber die beschwerliche Arbeit einiges Nachdenkens zu ersparen, und zu irren, als mit einigem Aufwand ihrer Geisteskräfte sich richtige Begriffe und Einsichten in die Natur der Kunst zu erwerben.

§. 124.

Um indessen dem Leser zu zeigen, auf was für schwachen Gründen die Geringschätzung der Regel und Kritik beruht, bemerke ich, daß man gewöhnlich dreyerley Ursachen anführt, nemlich 1) daß man die Regel vom Genie habe abstrahiren müssen, folglich das Genie die erste und beste Regel sey, und keiner andern bedürfe. 2) Daß das Genie durch die Regel unterdrückt, und in seinen lebhaften Aeußerungen aufgehalten werde. 3) Daß auch regellose Stücke in allen Zeitaltern allgemeinen Beyfall gefunden haben. Es ist der Mühe werth, über jede dieser Ursachen einige Worte insbesondere zu sagen.

§. 125.

1) Allerdings hat man die Regeln vom Genie abstrahiren müssen, und niemand wird behaupten, daß sie vor dem Genie hergegangen sind. Das Genie ist blos Werk der Natur, eine Fähigkeit etwas zu schaffen; die Regel hingegen ein Werk der Erfahrung und Vernunft. Der Erfahrung und Vernunft muß folglich etwas vorhergegangen seyn, was unmittelbares Werk der Natur war. Dies waren die ersten Aeußerungen des Genies. Allein, wie waren diese ersten Aeußerungen des Genies beschaffen? Waren es nicht die unförmlichsten Mißgeburten, und mußten nicht erst Hunderte solcher unförmlicher Mißgeburten hervorgebracht werden, ehe man anfieng, zu bemerken, daß sie das noch nicht waren, was sie seyn sollten, daß die Absichten, um welcher willen man sie hervorbrachte, durch sie noch nicht erreicht werden konnten? Das Genie sey also immer den Vorschriften der Erfahrung vorhergegangen, so ist es doch die Erfahrung allein, die das Zweckwidrige von dem Zweckmäßigen, das Häßliche von dem wahren Schönen zuerst unterscheiden, und eine sichere Leitung des Genies lehrte; so ist es doch die Erfahrung allein, die die Laufbahn des Genies erleichtert, die es vor Fehlern bewahrt, und ihm unter so vielen Wegen, zu einer Absicht zu gelangen, unter so vielen Mitteln, einen Zweck zu erreichen, den einzigen wahren Weg, und die zweckmäßigsten, angemessensten Mittel zeigt.

Wenn also gleich manches vorzügliche Genie im Stande war, und noch ist, auch ohne Erkenntniß der Vorschriften, die die Erfahrung von einzelnen Versuchen unserer Vorgänger abgezogen hat, solche Kunstwerke zu schaffen, die mit den Regeln der Kritik übereinstimmen, so ist dies weit weniger ein Be-

35) La Musica è un' arte; ed ogni arte deve fondarsi in uno o due sperimenti, da quali si deducano con buona logica le regole generali. — — Di più la Musica deve avere, come ogni' altr' arte, i suoi principj inalterabili e senza eccezione; e da tali principj si devono dedurre le regole generali; tali però che non tolgano la libertà propria delle arti di genio. *Eximeno*, dell' orig. e delle regole della Musica, pag. 163.

weis, daß die Regeln überhaupt unnöthig sind, als vielmehr davon, daß ein solches Genie entweder schon Muster vor sich gehabt habe, die demselben zu Führern dienen konnten, oder daß es durch einen besonders glücklichen Zufall den wahren Eingebungen der Natur gefolgt sey, folglich dadurch eben dahin geleitet worden, wohin die Vorschriften, die sich nicht minder auf die Natur gründen, leiten sollen. Wird aber ein solches vorzügliches Genie immer so glücklich seyn, ohne Kenntniß der Regeln, ohne Benutzung der Erfahrungen seiner Vorgänger, die wahre Natur zu treffen, oder unter so vielen unvollkommenen Versuchen, die ihm als Führer und Muster dienen könnten, die besten und zweckmäßigsten zu finden? Wird es nicht immer in Gefahr seyn, auf diesem Wege das Wahre eben so leicht zu verfehlen, als zu treffen? Und endlich, wo ist das wahre, vollkommene Meisterstück der Kunst, von dessen Urheber man sagen kann, er habe die Vorschriften der Vernunft und Erfahrung nicht gekannt, er sey ohne vieljähriges Studium anderer Werke der Kunst, ohne daraus gezogene Bemerkungen für seine Absicht, blos und einzig allein den Eingebungen seines Genies gefolgt?

§. 126.

2) Wenn die Vorschriften der Erfahrung sich eines Theils blos auf die Natur gründen, andern Theils aber der Laufbahn des Genies eine sichere Richtung geben, vor Fehlern bewahren, mit einem Worte, auf die beste und schicklichste Nachahmung der Natur hinweisen; so läßt sich leicht sehen, daß sie auch das Genie nicht unterdrücken können. Aber gewöhnlich sind sowol Anfänger, als überhaupt kenntnißlose Künstler geneigt, alles, was sie hervorbringen, für Aeußerungen eines vorzüglichen Genies zu halten, und glauben dann, es sey Tyranney und Unterdrückung, wenn Beurtheilung und vernunftmäßige Kritik ihre Einfälle nicht für das erkennen will, wofür sie es selbst zu halten belieben. Sie wissen nicht, daß das Genie nichts als eine bloße Fähigkeit ist, etwas zu schaffen; daß es ohne Kultur und vernünftige Leitung, gleich einem Strome aus seiner Quelle eben sowol unreines als reines Wasser, eben sowol zuviel als zu wenig ergießen kann, daß folglich etwas vorhanden seyn müsse, nicht nur das Unreine von dem Reinen zu scheiden, sondern auch überhaupt dieser Quelle einen solchen Lauf, eine solche Richtung zu geben, in welcher sie nicht Verwüstungen anrichte, sondern vielmehr wohlthätig werde. Wer soll nun Reines vom Unreinen scheiden, wer dem wilden Strom einen Damm setzen, um seine schädlichen Ausbrüche zu verhindern, wenn es nicht die Erfahrung, die gesunde auf vernünftige Erfahrungen gegründete Kritik thut? Und wenn die Kritik dieses thut, wenn sie, um bey meinem einmal gewählten Gleichnisse zu bleiben, dem reissenden Strom vernünftige Gränzen sezt, innerhalb welchen er sich ergießen soll, wird das ihn umgebende Land dadurch weniger befruchtet, wird die befeuchtende Wirkung des Stroms dadurch unterdrückt? Gewiß eben so wenig, als durch die Befolgung vernünftiger Vorschriften das Genie des Künstlers unterdrückt wird. Sie verhindern die zweckwidrigen und fehlerhaften Ausbrüche seines Genies eben so, wie der Damm die verwüstende Ueberschwemmung und Verschlammung des wilden Stroms. Sie sind also blos nützlich, blos wohlthätig, eben so nothwendig zur besten Anwendung der Kunst, zur sichersten Erreichung unserer Absichten, als gute Gesetze in einem Staate zur Erreichung eines glücklichen gesellschaftlichen Lebens. Das Genie gleicht dem rohen Naturmenschen, der sich selbst überlassen ist; seine Kräfte müssen zur Beförderung der allgemeinen Glückseligkeit gehörig eingeschränkt, und dadurch erst geschickt werden, das zu seyn, was sie im gesellschaftlichen Leben seyn sollen. Welcher vernünftige, welcher gesittete Mensch wird sich über eine so wohlthätige Einschränkung beschweren, wird sie für Tyranney und Unterdrückung halten?

§. 127.

3) Etwas wichtiger scheint die dritte Ursache zu seyn, warum man Regeln und Kritik nicht für nothwendig hält, nemlich: weil das Publikum bisweilen gewisse Kunstwerke mit allgemeinem Beyfalle aufnimmt, die bey genauer Untersuchung die Forderungen der Kritik nicht erfüllen. Aber auch diese

Ursache hat nur einigen Schein, und die Erfahrung lehrt auch hier, daß die wahre Beschaffenheit der Sache die Regeln keinesweges weniger nothwendig macht. Denn ob man gleich annehmen kann, und annehmen muß, daß das Publikum am Ende der höchste Richter ist, durch dessen Aussprüche der wahre Werth eines Kunstwerks bestimmt wird, so muß man doch auch bedenken, daß eines Theils der Beyfall des Publikums sehr häufig durch allerley Mittel blos erschlichen wird, folglich in den wenigsten Fällen als ein ganz unbefangenes Urtheil angesehen werden kann; andern Theils aber auch, daß solche anfänglich mit so lautem Beyfalle aufgenommene Werke sich selten lange in dem Genusse desselben erhalten werden, wenn sie nicht etwas in sich enthalten, was auch nachher, wenn die Veranlassungen zu dem ersten günstigen Urtheil nicht mehr vorhanden sind, Ansprüche auf wahre Schönheit, auf wahren Beyfallswürdigen Werth machen kann. Ueberdies ist die Stimme desjenigen Haufens, der sich gewöhnlich von einem gewissen falschen Schimmer der Schönheit blenden und hinreissen läßt, der fast nichts bewundert, als was ihm neu scheint, demungeachtet aber seine Meynung stets am lautesten zu erkennen giebt, auf keine Weise für die Stimme des wahren Publikums zu halten, und diejenigen Werke, die von diesem Richter ein günstiges Urtheil empfangen, haben selten ein anderes Verdienst, als daß sie einem gewissen Modegeschmack schmeicheln, und genießen daher auch ihres Beyfalls selten länger, als die Mode, welcher sie schmeichelten, selbst dauert. So wie nun der Geschmack dieses Theils des Publikums überhaupt sehr schwankend und unbeständig, nie im Stande ist, sich an wahren innern Schönheiten der Natur und Kunst zu ergötzen, sondern stets nur ein neu beflittert Possenspiel verlangt, so sind auch dessen Entscheidungen über Kunstwerke so schwankend und unzuverlässig, daß sich der wahre Künstler nie nach ihnen zu richten hat. Hier kann also, wenn gleich ein solches Publikum den lautesten Beyfall giebt, die wahre Kritik ihn doch mit Grunde versagen, und vielleicht frühe oder spät selbst durch die Uebereinstimmung des Publikums, sobald es nemlich von seinen Vorurtheilen zurückgekommen ist, oder das vorher so gütig aufgenommene Werk seine Neuheit verloren hat, ihr anfänglich so strenge scheinendes, den allgemeinen Empfindungen so widersprechendes Urtheil, vollkommen gebilligt und bestätigt sehen. Wahn und Meynung werden von der Zeit vertilgt, aber den Aussprüchen der Natur drückt sie ihr Siegel auf [36]).

§. 128.

Eine andere Klasse von Kunstwerken giebt es noch, denen man gewisse hervorstechende Schönheiten nicht absprechen kann, die aber dennoch die Forderungen der Kritik nicht in allen Fällen befriedigen. Bey dieser Art von Stücken ist zweyerley zu bemerken: 1) daß sie gerade da, wo sie schön sind, genau mit den Regeln der Kritik übereinstimmen; und 2) noch weit schöner seyn würden, wenn diese Regeln durch das ganze Werk hindurch befolgt wären. Solche Werke gefallen daher nicht deswegen, weil sie neben den Schönheiten auch Fehler enthalten, sondern weil die Schönheiten derselben, die mit den richtigen Grundsätzen der Kunst vollkommen übereinstimmen, so hervorstechend sind, daß sie das Mißvergnügen, welches die neben ihnen befindlichen Fehler erregen würden, zu unterdrücken und zu überwiegen vermögen. Wie viel größer würde aber die Wirkung solcher Stücke seyn, wenn die Kraft ihrer Schönheiten nicht durch die damit contrastirende Fehler geschwächt würde? —

§. 129.

Es bleibt also wohl ausgemacht, daß sich, ohne Befolgung vernünftiger Vorschriften der Kritik, kein vollkommenes Kunstwerk denken läßt. Blos durch sie wird das Genie in den Stand gesezt, sich in seinem vollen Glanze zu zeigen. Sie lehren die Gründe des Richtigen und Schönen, die auf die Natur der Sache, und das davon abhängende Verhältniß zwischen Absicht und Mittel, gebauet sind.

36) Opinionum commenta delet dies; naturæ iudicium confirmat. *Ciceron.*

Sie lehren, daß die erste Absicht der Kunst ist, sympathetische Empfindungen und Gefühle zu erregen, daß folglich alles vermieden werden müsse, was diesen Zweck derselben hindern oder erschweren kann. Sie lehren, daß die Tonsprache nicht Ausdruck eines solchen Bedürfnisses ist, wobey man sich begnügen kann, wenn man nur so obenhin verstanden worden, sondern daß ihre Ausdrücke schön seyn müssen, um neben den sympathetischen Regungen auch Wohlgefallen zu erwecken. Sie lehren endlich, daß man zur Bewirkung der Rührung und des Wohlgefallens alles vermeiden müsse, was Mißfallen und Anstoß verursachen, was die Erreichung unserer Absichten auf irgend eine Weise verhindern oder stören kann. Aus allen diesen Kenntnissen zusammengenommen, entsteht endlich das Gefühl für wahre zweckmäßige Schönheit, oder der richtige Geschmack. Sowol über die verschiedenen Arten des Schönen, als des Geschmacks, will ich noch einige kurze Anmerkungen beyfügen.

§. 130.

Es haben sich sehr viele Aesthetiker Mühe gegeben, von der **Schönheit** einen allgemeinen Begriff festzusetzen. Allein, da es so viele Arten von Schönheit giebt, als Gegenstände, an welchen sie gefunden werden kann, so ist man bisher gezwungen gewesen, sich blos mit einem von vielen einzelnen Fällen abgeleiteten Begriff zu behelfen. Man hat gewöhnlich gesagt: **schön** sey, was Wohlgefallen erregen könne. Da man aber alle Tage Werke der Kunst findet, die schön sind, ohne Wohlgefallen zu erregen, so wie andere Wohlgefallen erregen, ohne schön zu seyn; so sieht man leicht, daß dieser Begriff zu schwankend ist, und nicht hinlänglich befriedigen kann. Befriedigender scheint mir folgender zu seyn: daß ein Kunstwerk schön sey, worin vernünftige Absicht und Mittel in gehörigem Verhältniß stehen. Ob er gleich ebenfalls in soferne noch immer schwankend bleibt, als eine Absicht mehr oder weniger schön und vernünftig seyn kann, so giebt er dennoch den besten Grundsatz ab, aus welchem sich alle Arten des Schönen ableiten, erklären, und in gehörige Klassen eintheilen lassen.

§. 131.

In allen schönen Wissenschaften und Künsten giebt es vorzüglich zweyerley Arten von Schönheit, nemlich eine für den Geist, und die andere für das Herz, oder die Empfindung. Die Schönheit für den Geist gründet sich hauptsächlich auf Richtigkeit in der Zusammensetzung der Kunstausdrücke, auf Klarheit, Deutlichkeit, Ordnung und Einheit der mannichfaltigen Theile. Da diese Art von Schönheit, zu allen Zeiten, und von allen Menschen, die bis zu dem dazu gehörigen Grad von Kultur hinaufgestiegen sind, unveränderlich ist, und allgemein für Schönheit erkannt wird, so nennt man sie das **absolute Schöne**, oder diejenige Schönheit, die unter allen Umständen dem menschlichen Geiste Vergnügen macht, und auf keine Weise einem Kunstwerke mangeln darf. Die zweyte Art von Schönheit, nemlich die Schönheit für das Herz, gründet sich auf die mannichfaltigen Stimmungen in den Empfindungen einzelner Menschen und Nationen, ist folglich eben deswegen sehr vielseitig und veränderlich. Man nennt sie das **relative Schöne**, oder diejenige Schönheit, die nur nach dem Maaß Wohlgefallen und Vergnügen, oder sympathetische Empfindung erregt, als sie den Empfindungen entspricht, die sich auf sehr verschiedene Weise bey Nationen und einzelnen Menschen äußern. Die Vereinigung dieser beyden Arten von Schönheit ist das höchste, was ein Kunstwerk hervorzubringen vermag, und eben daher auch im Stande, das allgemeinste Wohlgefallen für Geist und Herz zugleich zu erregen.

§. 132.

Das **absolute Schöne** beruht auf allgemeinen Grundsätzen der Vernunft und Empfindung, worin alle Menschen mit einander übereinstimmen, und ist die Grundlage des **relativen**, das heißt, ohne Richtigkeit in der Zusammensetzung der Ausdrücke, in der Ordnung und Einheit der einzelnen Theile, ist überhaupt keine Schönheit möglich. Die Ausdrücke der Tonsprache sind nicht willkührlich, wie in der Ideensprache, sondern gründen sich unmittelbar auf das Gesetz der Natur, auf das übereinstimmige Gefühl der ganzen Menschheit, und sind daher eine wahre Universalsprache. Sie sind keinem Sprachgebrauche unterworfen, der uns nöthigen könnte, sie ihrer innern Natur und Abstammung entgegen zusammen zu setzen. Die Gesetze der Modulation, und des Verhältnisses der Töne gründen sich auf allgemein übereinstimmende Empfindungen der Menschen auch nicht allein, sondern noch überdies auf die innere Natur und den Zusammenhang der Töne selbst *). Wer also eine diesem Naturgesetze widersprechende Verbindung der Kunstausdrücke wagt, empört dadurch die allgemeine Empfindung der Menschheit, und stört den natürlichen, mit unsern Empfindungen aufs genaueste übereinstimmenden Zusammenhang der Töne; erregt folglich ein unangenehmes Mißverhältniß zwischen Absicht und Mittel, und wird unter solchen Umständen nie Wohlgefallen und sympathetische Regungen bey seinen Zuhörern bewirken können. Da aber diese Ausdrücke demungeachtet noch sehr vielartig sind, auf die mannichfaltigste Weise sehr richtig, und ihrer innern Natur sowol als den Empfindungen der Menschen gemäß zusammengesezt werden können, und in allen diesen verschiedenen Verbindungen unläugbar auch verschiedene Bedeutungen haben, die entweder den besonders modificirten Empfindungen ganzer Nationen, oder einzelner Menschen vorzüglich angemessen sind; so entsteht daraus dem **absoluten** Schönen unbeschadet, eine **relative Schönheit**, die entweder **national** oder **individuell** ist. **National** ist sie, wenn sie der eigenen Modification des Empfindungsvermögens einer ganzen Nation, oder vielmehr der kultivirtesten Klasse [37]) derselben angemessen ist; **individuell**, wenn sie den Empfindungen einzelner Menschen entspricht. Auch diese relative Schönheit ist nicht willkührlich. Wenn also der Künstler sein Werk den Empfindungen ganzer Nationen, oder einzelner Menschen angemessen bilden will, so muß er unter der Menge von Kunstmitteln, die wir besitzen, nur diejenigen auswählen, die seiner Absicht am beförderlichsten seyn können. Dies lehrt ihn die Erfahrung, oder die aus gesammelten Erfahrungen bestehende Kritik.

§. 133.

So verschiedene Arten von absoluter und relativer Schönheit es giebt, so vielartig ist auch der **Geschmack** der Menschen. Eigentlich ist er die in Gefühl übergegangene Erkenntniß der Grundsätze der Kunst, wodurch man in den Stand gesezt wird, ohne lange Untersuchung augenblicklich zu empfinden, was an einem Kunstwerke schön oder häßlich ist. Die verschiedenen Grade der Erkenntniß der Kunstgesetze bestimmen daher auch die Grade seiner Güte. In seinem ersten Ursprunge ist er nichts, als die natürliche Neigung oder Fähigkeit, Wohlgefallen an Kunstwerken zu finden. Durch Kultur wird er aber nach und nach erst dazu gebildet, was man in engerer Bedeutung den Geschmack nennt. Aeußert sich das Wohlgefallen an einem Kunstwerke den Grundsätzen der Kunst gemäß, so ist es ein guter Geschmack; findet man aber auch an Mängeln und Fehlern Vergnügen, so ist der Geschmack falsch, schlecht, oder verdorben. Noch andere Grade des Geschmacks, z. B. der richtige, einseitige, feine, niedrige, geschwinde u. s. f. hängen sämmtlich von den Graden der Erkenntniß in den Grundsätzen der Kunst, und von der Fertigkeit in der Anwendung derselben, ab. Man kann sich leicht denken, daß keiner von diesen Graden allein, den vollkommen **guten Geschmack** ausmacht, sondern daß er blos in der **Vereinigung** aller erwähnten einzelnen guten Eigenschaften besteht.

*) Differunt tamen nihilominus Grammatica et Musica, quod illius disciplina ex veterum, qui bene loquuti sunt, usu collecta, sola nititur autoritate dicentis: huius vero doctrina ex ipso rationis æternæ fonte procedens, veritatem suarum assectionum ineluctabilibus argumentis, et mathematica semper ratione demonstrat. *Franc. Salinas* de Musica, in præfat.

37) — sed illam fermè Musicam esse dico pulcherrimam, quæ optimos, satisque eruditos delectet. *Plato.*

§. 134.

Noch manche nützliche Anmerkung könnte hier über den National- und Temperaments-Geschmack, über seine Veränderlichkeit, und über die besten Mittel, sich den guten zu erwerben, gemacht werden; allein, da diese Einleitung blos durch die Menge der Materien, auch ohne ausführliche Behandlung derselben, schon so sehr angewachsen ist, begnüge ich mich auch hier, so wie in den übrigen Theilen, nur den Umfang der Sache vorgezeichnet zu haben, und mache den Beschluß mit einem Schema von den gesammten Theilen der musikalischen Rhetorik, um dem Leser dadurch die Uebersicht des Ganzen zu erleichtern.

Die **musikalische Rhetorik** begreift also in sich

I. **Die musikalische Periodologie.**
Wird betrachtet:
a) rhythmisch,
b) logisch; sodann wieder
a) homophonisch, oder
b) polyphonisch.

II. **Die musikalischen Schreibarten.** Werden unterschieden nach ihrer Anwendung:
a) in die Kirchen-
b) Kammer- und
c) Theater-Schreibart. Sodann nach den Affekten:
1) **in den Styl der traurigen Affekten.**
a) ganz vermischt, oder in abstracto.
b) in concreto, in sofern die traurigen Affekten sich bey hohen, niedrigen, kultivirten und sehr polirten Menschen finden; ferner nach der Wichtigkeit ihres Gegenstandes, und den verschiedenen Graden der Traurigkeit.
2) **in den Styl der frölichen Affekten, die in Lustigkeit ausbrechen.**
3) **in den Styl der hohen, stillen Selbstzufriedenheit.**
4) **in den Styl der mürrischen, heftigen Affekten.**

III. **Die Musikgattungen.** Unterscheiden sich wie die Schreibarten nach ihrer Anwendung:
1) für die Kirche,
2) für die Kammer, und
3) fürs Theater. Sodann nach ihrer Form und innern Einrichtung:
1) in **homophonische**, und
2) in **polyphonische**.

Sowol aus der Anwendung als innern Einrichtung entstehen folgende Gattungen von gebräuchlichen Tonstücken:
a) Der Choral.
b) Das Recitativ, (obligat oder frey.)
c) Die Arie.
d) Das Duett.
e) Das Terzett.
f) Das Quartett, Quintett, Sextett u. s. f.
g) Die Chöre. (Fugirt oder unfugirt.)
h) Die Sonate für alle Instrumente.
i) Das Concert für alle Instrumente.

k) Die Sinfonie.
l) Die Ouvertüre.
m) Die Instrumentalfuge.
n) Die französischen charakteristischen Tanzmelodien, nemlich:
1) Die Menuet. 2) Die Bourée. 3) Die Gavotte. 4) Das Rigaudon. 5) Der Marsch. 6) Die Entrée. 7) Die Gique. 8) Die Polonoise. 9) Die Angloise. 10) Das Passepied. 11) Das Rondeau. 12) Die Sarabande. 13) Die Courante. 14) Die Allemande. 15) Die Chaconne. 16) Die Passecaille. 17) Die Mussette, u. s. f.
o) Die Phantasie.

Aus diesen einzelnen Gattungen entstehen, je nachdem sie zusammengesezt und mit einander verbunden werden,
1) Die Opern und Operetten.
2) Die Oratorien.
3) Die Cantaten, (geistlich und weltlich.)

IV. **Die Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Tonstücke.** Enthält:
1) **Die ästhetische Anordnung.**
a) Exordium.
b) Thema. (Hauptsatz.)
c) Nebensätze.
d) Gegensätze.
e) Zergliederungen.
f) Widerlegungen.
g) Bekräftigungen.
h) Conclusion.
2) **Die rhetorischen Figuren.**
a) Für den Verstand.
b) Für die Einbildungskraft.
c) Für die Aufmerksamkeit.

Unter alle drey Gattungen gehören:
1) Die meisten contrapunktistischen und canonischen Künste.
2) Die Ellipsis.
3) Hyperbaton.
4) Die Wiederholung von mancherley Arten.
5) Die Paronomasie.
6) Antithesis.
7) Suspension.
8) Epistrophe.
9) Gradation.
10) Dubitation, und Unentschlossenheit.

V. **Vortrag, oder Declamation der Tonstücke.** Er ist:
1) Vokal.
2) Instrumental, oder
3) Beydes zugleich, und richtet sich nach der Anwendung und dem Charakter der Tonstücke.

VI. **Die musikalische Kritik.** Lehrt:
1) Die Nothwendigkeit und Gründe der Regeln.
2) Das Schöne.
   a) Das absolute Schöne, und
   b) Das relative, welches wieder entweder national oder individuell ist.
3) Den musikalischen Geschmack.
   a) National, oder
   b) Individuell, (Temperamentsgeschmack.)

§. 135.

Nunmehr wird der Leser hoffentlich im Stande seyn, sich, wenn nicht die vollständigste, doch eine richtige Vorstellung vom ganzen Umfang der Tonsprache zu machen. Er hat gesehen, wie sich die Theile derselben nach und nach aus einander entwickeln; und wenn er auf die Art dieser Entwickelung, auf diesen allmähligen Wachsthum aufmerksam gewesen ist, so kann er gewiß nicht zweifeln, daß nothwendig ein großer Theil derselben erst auf einer beträchtlichen Stufe der Ausbildung stehen muß, ehe sich an einen gewissen Grad von Kunstvollkommenheit denken läßt, das heißt: die meisten Aeste des Baums müssen erst zu einer beträchtlichen Größe heran gewachsen seyn, ehe sich reife und wohlschmeckende Früchte von ihm erwarten lassen. So lange seine Aeste nur kleine Sprößlinge, und in geringer Anzahl sind, giebt er weder Schatten noch Früchte, weder Vergnügen noch Nutzen; oder mit andern Worten: so lange eine Sprache nicht eine gewisse Anzahl von Ausdrücken hat, die unter sich gehörig zusammen hängen, sich von einander ableiten, und auf die mannichfaltigste Weise zweckmäßig biegen und abändern lassen, ist sie noch eine sehr unvollkommene Sprache, noch nicht geschickt, zur genauen und richtigen Bezeichnung aller Gedanken zu dienen, deren der menschliche Geist fähig ist. Ihr Zustand ist blos nach dem Maaß vollkommen oder unvollkommen, nach welchem sie an zusammenhängenden und biegsamen Ausdrücken reich oder arm ist. Diesen Begriff von der Nothwendigkeit eines gewissen Umfangs, den auch die Empfindungssprache mit der Ideensprache gemein haben muß, wenn sie zum Ausdruck der mannichfaltigen Gefühle des menschlichen Herzens geschickt seyn soll, habe ich vorzüglich in dieser Einleitung durch den kurzen Umriß des ganzen musikalischen Kunstgebäudes festsetzen wollen. Sein Einfluß auf richtige Beurtheilung der wahren Beschaffenheit der Kunst, in verschiedenen Zeitaltern, und bey verschiedenen Völkern, ist ungemein groß. Er ist der sicherste Maasstab, dessen sich ein Leser bedienen kann, der die mannichfaltigen Schicksale der Kunst durch eine Reihe von mehrern Jahrtausenden kennen lernen, und richtig beurtheilen will. Ich schmeichle mir daher, jeder meiner Leser, der sich desselben bedienen wird, soll mir weder ganz ohne Vergnügen, noch ganz ohne Nutzen durch dieses Werk hindurch folgen.

Allgemeine Geschichte der Musik.

Erstes Kapitel.

Vom Ursprung und den Erfindern der Musik.

§. 1.

Meine Leser werden mich gewiß entschuldigen, daß ich den Anfang dieses Werks nicht mit den verschiedenen, oft sehr wunderlichen Meinungen, sowol älterer als neuerer Schriftsteller, **vom Ursprung der Musik**, anfülle. Es giebt wohl nicht leicht ein so undankbares Geschäfft, als die Untersuchung über den ersten Ursprung aller Dinge ist, sie mag nun die Welt, die Geschöpfe auf derselben, oder sonst irgend etwas damit in Verbindung stehendes betreffen.

Alles, was man mit Gewißheit vom Ursprung der Musik sagen und behaupten kann, ist ungefähr nur so viel: **daß die Musik ein eben so nothwendiger Theil unsers Wesens ist, als unsere Sprache.** Sie ist die Sprache unsers Herzens, und den Keim derselben bringt jeder Mensch, bey seinem Eintritt in diese Welt, mit sich. Das erste Lallen eines Kindes ist der erste Anfang zu der Entwickelung dieses Keims, so wie es auch zugleich der erste Ausdruck irgend eines Gefühls ist, es sey nun das Gefühl eines Bedürfnisses oder eines Vergnügens.

§. 2.

Wer sich daher einen wirklichen **Erfinder der Musik** denkt, denkt sich etwas, was nie war, und nie seyn konnte. Die Natur hat hierin bey der Musik eben so gewirkt, wie bey allen unsern übrigen Kenntnissen und Künsten. Sie hat überall nur den Saamen ausgestreut. Mehr oder weniger konnte sie nicht thun, ohne in dem einen Fall ihren unabänderlichen Gesetzen zufolge zu viel, oder in dem andern zu wenig zu thun.

Dieses gilt nicht allein von der Musik überhaupt, sondern auch von einzelnen Theilen derselben. Die Erfindung eines jeden einzelnen Instruments sezt entweder Vorkenntnisse, die nothwendig darauf leiten müssen, voraus, oder man nimmt in dem ersten Anfang eines Dings einen weit höhern Grad der Vollkommenheit an, als man eigentlich sollte. Alle Künste und Wissenschaften müssen ebensowol als die Menschen selbst, erst einige Zeit hindurch in einem gewissen Stand der Kindheit seyn, ehe sie sich allmählig durch die Stuffen des Knaben- und Jünglings-Alter hinauf zur männlichen Reife, zum Stand der für sie möglichen Vollkommenheit heben können.

§. 3.

Sowol ältere als neuere Zeiten geben uns von diesem ersten Zustand der Künste und Wissenschaften Beweise [1]). **Pausanias** erzählt, daß bey den alten Griechen rauhe und unförmliche Steine die Stelle der Statuen vertreten, und göttliche Ehre empfangen haben. In **Böotien** bedeutete ein solcher

1) Omnium rerum principia parva sunt, sed suis progressionibus usu augentur. *Cic.* de fin. bon. et mal.

Stein den **Herkules**, zu **Theben** den **Bacchus**, und selbst das Bildniß der **Venus** zu **Paphos** war anfänglich, wie **Herodian** versichert, ein bloßer Stein, in Form unserer Marksteine. Eben so verhielt sichs mit der Baukunst. Elende Hütten, oder hohle Bäume waren die ersten Wohnungen der Menschen. Selbst Tempel waren in jenen ersten Zeiten so klein, daß die Götter kaum aufrecht darin stehen konnten [2]).

§. 4.

In den neuern Zeiten darf man nur auf die Geschichte der musikalischen Instrumente sehen, um überall einen ähnlichen ersten Zustand zu bemerken. Welch eine Reihe von Veränderungen haben nicht unsere Clavier-Instrumente durchlaufen müssen, ehe sie zu ihrer jetzigen Vollkommenheit gebracht werden konnten, wenn wir ihren ersten Ursprung in dem Monochord suchen sollen? Gewiß glaubte derjenige schon eine herrliche Erfindung gemacht zu haben, der es zuerst wagte, jener einzigen Saite noch einige wenige beyzufügen, und etwa durch einige neu angebrachte Tangenten die kleine Zahl von Tönen zu vermehren. Der erste Zustand unserer Blasinstrumente war ganz von ähnlicher Beschaffenheit. Ein müßiger Hirtenknabe entdeckte, daß ein hohles Schilfrohr vom Säuseln des Windes erklinge [3]), und eine ausgehöhlte Weide das nemliche thue, wenn man auf eine gewisse Weise hinein blase. Seine Neugierde trieb ihn an, diese Entdeckung nach seiner Art immer mehr zu vervollkommen, bis endlich andere nach ihm, sie auf andere Holzarten oder Metalle übertrugen, und durch Vergrößerung, Verminderung und andere Abänderungen der Formen, die erste Anlage zu den mannichfaltigen Gattungen von Blasinstrumenten hervorbrachten, die wir jezt besitzen.

§. 5.

Der erste Zustand der Nationen stand mit der Beschaffenheit der ersten Erfindungen in gehörigem Verhältniß. So lange ein Volk noch klein, und überdem bescheiden, fromm und züchtig war, sagt **Horaz**, konnte es sich mit einer dünnen einfachen Flöte, die nur wenige Löcher hatte, behelfen. Sie war schon hinreichend, einen kleinen Chor im Tone zu erhalten, und einen sparsam besezten Schauplatz auszufüllen. Als aber ein solches Volk anfieng, sein Gebiet zu erweitern, und den Umkreis seiner Mauern zu vergrößern, wurde auch ihr Theater größer, die Zuschauer zahlreicher, und ihre Feste üppiger. Daher mußte nun auch der Flötenspieler seiner alten Kunst mehr Lebhaftigkeit und Zierrathen geben; die Melodien mußten nachdrücklicher, und ihre Bewegungen fühlbarer gemacht werden [4]).

§. 6.

So wenig also irgend jemand die Sprache, die Baukunst, oder eine andere menschliche Kunst und Wissenschaft erfunden haben kann, eben so wenig kann auch jemand, in dem Verstande nemlich, in welchem es gemeiniglich genommen zu werden pflegt, die Musik erfunden haben. Man kann kaum die ersten Ausüber der Künste, Erfinder nennen, weil der Saamen der Künste in dem Herzen aller ein-

2) Jupiter angusta vix totus stabat in æde.
Ovid. Fast. Lib. I.

3) Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agrestis docuere cavas inflare cicutas,
Inde minutatim dulceis didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentum.
Lucret. de rer. nat. Lib. V.

4) Tibia non ut nunc orichalco vincta, tubæque
Aemula, sed tenuis, simplexque, foramine pauco,
Adspirare et adesse choris erat utilis, atque
Nondum spissa nimis complere sedilia flatu.
Quo sane populus numerabilis, utpote parvus,
Et frugi, castusque, verecundusque coibat.
Postquam coepit agros extendere victor, et urbem
Latior amplecti murus; vinoque diurno
Placari Genius festis impune diebus:
Accessit numerisque modisque licentia major.
Indoctus quid enim saperet liberque laborum
Rusticus, urbano confusus, turpis honesto?
Sic priscæ motumque, et luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem.
Sic etiam fidibus voces crevere severis.
Hor. art. poet.

zelnen Glieder eines Volks zugleich liegt, und die ersten Erfindungen meistens noch nicht viel mehr, als das erste Aufsprossen dieses Saamens sind. Die sogenannten Erfinder in jenen ersten Zeiten, scheinen daher auf keine Weise mehr oder weniger gewesen zu seyn, als solche Glieder eines Staats, die durch frühern Anfang in irgend einer Kunst, ihre Zeitgenossen an Geschicklichkeit darin übertrafen, und aus dieser Ursache im Stande waren, für andere, die ähnliche Versuche machen wollten, Vortheile und Regeln anzugeben, durch deren Befolgung sie ihnen gleich kommen konnten. Sie sind mit einem Worte nichts mehr und nichts weniger, als **erste Ausüber** der Künste, oder solche Menschen gewesen, die irgend eine Kunst, oder einen Theil derselben, zuerst ausgeübt, und um einige Schritte weiter gebracht haben, als sie unter ihren übrigen Mitbürgern war.

§. 7.

Wir haben also nicht nöthig, den Ursprung der Musik in Dingen außer uns zu suchen, wie so viele ältere und neuere Schriftsteller gethan haben [5]). Die Musik kommt aus dem Herzen, und geht in die Herzen. Ein unmittelbares inneres Gefühl hat den Menschen nothwendig sowol auf den Gesang, als auf die ursprünglich so nahe damit verwandte Sprache leiten müssen; und wenn man fragt, welchem Volke des Alterthums diese Erfindung zuzuschreiben sey, so heißt es weiter nichts, als: bey welchem Volke das Wachsen dieses in allen seinen Gliedern liegenden Keims zuerst bemerkt, oder, wenn er bey mehrern Völkern zugleich bemerkt werden konnte, bey welchem er am schönsten empor gewachsen, und die schönsten Früchte getrieben habe. Dieses findet die vollkommenste Bestätigung in dem Umstande, daß beynahe jedes Volk seine eigenen Erfinder der Künste angiebt, welches im Grunde nichts anders heißt, als daß sie alle zu ihrer Zeit Personen unter sich gehabt haben, die in ihren Gegenden, ohne etwas von einander zu wissen, an der Verbesserung oder Vervollkommung irgend eines Theils der Musik, unter den ihrigen gearbeitet haben. Solche Personen waren vorzüglich **Osiris**, **Jubal**, **Hermes** oder **Mercur**, **Cadmus**, **Chiron**, **Amphion**, **Apollo**, **Orpheus**, **Bardus**, **Thuisko** u. s. w.

§. 8.

Es ist also hier nicht sowol von dem ersten Ursprung der Musik die Rede, der bey allen Völkern der ganzen Erde zu finden ist, als vielmehr davon: welches Volk des Alterthums diese Kunst zuerst auf einen gewissen Grad der Vollkommenheit gebracht habe. Ein angehender Staat kann dies nicht gewesen seyn; hier sind der Bedürfnisse zur bloßen Erhaltung des Lebens noch so viele, daß an Ausbildung der Künste, an Vergnügungen des Geistes und Herzens wohl schwerlich gedacht werden kann. Wenn auch ein solches Volk bey seinen öffentlichen Zusammenkünften, die zur Berathschlagung über allgemeine Angelegenheiten angestellt werden, bisweilen durch Glück oder Unglück veranlaßt werden könnte, ein Freuden- oder Trauerlied anzustimmen, so läßt sichs doch kaum denken, daß ein solcher Gesang, die Gränzen der allerersten natürlichen Anlage dazu, um etwas beträchtliches überschreiten könnte. Nur dann erst, wenn ein solcher Staat seine ersten und dringendsten Bedürfnisse befriedigt hat, wenn feinere Gefühle, Bedürfnisse des Herzens und Geistes entstehen, oder wenn einzelne Glieder desselben anfangen, sich durch Ueberfluß an den ersten Nothwendigkeiten, einem gewissen Wohlstande zu nähern, und nicht mehr nöthig haben, alle ihre Sorgfalt auf die bloße Erhaltung des thierischen Lebens zu verwenden, kann der Keim der Künste in den Herzen solcher Menschen aufschießen, und als ein vorzüglicheres Mittel, das Leben dadurch zu verschönern und angenehm zu machen, allmählig ausgebildet werden,

5) At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multò, quam lævia carmina cantu
Concelebrare homines possent, aureisque iuvare.
Lucret. de rer. nat. Lib. V.

Vergl. Reimmanni Hist. litter. antediluvian. p. 117. wo gar die Affen als erste Erfinder der Vocalmusik angegeben werden. **Mattheson** (vollkomm. Kapellm. Vorr. S. 11.) macht aber die Anmerkung darüber, daß derjenige, der nichts gründliches zu sagen wisse, auch nicht nöthig habe, zu schelten.

auch vielleicht gerade nur in dem Maaß zur höhern Vollkommenheit hinaufsteigen, in welchem die Verfeinerung und Veredlung menschlicher Gefühle zunimmt.

§. 9.

Solche Völker sind nach und nach, und auf sehr verschiedene Weise, die **Egyptier, Hebräer, Griechen** und **Römer** gewesen. Ihre Verfassung war so beschaffen, daß alle ihnen von der Natur ertheilte Fähigkeiten entwickelt werden konnten, und sie wurden unter dem günstigen Einfluß einer milden Sonne so entwickelt, daß sie nicht nur zu ihren Zeiten über andere Nationen der Erde hervorragten, sondern auch noch die Aufmerksamkeit der ganzen Nachwelt auf sich gezogen haben. Sie sind dadurch unsere Lehrer geworden; ihre Kultur in jedem einzelnen Zweige der Wissenschaften und Künste ist für uns noch immer, nach einer Reihe von Jahrtausenden, so wichtig, daß wir Untersuchungen darüber anstellen, und die nähere Kenntniß der wahren Beschaffenheit derselben, zu unserm Nutzen zu verwenden suchen.

Zweytes Kapitel.

Geschichte der Musik bey den Egyptiern.

§. 1.

Es wird allgemein angenommen, daß Egypten das älteste Land sey, wo Wissenschaften und Künste ausgeübt worden sind. Wenigstens sind uns von keinem ältern Lande auf der Erde so authentische Zeugnisse von ältern und glaubwürdigern Geschichtschreibern übrig geblieben, als von diesem. Schon in den Zeiten des Erzvaters **Jacob** war es nach dem Zeugnisse **Moses** [1]) ein vollkommen kultivirter Staat, der nach damals schon alten Gesetzen regiert wurde. Selbst **Abraham**, der dieses Land noch früher als **Jacob**, ebenfalls einer damals in ganz Syrien herrschenden Hungersnoth wegen besuchen mußte, fand es schon unter einem König, der als ein mächtiger und prächtiger Monarch lebte, mit einer Menge von Hofleuten umgeben war, die seinem Geschmack und seinen Leidenschaften zu schmeicheln suchten; der aber auch zugleich Begriffe von Recht und Gerechtigkeit hatte, und ihm mit Gastfreundschaft und Höflichkeit begegnete [2]). **Egypten** war also schon zur Zeit **Abrahams** ein mächtiges Königreich, da die Hebräer erst eine kleine Nation von wenigen Familien ausmachten.

§. 2.

Dieses alte, berühmte, außerordentlich glücklich gelegene und gesegnete Land, war aber auch zugleich ein Land der Sonderbarkeiten und der Fabeln. Die Egyptier rechnen die Dauer ihrer Monarchie beynahe auf unzählbare Jahrhunderte. **Herodot** versichert, daß die Thebanischen Priester zu seiner Zeit, sie genau auf **eilf tausend, drey hundert und vierzig** Jahre schätzten. **Manetho**, ein egyptischer Priester, der ungefähr 300 Jahre vor Christo schrieb, und dessen Glaubwürdigkeit sonst nicht zu verwerfen ist, erzählt, daß Egypten anfänglich von Göttern und Halbgöttern regiert worden sey. **Vulcan**, der erste von allen, soll allein 9000 Jahre regiert haben. Diesen eingebildeten Gottheiten läßt er 31 **Dynastien** nachfolgen, und nennt die Fürsten einer jeden mit Namen, die nach und nach, eine Zeit von mehr als 5000 Jahren hindurch darüber geherrscht haben. Sowol aus diesen und ähnlichen Nachrichten, als auch aus noch vorhandenen Ueberbleibseln alter egyptischer Kunstwerke, haben einige, vielleicht nicht ganz ohne Grund, schließen wollen, daß der Zeitpunkt, von welchem wir gewöhnlich die Geschichte der Egyptier, und hauptsächlich ihrer Kultur, anfangen, viel zu neu sey, und

1) Genes. 46. c. 6. v. u. f.

2) Genes. 12. c. 10. v. u. f.

bey weitem nicht an das wahre Alter dieser Nation reiche. Von allem diesem glaube man aber so wenig als man wolle, so bleibt doch soviel immer gewiß, daß Egypten das älteste Land ist, von welchem man mit Gewißheit sagen kann, daß es eine wohleingerichtete Staatsverfassung, und Künste und Wissenschaften hatte.

§. 3.

Fast alle Völker schreiben die Erfindung der Künste und Wissenschaften ihren ersten Beherrschern zu. Dieses thun auch die Egyptier. Wenn der Flor der Künste eine Frucht von beständigen, in einer bürgerlichen Verfassung stehenden Gesellschaften ist, so kann man allerdings diejenigen Erfinder der Künste nennen, die zuerst solche Gesellschaften eingerichtet haben. Es ist der Vernunft vollkommen gemäß, sich unter den ersten Beherrschern der Völker, die wahrscheinlich auch zugleich die ersten gewesen seyn werden, die mehrere zerstreute, nomadisch lebende Familien zu einer bürgerlichen Verfassung vereinigten, erste Erfinder der Künste und Wissenschaften zu nennen. Eine andere Ursache liegt auch noch in der Gewohnheit der ersten Gesetzgeber, ihre Verordnungen, (wahrscheinlich blos aus Mangel der Schreibkunst,) in Verse zu verfassen, und singen zu lassen [3]). Auf diese Weise ist bey den meisten alten Völkern erste Gesetzgebung, und erste Erfindung einiger Künste mit einander verbunden gewesen, und es ist nicht zu verwundern, daß auch die Egyptier die Erfindung aller Künste, die bey ihnen ausgeübt worden sind, ihren ersten Beherrschern, dem **Osiris**, der **Isis**, dem **Mercur** oder **Hermes** ꝛc. zuschreiben.

§. 4.

Von den ältesten Zeiten her haben die Egyptier die Aufmerksamkeit der meisten gleichzeitigen Nationen auf sich gezogen. Diese hatten sie hauptsächlich ihren Künsten und Wissenschaften zu danken. Ihre Ansprüche auf die erste Erfindung von mancherley Künsten, scheinen theils aus den unverwerflichsten Zeugnissen der ältesten Geschichtschreiber, theils selbst aus den zum Theil noch jezt vorhandenen Ueberbleibseln, unwidersprechlich zu seyn. Ihre Baukunst lernt man aus den Ruinen ihrer Städte, Tempel und Pyramiden kennen, deren Größe und Pracht noch jezt Verwunderung erregt, und deren Alter schon zu den Zeiten **Herodots**, des ältesten griechischen Geschichtschreibers, so groß war, daß er weder die Zeit ihres Baues, noch die Bedeutung der darauf enthaltenen Hieroglyphen zu entdecken vermochte, obgleich er blos um solcher Untersuchungen willen Egypten durchreisete.

§. 5.

Die Erfindung der **Geometrie** wird ihnen ebenfalls zugeeignet. Zu dieser Erfindung wurden sie durch die jährliche Ueberschwemmung des Nils veranlaßt, die sie nöthigte, ihre Felder jedes Jahr aufs neue abzutheilen. Der jüdische Geschichtschreiber **Philo** berichtet, Moses habe von den Egyptiern die Arithmetik, Geometrie und die ganze Musik erlernt [4]). **Clemens von Alexandrien** bezeugt das nemliche [5]). Auch **Pythagoras** verdankte den Priestern dieses Landes den größten Theil seiner Wissenschaften, vorzüglich seine Kenntniß der Musik [6]). Es ist also zu vermuthen, daß wenigstens die

3) *Plato* in Min. p. 567. *Aristot.* problem. Sect. 19. probl. 28.

4) Itaque numeros et geometriam, universam Musicam accepit Moyses ab ægyptiis doctoribus. *Philo Jud.* Lib. 1. de vita Mosis.

5) Cum autem (Moyses) ætate esset grandior, Arithmeticam, et Geometriam, Rhythmicam et Harmonicam, et præterea Medicinam simul et Musicam doctus est ab iis, qui erant insignes inter Aegyptios. *Clem. Alexandr.* Strom. Lib. 1.

6) *Diog. Laert.* in vit. Pythag. Ein neuerer Geschichtschreiber des Pythagoras sagt zwar: alles was Pythagoras in Egypten gelernt haben könne, seyen einige wenige Grundsätze der Geometrie und Arithmetik; einige Fabeln über die Natur der Seele und der Welt; eine Menge von schwülstigen, größtentheils sinnlosen Allego-

ersten und einfachsten Lehren der Harmonik, oder die Ausmessung der Klänge, und die Gesetze ihrer Verhältnisse gegen einander, ebenfalls eine Erfindung dieses Volks waren. Die Memoires concernants l'histoire, les Sciences et les Arts des Chinois par les Missionnaires de Pekin, T. VI. wollen zwar diese Erfindung den Chinesen zuschreiben, und versichern, daß in China die Theilung der Octave in zwölf halbe Töne, lange vor dem Pythagoras, vor Mercur, und selbst vor der Entstehung der egyptischen Priester bekannt gewesen sey; allein diese Meinung verdient um so weniger Glauben, da die Zeitrechnung der Chinesen an sich, wo möglich, noch fabelhafter als die egyptische ist, ohne daß diese Nation auf der andern Seite, wenn nicht für das ganze, doch für ein außerordentlich hohes Alter so gültige Zeugnisse, wie die Egyptier aufzuweisen hat. Es scheint also unwidersprechlich zu seyn, daß die Egyptier als Erfinder in vielen Wissenschaften und Künsten, die Lehrer des größten Theils der gesitteten Bewohner von Europa und Asien geworden sind. Sie lehrten zuerst die Griechen, die Griechen die Römer, und diese leztern, uns. Auf diese Weise sind durch eine ununterbrochene Kette viele Kenntnisse und Künste der Egyptier selbst auf uns gekommen.

§. 6.

Nach solchen Zeugnissen, daß die Egyptier fast von allen alten Völkern einmüthig für die ersten Ausüber der Wissenschaften und Künste gehalten worden [7]; daß sogar Moses und Pythagoras, wie ausdrücklich gesagt wird, ihre Kenntnisse in der Musik bey ihnen gelernt haben: ist es daher auffallend, bey den meisten Geschichtschreibern, vom Diodor an, bis auf die neuesten, zu lesen, daß eben diese Kunst bey den Egyptiern in Verachtung gewesen, und nicht nur für unnütz, sondern auch für schädlich gehalten worden sey [8]. Wenn Moses und Pythagoras ihre Kenntnisse in der Musik von den egyptischen Priestern hatten, sie mögen auch noch so unbedeutend gewesen seyn; so wurde doch diese Musik von den Priestern ausgeübt, und konnte unmöglich bey ihnen in Verachtung seyn. Goguet [9] macht bey Anführung der erwähnten Stelle des Diodors die Erinnerung, daß man sie mit einiger Einschränkung verstehen müsse, und daß die Musik bey den Egyptiern gewiß nicht so verachtet gewesen sey, als er zu verstehen geben wolle. Seine Erinnerung gründet sich auf die dem Diodor widersprechenden Nachrichten, die sich beym Herodot, Plato, Clemens von Alexandrien, und endlich an einigen andern Stellen des Diodors selbst finden.

Es ist der Mühe werth, diese Stellen ein wenig näher zu betrachten. Sie geben zwar über die eigentliche Beschaffenheit der egyptischen Musik nicht so viel Aufschluß, als zu wünschen wäre; dienen aber doch dazu, das Vorurtheil, als ob die Egyptier wirkliche Musikverächter gewesen wären, nicht nur völlig zu widerlegen, sondern auch zu zeigen, wie man nach aller Wahrscheinlichkeit die angeführte Stelle des Diodor zu verstehen habe.

§. 7.

Ich mache den Anfang mit dem Zeugniß des Plato. Er war einige hundert Jahre vor dem Diodor in Egypten, um sich Kenntnisse von den daselbst blühenden Künsten und Wissenschaften zu erwerben. Da er selbst der Musik sehr zugethan, und ein guter Kenner derselben war; so wird er

ken; ein Vorrath von abergläubischen, geheimnißvollen Gebräuchen und Theurgien; und jene geheimnißreiche symbolische Sprache, gewesen. Hier ist aber noch nicht vom Werthe desjenigen, was Pythagoras in Egypten gelernt hat, die Rede, sondern blos davon, ob er wirklich etwas daselbst gelernt habe. S. Tiedemanns erste Philos. S. 234.

7) Primo viguit in Aegypto humanæ scientiæ studium. *Lyran. in Act. Apost. c. 7. v. 21.*

8) Palæstram, et Musicam, apud eos discere, non est moris. Musicam non modo inutilem, sed et noxiam esse, ut quæ virorum animos effeminet, persuasum habent. *Diodor. Sic. Lib. 1. p. 33. 34.*

9) Untersuchungen von dem Ursprunge der Gesetze, Künste und Wissenschaften, B. 1. S. 366. Anmerk.

ohne Zweifel in seinen Untersuchungen besondere Rücksicht auf sie genommen haben, und sein Zeugniß hierüber muß dadurch desto gültiger und glaubwürdiger werden. Im zweyten Buch von den Gesetzen, wo er von der Wichtigkeit einer guten Erziehung handelt, hat er er unter andern folgende Unterredung: „Athen. Ist es erlaubt, alles, was einem Dichter in einem Gedicht, oder in einem Gesange schön dünkt, auch die Jugend zu lehren? — Ueberall ist dieses erlaubt, nur in Egypten nicht. Clin. Warum aber ist dieses in Egypten nicht erlaubt? Athen. Dies ist allerdings zu verwundern. Allein, den Egyptiern war es schon lange bekannt, daß die Jugend in den Städten nur an schöne Formen und an gute Musik gewöhnt werden müsse. Wie aber diese schöne Formen und gute Musik beschaffen seyn müsse, ist von ihren Priestern bestimmt, und weder Malern, noch Musikern, noch andern Künstlern ist es erlaubt, etwas neues, von jenen einmal als schön erkannten Mustern abweichendes, einzuführen. Daher kommt es auch, daß ihre Gemälde und Statuen, die vor zehentausend Jahren verfertigt worden, in keinem einzigen Stücke besser, oder schlechter sind, als diejenigen, welche noch jezt gemacht werden. Clin. Das ist wunderbar! Athen. Und doch im wahren Geist der Gesetzgebung und Policey. Einige Einrichtungen dieses Volks mögen wohl zu tadeln seyn; was sie aber in Absicht auf Musik verordnet haben, ist gut. Es verdient in der That alle Achtung, daß sie im Stande waren, Gesetze solcher Art zu geben, und Melodien festzusetzen, die eine Berichtigung der von Natur unordentlichen Neigungen und Empfindungen der Menschen bewirken konnten. Dies muß das Werk einer Gottheit selbst, oder irgend eines göttlichen Menschen gewesen seyn; und in der That sagen die Egyptier, daß diese so wirksamen und, sich lange erhaltenen Melodien von der Isis selbst componirt worden sind“ [10].

Die Egyptier glaubten also, daß eine gewisse Art von Musik die Sitten verderben könnte, und verboten, um eine solche Art nicht aufkommen zu lassen, alle Neuerungen und Abweichungen von den einmal vorgeschriebenen und festgesezten Weisen. Eines Verbots, oder einer Verachtung der Musik überhaupt wird gar nicht gedacht.

§. 8.

Das zweyte Zeugniß giebt Diodor wider sich selbst, in einigen Stellen seiner histor. Bibl. die der vorhin erwähnten Behauptung geradezu widersprechen. Im ersten Buch sagt er: „Hermes oder Mercurius sey bey den Egyptiern in vorzüglicher Achtung gewesen, als Erfinder von vielen schönen und nüzlichen Dingen. — Er habe zuerst den Lauf der Sterne, die Harmonie der Töne, und die Verhältnisse der Zahlen bemerkt. — Er habe eine Lyra mit drey Saiten erfunden, um durch die drey Saiten die drey verschiedenen Jahrszeiten, nemlich durch die höchste den Sommer, durch die tiefste den Winter, und durch die mittlere den Frühling, anzudeuten.“ Ferner in eben dem Buche, wo gesagt wird: „Osiris sey ein großer Liebhaber der Musik gewesen, und habe daher eine große Menge Musiker um sich gehabt, worunter neun Jungfrauen waren, die alle Arten von Kenntnissen, und besonders die Wissenschaft des Gesangs hatten; sie seyen in der Folge von den Griechen Musen genannt worden, und Apollo ihr Anführer gewesen“ [11].

10) De Legib. L. II. p. 577. vergl. *Clem. Alex. Strom. Lib. I. p. 757.*

11) Apud eum in maximo ante omnes honore positus fuit *Hermes*, (id est, Mercurius,) eximia ingenii perspicacitate in excogitandis vitæ humanæ commodis instructus. Hic enim primus — distributam astrorum seriem, vocumque harmonias — observavit. Lyræ a se inventæ tres chordas induxit, anni tempora imitatus. Tres enim tonos fecit, acutum, gravem et medium. Acutum ab æstate, gravem ab hyeme, medium a vere desumsit. — *Osiris* Musica choreisque gaudebat. Ideo Musicorum agmen circumducebat: in quo novem erant virgines, canendi scientia præstantes, et cætera eruditæ, Græci Musas vocant, quarum præses Apollo, inde Musagetes (Musarum ductor) nominatus. *Diodor. Sic. Bibl. Hist. Lib. I. p. 15. 16. Edit. Rhodomanni.*

§. 9.

Diesen beyden Zeugen verdient noch ein dritter, nemlich **Herodot**, der älter als beyde ist, an die Seite gesezt zu werden. Dieser nennt die Egyptier die ersten Erfinder der Feste, Ceremonien, und Unterhaltung mit den Göttern durch Vermittelung anderer. Es war in Egypten nicht genug, die Feste der Götter jährlich einmal zu feyern, sondern es waren verschiedene Zeiten im Jahre dazu bestimmt, da man gewisse Städte besuchte, wo besondere Gottheiten mit großer Andacht verehrt wurden. Vorzüglich wurde das Fest der **Diana zu Bubastis** feyerlich begangen. Die Art und Weise dieser Feyer war folgende: Eine Menge Männer und Weiber begaben sich unter einander zu Schiffe; auf der Reise schlugen etliche von den Weibern die Trommel, und einige Männer spielten unterdessen auf der Flöte; alle übrige von beyden Geschlechten sangen dazu, und klatschten zugleich dabey in die Hände. Bey jeder Stadt, worauf sie stießen, hielten sie still, und die Zeit ihres Aufenthalts beschäfftigten sich die Weiber mit ihrer Musik [12]). **Strabo** berichtet zwar [13]), daß bey den Egyptiern weder in ihren Tempeln, noch bey ihren Opfern, ein musikalisches Instrument angerührt worden; allein man sieht leicht, daß dieses nicht aus Verachtung der Musik überhaupt geschah, sondern wahrscheinlich weil es einmal gewöhnlich war, in den Tempeln blos Gesang ohne alle Instrumentalbegleitung zu haben. Daß dies wirklich der Fall war, beweist dieser nemliche **Strabo** an einer andern Stelle, wo er sagt: daß die Kinder der Egyptier nicht nur in den Wissenschaften überhaupt, sondern auch in gewissen, durch die Gesetze bestimmten Gesängen und Arten von Musik unterrichtet wurden. Auch giebt es nach **Winkelmanns** [14]) Versicherung, Egyptier auf Instrumenten spielend vorgestellt, sowol auf dem Musaico des Tempels des Glücks zu Palästrina, als auf zwey Herculanischen Gemälden [15]).

§. 10.

Wir sehen also aus diesen Zeugnissen zusammen genommen deutlich, daß die Musik bey den Egyptiern weder verboten, noch verachtet war. Das von **Plato** angeführte Verbot neuer Arten von Musik, betraf ebensowol die Malerey, Bildhauerkunst, Gesetze, Sitten, und alles andere, was einmal im Lande eingeführt, und als gut angenommen war. Diese Anhänglichkeit an einmal eingeführte Gewohnheiten, war ein Hauptzug im Charakter der Egyptier. Eine neue Gewohnheit in Egypten zu sehen, war ein Wunder; alle Dinge wurden daselbst, ohne alle Veränderung, einmal wie das andere, verrichtet. Die Genauigkeit und Strenge hierin erstreckte sich sogar bis auf die geringsten Kleinigkeiten, und die Egyptier sind durch dieses Mittel vielleicht das einzige Volk geworden, das je auf der Erde gelebt hat, dessen Gesetze und Gewohnheiten so lange Jahre unverändert sich erhalten haben [16]).

§. 11.

Ueber die innere Beschaffenheit der egyptischen Musik läßt sich wenig zuverläßiges sagen. Alles, was uns einige wenige Schriftsteller, besonders **Roussier**, davon sagen, ist Muthmaßung, und nicht viel mehr. Wenn **Roussier** ein System der egyptischen Musik bestimmt, und es sogar mit dem unsrigen vergleicht, um den Unterschied beyder zu zeigen; so gesteht er doch selbst, daß er für die Gewißheit desselben nicht bürgen wolle [17]). Man sollte freylich denken, daß aus dem Satze: **die Griechen haben ihre Kenntnisse in der Musik von den Egyptiern erhalten**, zu folgern sey, daß das egyptische System mit dem griechischen einige Aehnlichkeit haben müsse. Wenn man aber den Charakter der Egyptier, ihre Anhänglichkeit an alte einmal eingeführte Gebräuche, bedenkt; sodann die Geneigtheit der Griechen, in ihrem damaligen Zustand der Kindheit und großen Wißbegierde, alles an den Egyptiern unmäßig zu bewundern, was ihnen selbst noch neu und unbekannt war; so hat man Gründe genug, zu vermuthen, daß das System der Egyptier, so wie es die Griechen zuerst kennen lernten, himmelweit von dem verschieden gewesen seyn könne, welches uns nachher, wer weiß, wie viel ausgebildeter, von den Griechen hinterlassen worden ist.

12) Navigant viri pariter et mulieres, magna in singulis navibus utrorumque multitudo. Inter navigandum assidue mulieres aliquot crepitacula tenentes plaudunt, viri tibiis canunt. Cæteri cæteræque modulantur, manusque complodunt. *Herod. Halicarn. Lib. II. p. 127.*

13) Lib. 17. p. 814. C.

14) Geschichte der Kunst, S. 34.

15) Pittur. Ercol. T. II. Tav. 59. 60.

16) Une coutume nouvelle etoit un prodige en Egypte, tout s'y faisoit toujours de méme; et l'exactitude qu'on y avoit à garder les petites choses, maintenoit les grandes. Aussi n'y eut-il jamais de peuple qui ait conservé si long-temps ses usages et ses loix. *Bossuet, Discours sur l'Hist. univers.*

§. 12.

Aus allem zusammen genommen, was wir von der Beschaffenheit der Wissenschaften und Künste der Egyptier wissen, läßt sich daher auf keine Weise schließen, daß sie wirklich ein geordnetes System der Musik gehabt haben können. Ihre Neigung zu Allegorien, die sich bey ihnen über alles, auch, wie wir hernach sehen werden, über ihre Musik, verbreitete, und die unstreitig ein Volk bezeichnet, dessen Begriffe noch dunkel und ungeordnet sind; ihre eitele Meinung, daß nur in ihrem Lande Kunst und Wissenschaft blühe, die sie hinderte, das Gute anderer Nationen anzunehmen; ihre Anhänglichkeit an alte Gewohnheiten, und hundert andere Dinge mehr, sind lauter Beweise, daß sie schwerlich im Stande gewesen seyn können, ihre Musik in ein förmliches System von der Art zu bringen, wie es **Roussier** vermuthen will. Sobald man nicht erlaubt, anders zu denken und zu schließen, als die Alten, so raubt man der Einbildungskraft ihre Flügel, das Genie wird gelähmt, und diese Gaben des Himmels müssen einer Mattigkeit, einer Trägheit weichen, die aller Schöpfung widersteht. Dies sagt ein neuerer Schriftsteller [18]) von den Chinesen; es kann eben so gut von den Egyptiern gesagt werden. Zur Bildung eines förmlichen Tonsystems gehört ebensowol als zur Ausbildung einer Sprache, Freiheit zu denken, Freiheit hinzu zu setzen, abzunehmen, zu verwerfen, und überhaupt, überall so zu handeln, wie man es nöthig findet; wie sollten die Egyptier, denen eine solche Freiheit gänzlich benommen war, unter solchen Umständen im Stande gewesen seyn, ein Tonsystem zu bilden?

§. 13.

Um jedoch dem Leser zu zeigen, auf was für Gründen das musikalische System der Egyptier beruhet habe, und wie es eigentlich beschaffen gewesen seyn soll; verdient zuerst angeführt zu werden, daß sie unter den Klängen ihrer Tonleiter, und der Ordnung der Planeten, den Tagen der Woche, und den Stunden des Tages, eine gewisse Uebereinstimmung gefunden haben sollen. **Roussier** [19]) rechnet ihnen diese Bemerkung als ein besonderes Verdienst an, und folgert daraus, daß sie dadurch als ein sehr weises Volk, mehrere Wissenschaften zugleich, unter einem einzigen Gesichtspunkt hätten vorstellen wollen; sie hätten sich nicht begnügt, ihren Schülern die Grundsätze einer jeden Wissenschaft einzeln, und von den übrigen abgesondert, vorzutragen, wie zu unsern Zeiten geschehe, sondern schon eingesehen, was lange nach ihnen **Cicero** so schön gesagt habe: daß alle Wissenschaften durch ein gemeinschaftliches

17) Que les Egyptiens ayent eu un système pareil à celui qu'on vient de voir, c'est ce qu'on ne sçauroit affirmer. *Memoires sur la Musique des anciens*, pag. 65. Vergl. S. 58. wo ausdrücklich gesagt wird, das System der Griechen sey auf egyptische Grundsätze gebaut.

18) Bailly, in den Briefen über den Ursprung der Wissenschaften, S. 21.

19) Memoire sur la Musique des Anciens, pag. 71. Mr. *Bailly* hält die ganze Sache für eine Erfindung der Griechen, wie man aus folgender Stelle sehen kann: Ce n'est qu'une invention posterieure des Grecs, qui, ayant reflechi sur ces noms imposés aux jours de la semaine, y ont vu des rapports de Musique, qu'ils voyoient partout. *Hist. de l'Astron. anc.* pag. 409.

Band zusammen hängen, und gleichsam mit einander verwandt sind [20]). Man muß wirklich für die Egyptier sehr eingenommen seyn, um in ihrer bildlichen Vorstellung von mehrern Dingen etwas verdienstliches zu finden; denn eben die Bemerkung der Uebereinstimmung ihrer Tonleiter mit der Ordnung der Planeten, der Wochentage und Tagesstunden, ist der auffallendste Beweis, daß sie von dem gemeinschaftlichen Bande, womit alle Wissenschaften und Künste zusammen hängen, kaum den Schatten des wahren Begriffs hatten, den Cicero damit verband. Die Chinesen, welche überhaupt den Egyptiern sehr ähnlich sind, eben so wie sie, über die wahre Natur hinweg sehen, und das Geheimnißvolle lieben, haben die nemliche Bemerkung gemacht, und sogar nach den Berichten der Missionarien, noch früher, als die Egyptier; dem ohngeachtet ist es klar, daß sie jenes gemeinschaftliche Band der Wissenschaften noch nicht erkannt haben, und ihre Musik ist, ob sie gleich eben so eingenommen davon sind, als die Egyptier von der ihrigen waren, noch jezt in diesen Tagen so beschaffen, daß man kaum weiß, ob sie wirklich für eine Musik zu halten sey, oder nicht.

Die Bemerkung indessen, welche die Egyptier von der Aehnlichkeit der Verhältnisse unter den Tönen ihrer Musik, und den Planeten, Wochentagen und Tagesstunden gemacht haben, gründete sich blos auf die Aehnlichkeit der Entfernungen, die man an diesen Gegenständen gewahr wurde. So fanden sie, daß der entfernteste Planet Saturn, gegen den nächsten, den Mond, sich so verhalte, wie der tiefste Ton ihrer musikalischen Scala, gegen den höchsten. Eben so war es mit ihrer Vergleichung der Wochentage mit den Tönen beschaffen.

§. 14.

Wenn wir den Egyptiern eine diatonische Tonleiter nach unsern Begriffen, das heißt: eine stufenweise Fortschreitung von einem Tone bis zu seiner Octave zuschreiben können, wie Roussier ohne alles Bedenken thut, so lassen sich die beyden angeführten Arten der Verhältnisse leicht begreifen; allein woher nehmen wir den Beweis, daß sie wirklich eine solche Tonleiter gehabt haben? Ist der heilige Glaube der Alten überhaupt, und der Egyptier insbesondere, an die Zahl sieben, ihre sieben Planeten, ihre Eintheilung der Woche in sieben Tage, hinreichend, daraus zu folgern, daß sie auch ihr Klangsystem nach sieben Tönen abgetheilt haben? Davon sagt die ganze Stelle des Dio Cassius [21]), welcher den Roussier zu solchen Vermuthungen veranlaßt zu haben scheint, nichts. Und beweist nicht endlich auch die schon angeführte Nachricht des Diodor von der vom Mercur erfundenen dreysaitigen Lyra, nebst der Anspielung dieser drey Saiten auf die drey Jahrszeiten, vollkommen, daß die Egyptier in ihren Eintheilungen von der geheiligten Zahl sieben auch abgehen konnten?

20) Omnes artes quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione quadam inter se continentur. *Cic. pro Archia Poet.*

21) Quod autem dies ad septem sidera illa, quos Planetas appellarunt, referuntur, id ab Aegyptiis haud ita dudum, ut paucis dicam, institutum ad omnes homines dimanavit. Nam priscis Græcis, quantum mihi constat, notus is mos non fuit: et quandoquidem is nunc et apud omnes homines ubique, et præsertim apud Romanos usitatus est, paucis qua ratione et quo pacto ita institutus sit, disseram. De quo duos sermones accepi, haud ita difficiles cognitu, contemplationi tamen cuidam innitentes. Nam si quis harmoniam eam quæ diatessaron vocatur, quæ alioquin in Musica primas obtinere creditur, etiam ad isthæc sidera, quibus omnis coeli ornatus constat, ita transferat, quemadmodum ordo conversionis uniuscuiusque eorum exigit, factoque ab extremo ambitu, quem Saturno tribuunt, initio, dein proxime sequentes duos motus præteriens, quarti dominum recenseat, iterumque ab eo duobus proximis præteritis, ad septimam conversionem deveniat, atque hoc modo diebus singulis eorum inspectores gubernatoresque Deos in orbem rediens deligat, assignetque: is inveniet omnes dies musica quadam ratione coelesti administrationi congruere. *Hist. rom.* Lib. XXXVII. p. 77.

§. 15.

Die Griechen, Schüler der Egyptier in der Musik, konnten es nicht so weit bringen, die Klänge ihrer Tonleiter nach Heptachorden abzutheilen; die Quartenabtheilung war das höchste, wohin sie es zu bringen wußten. Selbst in den neuern Zeiten mußten wir uns Jahrhunderte hindurch mit dem unnatürlichen Hexachord des Guido von Arezzo behelfen, und es hat viele Mühe und Arbeit gekostet, ehe man die Entdeckung machen konnte, daß die Abtheilung einer Tonleiter nach Octaven die natürlichste und bequemste sey. Jezt in unsern Tagen, da sich eine natürliche Tonleiter, man möchte fast sagen, aus dem Chaos der Töne nach und nach heraus gebildet hat, ist es leicht zu sagen, daß keine andere möglich sey, und daß es nicht von dem Willen des Menschen abhänge, ihrer jetzigen Einrichtung etwas zuzusetzen, oder abzunehmen [22]). Es giebt mehrere Wahrheiten in den Wissenschaften und Künsten, die wir jezt vollkommen als unabänderlich erkennen, von welchen wir aber doch wissen, daß viele Nationen sie in anderer Gestalt kannten, und daß Jahrtausende hindurch die Kräfte der menschlichen Seele angestrengt werden mußten, ehe sie nach und nach zu dem Grad von Evidenz kommen konnten, in welchem sie uns jezt bekannt sind. Die Erfindung und Abtheilung unserer Tonleiter, konnte also wahrscheinlich nur die Folge einer schon gegründeten, und seit langer Zeit kultivirten Wissenschaft seyn; so wenig eines einzigen Volks, als eines einzigen Jahrhunderts Werk. Daß die Musik bey den Egyptiern keine so kultivirte Wissenschaft war, folglich auch nicht auf die Erfindung und Abtheilung einer Tonleiter leiten konnte, welche so viele andere Erfindungen und Beobachtungen voraussezt, wird sich in der Folge noch näher ergeben.

§. 16.

Das Verhältniß der egyptischen Tonleiter zu den Stunden des Tages, ist etwas verwickelter, als die beyden vorher erwähnten. Dio Cassius [23]) vergleicht auch eigentlich nur die Planeten, Wochen, und Stunden des Tages mit einander, ohne hier besonders Rücksicht auf die Töne zu nehmen, wie er bey den beyden ersten Vergleichungen gethan hatte. Könnte diese ganze Sache nur auf irgend eine Weise zu etwas mehr dienen, als zum Beweise, daß die Egyptier besondere Liebhaber von bildlichen Vorstellungen und von geheimnißvollen Spielwerken waren, so würde ich sie dem Leser etwas weitläuftiger aus einander setzen; allein, man ist jezt so ziemlich einig darüber, daß solche Vorstellungen nicht nur nicht im Stande sind, eine Sache deutlich zu machen, sondern daß sie sie sogar verdunkeln, weil Undeutlichkeit und Dunkelheit der Begriffe eigentlich die Quelle sind, woraus sie entspringen. Aus diesem Grunde begnüge ich mich, hier blos noch die bildliche Vorstellung der erwähnten Vergleichungen, nach der Meinung des Herrn Roussier beyzufügen.

Verhältniß der Töne zu den Planeten.

Saturn.	Jupiter.	Mars.	Sonne.	Venus.	Mercur.	Mond.
B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.
Bezeichnung nach dem System des Guido.						

22) Dans la Musique, il n'y a que sept sons diatoniques, et il ne depend pas de la volonté de l'homme d'en établir davantage ou d'en retrancher. *Roussier, Mem. sur la Mus. des Anc. p. 75.*

23) Am angeführten Orte.

Verhältniß der Töne zu den Tagen der Woche.

Sonnabend.	Sonntag.	Montag.	Dienstag.	Mittwoch.	Donnerstag.	Freytag.
1	3	9	27	81	243	729
Verhältnisse nach absteigenden Quinten, oder aufsteigenden Quarten in dreyfacher Progression.						
H	E	A	D	G	C	F
Benennung nach dem Guidonischen System.						

Im übrigen verweise ich den Leser, der sich gerne von der Beschaffenheit dieser Sache näher unterrichten will, theils auf das Werk des erwähnten Verfassers selbst, theils auch auf dessen Lettres à l'auteur du Journal des beaux Arts et des Sciences, wo er, falls er Liebhaber solcher Speculationen ist, Aufklärung genug finden wird.

§. 17.

Der Gebrauch, den die Egyptier von ihrer Musik machten, war von dem Gebrauch anderer, sowol älterer als neuerer Völker, wenig verschieden; sie gebrauchten sie nemlich vorzüglich bey ihren Götterfesten und Leichenbegängnissen. Einen Hauptbeweis, daß alle diese Feste, deren die Egyptier, als ein außerordentlich abgöttisches und abergläubisches Volk, sehr viele hatten, mit Musik begleitet wurden, giebt uns **Moses** [24]), da das aus Egypten geführte jüdische Volk, über seine lange Verzögerung auf dem Berg Sinai, ungeduldig wurde, und vom **Aaron** ein goldenes Kalb zu seinem Gott forderte. Als **Moses** vom Berge kam, sah er das Kalb, und hörte die Chöre des Volks. Da das goldne Kalb nach dem Modell der egyptischen Götzenbilder gemacht war, wie mehrere Ausleger dieser Stelle, und auch **Ezechiel** [25]) deutlich sagt; so ist es höchst wahrscheinlich, daß überhaupt die Verehrung dieses Götzenbildes, folglich auch Gesang, Klang und Tanz, nach egyptischer Art eingerichtet gewesen seyn wird.

§. 18.

Die Art und Weise, wie auch an der Feyer des Dianenfestes zu Bubastis in Egypten, die Musik Theil hatte, ist schon aus dem **Herodot** angeführt worden. Dieser nemliche Geschichtschreiber erzählt auch noch in eben dem Buche, daß bey den Processionen des Bacchus- oder Osiris-Festes, von den egyptischen Frauenzimmern gewisse ellenhohe Bildnisse getragen wurden, indem sie zugleich nach einem vorangehenden Flötenspieler, das Lob ihres Gottes sangen [26]).

§. 19.

Bey den übrigen heiligen Gebräuchen der Egyptier wurde auf eine ähnliche Art verfahren. Vorzüglich wurde ihr **Hermes**, oder **Mercur**, dem sie die Erfindung sehr vieler zum menschlichen Leben nützlichen Dingen zuschrieben, von ihnen geehrt. Seine Schriften, worin die Gesetze, Wissenschaften und Künste verzeichnet seyn sollen, die sie von ihm erhalten haben, wurden sehr heilig gehalten, und in ihren Tempeln von den Priestern aufbewahrt. Unter diesen Schriften, deren **Clemens von Alexandrien** 42 nennt, und von welchen uns **Fabricius** die Ueberschriften giebt, sind auch einige musikalischen

24) Buch 2. Cap. 32.

25) Ein jeglicher werfe weg die Greuel vor seinen Augen, und verunreinigt euch nicht an den Götzen Egyptens. Cap. 20. V. 7. 8.

26) Sunt ab eis excogitatæ Statuæ cubitales è nervis compactæ, quas fœminæ circumferunt per pagos, mentula, quæ propemodum instar est reliqui corporis in ventre, et tibia præeunte, quam fœminæ Bacchum canentes sequuntur. *Herod. Hal.* Lib. II. pag. 123.

Inhalts [27]). Welchen Gebrauch die Egyptier von einem Theil dieser heiligen Bücher machten, lehrt uns **Clemens von Alexandrien.** Es war nemlich gewöhnlich bey ihnen, sie mit großer Feyerlichkeit in Processionen herum zu tragen. In diesen Processionen gieng ein Sänger voran, der zwey derselben in der Hand tragen mußte, während von einigen andern musikalische Sinnbilder getragen wurden. Der Sänger mußte vorzüglich in den beyden ersten Büchern des **Mercurius** wohl erfahren seyn, deren erstes die Lobgesänge auf die Götter, und das zweyte die Grundsätze der Regierung enthielt [28]). In den übrigen Büchern dieses Mercurius soll ein vollständiges System der egyptischen Philosophie enthalten gewesen seyn.

§. 20.

Für den Gebrauch der Musik bey den Leichenbegängnissen der Egyptier, haben wir das einzige Zeugniß des **Herodot**, welcher hierüber folgende merkwürdige Stelle hat: „Unter andern guten Einrichtungen und Gewohnheiten der Egyptier, pflegen sie auch einen Gesang auf den **Linus** zu singen, so wie auch die Phönicier, Cyprier und andere Völker thun, die dessen Namen nach ihren verschiedenen Landessprachen verändern. Dieser **Linus**, dem zu Ehren sie diesen Gesang singen, ist unstreitig mit dem, der bey den Griechen so berühmt ist, einerley, und ob mir gleich manche Dinge, die ich in Egypten sah, wunderbar vorkamen, so wunderte ich mich doch am meisten darüber, daß ihnen dieser **Linus** bekannt war, um so mehr, da er bey ihnen schon seit undenklichen Zeiten her berühmt zu seyn schien. Sie nennen ihn in ihrer Sprache **Maneros**, und sagen, er sey der einzige Sohn ihres ersten Königs gewesen, und in der Blüthe seines Lebens gestorben. Sie feyern sein Andenken durch dieses Trauerlied, welches die einzige in Egypten gebräuchliche Composition von dieser Art ist [29]).

§. 21.

Die Anwendung der Musik war also bey den Egyptiern bloß auf ihre Gottesdienstliche Feste, die in heiligen Cäremonien und Processionen bestanden, eingeschränkt. Sie kannten auch keine andere, als Gottesdienstliche Feste. Sie wußten weder von öffentlichen, noch Privatlustbarkeiten etwas. Weder Spiele, noch theatralische Vorstellungen, weder Wettläufe, noch Kämpfe, mit einem Worte, nichts von allem, was die übrigen, sowol ältere als neuere Völker, unter dem Namen Schauspiele begriffen haben, war ihnen bekannt [30]). Die einzige Feyer ihrer Geburtstage scheint bey ihnen eingeführt gewesen zu seyn, wie man aus einem von **Moses** [31]) angeführten Gastmal schließen kann, welches Pharao an einem solchen Tage seinen Hofbedienten gab. Ob aber die Musik an solchen Gastmalen Theil gehabt habe, wie bey andern Völkern des Alterthums, ist fast zu bezweifeln, weil die Egyptier zur Melancholie sehr geneigt, und nach der Bemerkung des **Ammianus Marcellinus** [32]) überhaupt ein Volk waren, welches zur Lust und Freude nicht erschaffen zu seyn schien. Wie weit unter solchen Um-

27) Hierher gehört nach der Ordnung, wie sie in Fabricii Bibl. græca, Tom. I. pag. 75. verzeichnet sind, die Nummer 1. Ἅγιοι Θεῶν. 19. Περὶ ὕμνων. 39. Περὶ ὀργάνων.

28) Primus enim procedit cantor, unum aliquod afferens ex symbolis musicæ. Eum dicunt oportere accipere duos libros ex libris Mercurii: ex quibus unus quidem continet hymnos deorum, alter vero rationes vitæ regiæ. *Lib. VI. Strom.*

29) Quibus cum alia sint egregia constituta, tum vero illud, adhibendum modulatorem, qui et in Phoenice et in Cypro, et alibi, nomen pro differentia gentium habet. Idem tamen congruit cum eo, quem Græci decantant appellantes *Linum*, ut ego admirer cum alia multa, quæ sunt apud Aegyptum, tum verò unde nomen *Lini* acceperint, quem semper quodammodo decantare cognoscuntur. Vocatur autem Linus Aegyptiace *Maneros:* quem Aegyptii tradiderunt, cum filius unicus extitisset primi ipsorum regis, præmaturaque morte decessisset, his lamentis ab Aegyptiis fuisse decoratum, et cantilenam hanc, eamque solam ipsis institutam. *Herodot. Hal. Lib. II. p. 134.*

30) Unters. von dem Urspr. der Ges. Künste und Wissens. B. 1. S. 366.

31) Genes. Cap. 40. V. 20.

32) Lib. XXII. cap. 16. pag. 346.

ständen die Ausbildung der Musik unter diesem Volke gekommen seyn kann, läßt sich leicht begreifen, und ich werde am Ende dieses Kapitels Gelegenheit haben, etwas näheres darüber zu sagen.

§. 22.

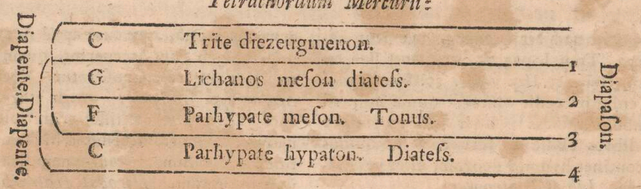
Obgleich in den Tempeln der Egyptier, wie schon oben aus dem **Strabo** [33]) angeführt ist, keine musikalische Instrumente gebräuchlich gewesen seyn sollen; so giebt es doch Zeugnisse genug, daß dieses Volk nicht nur mehrere Arten solcher Instrumente im Gebrauch gehabt habe, sondern auch, daß die meisten derselben von egyptischer Erfindung waren. Welches das älteste sey, ist auf keine Weise auszumachen. Die Meinungen der Gelehrten über die egyptische Zeitrechnung sind zu verschieden, und einander zu widersprechend; es ist also unmöglich, von der Zeit gewisser Erfindungen etwas gewisses zu bestimmen, wenn die Zeit, in welcher die Personen gelebt haben, denen diese Erfindungen zugeschrieben werden, nicht bestimmt werden kann. Da diese Ungewißheit der egyptischen Zeitrechnung, übrigens am wenigsten in die Geschichte der egyptischen Musik einen schädlichen Einfluß haben wird, da die sparsamen Nachrichten von der wahren Beschaffenheit derselben, doch keine so aneinander hängende Beschreibung ihres Anfangs und Fortgangs zulassen, daß auf die genaue Bestimmung der Zeit etwas ankommen könnte; so werden wir uns mit den bloßen Nachrichten, so wie sie vor die Hand kommen, begnügen müssen.

§. 23.

Daß **Hermes** oder **Mercur** eine **Lyra** mit drey Saiten erfunden, und bey den Egyptiern eingeführt habe, ist schon oben aus dem **Diodor** angeführt worden. Auf welche Art er aber zu dieser Erfindung gekommen sey, wird unter mehrern ältern Schriftstellern, die ihrer gedenken, am verständlichsten und wahrscheinlichsten vom **Apollodor** (Lib. II.) beschrieben. „Der Nil sagt er, nachdem er ganz Egypten überschwemmt hatte, und wieder in seine Gränzen zurück getreten war, ließ auf seinen Ufern eine große Menge von Thieren allerley Art, und unter andern eine Schildkröte zurück, deren Fleisch von der Sonne so vertrocknet war, daß unter der Schale nichts als durch die Austrocknung angespannte und dadurch klingend gewordene Sehnen und Knorpel übrig gewesen. **Mercur**, der an den Ufern des Nils spatzieren gieng, stieß zufälligerweise mit seinem Fuß an die Schale dieser Schildkröte, und wurde durch den Klang, den dieser Stoß hervorbrachte, so ergötzt, daß er dadurch zuerst auf die Idee von einer **Lyra** kam, welche er nachher in der Form einer Schildkröte verfertigte, und mit getrockneten Sehnen von todten Thieren bezog."

Die Art und Weise, wie die drey Saiten dieser **Lyra** gestimmt wurden, ist nicht zu bestimmen. **Boethius** [34]) führt unter dem Namen des **Mercur** eine viersaitige an, nach folgender Stimmung:

Tetrachordum Mercurii:



es ist aber wahrscheinlich, daß diese viersaitige **Lyra** einem griechischen **Mercur** gehöre, um so mehr, da es verschiedene musikalische Schriftsteller giebt, die vermuthen, daß die erste, ursprüngliche **Lyra**

33) Lib. XVII. pag. 814.

34) De Musica, Cap. XX. pag. 1401.

des egyptischen Mercurius nach den Tönen e — f — g. gestimmt gewesen sey [35]). Bestimmen läßt sich hierüber nichts; nur soviel weiß man gewiß, daß die allerältesten Lyren zum Theil mit zwey, drey, vier, auch noch mehrern Saiten bezogen gewesen sind, wie man aus übriggebliebenen Abbildungen derselben sehen kann [36]).

§. 24.

Ein anderes egyptisches Instrument von hohem Alter hat **Burney** [37]) ausführlich beschrieben, und seiner Beschreibung eine Zeichnung beygefügt. Die Abbildung desselben hat er in Rom auf einem Obelisk gesehen, der von Egypten dahin gebracht ist. Es giebt mehrere Obelisken in Rom, die alle von sehr hohem Alter sind; zween davon aber insbesondere sollen vom **Sesostris**, beynahe vierhundert Jahre vor dem Trojanischen Kriege zu **Heliopolis** aufgerichtet worden seyn, die unter **Augustus**, der Egypten zu einer römischen Provinz machte, nach Rom gebracht wurden. Einen derselben ließ er in den großen **Circus**, und den andern auf den **Campus Martius** stellen [38]). Dieser letzte, der größte von allen, die je von Egypten nach Rom gebracht worden sind, wurde unter **Carl dem Fünften**, im Jahr 1527. bey der Einnahme der Stadt Rom, umgestürzt und zerbrochen; er liegt noch bis jetzt zerbrochen auf dem **Campus Martius**. Auf diesem Obelisk, den man zu Rom nur guglia rotta, oder die zerbrochene Säule nennt, ist unter andern Figuren, auch ein musikalisches Instrument, mit zwo Saiten und einem Hals, vorgestellt, welches mit dem **Colascione**, das jetzt vorzüglich im Neapolitanischen sehr gebräuchlich ist, viele Aehnlichkeit hat.

§. 25.

Burney findet an diesem Instrumente hauptsächlich den Hals merkwürdig, weil er vermuthet, er habe zur Vervielfältigung der Töne gedient, so wie auf unsern Saiteninstrumenten das Griffbret. Wenn nemlich die zwo Saiten dieses **Dichords** in die Quarte gestimmt wurden, so konnten sieben Töne darauf herausgebracht werden; wurden sie aber in die Quinte gestimmt, so wie das **Colascione**, gar acht. **Clemens von Alexandrien** führt ein **Dichord** an [39]), welches von der Form und Einrichtung dieses hier beschriebenen wenig abweicht. Es hat ebenfalls einen Hals, der zum Griffbret, folglich zur Vervielfältigung der Töne gedient zu haben scheint; soll aber eine Erfindung der Assyrer seyn. Den Unterschied der Form, der nicht beträchtlich ist, sehe man auf den beyden Abbildungen. Fig. 2. stellt das **Dichord** der Assyrer aus dem **Blanchinus** [40]), und Fig. 3. das von **Burney** beschriebene vor. Wenn der Hals dieses Instruments von den Egyptiern wirklich als Griffbret gebraucht worden wäre, wie es die Form desselben fast wahrscheinlich macht, so könnte dieser Umstand wenigstens die Möglichkeit beweisen, daß sich dieses alte Volk schon sehr frühe eine wirkliche Art von Tonleiter hätte formiren können; eine Vermuthung, welche die bekannte Form fast aller Instrumente, nicht nur der Egyptier, sondern auch anderer alten Völker, ganz zu widerlegen scheint.

35) Daß es zwo Personen unter dem Namen **Mercurius** bey den Egyptiern gegeben, wird von vielen alten Schriftstellern bezeugt. Der erste wurde auch Thaut genannt, lebte unter **Osiris**, und ist eigentlich derjenige, dem die meisten Erfindungen von den Egyptiern zugeschrieben werden. Der zweyte soll die vom ersten Mercur gemachten Erfindungen verbessert haben, und Verfasser der mehreremale angeführten 42 Bücher seyn, worin die Gelehrsamkeit der Egyptier aufgezeichnet war. S. *Reimmanni* Syst. antiquit. litter. specialioris sive ægyptiacæ, pag. 141.

36) Fabricii Bibl. græca, T. I. pag. 82.

37) Gener. History of Musc. Vol. I. pag. 204. 205.

38) Der eine war 132, und der zweyte 88 Fuß hoch.

39) Jam vero alia quoque gens, Cappadoces, primi invenerunt id, quod Nablium appellatur, quemadmodum *Assyrii quoque Dichordon*. *Stromat. Lib. I.* pag. 307.

40) De tribus generibus instrumentor. musc. vet. organ. pag. 26.

§. 26.

Die einfache Flöte, oder Monaulos, ist ebenfalls eine egyptische Erfindung, und wird fast von allen Geschichtschreibern des Alterthums dem Osiris selbst zugeschrieben [41]), auch versichert, daß sie noch älter sey, als die Lyra. Bey den Egyptiern wurde sie Photinx, oder gebogene Flöte genannt, weil ihre Form einem Kuhhorn ähnlich war, wie man aus vielen alten Abbildungen derselben auf Gemmen, Medaillen, und andern Ueberbleibseln der alten Bildhauerkunst sieht. Apulejus beschreibt nicht nur die Form dieses Instruments, sondern auch die Art, wie es gehalten wurde, auf folgende Weise: „Nachher kamen die dem großen Serapis geweihten Flötenspieler, die mit ihrer gebogenen, gegen das rechte Ohr gerichteten Flöte diejenigen Lieder spielten, welche in dem Tempel dieses Gottes gebräuchlich waren“ [42]). Ob man gleich auch einige Abbildungen hat, worauf diese einfache Flöte ganz gerade und ungebogen erscheint [43]); so beweisen doch die meisten, daß die Form derselben etwas gebogen, und einem Kuhhorne ähnlich war. Burney will daraus schließen, daß die ersten Instrumente dieser Art entweder von solchen Hörnern todter Thiere gemacht worden, oder vielleicht gar nichts weiter, als solche Hörner, ohne weitere beträchtliche Veränderung, gewesen sind.

§. 27.

Außer den angeführten musikalischen Instrumenten, werden den Egyptiern noch viele andere zugeschrieben, die meistens von ihrer Erfindung gewesen seyn sollen, vielleicht aber zum Theil nur bey ihnen im Gebrauch waren. Hierher gehören:

1) Das Sistrum, welches gewöhnlich für eine Erfindung der Isis gehalten wird, und sehr alt seyn muß [44]). Es wurde von den egyptischen Priestern vorzüglich bey Opfern, und andern gottesdienstlichen Verrichtungen gebraucht, und war überhaupt in ganz Egypten so beliebt, daß man oft Gelegenheit davon nahm, Egypten zum Spott nur das Sistrums-Land zu nennen [45]). Auf welche Weise sich diese Nachricht, mit der schon angeführten, daß in den egyptischen Tempeln keine Instrumente geduldet wurden, reimen lasse, ist nicht abzusehen. Man müßte denn unter den gottesdienstlichen Verrichtungen, bey welchen das Sistrum gebraucht worden, blos Processionen verstehen.
2) Die Pauke, (Tympanum bellicum,) die nach dem Bericht des Clemens von Alexandrien [46]) ebenfalls eine egyptische Erfindung seyn soll.
3) Die dreyeckigte Lyra (Lyra triangularis). Die Abbildung derselben beym Kircher [47]), und nach ihm beym Blanchinus [48]) ist wenigstens von einem egyptischen Bas-Relief genommen.
4) Die Trompete (Tuba). Bartholinus [49]) führt aus dem Eustathius an, daß sie eine Erfindung des Osiris, und von den egyptischen Priestern bey den Opfern gebraucht worden sey. Die Hetrusker bedienten sich dieses Instruments in ihren Kriegen [50]).
5) Eine stark klingende Flöte (Tibia multisonans). Sie soll ebenfalls eine Erfindung des Osiris seyn [51]); kann aber, wenn sie blos aus einem Gerstenhalm gemacht worden, wohl schwerlich sehr stark geklungen haben.

41) Juba in opere citato (lib. 4. Hist. Theat.) Aegyptios scribit asserere, Monaulon ab Osiride inventum fuisse. *Athen. Deipnos.* lib. 4.

42) Ibant et dicati magno Serapidi tibicines, qui per obliquum calamum ad aurem pertractum dextram, familiarem templi deique modulum frequentabant. *Metamorph. Lib. XI.*

43) *C. Barthol.* de tibiis vet. *Blanchin.* de tribus generib. instrument. etc.

44) Sistrum ab inventrice vocatum. Isis enim Aegyptiorum regina id genus inveniſſe probatur. *Juven.* Isis et irato feriat mea lumina Sistro. Inde et hoc mulieres percutiunt, quia inventrix huius generis est mulier. *S. Isidor. Orig. lib. 2. c. 21. Apulejus Metamorph. lib. 11. Ovid. de Ponto.*

45) *Burneys History of Musc.* Vol. I. pag. 203.

46) In bellis itaque suis — utuntur — tympano Aegyptii. Pædagog. Lib. 11. cap. 4. pag. 164.

47) Oedip. ægyptiac. T. IV. cap. 13. pag. 426.

48) De trib. generib. instrum. vet. pag. 39.

49) Alteram (tubam) apud Aegyptios, quam Osiris reperit, utunturque ad sacrificia. *De tibiis Vet.* Lib. 3. cap. 7. p. 393.

Noch verschiedene andere hieher gehörige Erfindungen werden den Egyptiern zugeschrieben, die aber mit zu schwachen Zeugnissen unterstützt sind, als daß sie verdienten, hier alle angeführt zu werden.

§. 28.

Einen ungleich höhern Grad von Gewißheit in diesem Theil der Kunstgeschichte Egyptens, hätten wir schon längst erhalten können, wenn es unter der Menge von Reisenden, welche die noch vorhandenen Ruinen und Kunstwerke dieses Landes untersucht haben, einigen gefallen hätte, in ihren Untersuchungen auch auf diese Materie Rücksicht zu nehmen. Einige derselben sagen zwar überhaupt, daß man bisweilen auf alten egyptischen Denkmälern, Abbildungen musikalischer Instrumente antreffe; aber von der Form und Beschaffenheit derselben, woraus man vielleicht auf ihren Gebrauch, und die Art von Musik schließen könnte, die durch sie hervorzubringen war, sagen sie nichts. Vorzüglich ist zu beklagen, daß Pococke seiner Nachricht von dem erstaunenswürdigen Grabe des Osymanduas bey Theben, worin sich ein Gemach findet, das besonders zum Gebrauch der Musik bestimmt zu seyn schien [52]), und dessen Wände noch jezt mit Bildhauerarbeit und musikalischen Instrumenten verziert sind, keine Zeichnungen und ausführliche Beschreibungen beygefügt hat. Da Osymanduas nach dem Diodor und mehrern Schriftstellern, die seiner erwähnen, viele Jahrhunderte vor dem Sesostris regiert haben soll [53]); so könnte die nähere Kenntniß der Form und Beschaffenheit musikalischer Instrumente aus einem so sehr entfernten Zeitalter [54]), über die Musik der Egyptier in den ältesten Zeiten gewiß viele Aufschlüsse geben.

§. 29.

Zwar nicht als Ersatz, aber doch als eine kleine Entschädigung, der über diese Materie bey den meisten Schriftstellern befindlichen Lücke, kann man ein Schreiben von James Bruce, nebst einigen Zeichnungen ansehen, welches uns Burney in seiner Geschichte der Musik [55]) mitgetheilt hat. Dieser Brief enthält nicht nur einige wichtige Bemerkungen über das Alter und die Beschaffenheit der egyptischen Musik überhaupt, die allenfalls zur Bestätigung einiger im Anfange dieses Kapitels geäußerten Meinungen dienen können; sondern giebt auch Nachrichten von dem jetzigen Zustand derselben, sowol im neuern Egypten, als in dem angränzenden Abyssinien. Es ist der Mühe werth, ihn dem Leser ganz mitzutheilen.

Schreiben des Herrn James Bruce an Herrn Dr. Burney zu London.

„In Abyssinien sind sechs verschiedene musikalische Instrumente bekannt; die Flöte, die Trompete, die Kesselpauke, eine kleine Trommel, das Sistrum und die Lyra.

50) *Clemens Alexandr.* Pædag. Lib. 11. c. 4. p. 164.

51) Apud Aegyptios multisonans tibia, Osiridis inventum est, e calamo hordeaceo. *Jul. Polluc. Onom.* Lib. 4. cap. 10. Segm. 77.

52) *Pococke's* Description of the East, T. I. p. 108. „He next mentions a place like those rooms, that were built on purpose for Musick.“

53) Is. Newton hält ihn und den Menes für eine Person.

54) Diodor erzählt, Osymanduas habe sieben und zwanzig Generationen früher gelebt, als Sesostris. Wenn nun die Regierung des Sesostris ins Jahr vor Christo 1485 fällt, wie ein englischer Chronolog, Dr. Blair, bestimmt; so kann man die Erfindung und den Gebrauch musikalischer Instrumente in Egypten, volle 2000 Jahr vor Christo, und beynahe 4000 Jahre vor jetziger Zeit annehmen.

55) Vol. I. pag. 214.

Die vier ersten werden im Kriege gebraucht, und sind am gebräuchlichsten; das fünfte ist dem Dienst der Kirche gewidmet, und das sechste hauptsächlich den Festen und Lustbarkeiten.

Es giebt zwo Hauptsprachen in Abyssinien, die Aethiopische, welches die todte, oder Schriftsprache ist; und die Amharische, oder Sprache von Amhara, die am Hofe gesprochen wird.

Die Flöte wird im Aethiopischen **Kwetz** genannt, ein Wort, welches im Englischen schwer zu schreiben und auszusprechen ist. In der Amharischen Sprache heißt sie **Agäda**. An Form und Größe gleicht sie der Deutschen, wird aber langwärts, und mit einem Mundstück gespielt, welches dem Mundstück unserer Clarinette ähnlich ist. Ihr Ton ist nicht stark, aber mit einer gewissen Art von mißtönenden Nebengeräusch begleitet, wie etwa der Ton einer zerbrochenen Hoboe. Dieses Nebengeräusch ist bey dieser Flöte kein zufälliger Fehler, sondern entspringt aus der Einrichtung derselben, und ist absichtlich, weil ohne diesen Fehler das Instrument nicht für gut gehalten werden würde.

Die **Kesselpauke** wird in beyden Sprachen **Nagareet** genannt, weil alle obrigkeitliche Verordnungen und Befehle, die man **Nägär** nennt, vermittelst derselben bekannt gemacht werden. Wenn diese Befehle von den Statthaltern gegeben werden, gelten sie in ihren Provinzen; wenn aber vom König, in ganz Abyssinien. Die Kesselpauke ist ein Zeichen der höchsten Gewalt. So oft der König jemand zum Statthalter einer Provinz ernennt, giebt er ihm eine Kesselpauke, und eine Fahne als Zeichen seiner Einsetzung. Der König läßt überall, wo er geht, 45 solche Kesselpauken vor sich her schlagen. Sie sind an Form und Größe den unsrigen gleich, ausgenommen, daß sie weit unvortheilhafter gebunden sind; denn das Trommelfell ist über den äußern Rand gespannt, und bedeckt wohl ein Drittheil der Außenseite, welches den Klang ungemein dämpft, und ihnen den hellen Metallton benimmt, den die unsrigen haben. Jeder Mann hat nur eine Pauke, die an der linken Seite seines Maulthiers hängt, und mit einem drey Fuß langen, gebogenen Stock geschlagen wird. Im Ganzen ist der Klang derselben nicht unangenehm, und ich habe ihn in einer unglaublichen Entfernung deutlich hören können.

Das dritte Instrument ist eine kleine **Trommel**, und wird in Aethiopischer und Amharischer Sprache **Käbäro** genannt; doch nennt man es auch in einigen Gegenden von Amhara **Kätämo**. Es ist im Durchschnitt halb, und nach der Länge ungefähr zweymal so groß, als unsere gewöhnliche Trommel, und gleicht genau der in der Provence gebräuchlichen, ausgenommen, daß das unterste Ende ein wenig ins Spitzige sich verliert. Ueberall wird es mit der Hand geschlagen, und bisweilen zu Fuß, bisweilen aber auch zu Pferde fortgebracht.

Die **Trompete** wird **Mëlëkea** oder **Mëlëket** genannt; und **Kenet** in Amharischer, **Keren** (oder Horn) aber in Aethiopischer. Man sieht hieraus, aus welcher Masse sie in den ältern Zeiten gemacht worden ist. Jezt wird sie aus einem Rohr gemacht, welches eine Oeffnung von weniger als einem halben Zoll, aber eine Länge von 5 Fuß und 4 Zoll hat. An diesem langen Stiel ist am Ende ein rundes Stück von einem Kürbis befestigt, welches genau der Stürze an unsern Trompeten gleicht, und an der Außenseite mit kleinen weissen Glöckchen verziert ist. Das ganze Instrument ist mit Pergament überzogen, und überhaupt sehr nett. Diese Trompete giebt nur einen einzigen, sehr lauten, rauhen und fürchterlichen Ton, nemlich den Ton E an. Bey Märschen, ehe der Feind noch gesehen wird, wird sie mäßig geblasen; nachher aber stark und so heftig, daß sie die Wirkung auf die Abyssinischen Soldaten hat, sie in Wuth und Raserey zu bringen, und sie ihres Lebens wegen so unbesorgt zu machen, daß sie sich mit der größten Hitze mitten unter die Feinde werfen. Ich habe oft in Friedenszeiten versucht, welche Wirkung der Klang dieser Trompete auf sie machen würde, und gefunden, daß niemand, der sie hörte, sitzen bleiben konnte, sondern jedermann aufstehen, und, so lange sie geblasen wurde, in Bewegung bleiben mußte.

Das fünfte Instrument ist das **Sistrum**. Es wird im lebhaften Zeitmaaß, oder bey lebhaften Dankpsalmen gebraucht. Jeder Priester hat ein Sistrum, welches er auf eine sehr drohende Art seinem Nachbar giebt, und dabey mit einer so ungeziemenden Heftigkeit tanzt, springt, und sich herum dreht, daß man ihn weit eher für einen Priester des Heidenthums, von welchem dieses Instrument abstammt, als für einen Christen hält. Den äthiopischen Namen dieses Instruments habe ich vergessen, werde ihn aber beym Durchsuchen meiner Papiere wieder finden.

Das sechste und lezte Instrument ist die **Lyra**, welche nie allein, sondern immer in Begleitung der Singstimme, mit welcher sie beständig im Einklang geht, gespielt wird. Auch habe ich nie vielstimmige Musik bey irgend einer kultivirten oder unkultivirten Nation gehört, als in Europa. Harmonie ist die lezte Verfeinerung, welche die Musik, nach dem Besitze vollständiger Instrumente, vermuthlich in Italien erhalten hat.

Die **Lyra** hat bisweilen fünf, bisweilen sechs, am meisten aber sieben Saiten, welche von außerordentlich fein gedrehten Streifen aus roher Schaafs- oder Ziegenhaut gemacht werden. Sie verderben aber bald, reissen in trocknem Wetter leicht, und haben bey feuchter Luft fast gar keinen Ton. Aus der Idee, daß dieses Instrument die Singstimme begleiten und unterstützen soll, sollte man fast schliessen, daß es in den frühern Zeiten besser bezogen gewesen seyn mußte.

Die Abyssinier haben die Sage unter sich, daß das Sistrum, die Lyra, und die Trommel, in den ersten Jahren der Welt durch **Thot** von Egypten nach Aethiopien gebracht worden sey. Die Flöte, Kesselpauke und Trompete aber, glauben sie, nach eben dieser Sage, durch Salomon aus Palästina mit **Menelek**, dem Sohn der Königin von Saba, erhalten zu haben.

Die Lyra wird in Amharischer Sprache **Bëg** (das Schaf) genannt; in der aethiopischen **Mesinko**. Das Wort **Sinko** bedeutet, daß die Saiten mit den Fingern klingend gemacht werden sollen. In Abyssinien ist nie ein Bogen (Plectrum) gebraucht worden, so daß **Mesinko**, wenn es buchstäblich erklärt wird, das **besaitete** Instrument heißt, welches mit den Fingern gespielt wird. Hieraus sollte man fast schließen, daß in den ältesten Zeiten kein anderes besaitetes Instrument in Abyssinien gewesen sey; auch findet man jezt nur dies einzige daselbst.

Bey den Mahometanern findet man zwar bisweilen auch die Cither; allein diese bringen sie mit sich aus Arabien, wohin sie jährlich, ums Handels oder um der Andacht willen, reisen. Da dieses Instrument einen Hals hat, so ist es sicher von neuer Erfindung; denn die Hälse sind wahrscheinlich erst erfunden worden, nachdem die Saiten von verschiedener Länge und Dicke, auf den Harfen und Lyren schon so vervielfältigt waren, daß mit Bequemlichkeit keine mehr angebracht werden konnten. Dann erst wurde diese Verbesserung, durch den Druck der Finger die Saite zu verkürzen, und auf einer einzigen mehrere Töne hervorzubringen, eingeführt, die zur höchsten Vervollkommung der Saiteninstrumente, wenig mehr zu thun übrig ließ, als etwa die Erfindung eines Bogens.

Die Saiten, welche die Form der Lyra bestimmen, waren in den ältesten Zeiten von den Hörnern einer Art von Ziege gemacht, die **Agäzän** genannt wird, von der Größe einer kleinen Kuh ist, und sich häufig in der Provinz **Tigrè** findet. Ich habe viele Lyren gesehen, die sehr zierlich von solchen Hörnern gemacht waren, welche die Natur selbst zu diesem Gebrauch geschaffen zu haben scheint. Einige Hörner von einer africanischen Art dieses Thiers kann man in **Büffons** Beschreibung des königl. französischen Naturalien-Cabinets sehen. Sie sind gebogen, und nicht so regelmäßig wie die Abyssinischen; allein, nachdem Feuergewehr in der Provinz von **Tigrè** bekannt, und die Waldungen niedergehauen wurden, wurde auch dieses Thier seltener, und die Lyra mußte aus einem leichten rothen Holze gemacht

werden. Indessen ist sie doch überall in einer gewunden gedrehten Form gemacht, um die Materie, woraus sie in den ältern Zeiten gemacht war, nachzuahmen.

Das Königreich von Tigrè, die größte und volkreichste Provinz von Abyssinien, und viele Jahrhunderte hindurch der Sitz des Hofs, bekam zuerst Wissenschaften, so wie auch eine bürgerliche und gottesdienstliche Einrichtung. Es erstreckte sich einst bis zur rothen See; verschiedene Ursachen und Veränderungen zwangen aber die Einwohner, ihre Seeküsten verschiedenen fremden Nationen, Heiden und Mahometanern, zu überlassen. So lange sie noch im Besitz der See waren, gab sie ihnen, wie sie sagen, so viel Schildpatte, daß sie ihre Lyren, so wie nach dem Zeugniß des **Apollodor** und **Lucian** die alten Egyptier thaten, daraus machen konnten; seitdem sie aber diese Quelle verloren haben, sezten sie an die Stelle der Schildpatte eine besondere Art von Kürbis, dessen Rinde sehr hart und dünn ist; diese bearbeiten sie mit dem Messer noch immer so, daß sie der Figur einer Schildkröte ähnlich wird.

Die Lyra ist gewöhnlich 3 Fuß, auch wohl 3 Fuß und 6 Zoll hoch; das heißt, oben von der Spitze der Hörner an, bis an den untersten Theil des Klangbodens. Sie ist außerordentlich leicht, und bequem fortzubringen, wie auch ein Instrument in einem so unebenen und bergigten Lande nothwendig seyn mußte.

Wenn man die Theile betrachtet, woraus diese Lyra besteht, so kann man ihr das höchste Alter nicht absprechen. Der Mensch war in seinem ersten Zustand ein Jäger, oder ein Fischer; und dasjenige Instrument ist gewiß das älteste, aus dessen Beschaffenheit man diesen Zustand am meisten erkennen kann. Die Lyra, die hauptsächlich aus zween Stücken zusammengesezt ist, bedurfte zu dem einen nur der Hörner eines Thiers, und zu dem andern der Schale eines Fisches.

Es ist wahrscheinlich, daß die Lyra mit den Aethiopern so lange in diesem rohen Zustand blieb, als sie selbst auf ihren regnigten, steilen und rauhen Bergen wohnten. Als aber nachher ihrer viele sich längst dem Nil nach Egypten zogen, mußte die Leichtigkeit sie fortzubringen, ihnen, bey so großer Hitze und ermüdenden Wegen, gewiß sehr angenehm seyn. Bey ihrer Ankunft in Egypten nahmen sie ihre Wohnungen in Berghölen, welche noch bis diesen Tag bewohnt werden. Selbst in diesen Umständen hätte ihnen ein größeres Instrument als die Lyra ist, sehr unbequem, und in ihren Hölen manchen Zufällen unterworfen seyn müssen; als aber dieses Volk an Zahl und Muth zunahm, wagten sie sich hinunter in die Ebene, und baueten Theben. Nunmehr, so bequem, in einem so schönen Himmelsstrich, die ganze Natur lächelnd um sie herum, kultivirten und verfeinerten sie Musik und andere Künste, und die unvollkommene Lyra wurde zu einem Instrument erweitert, von doppelter Größe und Umfang. Die Größe der Harfe konnte nun nicht länger mehr unbequem seyn; der Nil trug die Einwohner leicht und ohne Mühe, wohin sie wollten, und es läßt sich vermuthen, daß bey den schönen Abenden dieses Landes der Nil der angenehmste Platz war, wo dieses Instrument gebraucht wurde; wenigstens scheint der Sphinx, und der Lotus auf dem Kopfe desselben, darauf anzuspielen, daß es auf irgend eine Weise mit diesem Flusse in Beziehung stand.

Hinter den Ruinen des egyptischen Thebens, ein wenig gegen Nordwest, liegt eine große Menge von Bergen, in welchen sich entsetzliche Hölen befinden, die, der Tradition zufolge, Gräber der ersten Thebanischen Könige sind. Der größte dieser ausgehölten Berge, enthält einen großen **Sarcophagus** von Granit, von welchem blos am Augenliede etwas zerbrochen ist. **Pococke**, glaube ich, (denn ob ich gleich sein Werk bisweilen angesehen habe, so habe ich es doch nie lesen können,) war in dieser Grotte, und muß, wie ich vermuthe, darin geschlafen haben, denn er läßt eines von den wenigen Denkmälern ganz unbemerkt, woraus sich auf den ersten Zustand der Künste in Europa schließen läßt.

Beym Eingang des Weges, der gemächlich abwärts in das Gemach führt, worin der Sarcophagus ist, stehen zween Säulen, an jeder Seite eine; die an der rechten Seite stellt die Figur des Scabaeus Thebaicus vor, von welcher vermuthet wird, daß sie ein Sinnbild der Unsterblichkeit sey; an der linken Seite ist ein Crocodil, welches mit den Zähnen an dem Apis hängt, und ihn in die Fluthen zieht: beyde sind von erhabener Gypsarbeit. An diesem Merkmal kann jeder diese Grotte erkennen, der sie zu sehen wünscht. Am Ende des Eingangs linker Hand, ist das Gemälde eines Mannes, der auf der Harfe spielt, in Fresco und noch ganz unversehrt.

Seine Kleidung gleicht einem Hemde, so wie sie noch jezt die Frauenzimmer in Abyssinien, und die Männer in Nubien tragen. Es scheint weises Linnen oder Nesseltuch, mit kleinen rothen Streifen, zu seyn. Es reicht herunter bis an den Fußknöchel. Die Füße sind blos; Hals und Arme ebenfalls; die weiten Ermel sind über dem Ellenbogen in Falten zusammen gelegt; das Haupt ist abgeschoren. Es scheint ein dicker, starker Mann, ungefähr funfzig Jahre alt zu seyn, der Farbe nach einer von den dunkelbraunsten Egyptiern.

Aus den einzelnen Theilen dieser Figur zu schließen, muß der Maler derselben, mit einem guten europäischen Schildmaler ungefähr einerley Geschicklichkeit gehabt haben; demohngeachtet hat er die Handlung des Musikers auf eine solche Art vorgestellt, daß sie unmöglich verkannt werden kann. Die linke Hand scheint in dem obern Theil des Instruments, in der Gegend des Alts so beschäfftigt zu seyn, als wenn sie ein Arpeggio machte; indem sie sich vorwärts beugt, scheint die rechte Hand von dem untersten Ton anfangen, und mit der größten Geschwindigkeit in die Höhe gehen zu wollen. Diese von einem mittelmäßigen Künstler so kenntlich gemachte Bewegung zeigt, daß es in jenen Zeiten eine gewöhnliche Stellung war, oder in andern Worten, daß geschickte Hände häufig waren, folglich Musik gut verstanden und fleißig ausgeübt wurde.

Wenn wir die Statur dieses Harfenspielers ungefähr zu 5 Fuß und 10 Zoll annehmen, so muß die Harfe eine Höhe von etwas weniger als sechs und einen halben Fuß gehabt haben. Sie scheint auf ihrem Fuße von selbst im Gleichgewicht stehen zu können, und bedarf blos einer kleinen Hülfe des Spielers, sich aufrecht zu erhalten. Sie hat 13 Saiten, aus deren Länge, Stärke und ganzen Art der Bearbeitung man sehen kann, daß sie auf eine ganz andere Weise gearbeitet sind, als die Saiten der Lyra.

Dieses Instrument ist von einer weit zierlichern Form, als die dreyeckigte griechische Harfe. Das Vorderholz, welches mit der längsten Saite gleich läuft, fehlt ganz, wodurch der Ton desselben gewiß gewonnen hat, obgleich das Instrument dadurch auch schwächer, und Zufällen leichter unterworfen werden konnte, wenn das Fortbringen desselben in Egypten überhaupt nicht so bequem gewesen wäre. Der hintere Theil ist der Sangboden, der aus vier dünnen Stücken von Holz conisch zusammengesezt ist, das heißt: gegen den Fuß immer weiter, so daß, wie die Länge der Saiten zunimmt, auch der Klangboden, in welchem der Ton vibriren muß, nach Verhältniß größer wird.

Außerdem ist der ganze Bau dieser Harfe sehr verhältnißmäßig und schön; die Verzierungen sind gleichfalls auf die beste Weise angebracht. Der Fuß und die Seiten sind wahrscheinlich mit Elfenbein, Schildpatte und Perlenmutter, welches die gewöhnlichen Produkte der benachbarten Seen und Wüsten sind, verziert oder eingelegt. Selbst in unsern Zeiten würde es unmöglich seyn, ein geschmackvolleres und zierlicheres Instrument zu machen.

Außer der Zierlichkeit der äußern Form, muß man auch bemerken, daß es einem vollkommenen Instrumente auch im Innern sehr nahe kommt; denn es fehlen blos zwo Saiten, um einen Umfang von zwo vollen Octaven zu haben. Ob diese absichtlich weggelassen sind, oder nicht, läßt sich jezt nicht bestimmen, da wir keinen Begriff von der Musik und dem Geschmack jener Zeiten haben; allein, wenn diese Harfe wirklich in dem Verhältniß gemalt ist, in welchem sie gemacht war, so läßt sich beweisen, daß sie kaum mehr als die darauf befindlichen 13 Saiten enthalten konnte. In der That, der Quer-

balken müßte schon allein von der Anspannung der vier längsten Saiten brechen, wenn sie von der Größe und Dicke der unsrigen wären, und so hoch gestimmt würden, wie bey uns geschieht.

Ich betrachte dieses Instrument als die Thebanische Harfe vor und aus den Zeiten des Sesostris, der die Stadt Theben verschönerte, und wahrscheinlich veranlaßt hat, daß sowol diese Harfe, als andere Figuren in dem Grabe seines Vaters gemacht wurden, zum Denkmal der Ueberlegenheit, welche Egypten zu jenen Zeiten in der Musik über alle fremde Nationen hatte, die von ihm entweder blos besucht, oder unterjocht waren.

Die Astronomie, und man kann glauben, auch andere Künste, machten um diese Zeit in Oberegypten sehr geschwinde Fortschritte, bis ungefähr funfzig Jahre nachher; zwischen dieser Zeit, und der Persischen Eroberung muß irgend etwas vorgefallen seyn, wodurch sie gänzlich zu Grunde giengen, welchen Zustand die Geschichtschreiber irrigerweise für ihren ersten Ursprung gehalten haben.

Wir wissen, daß um die Zeit des Sesostris, wenn nach der Vermuthung Newtons dieser Fürst und Sesac eine Person sind, in Palästina die Harfe nur zehen Saiten hatte; da aber David beym Spielen derselben vor der Arche zugleich tanzte und sang, so ist es klar, daß sein Instrument nur von sehr kleinem Umfang seyn konnte, vielleicht wenig größer, als unsere Cither; obgleich diese Harfe wahrscheinlich egyptischen Ursprungs war, so konnte doch von den Zeiten Moses her, ihre Größe sehr verändert worden seyn, um sie in den vielen Wanderungen der Israeliten desto leichter fortbringen zu können.

Eine andere Harfe, die dieser Thebanischen am nächsten kommt, ist zu Ptolemais in dem Cyrenaicum auf einem Basrelief vorgestellt, und zwar zweymal. Sie hat funfzehen Saiten, oder zwo volle Octaven; allein der Zusatz dieser zwo Saiten hat zugleich den Zusatz eines Vorderholzes zur Unterstützung des obern Querbalkens veranlaßt, so daß die Form derselben dreyeckigt ist. Das Ende des Fußes ist in Form eines Widderkopfes gegründet, welches auf ihren Thebanischen Ursprung anzuspielen scheint; und ich sollte denken, daß dieses Instrument wirklich egyptischen Ursprungs seyn müßte, weil man, soviel ich weiß, auf griechischen Bildhauer-Arbeiten nie eine Harfe mit einer solchen Anzahl von Saiten gesehen hat.

Da die Erfindung des Pedals unsere neuen Harfen von der großen Menge von Saiten befreyt, und sie der Einfachheit der Thebanischen näher gebracht hat, so hoffe ich, unsere Künstler, und besonders Merlin, werden sich nun bemühen, auch ein wenig Thebanische Zierlichkeit in der Form derselben anzubringen. Die Harfe ist das Lieblingsinstrument des schönen Geschlechts, und es muß nichts gespart werden, sie recht schön zu machen; denn es sollte eine Hauptsorge der Menschen seyn, das schöne Geschlecht auf alle mögliche Weise zur Ausübung der Musik aufzumuntern, da sie das einzige Vergnügen ist, welches im Uebermaaß genossen werden kann, und doch das Herz tugendhaft und unverdorben erhält.

Von dem, was entweder auf dieser Harfe hervorgebracht werden kann, oder was sich aus ihrer Beziehung auf den Zustand der Musik, in einer Zeit, wo Menschen im Stande waren, ein solches Instrument zu machen, schließen läßt, sage ich nichts; auf alle Weise aber ist es ein merkwürdiges Stück, und verdient alle Aufmerksamkeit. Es ist älter als alle Nachrichten von dem Zustand der ältesten Musik und musikalischen Instrumente in Egypten, und in Betracht seiner Form, Verzierung und Umfang ein unwidersprechlicher Beweis, unwidersprechlicher als tausend griechische Citata, daß Geometrie, Zeichenkunst, Mechanik und Musik, zu der Zeit, da diese Harfe gemacht worden, in der größten Vollkommenheit gewesen seyn müssen; und daß der Zeitpunkt, den wir für die Erfindung der Künste in Egypten bestimmen, blos als der Anfang der Epoche ihrer Wiederherstellung anzusehen sey." So weit das Schreiben des Herrn Bruce.

§. 30.

Aus diesen zum Theil sehr schätzbaren Nachrichten, so wie aus der vorher beschriebenen Anzahl musikalischer Instrumente, die nach den Zeugnissen älterer Geschichtschreiber bey den Egyptiern gebräuchlich seyn sollen, kann man nun zwar mit Gewißheit schließen, daß Musik in Egypten von den ältesten Zeiten her ausgeübt worden, und beliebt gewesen ist. Wie aber diese egyptische Musik beschaffen war, ob sie einen gewissen Grad von Ausbildung erreicht, oder, wie aus den meisten ihrer Instrumente, selbst die von Bruce beschriebene Thebanische Harfe nicht ausgenommen, wahrscheinlich zu schließen ist, ein roher Anfang der Kunst, ein der Betrachtung der Nachwelt unwürdiges Ding geblieben ist, läßt sich nicht leicht bestimmen. Zur Bestimmung dieser Frage würden Nachrichten von ganz anderer Art erforderlich seyn, als die sind, welche wir übrig behalten haben. Es giebt der Erfordernisse, auch nur zu einem mäßigen Grad von Vollkommenheit dieser Kunst, noch außer den Instrumenten so viele, die sämmtlich von den Geschichtschreibern der egyptischen Künste und Wissenschaften übergangen sind, und ohne welche gleichwol so wenig in der Musik, als in andern Künsten und Wissenschaften, eine wirklich etwas beträchtliche Ausbildung gedacht werden kann; daß man genöthigt ist, die Bestimmung dieser Frage entweder gänzlich aufzugeben, oder Vermuthungen und Folgerungen zu wagen, die zwar, wenn sie von Dingen abgezogen sind, deren wahre Beschaffenheit genauer bekannt ist, zu einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, aber nie zur völligen Gewißheit gebracht werden können. Ich will demohngeachtet einige solcher Folgerungen wagen.

§. 31.

Die Notirungskunst, oder die Wissenschaft, musikalische Gedanken aufzuschreiben, ist in der Musik so wichtig, als die Schreibkunst in der Gelehrsamkeit. Wenn wir für die unterschiedenen Laute einer Sprache keine Zeichen erfunden hätten, vermittelst welcher sie gleichsam sichtbar und bleibend gemacht werden können, so dürfte wohl ihre Ausbildung viel später, oder vielmehr nie zu der Vollkommenheit gekommen seyn, in welcher wir sie jezt sehen. Mit der musikalischen Sprache, deren Laute eben so leicht wie die Sprachlaute verschwinden, hat es die nemliche Bewandniß, und es ist eine unwidersprechliche Wahrheit, daß alle Völker, die ihre Melodien nicht aufzuschreiben wissen, eine noch sehr unbedeutende Musik haben. Lieder von so kleinem Umfang, daß jeder im Stande ist, sie leicht auswendig zu behalten, sind die ganze Musik solcher Völker; an etwas, das einer aneinander hängenden musikalischen Rede auch nur einigermaßen gliche, ist gar nicht zu denken. Sprache und Schreibkunst, Musik und Notenschrift, stehen in einem so natürlichen und nothwendigen Zusammenhang mit einander, daß sie nie anders als mit gleichen Schritten zur Vollkommenheit hinaufsteigen können, und keines ohne das andere gedeihen kann.

§. 32.

Nun werden zwar von den meisten Schriftstellern einmüthig die Phönicier [56]) für das erste, und die Egyptier für das zweyte schreibende Volk in der alten Welt gehalten; aber eben so einmüthig wird erkannt, daß diese erste Schreibekunst noch sehr unvollkommen war. Natürlicherweise zielten die ersten Versuche hierin blos darauf, das Andenken von Begebenheiten und Entdeckungen zu erhalten, von welchen man glaubte, daß der Nachwelt daran gelegen seyn könnte. Es giebt hinlängliche Beweise, daß man zur Erreichung dieser Absichten in den ersten Jahrhunderten der Welt, sowol Säulen, Altäre und andere Mittel ähnlicher Art, als auch, und zwar vorzüglich, Gesänge und angeordnete Feste gebrauchte. Das allgemeinste unter diesen Mitteln waren die Gesänge, deren Gebrauch man in den entferntesten Jahrhunderten bey allen Völkern, sowol der ältern als der neuern Welt, eingeführt findet. Die

56) Phoenices primi, famæ si creditur, ausi Mansuram rudibus vocem signare figuris. *Lucan.*

Egyptier [57]), Phönicier [58]), Araber [59]), Chinesen [60]), Gallier [61]), Griechen [62]), Mexicaner [63]), Peruvianer [64]), und sogar die alten Bewohner des Nords, von Brasilien [65]), Island [66]), Grönland [67]), Virginien [68]), Sanct Domingo [69]), und Canada [70]) hatten sie, und ihr Gebrauch hat sogar bey einigen Völkern noch nach der Erfindung der alphabetischen Schrift fortgedauert, wie man aus dem Gesange Moses, auf den wunderbaren Durchgang durchs rothe Meer, sehen kann.

§. 33.

Von diesen ersten Versuchen, das Andenken von Begebenheiten fortzupflanzen, gieng man mit sehr langsamen Schritten zur weitern Vervollkommung fort. Die Abbildung körperlicher Gegenstände, die bey den alten Egyptiern gewöhnlich war, und die man sogar noch in den neuern Zeiten bey den Mexicanern [71]) fand, erhielt sich erst lange Jahre, ehe sie nur bis zu der noch immer sehr unvollkommenen hieroglyphischen Schrift erweitert werden konnte. Da man aber bald fühlte, daß selbst diese Hieroglyphen keiner großen Vervollkommung fähig waren, und nicht leisten konnten, was man bey allmähliger Erweiterung der Begriffe, und bey dem Wachsthum der Sprachen, von ihnen erwartete, mußte man von dem angefangenen Wege gänzlich abgehen, und auf eine andere Weise zum Zweck zu gelangen suchen. Man erfand nun erstlich Zeichen für ganze Worte und Sylben, bis man endlich nach und nach von dieser Wort- und Sylbenschrift auf die Buchstabenschrift kam, welcher sich nun die meisten kultivirten Völker der Erde bedienen. Wie viele Anstrengung und Zeit diese große und wichtige Erfindung dem menschlichen Geiste gekostet haben müsse, stellt sich jeder leicht vor, der nur einigen Begriff vom Bau der Sprachen hat, und weiß, daß zwischen dem Laut der Worte, und den willkührlichen Zeichen derselben keine so nothwendige Verbindung herrscht, daß man leicht von dem einen auf das andere hätte geleitet werden können.

Daß die Erfindung der Notenschrift dem menschlichen Geiste nicht weniger Anstrengung und Mühe gekostet haben müsse, läßt sich sehr leicht aus der langen Reihe von Jahrhunderten erweisen, die zur Ausbildung derjenigen erforderlich waren, welcher wir uns jezt bedienen. Die nähere Geschichte derselben in der Folge dieses Werks, wird es deutlicher und anschaulicher machen.

§. 34.

So gewiß es nun ist, daß man aus der Beschaffenheit der Sprache und Schrift eines Volks, auf die Kenntnisse desselben schließen kann; so gewiß ist es auch, daß sich ein ähnlicher Schluß in Absicht auf Musik und Notenschrift machen läßt. Ob aber die Egyptier eine solche Notenschrift, von irgend einer Art, gehabt haben, oder nicht, wird von keinem einzigen Schriftsteller des Alterthums angeführt; auch nicht den kleinsten Wink findet man davon, man müßte denn das, was Dionysius in seinem Traktat von der Auslegungskunst sagt: daß die Egyptier die Töne ihrer Musik mit den Vocalen ihres

57) *Clemens Alexandr.* Strom. I. 6. pag. 757.
58) *Sanchoniaton* apud Eusebium, l. 1. p. 38.
59) Hiob Cap. 36. V. 24.
60) Lettr. edifiant. T. 19. p. 477.
61) *Tacit.* de morib. Germanor. n. 2. Bibl. univers. T. 6. p. 299.
62) Mem. de l'Acad. des Inscriptt. T. 6. pag. 165. *Tacit.* Ann. l. 4. n. 43.
63) *Theod. de Bry* rer. Americ. T. 2. p. 4. p. 123.
64) Hist. des Incas, T. I. p. 321. T. II. p. 56. 57. 145. Die Peruvianer sollen noch jezt eine Ode aus ihren ältesten Zeiten singen, worin die Geschichte der Welt nach ihrer alten Theologie enthalten ist.
65) Voyage de *Coreal*, T. I. p. 199. 203. Voyage de *J. de Lery*, p. 248.
66) Bibl. ancien. et moderne, T. II. p. 241.
67) Hist. natur. de l'Islande, T. II. p. 232.
68) Journ. des Sçavans, Mars, 1681. p. 46.
69) Hist. gener. des Voyag. T. XII. pag. 219.
70) Moeurs des Sauvages, T. I. pag. 519.
71) S. Allgemeine Reisen, in der Beschreibung der Eroberung von Mexico, wo angeführt wird, daß die Einwohner dem Montezuma die Nachricht von der Landung des Cortez durch eine Zeichnung gaben.

Alphabets benannt hätten, hierher rechnen wollen. Da aber blos von einer Benennung die Rede ist, so kann wohl dadurch nichts bewiesen werden.

§. 35.

Die Aehnlichkeit, die die Egyptier in ihrer körperlichen Bildung, Sitten, Geschmack, Anhänglichkeit an Gewohnheiten u. s. f. mit den Chinesen haben, und die Meinung des Deguignes, daß 1122 Jahre vor Christo, eine Colonie Egyptier nach China gegangen sey, könnte vielleicht in dieser dunkeln Materie einige Vermuthungen veranlassen; denn die Chinesen haben wirklich eine Notenschrift, ob sie gleich, so wie ihre Musik überhaupt, gegen die unsrige betrachtet, äußerst unvollkommen ist. Sie bedienen sich nemlich, so wie mehrere Völker, der Buchstaben ihrer Sprachschrift dazu, und schreiben sie auch auf die nemliche Art, wie ihre Sprache, nach aufrecht stehenden Colonnen, die auf der rechten Seite angefangen werden [72]). Da nicht nur die Buchstaben der Egyptier, sondern auch die Art sie zu schreiben, mit der chinesischen Art viele Aehnlichkeit hat, so ließe sich vielleicht aus dieser Uebereinstimmung vermuthen, daß die Egyptier auch eine ähnliche Notenschrift gehabt haben könnten. Aber auch selbst dann, wenn sie wirklich eine solche gehabt hätten, ließe sich daraus für die Vollkommenheit ihrer Musik nicht der vortheilhafteste Schluß machen, sondern würde vielmehr gerade ein Beweis seyn, daß diese Kunst bey ihnen nie aus einem gewissen Zustand der Kindheit herausgekommen sey. Die größten Verehrer der chinesischen Wissenschaften und Künste, können doch bey allem Lobe, welches sie der Musik der Chinesen ertheilen, nicht umhin zu gestehen, daß ihre Notirungskunst große Unbequemlichkeiten habe, und bey keiner andern Musik, als der chinesischen zu gebrauchen seyn würde. Wenn diese Verehrer glauben, die zugestandene Unbrauchbarkeit der chinesischen Tonschrift für andere als chinesische Musikarten, gereiche der Musik dieses Landes zu keinem Vorwurf, und könne übrigens mit der Vollkommenheit und dem innern Werth derselben gar wohl bestehen, so beweisen sie weiter nichts, als daß sie von diesen Sachen noch nicht hinlänglich unterrichtet sind. Armuth an Zeichen, sezt Armuth an Worten und Begriffen voraus, so wie eine zu große Menge derselben, Unordnung und Verwirrung. In dem einen Fall sind offenbar die Chinesen mit ihren Sprachzeichen, deren sie an 80000 zählen, und die überhaupt so weitläuftig sind, daß die Erlernung derselben die einzige, lebenslängliche Beschäfftigung eines Gelehrten unter ihnen ausmacht; alles, was man von ihrer Musik weiß, beweist, daß sie mit ihrer Notenschrift auch im andern Fall sind.

§. 36.

Da indessen die Bemerkung der Aehnlichkeit, die sich in Sitten, Gebräuchen, Geschmack, und andern Dingen mehr, zwischen den alten Egyptiern und Chinesen findet, in Absicht auf die Notenschrift des ersten Volks blos zu einer schwachen Vermuthung berechtigt, die sich mit keinem einzigen Beweise unterstützen läßt; da das Beyspiel so mancher anderer Völker zeigt, daß man viele Jahrhunderte hindurch eine Art von Musik haben kann, ohne sie schreiben zu können; so ist man vielleicht am wenigsten einem Irrthum ausgesezt, wenn man überhaupt annimmt, daß die wirklich große Kunst, Musik zu schreiben, bey den Egyptiern gar nicht bekannt war. Sowol die Gelehrsamkeit, als die übrigen Künste dieses Volks, so weit uns ihre Beschaffenheit bekannt worden ist, geben mehr als eine Ursache an die Hand, einen solchen Schluß zu machen, und so lange man nicht etwa die heiligen Bücher des Mercur, in welchen die Lobgesänge auf die egyptischen Gottheiten verzeichnet waren, auffinden, und uns durch die Entzifferung derselben vom Gegentheil überführen wird, als eine gewisse Wahrheit anzunehmen.

72) Eine Probe dieser chinesischen Notenschrift findet man im Essai sur la Musique von *La Borde*, Vol. I. pag. 144.

§. 37.
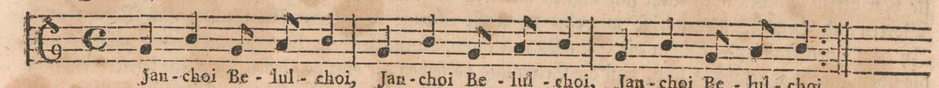
Die nothwendige Folge dieses Schlusses ist, daß die ganze Musik der Egyptier blos aus einer gewissen Art von kurzen Liedern bestanden haben kann, so wie ungefähr unsere Volkslieder sind [73]).

§. 38.
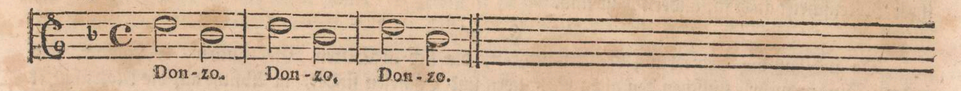
Eine zweyte Quelle, woraus sich auf den Grad von Vollkommenheit der egyptischen Musik schließen lassen muß, sind die uns durch Beschreibungen und Abbildungen bekannt gewordene Instrumente dieses Volks. Die Lyra mit drey Saiten, man mag auch die Stimmung derselben annehmen, wie man will, verspricht nur sehr wenig. Ist sie nach den Tönen e — f — g. gestimmt gewesen, wie die meisten musikalischen Schriftsteller glauben, so ist es das ärmste Instrument, was sich denken läßt; und war sie nach Quarten gestimmt, wie **Roussier** (Mem. p. 139.) glaubt, nemlich: H — E — A; so war es fast noch schlimmer, weil die uns aufbehaltene Form dieses Instruments, ohne Hals, Griffbret, oder irgend etwas, woraus sich vermuthen ließe, daß die zwischen den Quarten liegenden Töne etwa mit den Fingern durch Verkürzung der Saiten hätten gegriffen werden können, abgebildet ist, folglich nach unsern Begriffen noch weniger musikalisch brauchbar seyn konnte.

73) Die Verwandschaft der Aethiopier mit den Egyptiern, und die jetzige Beschaffenheit der Musik in verschiedenen Gegenden von Aethiopien, die sich nach der eigenen Sage der Einwohner aus den allerältesten Zeiten ihres Reichs herschreibt, kann diesen Schluß vollkommen bestätigen. Die Einwohner von Abyssinien, Amhara, Tigre u. s. w. haben nemlich gewisse Gesänge im Gebrauche, die sie Jahr aus Jahr ein unverändert wiederholen. Einige derselben sind von den Jesuiten, die sich dort aufgehalten haben, in Noten gebracht worden, die der Seltenheit wegen wohl verdienen, hier eingerückt zu werden.
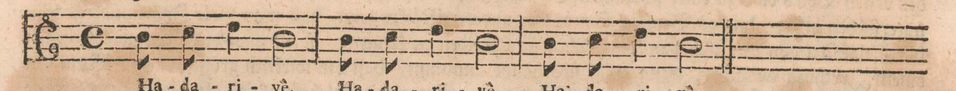
In Amhara:



In Gonga:



In Tigrē:



Dies sind Klaglieder, und werden so, wie sie hier stehen, bis zum Ekel wiederholt, so lange nemlich, bis sich die Sänger erleichtert oder erhört glauben. Noch andere Völker haben ähnliche Lieder, die sie aber mehr heulen als singen. Diese Völker haben auch eine geistliche Musik; ihre Priester, die sie Dabetara nennen, singen aber mit so unsanften Stimmen, und machen bey diesem unsanften Gesang nach der Weise der Egyptier mit Klappern, mit dem Sistrum und mit Castagnetten ein solches Geräusch, daß es gesunden Ohren unerträglich seyn soll. Demohngeachtet machen sich selbst die vornehmsten Personen des Landes eine Ehre daraus, bey Festtagen dieses Geräusch vermehren zu helfen, und selbst auf den Klappern zu spielen. S. *Jobi Ludolfi* Histor. Aethiopica, Lib. III. cap. 6. Lib. II. c. 18. Lib. I. c. 14.

§. 39.

Das Sistrum verspricht wenig mehr. Ein bekannter Schriftsteller [74]) beurtheilt es auf folgende Weise: „Man darf nur die Bildung eines unter dem Namen Sistrum bekannten musikalischen Instruments, es sey von Silber, oder Erz, mit Aufmerksamkeit betrachten, so wird man erkennen, daß unmöglich die geringste Harmonie, sondern blos ein scharfer Laut, davon hat entstehen können, welcher, in Vereinigung mit dem Schalle der groben Flöte, auf egyptisch **Chune** genannt, und dem Brüllen des Ochsen Apis, jene übelstimmende Musik hervorbrachte, welche **Claudian** in folgenden nachahmenden Versen beschreibt:

— — — Nilotica sistris
ripa sonat, phariosque modos Aegyptia ducit
Tibia, submissis admugit cornibus Apis [75]).

Ueber mehrere egyptische Instrumente fällt der nemliche Schriftsteller ein ähnliches Urtheil. Er hält sie sämmtlich für zu schlecht, als daß auf irgend eine Weise eine erträgliche Melodie darauf hätte hervorgebracht werden können. Die Priester wollten sie auch vielleicht blos ihrer großen Unvollkommenheit wegen nicht in den Tempeln dulden, und sangen ihre heiligen Lieder ohne alle Instrumentalbegleitung. Sein Endurtheil ist, daß die Egyptier zwar eine Musik, aber eine sehr schlechte, und eben so abscheuliche gehabt haben, wie noch heut zu Tage die Musik bey allen Völkern in Africa und im südlichen Asien ist.

§. 40.

Wenn diesen Urtheilen über die Beschaffenheit der egyptischen Instrumente, die von Herrn **Bruce** beschriebene Thebanische Harfe zu widersprechen scheint, so kommt es nur auf eine kleine nähere Untersuchung an, um sich zu überzeugen, daß sie eben so wenig, wie alle schon genannte Instrumente der Egyptier, im Stande ist, für ihre Musik eine günstigere Meinung zu erregen. Blos der äußere zierliche Bau dieser Harfe ist unerklärlich, weil er sich mit dem sonst bekannten steifen Geschmack der Egyptier in Werken dieser Art, auf keine Weise reimen lassen will; nicht aber ihre 13 Saiten, die gegen den nöthigen Reichthum von Tönen verglichen, welche zu einer Musik von einiger Vollkommenheit erforderlich sind, nur sehr wenig bedeuten wollen. Um dieses vollkommen einzusehen, darf man nur an die einfache Harfe unserer Zeit denken, die, ob sie gleich einen Umfang von 5 vollen diatonischen Octaven hat, dennoch von jedem wahren Musikverständigen zur Hervorbringung einer etwas beträchtlichern Musik, als etwa ein Lied, oder ein anderes auf eine einzige Tonart eingeschränktes kleines Stück ist, unbrauchbar befunden wird. Wenn 5 volle Octaven so wenig vermögen, was wollen 13 Saiten, die nicht einmal zwo volle Octaven ausmachen?

§. 41.

Ein dritter Grund, warum sich bey den Egyptiern schwerlich eine etwas vollkommene Musik denken läßt, liegt in dem Gesetze, nach welchem jeder Sohn bey dem Geschäffte seines Vaters bleiben

74) *Paw*, recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois. Tome I. pag. 213. Die deutsche Uebersetzung der hierher gehörigen Stellen s. in meiner musik. krit. Bibl. B. 1. S. 227. folg.

75) De IV. Consul. Honor. Herr v. Paw bemerkt auch, daß Winkelmann geirrt hat, wenn er behauptet, daß das Sistrum ein neues Instrument in Egypten gewesen, weil er dergleichen nicht in der Hand der zu Rom befindlichen Bildsäulen angetroffen hat. Zuvörderst war es in diesem Lande nicht erlaubt, neue musikalische Instrumente einzuführen; und man sieht das Sistrum mit einem Katzenkopfe in den Händen einer sehr alten Statue einer Frauensperson, welche man für eine Isis gehalten hat. Dieses entscheidende Denkmal befindet sich in England. Hiernächst würde Winkelmann, wenn er des Bocharts Untersuchungen über das Sistrum gelesen hätte, aus seinem Irrthum gebracht worden seyn.

mußte [76]). Ueber den Einfluß dieses Gesetzes auf Cultur der Wissenschaften und Künste, findet man unter den Gelehrten sehr widersprechende Meinungen. **Bossuet** [77]) glaubt, es sey ein weises und heilsames Gesetz gewesen, weil man nothwendig diejenige Sache besser lernen müsse, die man stets machen sehe, und wozu man von der ersten Jugend an gewöhnt werde. Allein, dieser Fall tritt nur dann ein, wenn das Kind die nöthige Anlage zu dem Geschäffte des Vaters, und gute Muster vor sich hat. Bey Geschäfften, zu welchen keine besonderen Geistesfähigkeiten erforderlich sind, wo es auf bloße Angewöhnung ankommt, kann ein solches Gesetz vielleicht nützlich seyn; bey Künsten und Wissenschaften aber, wo die große Verschiedenheit natürlicher Fähigkeiten überaus wichtig ist, und nicht ungenützt bleiben darf, gewiß nicht. In Europa würde ein solches Gesetz tausend Mißbräuche fortgepflanzt haben, und, so wie es wahrscheinlich auch in Egypten war, ein unüberwindliches Hinderniß jeder Art von Aufklärung gewesen seyn; es würde uns des größten Theils unserer Lehrer, denen wir unsere Wissenschaften und Künste verdanken müssen, beraubt haben, weil die meisten der Geburt nach zu ganz andern und weniger ehrenvollen Beschäfftigungen würden genöthigt worden seyn, als die Beschäfftigung ist, Lehrer des menschlichen Geschlechts zu seyn. Ob die Musik, zu deren glücklichen Ausübung fast vorzüglich freye, ungezwungene Neigung, Nacheiferung aller Arten guter Muster, und überhaupt Freyheit erforderlich ist, durch ein solches Gesetz bey den Egyptiern habe gewinnen können, oder wirklich gewonnen habe, läßt sich leicht einsehen. Ein kleines Lied konnte der Sohn dem Vater vielleicht ganz erträglich nachsingen lernen, aber weiter nichts. So lange der Sohn stets das alte Lied des Vaters singen oder spielen muß, und nicht bisweilen ein neues für seine eigene Empfindung passenderes erdenken oder erfinden darf, ist es durchaus unmöglich, an die Ausbildung irgend eines Theils der Kunst zu denken.

§. 42.

Endlich läßt sich noch viertens aus der Beschaffenheit der übrigen Wissenschaften und Künste, auf den möglichen Grad von Vollkommenheit der egyptischen Musik schließen. So sehr und so häufig auch, besonders die Griechen, sowol die Wissenschaft als die Kunst der Egyptier erhoben haben, so sehr kommt man doch in den neuern Zeiten, nach genauerer Untersuchung, darin überein, daß ihre Lobeserhebungen meistens übertrieben waren. Der Styl der Kunst unter den Egyptiern ist von jeher steif gewesen, und konnte nie das freye, ungezwungene und zierliche erreichen, welches nachher an der Kunst der Griechen mit so vielem Rechte bewundert worden ist. Sie hatten keinen Geschmack, und die Grazien waren ihnen, nach dem Zeugnisse des **Herodot** [78]), unbekannte Gottheiten. **Winkelmann** [79]) findet die Ursachen dieses Fehlers in der Bildung der Egyptier, die der chinesischen ähnlich ist, und kein gutes Muster für die Kunst abgeben konnte; in ihrer Gemüths- und Denkungsart, die theils zur Traurigkeit, theils zum Geheimnißvollen geneigt war; in ihren Gesetzen, Gebräuchen, Religion u. s. w. Ihren Geschmack an der wahren Natur, den ihnen einige Schriftsteller haben beylegen wollen, widerlegt ihre Neigung zu Colossen. Unter den Ueberbleibseln der egyptischen Kunstwerke von Colossalischer Art, hat man noch jezt einen Sphinx-Kopf, dessen Umfang 35, und die Höhe 26 Fuß hat. Weder Absicht, noch Verhältniß, noch Schönheit, findet man an diesen ungeheuren Massen, die sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben; das Riesenmäßige ist das einzige Verdienst daran [80]).

76) Cum Aegyptiis etiam Lacedæmonii in hoc congruunt, quod eorum præcones, et tibicines in paterna artificia succedunt: et coquus ex coquo, et tibicen ex tibicine, et præco ex præcone gignitur. *Herodot. Hal. Lib. VI. num. 60.*

77) On faisoit mieux, ce qu'on avoit toujours vu faire, et à quoi on s'etoit uniquement exercé dès l'enfance. *Discours sur l'hist. univ.*

78) Lib. II. pag. 69.

79) Geschichte der Kunst, erste Abh. pag. 31.

80) *Millot*, Hist. univ. T. I. pag. 72.

§. 43.

Von ihren Wissenschaften sind in den neuern Zeiten häufig ähnliche Urtheile gefällt worden. Die von den Griechen so sehr gerühmte egyptische Weisheit, wird nun nach genauern Untersuchungen für eine in ein großsprecherisches Dunkel gehüllte Einfalt gehalten; die erhabene Philosophie derselben für sehr gewöhnliche Sentenzen, oder ungereimte Fabeln; und die so prächtig glänzende Mathematik für wenig mehr als die ersten Sätze des **Euklid** [81]).

Wie bey einer solchen Beschaffenheit der Wissenschaft und Kunst der Egyptier, die Musik sonderlich habe vervollkommet werden können, läßt sich schwer begreifen, um so weniger, da es eine ausgemachte und unwidersprechliche Wahrheit ist, daß diese Kunst in den neuen bekanntern Zeiten, stets mit der Kultur der übrigen Künste und Wissenschaften gleichen Schritt gehalten, und auch dadurch das allgemeine Band bestätigt hat, womit alle Wissenschaften und Künste zusammen hängen.

§. 44.

Die Musik der Egyptier also, nach allen Nachrichten, die wir von ihr haben, und nach allen Vermuthungen, die sich aus ihrem Nationalcharakter, aus ihren Gesetzen, Sitten, Gebräuchen, Religion, Instrumenten, und aus dem Zustande der übrigen Künste und Wissenschaften, ableiten lassen, war höchst wahrscheinlicherweise nur eine sehr unvollkommene Musik. Sie kann bloß aus **kleinen Liedern** bestanden haben, die leicht, ohne Notirungskunst, vom Vater auf den Sohn fortgepflanzt werden konnten, so wie sich in den neuern Zeiten etwa **Volkslieder** Jahrhunderte hindurch auf ähnliche Art erhalten haben. Wenn auch im ersten Augenblick ein Denkmal, wie z. B. die vorherbeschriebene Thebanische Harfe ist, diesem Urtheil zu widersprechen scheint, wie es doch bey näherer Untersuchung nicht kann; wenn man auch glauben wollte, daß lange vor dem uns bekannten Zeitpunkt ein Volk in Egypten gelebt habe, bey welchem Künste und Wissenschaften im höchsten Flor standen, und daß die angeführte Harfe ein Ueberbleibsel aus diesem Zeitpunkt sey: so kann doch eine solche Vermuthung in das auf Natur, und auf Erzählungen glaubwürdiger Geschichtschreiber gegründete Urtheil über Wissenschaften und Künste eines spätern Volks keinen wesentlichen Einfluß haben. Wenn die Natur im Großen so wirkt wie im Kleinen, das heißt: wenn der ewige Kreislauf menschlicher Dinge sich nicht bloß auf einzele Wesen und Reiche, sondern auch auf Nationen und ganze Welttheile erstreckt; ferner, wenn unsere Erde, wie der Mineralog beweist, ausser der großen Wasserfluth, auch schon einmal durch Feuer eine Hauptrevolution erlitten hat: wie leicht kann man auf die Vermuthung gerathen, daß schon manches Volk, wer weiß vor wie vielen Jahrtausenden, auf dem nämlichen Grade der Kultur gestanden habe, worauf jezt Europa steht? [82]) Wer aber wird es wagen, über eine solche vermuthete Kultur ein Urtheil zu fällen?

§. 45.

Alles, was bisher von der Beschaffenheit der Musik der Egyptier angeführt worden ist, betrift jedoch bloß die Jahrhunderte ihrer Monarchie, in welchen sie ein freyes Volk waren, und ohne fremden Einfluß, nach eigenen angebohrnen Fähigkeiten die Wissenschaften und Künste behandelten. Sobald sie unterjocht wurden, nahm das egyptische Originalgepräge ein Ende, und was von der Zeit an für egyptische Kunst und Wissenschaft gehalten wird, ist zwar auf egyptischem Grund und Boden entstanden, aber nicht Werk der Eingebohrnen, sondern meistens ihrer Eroberer. Die merklichste Veränderung hat Egypten in dieser Rücksicht durch die freywillige Uebergabe an **Alexander den Großen**

81) S. Tiedemanns erste Philosophen, S. 234.

82) *Bailly*, Hist. de l'Astronomie ancienne, wo aus gewissen astronomischen Erfindungen, die nur unter einem gewissen Himmelsstrich, und unter dem Zusammenfluß mehrerer Umstände gemacht werden konnten, bewiesen wird, daß es im nördlichen Asien ein kultivirtes Volk gegeben haben müsse, welches nun gänzlich verloren ist.

erlitten, welche in das Jahr der Welt 3673. fällt. Dieser große Eroberer erbauete das nachher so berühmt gewordene **Alexandrien**, und führte daselbst, so wie seine Nachfolger die **Prolemäer**, griechische Sitten, Geschmack, Wissenschaften und Künste, folglich auch griechische Musik ein. Um diese Zeit hiengen die Eingebohrnen bloß noch an ihren abergläubischen Religionsgebräuchen; Wissenschaften und Künste wurden bloß von Griechen getrieben. Da sich unter den Nachfolgern **Alexanders**, vorzüglich unter den **Prolemäern** einige finden, welche die Musik sehr geliebt, unterstützt und befördert haben, so will ich zum Beschluß dieses Kapitels noch eine kleine Nachricht von ihnen mittheilen.

§. 46.

Die drey ersten dieses Namens, nämlich **Prolemäus Soter**, **Prolemäus Philadelphus**, und **Prolemäus Evergetes**, hielten einen sehr glänzenden Hof zu Alexandrien, und zogen durch ihre Liebe zu den Künsten und Wissenschaften eine Menge der geschicktesten Leute aller Art, und aus allen Gegenden dahin. Alle drey waren aber auch zugleich den Wollüsten sehr ergeben, und befleckten ihre Regierung mit Lastern, deren Andenken alle Beförderung und Aufmunterung, die sie den Künsten und Wissenschaften angedeihen ließen, bey der Nachwelt nicht vertilgen kann.

Besonders merkwürdig ist ein Fest, welches **Prolemäus Philadelphus** einst gab, und dessen weitläuftige Beschreibung wir beym **Athenäus** finden. Bey diesem ausserordentlichen Feste war ein Chor von mehr als **sechshundert** Musikern, und unter diesen allein **dreyhundert** Citharisten [83]). Ob man gleich aus der Beschreibung des ganzen Festes leicht sehen kann, daß dieses so ansehnliche Chor nicht zusammen gebracht war, um eine vorzüglich schöne und prächtige Musik aufzuführen, sondern bloß um die Pracht und den Glanz des Hofes vergrößern zu helfen; so ist es doch ein Beweis, daß zu jener Zeit viele Menschen sich mit Musik müssen beschäftigt haben, weil sonst unmöglich eine so große Menge Musiker hätte versammlet werden können. Daß dieses wirklich der Fall war, bezeugt **Athenäus** an einer andern Stelle seiner philosophischen Tischgespräche, indem er versichert, daß es nirgends geschicktere Musiker gebe, als in Alexandrien, sowol auf der Cither, als auf der Flöte; auch der geringste Mann sey daselbst so an Musik gewöhnt, daß er augenblicklich jeden Fehler bemerke, der im Spielen begangen werde [84]).

Prolemäus VII. seiner Dicke wegen **Physcon**, und seiner Grausamkeit wegen **Cacergetes** genannt, war ebenfalls ein großer Beförderer der Wissenschaften und Künste, unter dessen Regierung sie beydes geliebt und gelehrt wurden. Dieser Fürst ließ einen großen Theil der Alexandriner umbringen, und andere verbannte er, weil sie seinem Bruder, den er der Crone beraubt hatte, zugethan gewesen waren. Nach einer solchen Entvölkerung besetzte er seine Länder wieder mit Grammatikern, Philosophen, Geometern, Musikern, Schulmeistern, Malern, Aerzten, und andern Personen dieser Art, die ihrer Armuth wegen, andere lehren mußten, was sie verstanden, und auf diese Weise viele geschickte Leute bildeten [85]).

Der letzte unter den **Prolemäern**, Vater der **Cleopatra**, trieb seine Liebe zur Musik am weitesten. Er wurde von seiner ausschweifenden Neigung zur Flöte, **Auletes** oder der Flötenspieler genannt.

83) — Post quas virorum sexcentorum chorus in pompam procedebat, inter quos trecenti citharistæ coronas totasque citharas inauratas habentes canebant. *Deipnos. Lib. V.* pag. 328. Edit. Natal. de Comit.

84) Volo autem te optime Ulpiane, cognoscere, quod nulli magis periti sunt artis musicæ quam Alexandrini, neque pulsandæ citharæ solum dico, cui vel pauperrimus quisque privatus apud nos atque indoctus omnis ita est assuetus, ut quam celerrime errores, qui in pulsatione chordarum fiunt, deprendere possit, sed tibiarum etiam sunt peritissimi. *Deipnos.* L. IV. pag. 287.

85) — Fuit rursus disciplinæ totius innovatio Ptolemæi temporibus, qui septimus regnavit in Aegypto rex: eius inquam, qui ab Alexandrinis legitime Cacergetes fuit nominatus. Hic enim cum multos ex Alexandrinis iugulasset, compluresque in exilium, ex iis, qui fratris sui tempore pubescerent, profugasset, insulas, et urbes omnes viris Grammaticis adimplevit, philosophis, geometris, *musicis*, pictoribus, pædagogis, medicis, aliisque compluribus, qui ob paupertatem docentes ea quæ sciebant, multos viros eximios effecerunt. *Deipnos.* L. IV. p. 299.

86) — Hic præter alia flagitia etiam choraulam exercuit: et adeo ea se iactavit, ut non pigeret eum certamina in regia celebrare, ad quæ et ipse cum aliis concertaturus prodit. *Strabo*, L. XVII. p. 923.

Strabo berichtet von ihm, daß er sich beflissen habe, die Flöte auf eine eigene Art zu spielen; seine Meinung von seiner Geschicklichkeit auf diesem Instrumente sey so groß gewesen, daß er musikalische Wettstreite in seinem Pallast angestellt, und den Muth gehabt habe, mit den besten Musikern seiner Zeit öffentlich um den Preis zu streiten. Selbst die Kleidung eines Flötenspielers legte er an, die bey den Alten besonders für diesen Stand bestimmt war, und begieng überhaupt so viele einem Könige unanständige musikalische Thorheiten, daß er sich selbst von seinen Unterthanen den Spottnamen *Photingos* von Photinx oder Monaulos (einfache Flöte) zuzog [86]). Wer eine weitläuftigere Nachricht von dem Leben und den Sitten sowol, als andern, auch musikalischen Ausschweifungen dieses Königs wünscht, kann sie in einer besondern Lebensbeschreibung desselben finden, die von *Baudelot de Dairval* 1698. zu Paris heraus gekommen ist.

Unter der Regierung der Tochter dieses Königs, **Cleopatra**, die sich selbst entleibte, wurde Egypten im Jahr 3974 zu einer römischen Provinz gemacht; von diesem Zeitpunkt an, ist so wenig von der Musik, als andern Wissenschaften dieses Landes, etwas zu sagen.

Drittes Kapitel.

Geschichte der Musik bey den Hebräern.

§. 1.

Ohngeachtet die Hebräer unter den alten Völkern ihrer Musik wegen vorzüglich berühmt waren, und uns nicht bloß von weltlichen Geschichtschreibern, sondern hauptsächlich von den Verfassern der Bibel ungemein viel von der prachtvollen Anwendung derselben bey ihrem Gottesdienste gesagt wird, so sind wir nach einem Zeitraum von mehrern Jahrtausenden doch nicht im Stande, uns von der wahren Beschaffenheit derselben eine richtige Vorstellung zu machen. Das Wesen der Tonkunst ist, wie das Wesen der Sprache, ein fein modificirter Hauch, der nach **Herders** Ausdruck [1]) auf den Lüften schwebt, und auch mit den Lüften vorüber fliegt. Nichts kann ihn fest halten; selbst die sichtbaren Zeichen desselben, wodurch man ihn fest zu halten sucht, erfüllen diese Absicht nur so lange vollkommen, als ihnen ein lebendiger Odem gegenwärtig ist, der ihre Bedeutung bestimmen kann. Ohne diesen lebendigen Odem ist alles todt, und jedes Schriftzeichen nur ein leerer Schatten von dem, was es eigentlich bezeichnen soll. Mit den Sprachzeichen verhält es sich zwar eben so, wie mit den Tonzeichen; dennoch sind wir in diesem Betracht mit der Sprache noch glücklicher, als mit der Tonkunst. Denn wenn man auch die Aussprache und den wahren Klang der Worte nach und nach verliert, wie wir ihn wirklich bey den meisten alten, sogenannten todten Sprachen verloren haben, so behält man doch durch die Schriftzeichen den innern Sinn derselben, und kann sich dadurch von der Natur und Beschaffenheit derselben, wenn nicht vollkommen, doch einigermaaßen einen Begriff machen. Allein die Musik muß leben, das heißt: sie muß klingen, oder sie ist keine Musik. Daher kommt es, daß wir nicht einmal im Stande

1) Vom Geist der hebräischen Poesie, B. 2. S. 374.

sind, uns von der Musik derjenigen Völker eine richtige und vollkommene Vorstellung zu machen, deren Tonzeichen sowol, als andere Grundsätze, nach welchen sie ihre Töne zusammen gesetzt haben, bis auf uns gekommen sind [2]). Wie viel schwerer muß nun diese Vorstellung von der Musik solcher Völker werden, von welchen uns nicht einmal diese wenigen, diese todten Hülfsmittel übrig geblieben sind?

§. 2.

Mit der so gerühmten Tonkunst der alten Hebräer sind wir in diesem Fall. Kein alter Schriftsteller, selbst die Bibel sagt uns nichts mehr, als daß ihre Musik sehr prächtig, ausdrucksvoll, kurz sehr vortreflich gewesen sey. Was uns beyläufig von ihren Instrumenten, von dem Umfang und Gebrauch derselben gesagt wird, ist zwar etwas, woraus man einige wahrscheinliche Folgerungen ziehen kann; zu einer richtigen und vollkommenen Vorstellung von der Natur und wahren innern Beschaffenheit ihrer Musik überhaupt, ist es aber bey weitem noch nicht hinreichend.

Unter solchen Umständen bleibt einem Geschichtschreiber der hebräischen Musik nichts übrig, als die Nachrichten, die sich theils bey den Verfassern unserer heiligen Bücher, theils bey einigen wenigen alten weltlichen Geschichtschreibern finden, zu sammeln, und sodann aus diesen gesammelten Nachrichten nach Wahrscheinlichkeit, über alles, was diese Musik betrift, einige Folgerungen und Urtheile zu wagen. Noch niemand hat in dieser Sache mehr geleistet; und nie wird jemand mehr darinn leisten können. Wir müssen uns sämmtlich an die vor uns liegenden Nachrichten, an den todten Buchstaben halten, nachdem uns die Zeit das lebendige Wesen, den Geist hinweg geweht hat. Alles, was einer vor dem andern voraus haben kann, besteht bloß darinn, daß er die vorhandenen Nachrichten so ordne und stelle, so nach der Natur der Sache, der Menschen, Zeiten und Sitten beurtheile und betrachte, daß die möglichen, zwar nicht gewissen, aber doch wahrscheinlichen Folgerungen daraus, erleichtert werden.

§. 3.

Unsere Kenntnisse und Künste hängen so sehr von der Beschaffenheit unserer Lage und Lebensart auf dieser Erde ab, und sind so sehr Abdruck der Gesinnungen und Sitten, die aus dieser Lage und Lebensart entstehen, daß man nie die wahre Beschaffenheit einer Kunst bestimmen kann, ohne auf den Zustand Rücksicht zu nehmen, in welchem sie entstanden ist. Die Hebräer erscheinen uns in der Geschichte unter sehr mancherley Gestalten. Anfänglich lebten sie wohl ein halbes Jahrtausend, nämlich vom **Abraham** bis **Mose** in Palästina, Egypten und Arabien, als **Nomaden**. Sodann wurden sie von **Mose** bis **Saul**, ebenfalls ein halbes Jahrtausend hindurch, **demokratisch** regiert. Das dritte halbe Jahrtausend hindurch, war ihr Staat **Monarchie**, und sie wurden von Königen, vom **Saul** bis **Zedekia**, erstlich vereint, sodann aber in **Israel** und **Juda** zertheilt, regieret. Endlich wurden sie nach und nach den Assyriern und Egyptiern zinsbar, von den Chaldäern als Gefangene nach Babylon geführt, und mußten eine geraume Zeit hindurch ihr Land zur Provinz anderer Staaten machen lassen, bis sie zuletzt gar als **Exulanten** in alle Welt zerstreut wurden. Unter allen diesen verschiedenen Gestalten, worinn das israelitische Volk nach und nach lebte, konnte nur die **monarchische Periode** der Kultur der Tonkunst recht günstig seyn, und sie ist es auch so sehr gewesen, daß, obgleich diese Kunst bey allen einigermaaßen kultivirten Völken des Alterthums sowol bey ihren gottesdienstlichen und andern öffentlichen Festen, als bey häuslichen und Privatfeyerlichkeiten gebraucht wurde, sie doch sämmtlich hierinn von den Juden unter ihrer monarchischen Regierung, vorzüglich aber zur Zeit **Davids** und Salomons, weit übertroffen worden sind.

Um mit gehöriger Ordnung zu verfahren, will ich erstlich die Nachrichten so ordnen, daß man sehen kann, was es für eine Bewandniß mit der Musik dieses Volks in allen ihren verschiedenen Staatsverfassungen gehabt habe. Zu richtigen, oder wenigstens wahrscheinlichen Folgerungen auf das innere Wesen der israelitischen Musik wird uns sodann die Kenntniß ihrer Instrumente, und die Bedeutung verschiedener Ausdrücke leiten, die hauptsächlich in den Davidischen Psalmen vorkommen. Und endlich soll eine allgemeine Litteratur der hebräischen Musik, oder eine vollständige Anzeige aller Quellen und Schriften, woraus sich der Leser noch weiter in dieser Sache unterrichten kann, den Beschluß dieses Kapitels machen.

§. 4.

Abraham ist zwar als der Stammvater der Hebräer zu betrachten, und da mit seiner Geburt die Richtigkeit der hebräischen Zeitrechnung erst anfängt, so sollte billig auch jede Geschichte seiner Nachkommen mit ihm ihren Anfang nehmen. Weil aber **Moses** die seinige schon mit der Erschaffung der Welt und Adams angefangen, und mit der Geschichte des Volks Gottes genau verbunden hat, so ist man gewohnt, auch in der Geschichte der den Israeliten zugeschriebenen Künste, weit über die Zeiten **Abrahams** hinaus zu gehen. Wenn daher alle andere Völker die Erfinder der bey ihnen üblichen Künste unter ihren Stammvätern suchen, so machen es die Hebräer hierin anders, und nennen den **Jubal**, der ins Zeitalter **Jareds** gehört, den Erfinder ihrer Musik, oder nach den Mosaischen Worten: **einen Vater der Geiger und Pfeifer** [3]), welches wahrscheinlich heißen soll, daß er nicht nur einige Instrumente erfunden habe, sondern überhaupt Erfinder und erster Ausüber der Instrumentalmusik gewesen sey. Nach **Chardin** [4]) werden noch jetzt bey den **Arabern** und **Persern** die Spieler und Sänger **Rayné**, d. i. Nachkömmlinge des **Cain** genannt; und die vom **Jubal** erfundenen Instrumente scheinen sogar auch noch nach der großen Wasserfluth im Gebrauch geblieben zu seyn. Wenigstens sind die Namen derselben noch vorhanden, und kommen auch in spätern Büchern vor [5]).

2) Um genau einzusehen, wie sehr sich der äussere Vortrag in der Tonkunst mit den Zeiten und Sitten der Menschen ändert, obgleich die Töne und Tonzeichen im Innern unverändert bleiben, darf man nur an den Unterschied denken, welcher sich in dem Vortrag eines Tonstücks zwischen jetzt und einer Entfernung von 50 Jahren findet. Ein und ebendasselbe Lied von zwey Personen aus den angegebenen Zeitperioden, einmal nach der alten vor 50 Jahren üblichen, und einmal nach der jetzigen Art vorgetragen, scheint ganz und gar nicht einerley zu seyn, ob es gleich in Betracht der Töne und Tonzeichen vollkommen einerley ist. Es kann vielleicht in der einen Gestalt Lachen, und in der andern Rührung erwecken. Wenn nun schon in einer Entfernung von 50 Jahren unsers Tonzeichen eine so verschiedene Bedeutung und Geltung erhalten haben, wie groß muß nicht, wenn sich der Ausdruck der Zeichen wirklich stets mit den Zeiten und Sitten der Menschen ändert, dieser Unterschied erst in einer Entfernung von mehrern Jahrtausenden seyn? Wir sind daher auf keine Weise im Stande, aus den übrig gebliebenen Tonzeichen allein, mit Sicherheit zu schließen, wie die Tonstücke der Alten eigentlich geklungen, und welche Wirkung sie eigentlich hervorgebracht haben können.

3) 1. B. Mos. Cap. 4. V. 21. „**Von dem sind herkommen die Geiger und Pfeifer.**„ Es verdient hier bemerkt zu werden, daß die meisten Uebersetzungen in dieser Stelle von einander abgehen. Unter den neuern sagt die englische: *the father of all such as handle the harp and organ;* die französische: *le Violon et les orgues;* die lateinische: 1) *fuit inventor tangendae citharae et testudinis.* (S. Sebast. Castellionis Bibl. sacr.) 2) *fuit pater canentium cithara et organo.* Unter den ältern haben die 70 Dollmetscher: Ψαλτηριον και κιθαραν, Psalter und Cithar; die syrische Uebersetzung: *citharam et fides;* die chaldäische: *ipse fuit magister omnium canentium in nablio, scientium cantium citharae et organi;* die arabische: *tympanum et citharam.* **Burney** (Hist. of Mus. V. 1. pag. 218.) macht bey dieser Gelegenheit die Bemerkung, daß weder alte noch neuere Uebersetzer recht gewußt haben, was für einen Begriff sie sich von der Form und Beschaffenheit der hebräischen Instrumente machen sollten, und daß eben deswegen von den meisten die Namen der in ihrem eigenen Lande bekannten Instrumente untergeschoben worden sind.

4) Voyage en Perse, Tom. V. pag. 69.

5) S. **Pfeifer über die Musik der alten Hebräer**, pag. IV.

§. 5.

Von der Art und Weise, wie sich die Erfindung **Jubals** auch noch nach der großen Wasserfluth erhalten habe, findet man bey einigen alten Schriftstellern eine sonderbare Nachricht. **Flav. Josephus** erzählt in seinen jüdischen Alterthümern [6]), daß man einer Prophezeyhung **Adams** zufolge, nach welcher ein doppeltes Gericht über die Menschen ergehen, und alles, entweder durch Feuer oder Wasser, vernichtet werden sollte, zween Säulen verfertigt habe, die eine aus Marmor, und die andere aus gebrannten Steinen (Ziegelsteinen), um die vor der Wasserfluth gemachten Erfindungen der Menschen darauf zu schreiben, und vor allem Untergange durch Wasser oder Feuer zu sichern. Nach dem Zeugnisse eben dieses Schriftstellers, befand sich die Marmorsäule zu seiner Zeit noch in Syrien. Einige sind der Meynung gewesen, daß diese Säulen vorzüglich zur Erhaltung der Jubalischen Erfindung bestimmt waren [7]). **Gervasius Tilberiensis**, ein Schriftsteller aus dem Ende des zwölften, oder aus dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts, nimmt es als gewiß an [8]), so wie auch **Adam de Fulda**, ein musikalischer Schriftsteller aus dem 15ten Jahrhundert [9]). Aber **Josephus** selbst sagt von der musikalischen Anwendung dieser Säulen nichts ausdrückliches, sondern spricht im Anfange von den Erfindungen der Vorwelt nur überhaupt, zuletzt aber, daß die astronomischen Kenntnisse der Erzväter vor der Wasserfluth, auf beyden Säulen verzeichnet waren [10]). Aller Wahrscheinlichkeit nach, ist also die Nachricht des **Josephus** mißverstanden worden, oder ist selbst ein Irrthum; sie scheint bloß als ein Einfall betrachtet werden zu müssen, ungefähr von der nämlichen Art, wie diejenige, welche ein Schriftsteller des Mittelalters gegeben hat: daß **Abraham** die vier Künste, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie schon ordentlich gelehrt habe [11]).

§. 6.

Nach der Nachricht, welche uns **Moses** von der Erfindung der Musik und einiger Instrumente durch **Jubal**, hinterlassen hat, wird der ganzen Tonkunst nicht eher wieder gedacht, bis mehr als sechs hundert Jahre nach der großen Ueberschwemmung. Dies geschieht bey Gelegenheit der Flucht **Jacobs** von **Laban**, welche nach der hebräischen Zeitrechnung ins 1739ste Jahr vor Christo fällt. Diese Erwehnung findet sich im 1 Buch Mos. Kap. 31. V. 26 — 27.

6) Lib. 1. Cap. 2. pag. 11. Edit. Ioh. Hudsoni fol.

7) S. Reimanni Histor. antediluv. Sect. 1. q. 43. pag. 41. Fuit nonnullorum persuasio, celebratas illas antediluvianas columnas ad musicam pertinuisse.

8) *Otia imperialia* in Leibnitzii SS. rer. Brunsuic. T. I. cap. XX. pag. 899. de inventione musicae et multorum artificiorum: „et nomen ejus fratris *Jubal*, qui fuit pater cantantium in cithara et organo, non quod instrumenta ista invenerit, quae longe post inventa fuerunt; sed inventor fuit Musicae, hoc est, consonantiarum, ut labor pastoralis quasi in delicias verteretur. Et quia audierat Adam prophetasse de duobus judiciis, ne periret ars inventa, scripsit eandem in duabus columnis, in qualibet totam: una marmorea, altera lateritia, ut una non diluueretur diluvio, altera non periret incendio. Marmoream narrat *Josephus* adhuc esse in terra syrica.

9) In *Gerberti* SS. ecclesiast. de Musica. Tom. III. pag. 340.

10) Ne autem illa inventa homines effugerent, et antequam venirent in notitiam, interciderent, (cum rerum omnium interitum fore, alterum quidem ignis vi, alterum vero per violentiam et multitudinem aquarum, praedixisset Adamus) columnis duabus exstructis, una quidem ex latere, altera vero ex lapidibus, inventa *sua* utrique inscripserunt. Ut si eveniret lateritiam eversam iri per imbrium vim, lapidea superstes ostenderet hominibus *Astronomica* inscripta, simulque indicaret et lateritiam ab illis positam fuisse. Manet autem hodieque in terra Syriade. *Antiq. Judaic.* L. I. Cap. 2. pag. 11. Edit. I. Hudf.

11) Hist. Acad. Paris. pag. 110. apud *Bulaeum*: ex scripto medii aevi referuntur, *Abraham* docuisse quadrivium, id est quatuor artes, arithmeticam, geometriam, musicam et astronomiam. — *Abrahamum* omnes artes caluisse, Aegyptiisque communicasse, Josephus docet. Conf. *Lampe* pag. 624.

„Da sprach **Laban** zu **Jacob**: was hast du gethan, daß du mein Herz gestohlen hast, und hast meine Tochter entführt, als die durchs Schwerdt gefangen wären?“

„Warum bist du heimlich geflohen, und hast dich weggestohlen, und hast mirs nicht angesagt: daß ich dich hätte begleitet mit Freuden, mit **Singen**, mit **Pauken** und **Harfen**?“ [12])

Aus dieser Nachricht sieht man, a) daß zu den Zeiten **Labans** und **Jacobs** sowol Vocal- als Instrumentalmusik schon in allgemeinem Gebrauch gewesen seyn muß; b) daß die von **Jubal** erfundenen Instrumente, wenn die im vorhergehenden §. von **Josephus** angeführte Nachricht, von der noch zu seiner Zeit in Syrien befindlichen Marmorsäule gegründet wäre, sich wirklich bis nach der Wasserfluth erhalten haben können, weil **Laban** ein Syrer war, und also wahrscheinlich sich der in seinem Lande üblichen Instrumente bedient haben wird; und endlich c) daß von den möglichen drey Gattungen musikalischer Instrumente, nämlich der **Blase-Saiten-** und **Schlag-**Instrumente schon zwey Gattungen vorhanden waren [13]).

§. 7.

Eine Stelle aus **Hiobs** Gedicht giebt aber schon alle drey Gattungen an; denn es kommen darinn die **Cither**, die Aduse (Pauken) und die Pfeifen vor. **Luther** hat übersetzt: „Sie jauchzen mit Pauken und Harfen, und sind frölich mit Pfeifen.“ (Kap. 21. V. 12.) Wenn nun **Hiob** wahrscheinlich in den letzten Zeiten des Erzvaters **Jacob** gelebt hat, und das Land, in welchem die Scene in seinem Gedichte vorgeht, Arabien ist; so beweisen diese wenigen Nachrichten zusammengenommen so viel, daß sowol in Syrien als Arabien, wo sich die Israeliten am meisten aufhielten, alle Arten von musikalischen Instrumenten in dieser frühen Zeitperiode schon ziemlich allgemein bekannt und gebräuchlich waren. Sogar des Mißbrauchs der Musik geschieht schon Erwähnung, indem die Stelle **Hiobs** vorzüglich auf den üppigen Gebrauch derselben zielt. Demohngeachtet läßt sich hieraus noch nicht auf eine so große Vollkommenheit der Musik dieses frühen Zeitalters schließen, wie die Verfasser der allgemeinen Welthistorie [14]) gethan haben, welche aus dem großen Zwischenraum der Zeit, von **Jubal** an bis zum **Moses**, folgern: „es sey kein Wunder, daß die Musik eine so große Vollkommenheit habe erreichen können, und daß sie weit rührender müsse gewesen seyn, als alles, was wir jetzt davon wissen.“ Dies widerspricht offenbar, sagt ein neuerer Schriftsteller [15]), allen Zeugnissen, die wir aus dem Alterthum anführen können; zugleich aber auch der Geschichte des menschlichen Verstandes, den damaligen Umständen der Israeliten, und dem Eigenen der Gegend, die sie bewohnten.

§. 8.

Auch selbst von **Moses** Zeiten an, der die Israeliten aus der egyptischen Dienstbarkeit führte, ihnen Gesetze gab, dem einzigen wahren Gott die erste Hymne sang, und gottesdienstliche mit Musik begleitete Feste anordnete, müssen wir uns keinen zu grossen Begriff von der Musik, so wie von den übrigen Kenntnissen dieses Volks machen. **Moses** selbst war in Egypten erzogen; alles, was er da gelernt haben konnte, war also egyptischer Art, das ist, nach aller Wahrscheinlichkeit, wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, nicht sehr viel. Wenn er also gleich nebst den andern egyptischen

12) Ich folge hier, so wie in allen aus der Bibel genommenen Nachrichten der Lutherischen Uebersetzung. Wenn sich in der Benennung der Instrumente bisweilen Widersprüche finden, so gieng es **Luthern** hierinn gerade so wie allen andern Uebersetzern vor und nach ihm. Vergl. die Anmerk. Nr. 3.

13) P. **Martini** schließt aus dieser Stelle schon auf alle drey Gattungen, und nimmt die Singstimme als ein Blaßinstrument an: — anzi penso che ciò possa servirci d'una nuova conferma dei tre generi d'instrumenti, da *Fiato*, da *Corde*, e da *Percussione* qui sopra abbastanza indicati. Storia di Mus. T. I. p. 26.

14) Allgem. Welthist. der ältern Zeit. B. 3. §. 236. pag. 215.

15) **Pfeifer** über die Mus. der alten Hebräer, pag. 4.

Kenntnissen, auch die egyptische Musik erlernte, wie **Philo** [16]) besonders bezeugt, so war doch weder seine, noch seines Volkes Lage so beschaffen, daß man glauben könnte, ihre Musik habe einen gewissen Grad von Vollkommenheit erreichen können. Wie sollte sich dies von einem Volke erwarten lassen, welches von Natur schon den Egyptiern in Künsten und Wissenschaften, vorzüglich wo es auf Erfindung ankam, weit nachgestanden haben soll, und durch seine nachherige langwierige Sclaverey vollends alles Gefühl dafür verlieren mußte? Oder war die Lebensart, die es nach seiner Befreyung aus der egyptischen Dienstbarkeit, vierzig Jahre hindurch (von 2453 bis 2493) in den arabischen Wüsten führen mußte, den Musen günstiger?

§. 9.

Von der Geschichte Labans und Jacobs an, bis zum Durchgange durchs rothe Meer, nämlich eine Zeit von etwa 248 Jahren, erwähnt die Bibel auch nicht eines einzigen musikalischen Vorfalls. Nun aber giebt uns **Moses** selbst im 15ten Kapitel des zweyten Buches sein Lob- und Triumphlied, welches er nach glücklich vollbrachtem Durchzuge und völliger Befreyung aus der Dienstbarkeit der Egyptier, vor und mit seinem Volke anstimmte.

„Da sang **Mose** und die Kinder Israel dies Lied dem Herrn, und sprachen: ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan, Roß und Wagen hat er ins Meer gestürzt.“

„Und **Miriam**, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand: und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reigen.“

„Und **Miriam** sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen; denn er hat eine herrliche That gethan, Mann und Roß hat er ins Meer gestürzt.“

§. 10.

Dieser älteste Siegsgesang der Erde, dessen Schönheit in der Ursprache, seine Schönheit in der Uebersetzung, nach dem Urtheil gültiger Richter noch weit übertreffen soll, beweist uns, a) daß das weibliche Geschlecht schon frühe an religiösen Gebräuchen Theil nehmen durfte; b) daß die Vocalmusik schon mit Instrumenten und mit Tanz begleitet wurde.

Das erste hat bey einigen die Vermuthung erregt, daß vielleicht überhaupt bey den Israeliten die Musik nur allein von dem weiblichen Geschlechte ausgeübt worden sey. Daß dies dem noch jetzt herrschenden orientalischen Geschmacke vollkommen angemessen, bezeugt Niebuhr [17]); daß es auch ehedem so gewesen seyn müsse, lieset man in der Lebensbeschreibung **Ephraems**, aus dem vierten Jahrhundert, der von Geburt ein Syrer und Diaconus zu **Edessa** in Mesopotamien war, wo gesagt wird: „daß er (**Ephraem**) an die Stelle voriger Chöre, Chöre von Jungfrauen eingeführt habe, die er Oden und Gesänge lehrte, in welche er seine Sentenzen und geistliche Weisheit gebracht hatte. — Diese verbundene Jungfrauen versammelten sich alle Sonn- Fest- und Märtyrertage unter seiner, als ihres Vaters, Aufsicht; da er sie denn die Veränderung des Gesangs in Melodien lehrte, dadurch die Stadt bekehrte, und seine Gegner schwächte [18]). **Ephraem** hatte an dem bekannten Ketzer **Bardesanes**, andere meynen an dessen Sohne **Harmonius**, einen Gegner, der durch seine poetische und vorzüglich musikalische Geschicklichkeit, sich viele Anhänger zu machen wußte; diesem setzte er, vielleicht nicht bloß weil

16) *Philo Judaeus de Mose*, pag. 606. Edit. Th. Mangey, Fol. Numeros igitur et geometriam, praeterea pedum, modorum, versuum scientiam, *totamque adeo musicam*, *instrumentorum usu*, et praeceptione artium explicationeque locorum, Aegyptiorum eruditi tradiderunt.

17) Reisebeschreibung von Arabien und andern umliegenden Ländern, im Auszuge in meiner mus. krit. Bibl. B. 2. S. 306.

18) *S. Ephraem* Opera omnia. Romae Fol. Tom. VI. Auch im ersten Theil der oriental. Bibliothek von **Assemann**. Vergl. **Jöchers** Gelehrtenlexicon.

es orientalischer Geschmack war, sondern um desto leichterer und sicherer zu überwinden, seine Frauenzimmerchöre entgegen.

Das zweyte ist ein Beweis, daß die Israeliten in ihren Religionsgebräuchen vieles von der Art und Weise der Egyptier angenommen haben müssen. Denn es wird fast allgemein geglaubt, daß die Gewohnheit, den Gesang mit Instrumenten und mit Tanz zu begleiten, egyptischen Ursprungs sey, woraus nachher die griechischen **Dithyramben** entstanden sind. Man verstand nämlich hierunter eine Art von Poesie, die dem Bacchus geweiht, und deren vornehmstes Abzeichen ein sehr hoher Grad der Begeisterung war. **Vatry**, in seinem Versuch über den Ursprung und Fortgang des Trauerspiels [19]) findet alle gewöhnliche Herleitungen dieses Worts, die darauf abzwecken, es griechischen Ursprungs zu machen, äußerst gezwungen, und hält sowol das Wort als die Sache für egyptisch. Wenigstens kommen die meisten Schriftsteller darin miteinander überein, daß die Verehrung des Bacchus selbst, egyptischen Ursprungs ist. Man vergleiche hiermit die im 2ten Kapitel §. 18 enthaltene Nachricht vom egyptischen Bacchusfeste. Weil nun die **Miriam** eine Egyptierin, und um diese Zeit nur eben aus dem Lande entflohen war, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß auch der Tanz, womit sie ihren Gesang begleitete, und welcher nachher von den Israeliten bey allen ihren Religionsgebräuchen beybehalten wurde, eine aus Egypten mitgebrachte Gewohnheit war.

Noch nähere Bestätigung findet diese Meynung in dem Gebrauch, welchen das israelitische Volk bald nach diesem ersten Vorgang vom Gesang und Tanz machte, der unläugbar des nämlichen Ursprungs, und der Hauptsache nach ganz einerley, nur in der Anwendung verschieden war. Denn die Israeliten zwangen den **Aaron**, in Abwesenheit seines Bruders, ihnen ein goldenes Kalb zu machen, welches dem egyptischen Götzen **Apis** ähnlich sey, und als **Moses** vom Berge herunter kam, fand er sie im Gesang und Tanz um das Kalb begriffen.

„— ich höre, (sagt er) ein Geschrey eines Singetanzes. Als er aber nahe zum Lager kam, und das Kalb und den Reigen sah, ergrimmte er ꝛc [20]).

Wenn diese Art, Gesang und Tanz miteinander zu vereinigen, wirklich zu den nachher unter den Griechen so berühmt gewordenen **Dithyramben** Anlaß gegeben hat, so mag ein neuerer Schriftsteller wol Recht haben, welcher der Meynung ist, daß sie allem Ansehen nach in den Zechen gemeiner Leute entsprungen, von den Griechen aber nachher veredelt und verbessert worden sind [21]). Wie schön übrigens der Gesang bey solchen Feyerlichkeiten gewesen seyn mag, kann man sich leicht vorstellen, wenn man bedenkt, daß die Bewegung des Tanzes dem eigentlichen Singen unmöglich günstig seyn konnte. Es wird ein wildes Geschrey gewesen seyn, von eben der Art, wie das egyptische Singen mit der Begleitung der Sistern vermuthlich war, und wie noch jetzt das Singen aller morgenländischen [22]) und africanischen Völker ist.

19) Memoires de Litterature, Tom. XV.

20) 2 B. Mos. Kap. 32 V. 18. 19.

21) **Marpurgs** kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, S. 43 wo noch gesagt wird, daß der das Genie erhitzende Wein die zu den Dithyramben erforderliche Begeisterung hervorgebracht habe, aber auch zugleich eine fruchtbare Quelle von mancherley Unordnungen, nämlich einer allzugroßen Freyheit in der Zusammensetzung und Bildung neuer Worte, zu harter, weit hergeholter Metaphern, zu häufiger und verwirrter Verwerfung der Construction, eines wunderlichen Mischmasches von erhabenen und gemeinen Gedanken u. dergl. gewesen sey.

22) — Unsere Matrosen sangen einige Liebeslieder, in welchen sie ihre Geliebten mit den Gurken von Damask, und ihre großen schwarzen Augen mit den Augen einer Ghasell verglichen ꝛc. Die Melodie aller ihrer Lieder war abwechselnd, nämlich ein Vorsänger sang eine Strophe, (ganz nach altem morgenländischen Gebrauch) und die übrigen wiederholten dieselben Worte und dieselbe Melodie um drey, vier oder wohl fünf Töne niedriger. Alsdenn fuhren sie erwähntermaaßen fort, und weil es ihnen an einer Handtrommel fehlte, um den Takt dazu

§. 11.

Wenn man indessen bedenkt, daß die Israeliten in dieser Zeitperiode nur eben erst anfiengen, in ein wirkliches Volk, in einen Staat vereinigt zu werden, (denn bey ihrem dritthalbhundertjährigen Aufenthalte in Egypten waren sie meistens unter die Hirten des Landes zerstreut, also nichts weniger als ein zusammenhängendes Volk), so ist es gar nicht zu verwundern, daß sie um diese Zeit noch keine Fortschritte in irgend einer Kunst gemacht hatten. Ein Volk hat in seiner Entstehung weder so viel Muße, noch so viel Wolstand, als zur Cultur einer Kunst erforderlich ist. Daher findet man auch allgemein, daß die Musik bey neu entstandenen Völkern nur zu gottesdienstlichen Festen und zum Kriege gebraucht wird. Der ruhige und stille Genuß der Tonkunst, wodurch sie ihre schönste Cultur erhält, und erst zur eigentlichen Kunst wird, findet in diesem Zustande noch nicht statt. Wohnplätze müssen erst erobert, sodann nach und nach gesichert werden, ehe sich ein Volk der zur Cultur der Künste nöthigen Ruhe überlassen kann, und so lange es noch nicht über diesen Zustand hinaus ist, wird alles, was es hierin thun kann, bloß darauf hinaus laufen, daß es sich durch Musik zur Eroberung und Behauptung seiner Wohnplätze anfeuert, oder seinem Gott für erhaltene Siege über seine Feinde, vermittelst derselben dankt. Daß dieses genau der Fall der Israeliten war, beweisen nicht nur alle Nachrichten von ihnen unwidersprechlich, sondern man könnte es auch ohne diese Nachrichten aus den Zeitumständen, und aus ihrer ganzen Lage schliessen. Daher geschieht auch in der ganzen Zeitperiode des Moses nur solcher Instrumente Erwähnung, deren Gebrauch sichtbar zu den beyden angeführten Absichten bestimmt war, nämlich der Trompete und der Miriamischen Pauke.

§. 12.

Vorzüglich war die Trompete bey den Israeliten von sehr mannichfaltigem Gebrauch. Im 25sten Kapitel des 3 B. Mos. V. 9 ist die Rede von einer Trompete, (welche aber in der lutherischen Uebersetzung **Posaune** genannt wird), die zur Zusammenberufung des ganzen Volks zu einer Jubelfeyer gebraucht wurde.

„Da sollst du die Posaune blasen lassen durch alle euer Land.“

Und im zehenten Kapitel des 4 B. Mos. heißt es:

„Mache dir zwo Trommeten von dichtem Silber, daß du ihrer brauchest, die Gemeine zu berufen, und wenn das Heer aufbrechen soll.“

In den acht folgenden Versen desselben Kapitels werden alle Signale genau beschrieben, die mit beyden Trompeten gegeben werden sollen. Wenn sie einfach oder doppelt nur **schlecht** geblasen wurden, so bedeutete es eine Zusammenberufung der Stammfürsten und Obersten, oder des Volks; wurde aber ebenfalls einfach oder doppelt, **ordentlich** damit trompetet, so bedeutete es den Aufbruch der nach verschiedenen Gegenden liegenden Theile des Lagers [23]). Daß die von **Luther** sogenannte Posaune, und die hier erwähnten zwey Trompeten einerley, und wahrscheinlich nur in der Materie, woraus sie bestanden, unterschieden waren, läßt sich sowol aus dem hebräischen Text, als aus den verschiedenen Uebersetzungen desselben sehen, wo sie überall mit einerley Namen genannt sind. Weit zweifelhafter ist es aber, worin der Unterschied des **schlechten** und **ordentlichen** Blasens bestanden haben mag. Da sie in dem einen Fall, nämlich wenn sie schlecht geblasen wurden, nur dazu dienten, wozu wir jetzt unsere Glocken brauchen, so ist zu vermuthen, daß in diesem Fall nur einzelne Töne darauf angegeben wurden, anstatt daß man im andern Fall vielleicht einigen Zusammenhang in den Tönen beobachtete, und für verschiedene Absichten verschiedene kleine Melodien gebrauchte. Wenigstens scheint

zu schlagen, so klatschten (gerade so machten es die alten Egyptier und Israeliten) alle mit den Händen. Das Schreyen der egyptischen Tänzerinnen wird auch kein Europäer schön finden. — **Niebuhrs** Reisebeschr. von Arab.

23) Buch Mos. 3 Kap. 25.

der Ausdruck „**ordentlich blasen**“ offenbar auf eine ordentliche Melodie zu deuten, ihr Umfang mag übrigens so klein gewesen seyn, als er wolle.

Die Israeliten hatten auch ein besonderes Trompetenfest, welches **Moses** nach der Meynung einiger zur Feyer des jüdischen Erndtefestes gestiftet hat.

„Und der erste Tag des siebenten Monden soll bey euch heilig heißen, daß ihr zusammen kommet; keine Dienstbarkeit sollt ihr darinnen thun: es ist euer Trommetentag [24]).“

Eine andere Art von Trompeten, deren Form aber vermuthlich von der vorher erwähnten Art verschieden war, sind die aus Widderhörnern, welche nach **Josuas** [25]) Bericht bey der Zerstöhrung der Stadt **Jericho** gebraucht wurden. Dies scheint weniger ein musikalisches als militarisches Instrument gewesen zu seyn, bey dessen Gebrauch man wol vornehmlich die Absicht hatte, durch das entsetzliche Geräusch desselben den Feind zu schrecken und muthlos zu machen. Dennoch soll es nach **van Tils** Meynung auch beym Gottesdienst gebraucht worden seyn, jedoch nur eben so, wie vorhin von den Trompeten angeführt worden ist, bloß zur Ankündigung desselben [26]). Da in der Folge dieses Kapitels noch besonders von der Beschaffenheit und dem Gebrauch der hebräischen Instrumente gehandelt werden wird, so ist es unnöthig, hier mehr davon anzuführen.

§. 13.

Nach dem Tode **Mosis** und **Josua**, in den Zeiten der Richter, wurden die Israeliten von ihren Gränznachbarn, den Moabitern, Midianitern, Philistern, Ammonitern u. s. f. so häufig beunruhigt, und so abwechselnd bald zu Sclaven, bald wieder frey gemacht, daß eine Zeit von vierhundert Jahren hindurch an keine andere Art von Musik zu denken war, als etwa an ein Siegeslied. Ein solches finden wir auch wirklich im Buch der Richter, (Kapit. 5) an dem Triumphlied der Prophetin und Sängerin **Debora** und **Baraks**. Der König von Canaan, **Jabin**, hatte die Israeliten schon zwanzig Jahre hindurch gedrückt, und in einer strengen Dienstbarkeit erhalten, und **Debora** wurde ein Werkzeug ihrer Befreyung. Sie schickte den **Barak**, einen israelitischen Feldherrn wider den cananitischen General **Sissera**, und als **Barak** den Sieg erhalten, und sein Volk befreyet hatte, stimmte sie (2668) mit ihm vereinigt an:

„Lobet den Herrn, daß Israel wieder frey ist worden, und das Volk willig dazu gewesen ist.“

„Höret zu ihr Könige, und merket auf ihr Fürsten: Ich will, dem Herrn will ich singen, dem Herrn, dem Gott Israel will ich spielen.“

Merkwürdig ist es, daß dieser Lobgesang schon solche Versetzungen und Wiederholungen enthält, die fast vermuthen lassen, man habe um diese Zeit schon nicht mehr bloß syllabisch gesungen, sondern schon eine gewisse Art von ausgedehnter Melodie gehabt. Daß die Empfindung auf solche Zergliederungen und Versetzungen der Worte eines musikalischen Gedichtes führt, ist schon mehrere Male von gültigen Schriftstellern bewiesen worden. Das Beyspiel der **Debora** kann hierin als ein neuer Beweis gelten.

Herder (vom Geist der hebräischen Poesie, B. 2 S. 270) hält überhaupt die Zeiten der Richter für den eigentlichen Zeitpunkt, in welchem sich Gesang und Poesie unter den Hebräern am genauesten miteinander vereinigte, und am besten zusammentraf, das heißt: in welchem weder Gesang noch Poesie einen eigenen Weg gieng, sondern beyde Hand in Hand, in gleicher Schönheit und Wirksamkeit,

24) Buch Mos. 4 Kap. 29. Vergleiche die allg. Welthistorie älterer Zeiten, B. 2 S. 30.

25) Kap. 6 V. 4. „Am siebenten Tage aber laß die Priester sieben Posaunen des Halljahrs nehmen vor der Lade her: und gehet desselben siebenten Tages siebenmal um die Stadt, und laß die Priester die Posaunen blasen.“

26) s. dessen Dicht- Sing- und Spielkunst, sowol der Alten als besonders der Hebräer, S. 438.

ohne nach eigenem einseitigen Schmuck zu trachten, und sich dadurch gegenseitig zu schwächen, erschienen. Das Loblied der Debora scheint ihm das Muster dieser genauen Vereinigung zu seyn. Er findet statt pindarischer Strophen folgende drey Haupttheile darin: „V. 1—11 den Eingang, vermuthlich mit öfterm Zuruf des Volks unterbrochen: V. 12—27 das Gemälde der Schlacht, die Hernennung der Stämme mit Lob und Tadel, hin und wieder ganz mimisch; endlich 28—30 V. den Spott auf den Triumph des Sissera, ebenfalls nachahmend, bis der letzte Vers, wahrscheinlich als Hauptchor, alles schließt."

§. 14.

Ungefähr hundert Jahre nach diesem Vorfall, (2779) findet sich ein neuer Beweis, daß die israelitischen Frauenzimmer sich häufig mit Musik beschäftigten, und nicht selten öffentlichen Gebrauch davon machten. Der Richter Jephtha that ein Gelübde, daß, wenn ihn Gott einen vollkommenen Sieg über die Ammoniter erhalten ließe, er das erste lebende Geschöpf opfern wolle, welches ihm bey seiner Rückkunft entgegen kommen würde. Unglücklicher Weise erhält seine einzige Tochter Seila die Nachricht von seinem Siege, ohne von seinem Gelübde etwas zu wissen, und eilt ihm an der Spitze einer Gesellschaft junger Mädgen entgegen, um ihn mit Pauken und Reigen einzuholen.

„Da nun Jephtha kam gen Mizpa zu seinem Hause: siehe, da gehet seine Tochter heraus ihm entgegen mit Pauken und Reigen ꝛc."

Dennoch beweisen einige neuere [27]) Ausleger dieser Stelle, daß Seila nicht geopfert, wie die gewöhnlichen Uebersetzungen zu verstehen geben, sondern dem eigentlichen Sinn des Textes gemäß, nur dem Dienste Gottes geweiht worden [28]). Von dieser Begebenheit an, wird bis zur Krönung Sauls (1095 Jahre vor Christo) in der Bibel keiner Art von Musik, oder musikalischer Instrumente mehr gedacht, ausgenommen der Trompete, die bey den Kriegen der Israeliten gebraucht wurde.

§. 15.

Noch vor der Krönung Sauls, ist aber Samuel, ein Prophet und letzter Richter unter den Israeliten, merkwürdig. Er bekleidete sein Richteramt zwanzig Jahre lang mit so vieler Weisheit, daß die Jahre seiner Regierung die friedlichsten und glücklichsten waren, die Israel vielleicht seit seinem Ausgange aus Egypten genossen hatte. Diese friedliche und ruhige Lage Israels wußte Samuel zum Besten der Kenntnisse und Künste seines Volks sehr gut zu nützen, und machte den Anfang dazu durch die Errichtung seiner Prophetenschulen, worin unter seiner Anleitung theils die hebräische Litteratur, die damals vorzüglich in Musik und Dichtkunst bestand, theils aber auch das, was eigentlich zur Nationalklugheit gehörte, gelehrt wurde. Daß vorzüglich Musik in diesen Schulen geübt wurde, nimmt Patr. Delany (Untersuch. des Lebens und der Regier. Davids, B. 1 S. 45) als gewiß an. Auch Herrmann Witsius (Miscell. sacr. B. 1 Kap. 10 S. 77), Anton van Dalen (Dissert. de vera et falsa Propheta), Stillingfleet (Origin. sacr. pag. 306), und Joh. Smith (Dissert. de propheta et prophetis) sind seiner Meynung.

§. 16.

Man macht sich von den Propheten der Hebräer sowol als von diesen Prophetenschulen, sehr verschiedene Vorstellungen. Die Propheten hält man bald für die eigentlichen Weisen des Alterthums, deren Weisheit sich vorzüglich durch Musik und Dichtkunst äußerte; bald aber auch für herumziehende Leyer- und Spielmänner; und endlich gar für Unsinnige. Unter ihren Schulen denkt man sich alsdann solche Orte, wo sie zu dem, was man sich unter einem Propheten denkt, gebildet wurden. Es ist nicht zu läugnen, daß sich für alle diese verschiedenen Meynungen Gründe angeben lassen.

27) Buch der Richter, Kap. 11 V. 34 28) s. Allgemeine Welthist. B. 3 S. 281 die Anmerk. k.

Wenn man aber auf die Natur der Sache, und auf die damaligen Zeitumstände, so wie überhaupt auf den Charakter und die Kenntnisse des Volks aufmerksam ist, unter welchem die Propheten gelebt haben, so kann man nicht umhin, bey der ersten Vorstellung zu bleiben, und sich unter den Propheten solche Weise zu denken, die bisweilen, ja sogar häufig, aber nicht immer zugleich die Dichter und Musiker des Volks waren. Weil einige von den Richtern zugleich Propheten waren, wie das Beyspiel der Debora und Samuels beweist, so haben einige angenommen, daß man unter den Richtern überhaupt die Barden, d. i. die Dichter und Musiker des Volks verstehen müsse. Der Engländer Brown, (s. dessen Betracht. über die Poesie und Musik, S. 285) nimmt diese Meynung als gewiß an, ist aber zum Theil in den Eschenburgischen Anmerkungen zur Uebersetzung seines Werkes schon widerlegt worden. Noch ungewisser macht Pfeiffer (über die Musik der alten Hebräer, S. 6—7) diese Meynung, und zeigt deutlich, daß man sich unter den Richtern so wenig Barden, als eigentliche Oberhäupter, sondern nur Rathgeber des Volks zu denken habe. Daß diese Meynung wohl die richtige sey, läßt sich auch aus dem Triumphlied der Debora schließen, wo sie singt: „Lobet den Herrn, daß Israel wieder frey ist worden, **und das Volk willig dazu gewesen ist.**" Es war also bloß guter Wille der Israeliten, wenn sie ihren Richtern folgten.

Diese Vorstellung wird durch die Geschichte mehrerer alter Völker bestätigt. Quintilian sagt: wem ist es unbekannt, daß in alten Zeiten die Musik so fleißig getrieben, und in so großen Ehren gehalten wurde, daß der Name Musiker mit den Namen Prophet und Weiser einerley Bedeutung hatte [29])? Die Orakelsprüche der Alten wurden in Gesängen ertheilt [30]), und überhaupt bedienten sich alle Weisen des Alterthums der Musik und Dichtkunst, um entweder ihren Lehren desto mehr Annehmlichkeit, und dadurch leichtern Eingang beym Volk zu verschaffen, oder sich selbst dadurch in diejenige Gemüthsverfassung zu setzen, die ihnen zu ihren weisen Betrachtungen, oder zu ihren Handlungen nöthig und am bequemsten schien. Pythagoras verband in seiner Schule Musik und Dichtkunst, eben so wie die Propheten der Hebräer, mit dem übrigen Unterricht, und glaubte, dadurch seine Schüler desto geschickter zu machen, seine Lehren gehörig zu fassen. In dieser weisen Anwendung der Musik übertraf er alle übrige philosophische Sekten des Alterthums [31]). Wenn seine Schüler des Morgens erwachten, so mußten sie den Taumel, und die vom Schlaf übrig gebliebene Schwerfälligkeit ihrer Geister, durch dazu dienliche Lieder verscheuchen [32]). Am Abend, wenn sie zu Bette gehen wollten, mußten sie erst ihren am Tage lebhaft und unruhig gewordenen Geist durch den Gebrauch der Lyre wieder beruhigen [33]). Die Geschichte der alten Philosophie ist voll von Nachrichten dieser Art. Der Einfluß der Musik auf die Beruhigung des Geistes, und auf die Stimmung einer zu weisen Untersuchungen, so wie überhaupt zur Klugheit des Lebens nöthigen Gemüthsfassung, wurde im Alterthum allgemein anerkannt.

§. 17.

Dieser große Einfluß der Musik ist indessen bey solchen Völkern, wie die meisten orientalischen Völker waren, leicht zu begreifen. Stets von ihren Leidenschaften hin und her getrieben, bald den

29) Nam quis ignorat muſicen? Ut de hac primum loquar, tantum jam antiquis temporibus non ſtudii modo, verum etiam venerationis habuiſſe, ut iidem muſici, et vates, et ſapientes indicarentur. *Inſtitut.* orat. L. I. cap. 16.

30) s. *Burney* Hiſt. of Muſ. V. I. pag. 222.

31) — Attamen *Pythagoras* reliquis ſectis omnibus palmam præripiebat, cujus diſciplina pulcherrimis conſtabat præexercitamentis, uti hæc omnia peculiari diſſertatione prolixe adduxit Dn. D. Buddeus. *Jo. Henr. Bocriſius* de Muſica, Præexercitamento Ebræorum, quibus ad ſapientiam diviniorem ſe præparabant §. 1. In den Leipziger Miſcell. B. 4 S. 56.

32) Mane ſurgentes ex ſomno communem utilitatem afferente capitis gravedines rurſum aliis atque aliis cantilenis pellebant. *Jamblich.* cap. XXV.

33) *Boethius* de Muſica, Lib. I. cap. 1.

ausschweifendsten Empfindungen der Fröhlichkeit, bald eben so unmäßig der größten Traurigkeit Preis gegeben, befanden sie sich selten in einem der ruhigen Ueberlegung und vollen Besonnenheit günstigen Zustande [34]); sie bedurften daher ein Mittel, sich bisweilen in diesen fürs Leben und das Glück desselben so nöthigen Zustand zu versetzen. Und ein solches Mittel schien den Weisen des Alterthums die Musik vorzüglich zu seyn.

§. 18.

Die israelitischen Weisen oder Propheten bedienten sich daher eben so wie andere morgenländische Völker des nämlichen Mittels, um dadurch theils ihren Lehren Einfluß beym Volke zu verschaffen, theils sich selbst zur Klugheit und zu weisen Handlungen vorzubereiten und zu ermuntern. Wenn sie dem Herrn ein Lied singen oder dichten wollten, so setzten sie sich durch Musik in die dazu nöthige Begeisterung [35]); wollten sie **weissagen** (In keiner Sprache leitet vielleicht dieses Wort so deutlich auf den wahren Sinn desselben, als in der deutschen. Es heißt nämlich etwas **weises** sagen, oder aus der Beschaffenheit und dem Zusammenhang der Umstände einen Schluß machen, der in jenen Zeiten den noch unaufgeklärten Völkern die Meynung beybrachte, ein **Weissager**, **Wahrsager** oder **Prophet** wisse zukünftige Dinge. Jeder andere Begrif dieses Worts scheint unnatürlich, und den damaligen Zeitumständen nicht angemessen zu seyn. Die Israeliten waren so rauh und unaufgeklärt, daß ein geringer Grad von Klugheit des Lebens, oder von Kenntniß natürlicher Dinge, das gewöhnliche Maas derselben sehr leicht so weit übersteigen konnte, um in den Augen eines so unwissenden Volks das Ansehen einer übernatürlichen Klugheit zu bekommen [36]). Auch werden die Propheten sich wohl keine Mühe gegeben haben, die Meynung, als sey eine übernatürliche, ihnen von Gott selbst ertheilte Kraft in ihnen wirksam, zu unterdrücken. Sie gewannen durch diesen Glauben des Volks sowohl an Ansehen, als an Einfluß.), so bedienten sie sich derselben, um ihren Geist in den Zustand einer ruhigen Besonnenheit zu setzen. So sagte **Elisa** zu den Königen von Israel, Juda und Edom, als er ihnen weissagen sollte:

34) Quantum enim abest, ut navis felici cursu progredi possit, mari procellis ventisque horrido; tantum abest, ut ideae animis hominum sinceræ, multo minus divinæ imprimi possint, tumultuantibus hinc inde affectibus curisque. Cum igitur id munus *Musices* sit, si nempe rite comparata est, ut se blanda vi in corpus et propter arctissimam unionem etiam in animam diffundat, sanguinis motus inordinatos suavi ratione sistat, eundem grato modo moveat, affectus molestos excutiat, sobrios excitet, immo corpus et animam ægritudine liberet, inque statum rectum redigat, uti id experientia aliorumque infinitis testimoniis comprobatur. s. *J. H. Bocrisium* de Musc. §. 6 pag. 61. Vergl. **Pfeiffers** antiquit. græc. Lib. II. cap. LXIV.

35) Die italiänischen *Improvisatori* begleiten sich noch jetzt, gleich den alten Propheten, mit einem Instrumente; und die italiänischen Dichter haben die Gewohnheit, stets zu singen, wenn sie Verse schreiben. Als dieser letzte Umstand einst bezweifelt wurde, fragte man den Abt **Metastasio**, ob es sich wirklich so verhalte, daß die Dichter seines Landes stets singen, während sie ihre Verse schreiben? Und seine Antwort war, *sicuro!* s. *Burney* Hist. of Musc. Vol. I. pag. 222.

36) In diesem Sinne heißen **Miriam**, **Debora** und andere, **Prophetinnen**, weil sie nämlich vor andern geschickt waren, ihrem Volke guten Rath zu ertheilen, und diesen Rath, diese gute Lehren in schöne und rührende Lieder zu verfassen. An einigen Stellen der Bibel heißt auch ein Prophet offenbar nichts mehr als ein Dichter oder Sänger, der aus freyem Geiste Lieder sang, und mit einem Instrumente begleitete, wie noch jetzt die italiänischen und spanischen Improvisatori thun.] Hier könnte also ein Prophet überhaupt so viel als ein begeisterter Mann heißen. Diese Begeisterung könnte aber eben sowol etwas ungereimtes als etwas kluges hervorbringen. Daher heißt es vom **Saul**, ein böser Geist sey über ihn gekommen, und er habe mitten in seinem Hause geweissagt. Unter dem guten und bösen Geist, der auf die Propheten kam, wird also wahrscheinlich nichts anders zu verstehen seyn, als Vernunft oder Unvernunft. Die chaldäische Uebersetzung versteht unter **prophezeihen** „Gott anbeten und ihm Loblieder singen.“ Vergl. **Burney** am angef. Orte, S. 224.

„So bringt mir nun einen Spielmann. Und da der Spielmann auf der Saiten spielete, kam die Hand des Herrn auf ihn. Und er sprach: So spricht der Herr, machet hier und da Graben an diesem Bach ꝛc [37]).“

Da der Prophet auf den König von Israel unwillig war, der ihn zuerst um seine Weissagung bat, so mußte er sich durch die Musik des Spielmanns erst wieder beruhigen lassen, ehe die Hand des Herrn auf ihn kommen konnte, das heißt: ehe er im Stande war, einen überlegten und vernünftigen Rath zu ertheilen.

§. 19.

Die Beyspiele, welche uns die Bibel von der Vereinigung der Musik und Weissagungskunst giebt, sind sehr zahlreich. Es wird nicht nur unter der Begleitung der Musik, sondern auch mit Musik selbst geweissagt. So heißt es z. B. im 1 B. der Chron. Kap. 25 wo die Ordnung der Sänger zum Dienst der Bundeslade bestimmt wird:

„Und **David** sammt den Feldhauptleuten sonderte ab zu Aemtern unter den Kindern **Assaph**, **Heman** und **Jedithun**, die Propheten mit Harfen, Psaltern und Cymbeln: und sie wurden gezählt zum Werk nach ihrem Amt.“

Von den Söhnen **Assaphs** sollten ihrer vier vor dem Könige weissagen. Von den Kindern **Jedithun** waren sechs erwählt, die unter ihrem Vater mit Harfen weissagen sollten, zu danken und zu loben dem Herrn. Der Söhne **Hemans**, des Sehers des Königs in dem Wort Gottes, waren vierzehen, „das Horn zu erheben.“ Die beyden ersten Klassen unter **Assaph** und **Jedithun** weissagten eigentlich nur auf Saiten, d. i. sie trugen in Liedern heilige, erhabene Sprüche vor: sie löseten, wie sie selbst sagen, Räthsel der Weisheit auf, beym Klange der Saiten [38]).

§. 20.

Wir mögen uns nun aber den Grad von Weisheit und Klugheit, den die israelitischen Weisen und Propheten durch die Vereinigung der Musik und Poesie mit der Weissagungskunst, zu erhalten suchten, so groß oder so gering denken, als wir wollen, so bleibt doch so viel immer gewiß, daß sie dadurch wirklich der weisere und klügere Theil ihres Volks waren, und dafür gehalten wurden, die nicht selten im Stande waren, richtig vorher zu sagen, das heißt: zu prophezeihen, was auf die selten überlegten, meistens übereilten Handlungen ihres Volks, Gutes oder Böses erfolgen würde. Wenn nun **Samuels** Absicht war, durch seine Prophetenschulen solche Kenntnisse immer mehr zu verbreiten, die Zahl der Propheten nach und nach zu vermehren, und dadurch allmählig sein Volk zu veredlen, immer weiser, klüger und glücklicher zu machen; so hatte er gewiß ein sehr nützliches Werk gestiftet, obgleich ganz Israel im Grunde so übel geartet war, daß es für die Folge doch nicht viel Vortheil daraus zog, und genau genommen, einer etwas beträchtlichen Verbreitung von Aufklärung und Glückseligkeit nicht recht fähig war. Da um jene Zeit schon alle Ausübung der Künste, und derjenigen wenigen Kenntnisse, die die Israeliten ihrer Lage nach haben konnten, allein auf den Stamm **Levi** eingeschränkt war, so hatte **Samuel** vielleicht auch die Absicht, etwas davon auf die übrigen Stämme zu verbreiten.

Uebrigens hatten die Israeliten solcher musikalischer Prophetenschulen an mehrern Orten, nämlich zu **Najoth** in Rama [39]), zu **Bethel** [40]), zu **Jericho** [41]), zu **Gilgal** [42]), und zu **Jerusalem** [43]). Es sind aber nur Hirtenhäuser und Hürden gewesen, worin die Propheten sehr einfach lebten, nicht unsern Schulen ähnliche Einrichtungen, wie **Herder** aus der Bedeutung des hebräischen Worts beweist; sie wurden daher in den Zeiten **Davids**, unter dessen Regierung sowol die Dichtkunst als

37) 2 B. der Könige, Kap. 3 V. 15. 16.
38) **Herder** vom Geist der hebräischen Poesie, B. 2 S. 68.
39) 1 B. Sam. 19 V. 19. 20.
40) 2 B. der Könige, Kap. 2 V. 3.
41) 2 B. der Könige, Kap. 2. V. 5. 7. 15.
42) 2 B. der Könige, Kap. 4 V. 38.
43) 2 B. der Könige, Kap. 22 V. 14. 1 B. der Könige, Kap. 10 V. 10.

Musik einen höhern Schwung bekam, bald so öde, daß sogar auch die Spuren davon verloren gegangen sind.

§. 21.

Unter der Regierung **Sauls**, der von **Samuel** 1095 Jahre vor Christo zum Könige in Israel gesalbt wurde, sind vorzüglich zwey musikalische Begebenheiten merkwürdig:

a) die Wirkung der Musik auf seine Weissagungsgabe; sodann
b) auf seine Melancholie.

Als **Samuel** den **Saul** zum Könige gesalbt hatte, weissagte er, was dem Saul begegnen würde, wenn er von ihm gienge:

„Darnach wirst du kommen auf den Hügel Gottes, (die Orte, wo die Propheten wohnten, wurden Hügel Gottes genannt); da der Philister Lager ist: und wenn du daselbst in die Stadt kommst, wird dir begegnen ein Haufen Propheten von der Höhe herab kommend; und vor ihnen her ein Psalter, und Pauken, und Pfeifen und Harfen; und sie weissagend. Und der Geist des Herrn wird über dich gerathen, daß du mit ihnen weissagest: da wirst du ein anderer Mann werden." (1 Sam. 10 V. 5—6).

Die folgenden Verse desselben Buchs und Kapitels erzählen, daß es wirklich so gekommen, wie **Samuel** gesagt hatte, daß sich also **Saul** unter die Propheten mischte, und mit ihnen weissagte. **Samuel** wird wahrscheinlich die Propheten angewiesen haben, dem Saul mit Liedern entgegen zu kommen, die ihm die Pflichten seines neuen Standes zu erkennen geben sollten; und Saul, sowohl vom Gesang und Klang, als von der in den Liedern liegenden Wahrheit hingerissen, wird mit ihnen eingestimmt, und dadurch Empfindungen und Gedanken geäußert haben, die er vorher weder kannte, noch kennen konnte, d. i. er wurde ein anderer Mann. Die Weissagungen der Propheten waren also eigentlicher Unterricht; so wie die Einstimmung Sauls ein Beweis, daß er ihren Unterricht begriffen hatte.

§. 22.

Die Wirkung der Musik auf **Sauls** nachherige Melancholie, in welche er aus Vernachläßigung seiner Pflichten verfiel, beschreibt ebenfalls **Samuel** im 1 B. Kap. 16 V. 14—23.

„Der Geist aber des Herrn wich von Saul, und ein böser Geist vom Herrn machte ihn sehr unruhig."

„Da sprachen die Knechte Sauls zu ihm: Siehe, ein böser Geist von Gott machet dich sehr unruhig; Unser Herr sage zu seinen Knechten, die vor ihm stehen, daß sie einen Mann suchen, der auf der Harfen wohl spielen könne; auf daß, wenn der böse Geist Gottes über dich kommt, er mit seiner Hand spiele, daß es besser mit dir werde."

„Da sprach Saul zu seinen Knechten: Sehet nach einem Mann, der es wohl kann auf Saitenspiel; und bringet ihn zu mir. Da antwortete der Knaben einer, und sprach: Siehe, ich habe gesehen einen Sohn Isai, des Bethlehemiten, der kann wohl auf Saitenspiel; ein rüstiger Mann, und streitbar, und verständig in Sachen, und schön, und der Herr ist mit ihm."

„Da sandte Saul Boten zu Isai, und ließ ihm sagen: Sende deinen Sohn David zu mir, der bey den Schafen ist. Da nahm Isai einen Esel mit Brodt, und ein Legel Weins, und ein Ziegenböcklein: und sandte es Saul durch seinen Sohn David. Also kam David zu Saul, und dienete vor ihm: und er gewann ihn sehr lieb, und er ward sein Waffenträger."

„Und Saul sandte zu Isai, und ließ ihm sagen: laß David vor mir bleiben, denn er hat Gnade funden vor meinen Augen. Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm

David die Harfe, und spielte mit seiner Hand: so erquickte sich Saul, und ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm."

Diese Begebenheit ist ein neuer Beweis, daß die alten Völker überhaupt, so wie insbesondere die Hebräer, eine sehr große Meynung von der Musik gehabt haben. Sie schrieben ihr nicht nur die Kraft zu, den Geist der Menschen fröhlich oder traurig zu machen, und eine glückliche Gemüthsfassung hervorzubringen, sondern glaubten auch, sich ihrer zur Heilung wirklicher Krankheiten bedienen zu können. Daher sagt **Josephus** [44]) ausdrücklich: daß kein Arzt ein anderes Mittel gegen die Beunruhigungen Sauls vorzuschlagen gewußt habe, als Gesang und Harfe. Unter so vielen Schriftstellern, die über die Wirkung der Musik überhaupt, insbesondere aber über die medicinische Kraft derselben Untersuchungen angestellt haben, hat vielleicht keiner die wahre Ursache so kurz und so faßlich erläutert als **Herder**, in dem vorzüglich schönen Anhange zum Liede der Debora, **über die Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange** [45]). Er sucht sie nicht in der ausgebildeten Kunst, sondern in der Anwendung einfacher und allgemein faßlicher Töne und Gesänge zur Erregung gewisser Lieblingsideen, an welche die Menschen von Jugend auf gewöhnt sind. Ich führe seine eigenen Worte an:

„Wenn überhaupt Tonkünstler die Lieblingstöne und Gänge einzelner Menschen studirten, und nachher zur höchsten Wirkung auf dieselben anwendeten; welche Wunder könnten sie auf diese einzelne Menschen wirken! — Bey einfachen Nationen sind diese Töne durch Nationalgesänge gegeben, die mit gewissen Lieblingsgegenständen des Stolzes und Väterruhms sich von Kindheit an des Herzens und Gehirns jedes Individuums bemächtigten, und wenn sie nachher unter solchen und andern feyerlichen Anlässen wiederkommen, jeden gleichsam verjüngen, und die angenehmen Krämpfe des frühesten Enthusiasmus bey ihm erneuern. Jedermann weiß, was die Zusammenkunft, noch mehr die Zusammenstimmung einer grossen Versammlung für magische Kraft hat. Nicht etwa nur, daß die conson vereinten Luftwellen auch die Empfindung verstärkt angreifen, und die Seele, die sich nur als Tropfe in diesem Strom fühlt, in denselben fortreissen; der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift sie, und so werden die süßen Raserеyen daraus, über die der Weltmann spottet, und die sich der kalte Philosoph so wenig erklärt." [46])

44) — Saulum vero perturbationes quædam pervaserunt et spiritus malefici, qui suffocationes illi et strangulationes creabant. Ita ut medici nullam quidem curationem illi adhibere cogitarent; si quis vero esset excantandi peritus et cithara psallendi, fusserunt, ut illo quæsito, quotiescunque ad eum mali accederent genii, turbarentque, curæ illi esset, ut ad caput ejus adstans psalleret et hymnos recitaret. *Antiquit. Judaic. Lib. IV. cap. VIII.*

45) s. dessen Geist der hebr. Poesie, B. 2 S. 266.

46) Daß auch in unsern Tagen solche Wirkungen der Musik noch möglich sind, beweisen eine Menge Erzählungen, die im Journal Encyclopedique hin und wieder unter den Anecdoten und merkwürdigen Begebenheiten angeführt werden. Mir selbst sind Kranke bekannt gewesen, deren Krankheit aber vorzüglich in Gemüthsunruhen ihren Grund hatte, für welche Musik sehr heilsam war, und sichtbar zu ihrer Genesung beytrug. Auch **Herder** erzählt am angeführten Orte eine Begebenheit, die völlig ein Pendant zur Geschichte Sauls und Davids ist. Es waren nämlich einer jungen Person vom hitzigen Fieber Verirrungen nachgeblieben, die durch keine Arzeney weggebannt werden konnten: die Kranke war gesund, nur war sie nicht bey sich, und träumte in ihrer Welt fort. Da nichts helfen wollte, schlug der verständige Arzt vor, der verirrten Tochter die Lieder vorzusingen, die sie in ihrer Kindheit am meisten geliebt hatte. Die Mutter thats: die Tochter wurde aufmerksam, zuletzt gerührt. Jetzt kam man auf den Gedanken, durch einen sanften Tonkünstler dieselben Gänge der Musik, die Lieblingsaccente dieser Seele simpel zu verändern, und so rührend zu machen, als es seyn könnte. Das Mittel gelang. Die Kranke brach in Thränen aus, und fragte: wo sie so lange gewesen? Sie wußte nichts von ihrem bisherigen Zustande: ihr Dämon war durch Musik verjagt.

Wer Lust hat, verschiedene Meynungen über die Art und Weise, wie solche Wirkungen durch Musik hervorgebracht werden können, miteinander zu vergleichen, wird

Der wohlthätige Einfluß der Musik auf die Gefühle der Menschen, ist also nicht zu bezweifeln. Sie ist im Stande jede Art von Leidenschaft nicht nur zu erwecken, sondern auch zu mäßigen, und bey

seine Wißbegierde durch folgende Schriften hinlänglich befriedigen können. Das kleine Verzeichniß derselben wird hier nicht am unrechten Orte stehen.

Albrecht (Joh. Wilh.); Tractatus physicus de effectibus Musices in corpus animatum. Lipſ. 1734 apud Martini 4to. Eine ausführliche Anzeige davon steht in **Mitzlers** muſ. Bibl. B. 3 S. 23 – 48.

Agrippa (Henr. Cornel.); de Muſices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis qua ſedandis. In ſeinem Werke: de occulta Philoſophia. Es iſt das 24ten Kap. des 2ten Buchs.

Brendel (Adam); de curatione morborum per carmina et cantus muſicos. Witteb. 1706. 4.

Browne (Richard); Medicina muſica: or: a mechanical Eſſay on the Effects of Singing, Muſik and Dancing, on human Bodies. Revis'd and corrected. To which is annex'd a new Eſſay on the nature and cure of the Spleen and Vapours. London, 1729. 8. 125 S.

Caſtro (Rodericus a); Medicus politicus. Hamb. 1614. 4. Vorzüglich das 14te Kap. des 4ten B. gehört hierher: ut demonſtretur, non minus utiliter quam honeſte atque prudenter in morbis muſicam adhiberi.

Delrius; de muſica magica. ſ. deſſen Diſquiſitiones Magic. Lib I. pag. 93

Ettmüller (Michael Ernſt); Effectus muſicæ in hominem. Lipſ. 1714. 4.

Franckenau (Georg. Francus de); Diſſertatio de Muſica, medico neceſſaria. ſ. deſſen Diſſ. med. XX. Lipſ. 1722. 8. pag. 464—499.

Frommann (Johann Chriſtian); de Muſicæ vi in animata, bruta, homines, ſpiritus et morbos. In ſeinem Werke: de Faſcinatione. Norimb. 1675. 4. Lib. I. P. 1. Sect. 2 c. 3.

Gaſpar (Michael); de arte medendi apud priſcos Muſices ope atque carminum, Epiſtola ad Anton. Relhan etc. Lond. 1783. 8. Ed. altera et auctior.

Kirchers ars magnetica gehört ebenfalls hieher, worin P. VIII. Lib. III. de Magnetiſſimo muſicæ gehandelt wird.

Buchoz (Pierre Joſeph); Memoire ſur la maniere de guerir la Melancolie par la Muſique. In **Marquets** Nouvelle methode facile et curieuſe pour connoitre le pouls par les notes de la Muſique. Amſterd. und Paris, bey Didot, 1769. 12. 112 S. Zweyte Edit.

Medeira (Edo); Inaudita Philoſophia de viribus muſicæ. Ulyſſiponæ 1650. 8.

Von dem Einfluß der Muſik in die Geſundheit der Menſchen. Leipz. 1770. 8. 50 Seiten.

Nicolai (Ernſt Anton); die Verbindung der Muſik mit der Arzeneygelahrtheit. Halle, 1745. 8. 70 Seiten.

Porta (Joh. Bapt.); de Muſices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis, qua ſedandis. In ſeiner Magia natur. B. 20 K. 7.

Preuve de l'efficacité de la Muſique contre les convulſions. Nouvelle preuve etc. Im Journal encyclop. Mars 1780 pag. 509 und Octob. pag. 132.

Reflections on antient and modern Muſick, with the application to the cure of diſeaſes etc. Lond. 1749. 8. 82 Seiten. Ein deutſcher Auszug vom Hofr. **Käſtner** mit Anmerkungen, ſteht im Hamburg. Magazin, B. 9 S. 87 und daraus in **Marpurgs** hiſtor. krit. Beytr. B. 2 S. 16 – 37.

Reineccius (Chriſtian. Frieder.); de effectibus Muſices merito ſuſpectis, Programma. 1729.

Riccius (Aug. Maria); Diſſertatio, an Muſica curentur morbi? In deſſen Diſſert. Homeric. Florent. 1741. 4. Vol. II. pag. 51—62.

Roger (Joſeph. Ludovic.); Tentamen de vi Soni et Muſices in corpus humanum. Avenione, 1758. 8. Iſt ein Hauptwerk in dieſer Materie, deſſen Inhalt angezeigt zu werden verdient: *Cap. 1.* de ſono in corpore ſonoro. *Cap. 2.* de ſono in mediis quibus propagatur. *Cap. 3.* de ſono in auditus organo. *Pars II. Introductio. Brevis hiſtoria jatricæ. Cap. 1.* Prædiſpoſitio animæ, per principia harmoniæ demonſtrata. *Cap. 2.* de prædiſpoſitione materiei ad actionem ſoni. *Cap. 3.* de prædiſpoſitione animæ cum materia junctae ſeu corporis animati. *Cap. 4.* Quid, quibus et quot modis agat Muſica in hominem, explicatur.

Schiebel (Joh. Georg); Curieuſeſte Wunderwerke der Natur, ſo ſie durch den einſtimmenden Klang an Menſchen, Vieh und allen Creaturen ausübet ꝛc.

Tiraquellus (Andreas); de nobilitate et Iure Primigeniorum, Commentarius. Lion, 1579 gr. Fol. Edit. 3. Im 31ſten Kap. werden folgende Sätze abgehandelt: Morbos curari carminibus et cantionibus. Iſchiadicos carmine curari et Muſica. Luxa membra cantionibus curari. Omnes morbos incantationibus curari. Dæmoniacos cantu curari; et lymphaticos: et mentes turbatas; et furioſos. Et viperarum morſus; et omnes morborum dolores; et peſtilentias fugari, Muſicam mores animi ſanare. Citharam Apollini, medicinæ inventori, aſſignari.

Unzer (Joh. Aug.); Von der Muſik. Aus der medic. Wochenſchrift: der Arzt. 14ſtes Stück. Iſt auch in Hillers wöchentl. Nachr. Jahrg. 4 S. 307 abgedruckt.

Außer den hier angezeigten Schriften hat man noch über den Biß der Tarantul und die Cur deſſelben verſchiedene Schriften von **Baglivi**, **Grube**, **Mead**, **Sengverdius** ꝛc., ſo wie auch über den Einfluß der Muſik auf Thiere, die, genau genommen, ebenfalls hierher gehören. Um aber das Verzeichniß nicht zu groß zu machen, laſſe ich ſowol dieſe, als ſolche Abhandlungen weg, die in größern mediciniſchen oder andern Werken nur beyläufig über dieſe Materie geſchrieben ſind.

Beruhigungen des Geiſtes iſt ſie erquickender Balſam und tröſtendes Linderungsmittel. Es giebt gewiß nur ſehr wenig Menſchen, die dieſe Kraft der Muſik, auf irgend eine Art, nicht wenigſtens einmal in ihrem Leben an ſich ſelbſt empfunden haben ſollten. Wenn die Kräfte des Körpers durch Krankheit geſchwächt ſind, iſt dieſe Wirkung deſto ſtärker. Man braucht ſich daher unter **Davids** Harfenſpiel keine übernatürliche Kunſt vorzuſtellen, um zu begreifen, daß **Saul** dadurch erquickt, und es beſſer mit ihm werden konnte. Die Muſik des **Pythagoras** iſt wahrſcheinlich eben ſo einfach und kunſtlos geweſen als die Davidiſche, und dennoch linderte er dadurch ſeine Gemüthsunruhe [47]). Auch im ſechzehenten Jahrhundert that die Muſik an **Carl** *IX.* König von Frankreich, eine ähnliche Wirkung, ob gleich damals die Melodie derſelben unbiegſam und ſteif, ſo wie die Harmonie noch unausgebildet war [48]). Die nächtlichen Beunruhigungen dieſes Königs nach der grauſamen Pariſer Bluthochzeit, ſind vielleicht mit dem böſen Geiſte Sauls vollkommen zu vergleichen; die Linderung, welche beyde durch den Gebrauch der Muſik erhielten, iſt daher ein Beweis, daß die Kraft der Tonkunſt in allen Zeiten, und in allen Gegenden der Erde dieſelbe iſt, nur nach verſchiedenen Nebenumſtänden ihre Wirkung, bald ſtärker, bald ſchwächer äußert.

§. 23.

So ſehr indeſſen **Saul** durch **Davids** Harfenſpiel, und die heilſame Wirkung deſſelben auf ſein Gemüth erquickt wurde, ſo genoß er doch dieſes Linderungsmittel nicht lange. Er bediente ſich deſſelben nämlich nur ſo lange, bis er anfieng, ſeinen muſikaliſchen Arzt, ſeiner übrigen großen Eigenſchaften wegen mit eiferſüchtigen Augen anzuſehen. Dies geſchah vorzüglich, als David den Philiſter Goliath überwand, und die Frauenzimmer aus allen Städten Iſrael ihm entgegen giengen, und mit Geſang, Tanz und Klang einholten.

„Es begab ſich aber, da er wieder kommen war, von des Philiſters Schlacht, daß die Weiber aus allen Städten Iſraels waren gegangen mit Geſang und Reigen, dem König Saul entgegen, mit Pauken, mit Freuden, und mit Geigen.“

„Und die Weiber ſungen gegen einander, und ſpieleten, und ſprachen: Saul hat tauſend geſchlagen, aber David zehentauſend.“

Durch dieſe zehnfache Ehre, die dem David beygelegt wurde, mußte nothwendig in dem Herzen Sauls ein Widerwillen entſtehen; er behielt daher lieber ſeinen Dämon, als daß er ſich denſelben durch einen ſo verhaßten Arzt, als ihm nun David geworden war, verſcheuchen laſſen wollte. — Zugleich iſt dieſe Begebenheit auch ein Beweis, daß ſchon ſehr frühe Doppelchöre gebräuchlich geweſen, und daß ſich von dieſer frühen Gewohnheit wahrſcheinlich die Art, nach welcher wir in neuern Zeiten Pſalmen und Motetten in unſern Kirchen ſingen, herſchreibt.

§. 24.

Als David (im Jahr der Welt 2890; vor Chriſto 1058) ſelbſt zur Regierung kam, kam auch mit ihm die Muſik unter den Hebräern in immer größere Aufnahme. Bald nach ſeinem Antritt eroberte er die Stadt Jeruſalem, bauete ſich darin einen ſchönen Pallaſt, und wollte die Bundeslade, die bisher zu **Kiriathjerim** geſtanden hatte, in ein Zimmer deſſelben ſetzen. Durch dieſe Einrichtung machte er Jeruſalem gleichſam zum Mittelpunkt des hebräiſchen Gottesdienſtes. Bey der erſten Abho-

47) Pythagoras perturbationes lyra componebat. *Seneca*, de ira, Lib. III. cap. 9.

48) — Modicus ut cibi, ſic et ſomni, quem etiam nocturni horrores poſt caſum Sanbartholomæum plerumque interrumpebant, et rurſus adhibiti ſymphoniaci pueri expergefacto conciliabant. *Jac. Aug. Thuani* Hiſtoriar. Lib. LVII. pag. 1291.

lung der Lade spielte David und das ganze Haus Israel vor dem Herrn her mit allerley Saitenspiel von Tannenholz, mit Harfen und Psaltern, und Pauken, und Schellen und Cymbeln [49]). Da aber die erste Abholung der heiligen Lade noch nicht mit hinlänglicher Pracht veranstaltet war, konnte sie nur mit großer Mühe fortgebracht werden, so daß **David** beschloß, sie fürs erste, in dem Hause des **Obed-Edom**, des Sohns Jedithun stehen zu lassen. Nachdem sie aber drey Monate in diesem Hause gestanden hatte, ließ er ein kostbares Zelt verfertigen, versammelte die Priester, welche die Lade tragen mußten, und ließ während dem Zuge alle sechs Schritte inne halten, um zu opfern. Er selbst zog einen leinenen Leibrock an, und tanzte unter dem Klange einer großen Anzahl musikalischer Instrumente vor der Lade her [50]). So bald die Lade an ihren bestimmten Ort gebracht war, war Davids erste Sorge, zum Dienst derselben feste Einrichtungen zu machen, und eine gehörige Anzahl von Sängern und Spielern dazu zu bestellen.

„Und David sprach zu den Obersten der Leviten, daß sie ihre Brüder zu Sängern stellen sollten mit Saitenspielen, mit Psaltern, Harfen und hellen Cymbeln, daß sie laut sängen und mit Freuden."

Im 15ten, 16ten und 23sten Kapitel des 1 B. der Chron. wird sodann diese Einrichtung Davids ausführlich erzählt. **Heman, Assaph** und **Ethan** (ist mit **Jedithun**, dessen Name in der Folge vorkommt, einerley), wurden zu Sängern bestellt, mit ehernen Cymbeln helle zu klingen. **Chenanja**, der Leviten Oberster, war Sangmeister, der die andern im Singen unterrichten mußte. Denn, (heißt es von ihm) er war verständig. Dieser **Chenanja** kommt in der Folge nicht mehr als oberster Sangmeister vor. Hingegen **Assaph, Heman** und **Jedithun** erscheinen stets als Hauptvorsteher, als Oberkapellmeister des Davidischen Musikchors. Jeder derselben hatte eine gewisse Anzahl seiner Kinder unter sich, die mit ihnen einerley Amt verrichten mußten; sie waren gewissermaaßen die Unterkapellmeister, an der Zahl vier und zwanzig. Aber die Zahl aller Sänger und Spieler zusammen genommen, belief sich auf **viertausend**.

„Und viertausend Lobsänger des Herrn mit Saitenspielen, die ich gemacht habe, Lob zu singen." 1 B. der Chron. Kap. 23 V. 5.

49) 2 B. Samuel, Kap. 6 V. 5. Der hebräische Text hat: „Nablis, et cinneris, et cymbalis, et tympanis;" die Septuaginta: „ἐν ὀργανοις και ἐν ὠδαις, ἐν ναβλαις, ἐν τυμπανοις, ἐν κυμβαλοις, και ἐν αυλοις." Die Vulgata: „citharis et lyris, et tympanis, et sistris, et cymbalis." Die Syrische Uebers. „David autem et omnes Israelitæ ludebant coram Domino lignis cedrinis et abiegnis, nablis, citharis, tympanis, sistris, ac cymbalis." Der chaldäische Paraphrast erwähnt ein Instrument; welches sich weder im Grundtext noch in irgend einer Uebersetzung findet: „in chinaris, in nablis, in tympanis, et in *quadruplicibus*, et cymbalis." Die Arabische Uebers. „Fidibus, nablis, *tympanis quadratis*, et cymbalis." Bey diesen verschiedenen Benennungen der im Texte vorkommenden Instrumente, gilt das nämliche, was schon oben (Anmerk. 3) angeführt worden.

50) 2 B. Sam. Kap. 6 V. 14. Fast ganz mit denselben Worten wird diese Begebenheit auch im 1 B. der Chron. Kap. 13 V. 8 erzählt: „David aber und das ganze Israel spielten vor Gott her, aus ganzer Macht, mit Liedern, mit Harfen, mit Psaltern, mit Pauken, mit Cymbeln, und mit Posaunen." Die große Freude, welche David bey dieser Gelegenheit bewies, mißfiel aber der **Michal**, die ihn aus ihrem Fenster ankommen sah. „Und sie verachtete ihn in ihrem Herzen." Ebend. V. 16. Sie gieng ihm entgegen, und sprach spöttisch: „Wie herrlich ist heute der König von Israel gewesen, der sich vor den Mägden seiner Knechte entblößet hat, wie sich die losen Leute entblößen." Ebend. V. 20. Ob die Königin unter den **losen Leuten** die Levitischen Sänger verstanden habe, ist nicht angeführt, es läßt sich aber vermuthen. So viel ist gewiß, daß sie das Singen, Spielen und Tanzen Davids vor der Lade her, für unanständig gehalten hat. **David** aber schämte sich desselben nicht, sondern antwortete der Michal: „ich will vor dem Herrn spielen ꝛc." Auch in der Folge schämte er sich des Singens und Spielens so wenig, daß er vielmehr sehr oft bey feyerlichen Gelegenheiten selbst der Anführer seines Musikchors war, und eben dadurch sowol die Achtung als Aufnahme der Musik ungemein befördern mußte.

Unter diesen viertausend Lobsängern waren nach dem 1 B. der Chron. Kap. 25 V. 7 **zwey hundert acht und achtzig** solche, denen eine vorzügliche Kenntniß der Musik beygelegt wird.

„Und es war ihre Zahl, samt ihren Brüdern, die im Gesang des Herrn **gelehrt** waren, **allesamt Meister**, zwey hundert, acht und achtzig."

Diese zwey hundert acht und achtzig Meister standen wieder in **vier und zwanzig** Ordnungen unter den 24 Unterkapellmeistern, die sämmtlich Söhne der drey Oberkapellmeister waren; so daß jeder dieser 24 Unterkapellmeister eilf Meister unter sich hatte, mit welchen sie jedesmal eine volle Ordnung ausmachten. Die 11 Meister einer jeden Ordnung waren angewiesen, einen Theil der sämmtlichen noch nicht unter die Meister gehörigen Sänger in den Grundsätzen der Musik zu unterrichten. So wie die europäischen Völker sowol in ihren Gewohnheiten und Einrichtungen, als in der Art und Weise ihrer Kenntnisse und Künste nur sehr wenig, und nur in unbedeutenden Nebendingen von einander abgehen, so war es auch mit den ältern Nationen Asiens beschaffen. Da die Hebräer ihre meisten Kenntnisse von den Egyptiern haben, von deren Aehnlichkeit mit den Chinesen schon im 2ten Kapitel ist geredet worden; so ist es nichts weniger als wunderbar, daß auch die musikalische Einrichtung und Abtheilung des jüdischen Gottesdienstes Aehnlichkeit mit den Einrichtungen der Chinesen hat. **Amiot**, ein französischer Missionair zu Pecking, hat ein chinesisches Werk von **Ly-Koang-ty**, über die alte chinesische Musik übersetzt, und das Ms. nach Frankreich gesandt. In diesem Werke findet sich folgende hierher gehörige Beschreibung:

„Les Officiers de Musique etoient 1) deux grands Mandarins de l'ordre du milieu; 2) quatre maitres de Musique, Mandarins d'un ordre inferieur à celui de deux premiers; 3) huit Docteurs de Musique du degré superieur; 4) seize Docteurs de Musique du degré inferieur; 5) huit Mandarins subalternes du titre de la garde de la Musique; 6) huit Musicographes; 7) huit surnumeraires; 8) quatre-vingts disciples.

§. 25.

Es haben einige gezweifelt, daß eine so große Anzahl von Sängern und Spielern bloß aus **Leviten** bestanden habe. Einige meynen, daß auch andere Stämme an diesem musikalischen Gottesdienst Theil haben nehmen können, wenn sie die Geschicklichkeit dazu hatten. **Salomon van Til** [51]) setzt die Einschränkung hinzu: wenn sie sich des eigentlichen Priesterplatzes enthielten, und im Vorhof stehen blieben. Daß außer dem Stamm **Levi** auch andere Stämme zum musikalischen Gottesdienst fähig befunden und zugelassen wurden, erhellt aus 2 Sam. Kap. 6 V. 5 wo es heißt: „**das ganze Haus Israel** habe vor dem Angesicht des Herrn gespielt. Indessen werden doch die Sänger von den Talmudisten sämmtlich für Leviten gehalten, und nur in Ansehung der Spieler sind sie nicht einerley Meynung. Nach einigen sind die Spieler **Diener** der Priester gewesen, nach andern aber **Verwandte** derselben [52]).

§. 26.

Eben so wird auch gezweifelt, ob das israelitische Frauenzimmer Theil an dieser gottesdienstlichen Musik genommen habe. Der israelitischen **Sängerinnen** geschieht an mehr als einer Stelle der Bibel Erwäh-

51) Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer. S. 341.

52) Fuerunt etiam inter cantores templi ministri sacerdotum, inquit R. *Meir*. R. *Jose* dicit: Familiæ domus Pegarim et Zipparia et Emaus, conjugio junctæ sacerdotibus ex *musicorum numero* fuerunt. Hingegen sagt *Maimonides* ad Erachin C. 2. „Omnes constitentur, quod illi *qui non sunt ex tribu Levi*, non canant canticum voce, sed tantum Levitæ. S. *Henr. Horchii* diss. de igne sacro etc. Dennoch sagt der nämliche *Maimonides* an einem andern Orte, daß unter die Tempelsänger erstlich die Leviten, sodann aber auch andere vornehme Israeliten gehören, die mit den Priestern in Verwandtschaft stehen. Nemo enim, sagt er, in pluteum Cantorum ire poterat, nisi vir illustris. S. *Bernh. Lamy* dissert. de Levitis et Cantoribus, im Thesaur. *Ugolini*, Vol. XXXII. pag. 630.

nung. Unter **Moses** und den Richtern, waren **Miriam** und **Debora** solche. Als **David** von der Schlacht der Philister zurück kam, **sangen** und spielten die Weiber. Im 1 B. der Chron. Kap. 25 V. 5 und 6 wo Davids musikalische Einrichtungen erzählt werden, heißt es auch untern andern: „— denn Gott hatte **Heman** vierzehn Söhne und **drey Töchter** gegeben. Diese waren **alle** unter ihren Vätern Assaph, Jedithun und Heman, zu singen im Hause des Herrn mit Cymbeln, Psaltern und Harfen, nach dem Amt im Hause Gottes bey dem Könige." Hieraus sieht man offenbar, daß das Frauenzimmer, (sollten es auch nur die Weiber und Töchter der Leviten gewesen seyn), wenigstens vor der Erbauung des Tempels, Antheil an der gottesdienstlichen Musik hatte. Außer der **Miriam** und **Debora**, waren noch die **Judith**, und **Anna**, die Mutter Samuels, unter den Israeliten nicht nur als Sängerinnen bekannt, sondern auch als Dichterinnen 'und Prophetinnen', die dem Herrn öffentlich ihre Lob- und Danklieder gesungen, folglich öffentliche Gottesverehrung ausgeübt haben.

Daß diese Gewohnheiten, auch Frauenzimmer an öffentlichen musikalischen Feyerlichkeiten Theil nehmen zu lassen, noch nach den Königen fortgedauert haben, sieht man aus der Erzählung, die uns von den zurückkommenden Israeliten aus Babylon gemacht wird. Im Buch **Esra** 2 V. 65 heißt es, daß sie bey ihrer Rückkehr 200 Sänger und **Sängerinnen** hatten. Das Buch **Nehemia** (Kap. 7 V. 67) giebt diese Zahl noch größer an:

„und sie hatten **zweyhundert** und **fünf und vierzig** Sänger und **Sängerinnen**.

Vermuthlich sind hier die 128 Sänger aus der Familie **Assaphs** mit eingerechnet, die Esra 2 V. 41 vorkommen. Als nachher **Josia** (nach 2 B. der Chron. Kap. 35) im Streit umkam, heißt es wiederum:

„Und **Jeremia** klagte **Josia**, und alle Sänger und **Sängerinnen** redeten ihre Klagelieder über Josia, bis auf diesen Tag, und machten eine Gewohnheit daraus in Israel."

Selbst **Sirach**, lange nachher, ungefähr einige hundert Jahre vor Christo, beweist, daß das Studium der Musik und besonders des Gesangs unter dem israelitischen Frauenzimmer etwas sehr gewöhnliches war, und daß auch schon damals die Reizungen einer schönen Frauenzimmstimme sogar für gefährlich gehalten wurden; denn er giebt den Rath:

„Halte dich nicht zur **Sängerin**, auf daß sie dich nicht fahe mit ihren Reizen." (Kap. 9 V. 4.)

Der 68ste Ps. beweist vollends offenbar, was aus den vorhergehenden Stellen nur vermuthet werden konnte. Wie könnte sonst **David** gesungen haben:

„Man siehet Gott, wie du einher zeuchst: wie du mein Gott und König einher zeuchst im Heiligthum.

„Die Sänger gehen vorher; darnach die Spielleute unter den Mägden, die da pauken?" (V. 25. 26.)

Joh. Jac. Schudt, der eine eigene Dissertation *de Cantricibus templi* geschrieben, und die in der Bibel zerstreuten Nachrichten darüber sorgfältig verglichen und untersucht hat, ist daher völlig der Meynung, daß unter den Tempelsängern der Israeliten auch Sängerinnen befindlich waren [53]).

§. 27.

Daß auch Knaben bey der gottesdienstlichen Musik der Hebräer gebraucht wurden, glaubt **Bartenora**, ein jüdischer Schriftsteller. Es mußten aber 1) Söhne der Leviten seyn, und 2) durften sie

53) In *Ugolini* Thesar. Vol. XXXII. pag. 656. Er verwirft sogar die Meynung: daß man unter den israelitischen Sängerinnen die Weiber und Töchter der Leviten zu verstehen habe, gänzlich. „Si hoc voluisset S. Scriptura indicare, dixisset, cantores et uxores illorum. Vergl. **Calmet** (Dissertatio III.) und **Scharbau** (Observat. sacr. P. II. p. 220.)

nicht eher ins Heiligthum, das heißt: an den Ort kommen, wo die levitischen Sänger standen, als gerade in der Zeit, wenn gesungen wurde. Sie durften auch nicht spielen, sondern bloß singen, um den Gesang der Männer durch ihre feineren Stimmen, mannichfaltiger zu machen. Diese Knaben wurden nicht mitgezählt, wenn von der Zahl der Sänger die Rede war, und es mußten ausser ihnen allemal 12 wirkliche Sänger vor dem Altare stehen. Sie standen daher nicht auf eben dem Platze, der für die ältern Sänger bestimmt war, sondern etwas niedriger, so daß ihre Köpfe an die Füße der Leviten reichten [54]). Dieser Platz muß eine Art von Gerüste gewesen seyn, welches verschiedene Stufen hatte, so daß man vielleicht von Stufe zu Stufe immer höher steigen konnte. Daß es erhaben war, erhellt daraus, weil die Knaben sonst nicht so hätten stehen können, daß ihre Köpfe an die Füße der Leviten reichten. **Horchius** (am angeführten Orte) hält die Form desselben mit **Bartenora** einem großen Catheder gleich, welches zur Bequemlichkeit der Sänger und Spieler verschiedene, nach und nach höhere Bänke hatte. Es stand nahe am Altar, wo geopfert wurde, damit die Sänger sowol ihr Gesicht als ihre Stimme gegen den Altar richten konnten [55]). Auf diesem Gerüste, oder wie es **van Til** nennt, auf dieser Singbühne, standen die Kinder **Hemans** in der Mitte, die Kinder **Jedithuns** zur linken, und die Kinder **Assaphs** zur rechten.

§. 28.

Die übrige Einrichtung dieses musikalischen Gottesdienstes, nämlich die Abwechslung der verschiedenen Ordnungen, die jedesmalige Anzahl der Sänger und Spieler, die bestimmte Anzahl der dabey gebrauchten Instrumente, ferner die Kleidung, womit die Leviten beym Dienste angethan seyn mußten, findet man in mehrern Schriften über die Musik der Hebräer weitläuftig erläutert. Es wird daher hier hinlänglich seyn, nur kürzlich zu bemerken: daß gewöhnlich beym Gottesdienst nicht weniger als zwölf Leviten seyn durften; bey besonders feyerlichen Gelegenheiten konnte aber diese Zahl nach Willkühr vergrößert werden. Eben so mit der Zahl der Instrumente. **Horchius** führt daher am erwähnten Orte aus einigen jüdischen Schriftstellern an, daß z. B. die Zahl der **Nebel** (nabliorum) nicht geringer als zwey, und nicht höher als sechs seyn durfte; der **Flöten** (tibiarum) nicht weniger als zwey, und nicht mehr als zwölf; der **Trompeten** (tubarum) nicht unter zwey, sonst so viel als man wollte; der **Cithern** (citharum) nicht unter neun, sonst so viel man wollte. Die Zahl der Cymbeln war aber auf ein einziges eingeschränkt [56]). Je größer nun das Fest war, welches gefeyert wurde, desto größer war auch die Zahl der Sänger, Spieler und Instrumente [57]).

54) Patribus Levitis adjungebantur et filii adhuc natu minores, ad comparandam musicæ varietatem atque gratiam majorem. „Nullus parvulus intrat Sanctuarium ad cultum, nisi ea hora, qua levitæ stant canendo. Neque Nablio cecinerunt, aut citharа, sed ore, ut iucundam varietatem facerent, quia vox puerorum exilis erat et clara, et variegans vocem virorum." Ein anderer Rabbine *Eliezer* filius Jacobi sagt: Pueri non recensentur ad numerum, hoc est: præter pueros ad minimum duodecim cantui adesse debent Levitæ; neque stant super statione, sed super terra; et capita ipsorum inter pedes Levitarum, et dicti fuerunt, parvuli Levitarum, hodie Capellknaben. S. *Henr. Horchii* Diss. de igne sacro etc. in Ugolini thes. Vol. XXXII. pag. 118.

55) Formam igitur habuit angustioris cuiusdam Cathedræ, multa habentis subsellia ad commoditatem musicorum. Sita erat coram altari, in quo sacrificia absumebantur, ut cantores faciem et vocem ad Altare haberent conversam.

56) Numerus nabliorum non diminuitur infra duo, neque augetur ultra sex. Numerus tibiarum non diminuitur infra duas, neque augetur supra duodecim. Numerus tubarum non minuitur infra duas, augetur autem in infinitum. Non minuitur numerus cithararum infra novem, et augetur in infinitum. Cymbalorum autem debet esse unicum. *Thalm.* in tract. *Erachin.*

57) Quo major autem erat festivitas, eo major etiam erat copia Musicorum et instrumentorum, et crebrior Musices usus. Ibid.

Alles, was sonst noch hieher gehört, z. B. die besondere Kleidung der Sänger, ihr Unterhalt, die Art und Weise, wie sich die 24 Ordnungen unter einander abwechselten, die Wohnungen der Sänger, die Plätze, wo die Instrumente und Musikbücher aufbewahrt wurden, die verschiedenen Zeiten, an welchen sie ihre Dienste thun mußten u. s. f. findet man vorzüglich in **Sal. van Tils Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer** ausführlich erklärt. Da alle diese Umstände nur Förmlichkeiten, und nicht musikalische Hauptsachen betreffen, deren genauere Kenntniß auf ein richtiges Urtheil von der wahren Beschaffenheit der hebräischen Musik einigen Einfluß haben könnte, so kann ich, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, desto eher auf dieses Werk verweisen.

§. 29.

Ich will daher von allem, was zur Geschichte der Musik unter **Davids** Regierung gehört, nur noch einen einzigen Umstand anführen, welcher vorzüglich bemerkt zu werden verdient. Daß unter den Ptolemäern zu Alexandrien, als sie schon griechische Sitten und Gelehrsamkeit angenommen hatten, auch einige waren, die sich eine besondere Hofmusik, nach Art unserer jetzigen Capellen hielten, ist schon im zweyten Kapitel in der Geschichte der egyptischen Musik angeführt worden. Aber so wenig unter den ältern egyptischen als andern Königen der Davidischen Zeit und Gegend läßt sich eine Spur von einer ähnlichen Einrichtung bemerken. Dennoch berichtet uns **Samuel** einen Umstand, der vermuthen läßt, daß **David** wirklich eine solche Capelle gehabt habe. Denn als er von **Barsillai**, dem Gileaditer, über den Jordan geführt wurde, und aus Dankbarkeit für diesen Dienst den alten Mann mit sich nach Jerusalem nehmen, und ihn daselbst versorgen wollte, antwortete **Barsillai**:

„Was ists, das ich noch zu leben habe, daß ich mit dem Könige sollte hinauf gen Jerusalem ziehen?“

„Ich bin heute achtzig Jahr alt: wie sollte ich kennen, was gut oder böse ist; oder schmecken, was ich esse, oder trinke; **oder hören was die Sänger oder Sängerinnen singen?**“ (2 Sam. 19. V. 33. 34. 35.)

Wenn **Barsillai** hier bloß die gottesdienstlichen Sänger und Sängerinnen gemeynt hätte, so würde er nicht in einem Tone gesprochen haben, der offenbar anzeigt, daß er sie zur Hofhaltung Davids gerechnet habe. Er scheint zu fürchten, David werde ihn bisweilen um sein Urtheil über die Sänger und Sängerinnen fragen, und da er zu wenig davon verstehe, um sie beurtheilen zu können, so werde er sich durch sein ungeschicktes Urtheil dem David mißfällig machen. Die Sache mag sich übrigens verhalten wie sie will, so ist wenigstens so viel gewiß, daß David genug Liebhaber der Musik war, um sich in Zeiten der Ruhe und des Friedens auch noch ausser dem Gottesdienste damit zu beschäftigen. Es ist daher wenigstens sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht gewiß, daß **Barsillai** unter den Sängern und Sängerinnen Davids, eine ordentliche Hofcapelle verstanden habe, sollten die Glieder derselben auch nur Leviten und Levitinnen gewesen seyn. Vielleicht zielt sogar folgende Stelle:

„**Assaph**, der da weissagete **vor dem Könige**.“ 1 Chron. 25 V. 2.

darauf, daß David bey Einrichtung der gottesdienstlichen Musik, zugleich auch eine Zahl von Sängern und Spielern zu seiner Privatunterhaltung bestimmte, und daß **Assaph** der Vorsteher derselben, oder eigentlich Davidischer Capellmeister war. Nichts ist wahrscheinlicher als diese Vermuthung, ob sie gleich mit keinen sichern Zeugnissen belegt werden kann.

§. 30.

So groß nun aber die Achtung und Aufnahme der Musik unter Davids Regierung war, so kommt doch alles mit dem Zustand und der Pracht derselben unter **Salomo** (der 2969 zur Regierung kam) noch nicht in Vergleichung. Das erste wichtige Werk, welches er unternahm, und welches mit der Musik einen genauen Zusammenhang hatte, war der Tempelbau. Sein Vater hatte zu diesem Werke

unermeßliche Schätze, sowol an Baumaterialien, als an Silber und Gold gesammelt, und Salomons eigene Macht und Weisheit war so groß, daß durch seine noch hinzu kommende Vermehrung der hinterlassenen Schätze, und durch die weise Anwendung derselben leicht ein so prachtvolles Werk, als der Salomonische Tempel soll gewesen seyn, hervorgebracht werden konnte. Seine Regierung war eine der friedlichsten unter den Königen. Die Pracht und Kultur aller Künste des Friedens stieg daher unter ihm täglich höher. Er war ein Weiser, mit dessen Weisheit nichts verglichen werden konnte. Er war auch Dichter und Musiker; lauter Eigenschaften, die es sehr begreiflich machen, daß die Künste der Israeliten unter ihm nach damaliger Art und Weise den höchsten Gipfel erreichen mußten.

§. 31.

Das erste, was unter seiner Regierung für die Geschichte der Musik merkwürdig ist, ist die ausserordentlich prachtvolle und glänzende Einweihung seines Tempels. Die schon unter David ungemein zahlreichen Sänger und Spieler wurden bey dieser Gelegenheit noch um vieles vermehrt. Die Zahl der Instrumente, die zu dieser Feyer verfertigt wurden, ist unglaublich. **Josephus** [58]) zählt **vierzigtausend Harfen, eben so viel goldene Sistern, und zweyhunderttausend silberne mosaische Trompeten.** Für die levitischen **Sänger** waren ebenfalls **zweyhunderttausend Kleider** gemacht. Wenn eine solche Zahl von Sängern und Spielern zugleich oder abwechselnd in verschiedenen Chören hätte singen und spielen können, so müßte die Wirkung davon unendlich groß gewesen seyn. Ob sich aber bey 200000 Sängern, 40000 Harfen, 40000 Sistern und 200000 Trompeten, die zusammen ein Chor von 480000 Personen ausmachen, eine andere Art von Musik als möglich denken lasse, als etwa eine solche, wie noch jetzt unser Choralgesang ist, ist eine Frage, die am Ende dieses Kapitels beantwortet werden soll. Wie klein müßte uns gegen ein solches Chor, das vom **Athenäus** (s. oben Kap. II. §. 46.) erzählte musikalische Fest vorkommen, welches **Ptolemäus Philadelphus** lange nach der Salomonischen Tempeleinweihung, zu Alexandrien gab! Oder unsere neuere **Händelsche** Gedächtnisfeyer zu London!

§. 32.

Daß **Salomon** ausser einer zahlreichen Tempelmusik auch noch eine eigene Hofcapelle hatte, die mit den Leviten auf keine Weise in Verbindung stand, erzählt er uns in seinem Prediger selbst:

„Ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen: und Wollust der Menschen, allerley Saitenspiel.“ (Kap. 2. V. 8.)

Er ist der erste König aus dem Alterthum, von welchem uns eine solche Nachricht hinterlassen ist. Wahrscheinlich hat diese Salomonische Capelle mit unsern neuern Capellen einen ähnlichen Ursprung gehabt. Anfänglich war alle Musik dem Dienste Gottes gewidmet, und jeder König hörte sie nur in öffentlichen religiösen Zusammenkünften. So war es meistens zu Davids Zeiten, und so war es auch in den ersten Jahrhunderten nach Christo, als die Christen anfiengen, öffentliche gottesdienstliche Versammlungen anzustellen, und Musik darinn aufzunehmen. So wie nun wahrscheinlich schon bey Da-

58) — et tubarum, quales Moyses præscripsit, ducena millia; item *alias* stolas byssinas Levitis hymnorum cantoribus ducenties mille: instrumenta item musica etiam in hymnorum cantum inventa, quæ nablæ et cinyræ vocantur, ex electro confecit quadragies mille. Antiq. Judaic. Lib. VIII. cap. 3. Sect. 7. Wenn diese Instrumente bey der Einweihung des Tempels alle gebraucht werden sollten, so mußte aber wirklich der Tempel mehr als **sechszig Ellen lang, zwanzig Ellen breit, und dreyßig Ellen hoch** seyn. (S. 1 Buch der Könige, Kap. 6. V. 2.) Wie sollten in einem so kleinen Gebäude, nicht einmal so groß wie unsere mittelmäßigen Kirchen, 200000 Trompeter, 200000 Sänger, und 40000 Nablisten und Cinnyristen, also beynahe eine halbe Million Menschen, die Zuhörer noch ungerechnet, Platz gefunden haben? Wer den **Josephus** bey einer solchen Nachricht noch glaubwürdig finden kann, muß in der That nicht wenig leichtgläubig seyn.

vid diese Musik aus dem Gotteshaus in das Haus des Königs übergieng, so gieng sie auch nach Christo aus den damaligen Capellen (kleine Bethäuser) in die Wohnungen der Könige und anderer großer Herren über, und behielt sogar den Namen des Orts bey, aus welchem sie kam [59]). Unter den alten Königen ist **Salomo** der erste, von welchem man gewiß weiß, daß er eine solche Einrichtung gemacht habe; und unter den neuern (nach Christo) soll, wenn der Nachricht des **Paulus Diaconus** zu trauen ist, **Luitprandus**, König der Longobarden, der erste gewesen seyn, der eine solche Capelle in seine Wohnung verlegt hat [60]). Da diese Capellen in den neuern Zeiten einen ungemein großen Einfluß auf die Vervollkommnung der Musik gehabt haben, so verdient ihre Geschichte eine mehr als bloß beyläufige Abhandlung, die an ihrem Orte vorkommen wird.

§. 33.

Salomon war auch Dichter, und dichtete bey seiner Vermählung mit der Tochter des egyptischen Königs **Vaphres**, das schöne Brautlied, welches wir noch unter dem Namen des **hohen Liedes** übrig haben. (**Marpurg** sagt bey dieser Gelegenheit, **Salomo** sey ein guter Sänger gewesen. Obgleich diese Meynung nicht unwahrscheinlich ist, so sagt doch keine einzige Stelle der Bibel, oder irgend ein anderer Schriftsteller etwas davon. Aus dieser Ursache möchte ich wenigstens nicht sagen, daß er sich eine Ehre daraus gemacht habe, für den besten Sänger seiner Zeit gehalten zu werden. s. dess. krit. Einl. in die Gesch. und Lehrs. der alt. u. neuen Mus. S. 28.) Viele alte Kirchenväter glauben, dieses Stück sey musikalisch aufgeführt worden. Ganz unglaublich ist diese Meynung nicht, a) weil Salomo seine eigene Hofmusik hatte, die wahrscheinlich nicht bloß heilige Gesänge, sondern auch bisweilen andere Gegenstände dieses Lebens, dergleichen unsere Empfindungen des Wohlwollens, der Liebe, der Freude, der Traurigkeit ꝛc. sind, wird haben singen müssen; und b) weil der ganze Inhalt des Stücks, die allegorischen Personen eines Schäfers und einer Schäferin, unter welchen Salomo sich und seine Braut vorstellt, wirklich dramatisch ist, und zwar zur Classe der Schäferstücke gehört. Nur muß man, wenn man sich eine musikalische Vorstellung dieses Stücks denkt, nicht an die Art von Musik und Gesang denken, womit in unsern Zeiten solche Stücke aufgeführt werden. Man muß sich unter dem Wort **musikalisch** nicht mehr und nicht weniger vorstellen, als sich die alten Griechen darunter vorgestellt haben. Sie verstanden nämlich darunter etwas, was nicht ganz **singend**, und nicht ganz **sprechend**, sondern eine gewisse Modification der Stimme war, die zwischen Singen und Sprechen das Mittel hielt, von welcher wir uns aber, so viel auch davon geschrieben worden, keinen deutlichen Begriff machen, wenigstens uns nicht vorstellen können, daß eine solche Art von Musik erträglich, oder gar schön gewesen sey.

Den Inhalt des Salomonischen hohen Liedes kennt jederman. Es ist daher nicht nöthig, hier mehr davon zu sagen, als daß es von allen Auslegern einstimmig für ein dramatisches Stück gehalten wird, an dessen Aufführung die Musik Antheil hatte.

§. 34.

Salomo starb im vierzigsten Jahr seiner Regierung, als er ungefähr 58 Jahre alt war, nämlich 975 vor Christo. Nach dem **Josephus** (Antiquit. jud. Lib. VIII. cap. 3.) hat er 80 Jahre regiert, und ist 94 alt geworden. Nach seinem Tode erhielt sein Sohn **Rehabeam** das Reich, der es aber gleich

59) Præterea Imperatores ac reges, et ad eorum imitationem alii quoque principes, Oratorium sive Capellam in proprio palatio habere consueverunt, ubi Capellani ad id selecti Missam ac divina officia singulis diebus, ac noctibus peragebant. *Murator.* antiquit. italic. med. ævi, Tom. IV. Dissert. LVI. pag. 776.

60) Intra suum quoque palatium Oraculum (hoc est Oratorium) Domini salvatoris ædificavit; et quod nulli alii reges habuerant, Sacerdotes et Clericos instituit, qui ei quotidie divina officia decantarent. *De gestis Longobardor. Lib. VI. cap. 58.*

anfänglich so machte, daß zehen Stämme von ihm abfielen, und dem **Jerobeam** anhiengen. Hierdurch entstand eine Theilung des Reichs in Juda und Israel. Von dieser Zeit an herrschten so viele und ununterbrochene Unruhen in und unter beyden Reichen, daß nothwendig die vorher so hoch gestiegenen Künste wieder in Verfall gerathen mußten. Man findet daher vom Tode **Salomons** an, bis zum **Jedekia**, dem letzten König in Juda, keine einzige musikalische Begebenheit in der Bibel aufgezeichnet, woraus man auf die Fortdauer der musikalischen Kultur, durch diesen Zeitraum von beynahe 400 Jahren hindurch, schließen könnte. Vielmehr zeigen die Anspielungen darauf, die sich besonders in den Propheten finden, daß die Musik an Adel und Würde verloren, und in Ueppigkeit ausgeartet war, so wie die Könige selbst meistens ausschweifend und üppig geworden waren. **Jesaias**, der sich besonders an den Höfen aufhielt, und ein scharfer Bußprediger war, bezeugt dieses am deutlichsten.

„Wehe denen, (sagt er) die des Morgens frühe auf sind, des Sauffens sich zu befleißigen; und sitzen bis in die Nacht, daß sie der Wein erhitzet: und haben Harfen, und Psalter, Pauken, Pfeifen, und Wein in ihrem Wohlleben, und sehen nicht auf das Werk des Herrn ꝛc." (Kap. 5. V. 5. 6.)

Amos, der ungefähr in eben der Zeit lebte, und die eingerissene zügellose Lebensart ebenfalls kennen konnte, beschreibet sie auf ähnliche Art.

„Ihr schlafet auf elfenbeinern Lagern, sagt er, und treibet Ueberfluß mit euren Betten: ihr esset die Lämmer aus der Heerde, und die gemästeten Kälber. **Und spielet auf dem Psalter: und erdichtet euch Lieder, wie David.**" (**Amos** 6. V. 4. 5. Vergl. **Jes.** 24. V. 8. 9. **Jerem.** 7. V. 34. **Hesek.** 26. V. 13.

Ueberall hatte die Musik an den Ausschweifungen dieses gefallenen Volkes Theil, und überall wurde der Verlust derselben als eine Bestrafung angedroht.

§. 35.

Ihr gottesdienstlicher Gebrauch hatte bald nach Salomons Absterben angefangen, nach und nach in Verfall zu gerathen. Unter dem Könige **Ahas**, der vom Jahr 3207 bis 3220 über **Juda** herrschte, und durch Einführung eines fremden Götzendienstes den Tempel verunreinigte, stieg dieser Verfall aufs höchste. Sein Sohn **Hiskias** (zwischen 3220 und 3251) reinigte zwar den Tempel von den Gräueln seines Vaters, und stellte den wahren Gottesdienst wieder her; ja er verschaffte sogar den Leviten ihre Einkünfte wieder, die sie unter den vorhergehenden Regierungen nebst ihren Aemtern verloren hatten.

„Und die Leviten stunden mit den Saitenspielen Davids, und die Priester mit den Trommeten. Und **Hiskias** hies sie Brandopfer thun auf dem Altar. Und um die Zeit, da man anfieng das Brandopfer, fieng auch an der Gesang des Herrn, und die Trommeten, und auf mancherley Saitenspielen Davids, des Königs Israel." (2 Chron. 29. V. 26. 27.)

Aber diese Wiederherstellung dauerte nicht lange. Denn als ihm **Manasse** in der Regierung folgte, wurde es mit dem Götzendienste wieder ärger, als zuvor. Obgleich dieser kurz vor seinem Tode wieder anderes Sinnes wurde, und so viel wieder gut zu machen suchte, als er konnte, so war doch nun einmal ein so allgemeines Verderben in Sitten und Gottesdienst eingerissen, daß alles, was sowol jetzt, als nachher noch zur Verbesserung unternommen wurde, nicht viel helfen wollte. Daher gieng das jüdische Volk im Verfall seiner Sitten, Künste und des bürgerlichen Wohlstandes immer weiter, ohne daß einige nachfolgende gute Regierungen demselben Einhalt thun konnten, bis endlich **Nebucadnezar**, ungefähr 600 Jahre vor Christo, Jerusalem eroberte, zerstörte, sowol den König **Jedekia** als den größten Theil des jüdischen Volks als Gefangene nach **Babylon** führte, und dadurch dem jüdischen Reich ein Ende machte.

§. 36.

Es läßt sich leicht begreifen, daß die Kultur der Musik unter so kläglichen Umständen nicht weit gehen konnte. Der 137ste Psalm beklagt diesen Zustand sehr rührend.

„An den Wassern zu Babel sassen wir, und weinten, wenn wir an Zion gedachten. **Unsere Harfen hiengen wir an die Weiden, die drinnen sind.** Denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen frölich seyn: Lieber, singet uns ein Lied von Zion. Wie sollten wir des Herrn Lied singen in fremdem Lande?“

Demohngeachtet sieht man doch aus verschiedenen Nachrichten, daß die Israeliten während ihrer babylonischen Gefangenschaft ihre Liebe zur Musik nicht verloren, sondern zur Linderung ihrer Traurigkeit wol manches Lied mögen gesungen und gespielt haben. Denn nicht zu gedenken, daß die Chaldäer selbst, große Musikfreunde gewesen seyn müssen [61]), und also schon dadurch allein ihre Gefangene zur fortgesetzten Ausübung ihrer Nationalmusik haben anreizen können, so erzählt noch ausserdem **Esra** (Kap. 2. V. 41. 64. 65.) daß sie bey ihrer nachherigen Befreyung aus der Gefangenschaft, durch den **Cyrus**, ein Chor von 200 bis 245 Sänger und Sängerinnen mit nach Jerusalem zurück brachten. Sie müssen also die Zeit ihrer Gefangenschaft hindurch, welche volle 70 Jahre dauerte, (**Jerem.** 25. V. 11. Kap. 29. V. 10.) nie ganz ohne Musik gewesen seyn, und sogar Gelegenheit gehabt haben, die verstorbenen Sänger und Sängerinnen immer wieder mit neuen zu ersetzen [62]).

§. 37.

Ob nun gleich nach der Befreyung aus der babylonischen Gefangenschaft, zu Jerusalem sowol der Tempel unter mancherley Verhinderungen wieder aufgebaut, als auch der Davidische Gottesdienst, so viel möglich, wieder eingerichtet wurde, so war bey diesem Volke doch nun einmal alles so ins Fallen gerathen, daß keine Bemühung mehr im Stande war, den alten Glanz desselben, auch nur einigermaßen wiederherzustellen. Man findet nicht einmal, daß sich irgend jemand unter den folgenden Regierungen, ausser dem **Judas Maccabäus** [63]), dieser Wiederherstellung mit einigem Eifer angenommen habe. Es war alles so sehr verwildert und verwirrt, daß auch der unternehmendste Geist kaum

61) In der Offenbarung Johannis heißt es von Babel: „Und die Stimme der Sänger und Saitenspieler, Pfeifer und Posauner soll nicht mehr in dir gehört werden.“ Kap. 18. V. 22. Q. **Curtius** erzählt, daß die Babylonier auch bey ihren Gastmahlen Musiker gehabt haben, die mit Frölichkeit anfiengen, und mit Ausschweifungen endigten. „Fœminarum, convivia incuntium, in principio modestus est habitus: dein summa quæque amicula exuunt, paullatimque pudorem profanant: ad ultimum (honos auribus fit) ima corporum velamenta proiiciunt. Nec meretricum hoc dedecus est, sed matronarum virginumque, apud quas comitas habetur vulgati corporis utilitas. *Lib. V. cap. 1. de rebus Alexandri magni.* Aus dem **Daniel** sehen wir, daß die Chaldäer ihren Götzendienst eben so, wie die Israeliten ihren wahren Gottesdienst, mit Musik feyerten. Denn als **Nebucadnezar** befehlen ließ, sein goldnes Bild anzubeten, hieß es: „Wenn ihr hören werdet den Schall der Posaunen, Trommeten, Harfen, Geigen, Psalter, Lauten und allerley Saitenspiel; so sollt ihr niederfallen u. s. f. Kap. 3. V. 5.

62) **Pfeiffer** (über die Mus. der alten Hebr.) findet die Zahl der aus der Gefangenschaft zurückgekommenen Sänger und Sängerinnen nach Verhältniß eben so stark, als zu **Davids** Zeiten. Zu Davids Zeiten, da die Summe des ganzen Volks 1300000 war (2 Sam. 24. V. 6.); waren 4000 Sänger; und unter 42360 (Esra 2. V. 64) die zurückkamen, 200 bis 245 Sänger. Dieses Verhältniß beweist deutlich, daß die Israeliten ihre Musik während ihrer Gefangenschaft zu Babylon keinesweges vernachläßigt haben.

63) So wie überhaupt unter den **Maccabäern** die Israeliten wieder unabhängig wurden, so stellte insbesondere **Judas** die alte Reinigkeit des Gottesdienstes wieder her. Auch nach seinen verschiedenen Siegen über die Feinde und Unterdrücker Israels wurden noch bisweilen öffentliche Danklieder angestimmt. Man sieht hieraus wenigstens so viel, daß, obgleich der Geschmack an Musik um diese Zeit schon sehr gefallen war, doch noch immer eine gewisse Neigung dazu herrschte.

hoffen konnte, irgend eine Verbesserung von Bedeutung zu Stande zu bringen; so daß ein so allgemeines Verderben immer noch zunahm, bis endlich Jerusalem durch die Römer zum zweytenmal zerstört, und der größte Theil des Volks in alle Welt zerstreut wurde.

Durch die ganze Zeitperiode vom **Hiskias** an bis zum völligen Umsturz des jüdischen Reichs, fällt für die Geschichte der Musik nicht eine einzige merkwürdige Begebenheit vor, ausgenommen diejenige, welche uns **Josephus** von dem Theater hinterlassen hat, welches **Herodes** in Jerusalem nach römischem Geschmack errichten ließ. Da aber den Juden alles ausländische äusserst verhaßt war, und sie nur solchen Gewohnheiten anhiengen, die sie von ihren Vätern erhalten hatten, so gab ihnen **Herodes** dadurch ein sehr großes Aergerniß. **Josephus** spricht mit den härtesten Ausdrücken davon. „Er übertrat dadurch (sagt er) die väterlichen Gewohnheiten, und verdarb durch fremde Moden, diejenigen Anordnungen, die ihm durch ihr Alter ehrwürdig und heilig hätten seyn müssen. Daher entfernte sich das Volk nach und nach von allen guten Sitten, und neigte sich immer mehr und mehr zum Bösen hin.“ [64]) Wenn also gleich bey diesen Schauspielen die Musik keine unbedeutende Nebenrolle spielte, (denn **Herodes** hatte die vortreflichsten Musiker aus allen Gegenden dazu einladen lassen) so war sie doch nicht mehr im hebräischen Nationalgeschmack, sondern mußte denselben vielmehr bald gänzlich vertilgen [65]). Dies ist auch wirklich geschehen. Was für eine musikalische Barbarey nach dieser Zeit überhaupt in den Gegenden der Juden entstanden, und was für eine Art von Musik sie bey ihrer nachherigen Zerstreuung in alle Welt, noch beybehalten haben, ist jederman bekannt. Ihre jetzigen Synagogen, die man in allen Gegenden von Europa findet, können uns noch täglich die Beweise davon liefern.

§. 38.

Aus dieser ganzen Reihe von Begebenheiten sieht man deutlich, daß der vornehmste Gebrauch, den die Hebräer von ihrer Musik machten, gottesdienstlich war. Dennoch sind auch einige darunter, welche beweisen, daß auch ausser dem Tempel, sowol bey öffentlichen als Privat-Feyerlichkeiten Gebrauch davon gemacht wurde. Die Hebräer hatten dieses mit allen andern, sowol ältern als neuern Nationen gemein. Es läßt sich beynahe keine Feyerlichkeit ohne Musik denken, sie mag seyn von welcher Art sie wolle. Ohne Musik sind sie alle todt. Will sich eine Versammlung von Menschen gemeinschaftlich freuen, so ist sie es, die das Gefühl der Freude weckt, und unter alle einzelne Glieder der Versammlung verbreitet. Wollen die Menschen gemeinschaftlich ein Unglück beklagen, welches Mittel ist kräftiger, die Gefühle der Traurigkeit in den Herzen aller fühlenden Wesen zu erwecken, zu unterhalten, und zugleich das Schmerzhafte derselben zu mäßigen und zu lindern? [66]) Es giebt keine Kunst, die es hierin der Musik gleich thun kann. Sie belebt alles, sie öffnet das Herz der Menschen für jede Art von Empfindung, und bewirkt mit mächtigem Zauber unter allen Gliedern einer ganzen Versammlung eine solche Uebereinstimmung der Gefühle, daß gleichsam die Herzen aller in ein einziges zusammen zu schmelzen scheinen. Alle Völker, die nur irgend eine Art von Musik hatten, haben diese Macht derselben gefühlt, und sie diesem Gefühle gemäß überall anzuwenden gesucht, wo es theils nothwendig, theils

64) Hac de causa deflexit etiam magis a patriis moribus, et peregrinis institutis antiquum rerum statum subinde labefactavit, quem inviolatum esse, et integrum mansisse oportebat. Unde temporis processu magna mali labes nobis illata est, illis insuper habitis, quibus populus antea adductus erat ad pietatem. *Antiq. Judaic. Lib XV. c. 8.*

65) Confluxeruntque exercitatissimi quique in ludicris hisce studiis. Nam non solum iis qui gymnicis certaminibus operam dant, *sed et in musica vitam agentibus*, qui thymelici vocantur, maxima victoriæ nomine constituit præmia; atque in id omni cura incumbebat ut nobilissimi quique in certamen venirent. *Ibid.*

66) Finis musicæ ut delectet, variosque in nobis moveat affectus, fieri autem possunt cantilenæ simul tristes et delectabiles, nec mirum tam diversa. *Ren. Carteſ. Compendium muſ. pag. 1.*

bloß angenehm war, übereinstimmende Empfindungen zu erregen. Auf dieses Gefühl von ihrer Macht gründet sich der Gebrauch derselben beym Gottesdienste, bey Freuden- und Trauerfesten, und zuletzt bey gesellschaftlichen Gastmahlen und andern häuslichen Ergötzlichkeiten.

§. 39.

Die Geschichte **Labans**, der den **Jacob** seiner heimlichen Flucht wegen, aus der Ursache Vorwürfe macht, weil er ihn gerne mit Musik habe begleiten wollen; die Geschichte der Tochter Jephta; die Loblieder der israelitischen Weiber auf Davids Ueberwindung des Goliath; das Klaglied des **Jeremia** und aller Sänger und Sängerinnen auf den Tod **Josia**; endlich die Hofmusik **Davids** und **Salomons**, sind lauter Beweise, daß die Hebräer auch einen aussergottesdienstlichen Gebrauch von ihrer Musik machten. Da nun Erndtefeste, Leichenbegängnisse, gesellschaftliche Gastmahle, Siege über Feinde u. s. f. bey allen Völkern vorfallen, und die nächsten Veranlassungen zu aussergottesdienstlichen Feyerlichkeiten sind, so sind dies die nämlichen Gelegenheiten, bey welchen auch die Hebräer ihre Musik ausser dem Gottesdienste angewendet haben.

§. 40.

Um indessen nicht weitläuftig zu wiederholen, was schon einmal gesagt worden ist, führe ich nur kürzlich die Begenheiten an, die den Gebrauch der Musik bey den erwähnten verschiedenen Gelegenheiten insbesondere beweisen.

Der Gebrauch der Musik bey Gastmahlen ist wenigstens allen solchen Völkern gemein, die eine gewisse Neigung zur Frölichkeit haben. **Sirach** sagt:

„Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet; also ziert ein Gesang das Mahl."

„Wie ein Smaragd in schönem Golde stehet: also zieren die Lieder beym guten Wein." (Kap. 32. V. 7 — 9.)

An einer andern Stelle sagt er:

„Der Name Josias — ist süße wie Honig im Munde, und wie ein Saitenspiel beym Wein." (Kap. 49. V. 1. 2.)

Lange vor dem **Sirach** sang schon **Homer**:

— „Nachher erfreue die scherzenden Männer
Saitenspiel und Gesang, die liebliche Zierde des Mahles!
Odyssee, Ges. 21. V. 430. Nach der Vossischen Uebers.

und die meisten alten Schriftsteller, sowol Dichter als Prosaiker rühmen den Gebrauch der Musik bey Gastmahlen, nicht nur als angenehm und schön, sondern auch als nützlich. Die Hebräer haben also eine so gute und nützliche Gewohnheit ebenfalls unter sich aufgenommen, und ihre Gastmahle durch Gesang und Saitenspiel nicht bloß zu Schmausereyen, sondern zu wirklichen gesellschaftlichen Freudenfesten zu machen gesucht. Die oben (§. 34.) angeführten Stellen von den Propheten **Jeremia, Jesaia, Amos,** und **Hesekiel** sind Beweise davon, die keines Zusatzes mehr bedürfen.

§. 41.

Für den Gebrauch der Musik bey den Leichenbegängnissen der alten Hebräer ist schon der Klaggesang des **Jeremia** auf **Josias** Tod angeführt. **David** machte ebenfalls ein solches Trauerlied auf **Sauls** und **Jonathans** Tod. Der Prophet **Samuel** hat es uns aufbehalten [67]). Eben dieser Samuel berichtet uns am angeführten Orte (V. 11. 12.) die nähere Art und Weise, wie die Hebräer ihre Verstorbenen betrauerten und begruben.

67) Im 2 B. Kap. 1. „Ihr Töchter Israel weinet über Saul, der euch kleidetete mit Rosinfarbe säuberlich u. s. f.

„Da fassete David seine Kleider, und zerriß sie, und alle Männer, die bey ihm waren. Und trugen Leid und weinten, und fasteten bis an den Abend u. s. f."

Es gehörte also zu den hebräischen Leichenceremonien 1) das Fasten vom Morgen bis auf den Abend; 2) das öffentliche Weinen und Wehklagen; 3) die Lobpreisungen des Verstorbenen, und 4) die Klag- und Trauerlieder. Zum Weinen und Wehklagen wurden besondere Leute gedungen [68]); eben so die Sänger, deren Amt es war, so traurige Lieder zu singen, daß alle Anwesende dadurch in die tiefste Betrübniß versetzt werden konnten. Ausser den Trauerliedern von **David** und **Jeremia**, hat man noch eines von einem Rabbinen, welches zwar nur kurz, aber sehr schön ist.

„**Traure der Traurenden halber, und nicht um den Verstorbenen, denn er ist in Ruhe, und wir sind in Thränen.**" [69])

Ob bey diesen Leichenbegängnissen der Hebräer auch Instrumentalmusik gebräuchlich war, findet sich in den biblischen Büchern des alten Testaments nicht bestimmt; daß es aber doch eine alte Gewohnheit unter den Juden müsse gewesen seyn, läßt sich nicht nur aus dem **Matthäus** (Kap. 9. V. 23). schließen:

„Als Jesus in des Obersten Haus kam, und sahe die Pfeifer und das Getümmel des Volks, sprach er zu ihnen: Weichet, denn das Mägdlein ist nicht todt, sondern es schläft."

sondern es versichern es auch einige Talmudisten. **Maimonides** [70]) erzählt, daß ein jeder Ehemann unter den Hebräern verbunden war, seine verstorbene Frau nach den jüdischen Ceremonien begraben zu lassen, und daß der ärmste nicht weniger als **zwey Flötenspieler**, und **ein Klageweib** haben durfte. Die Reichen konnten die Zahl der Spieler und Wehklagenden nach ihren Umständen vergrößern. Aus einem Sprüchworte, welches die Verfasser der allgemeinen Welthistorie (B. 3. S. 183.) aus den Talmudisten angeführt haben:

„Die Flöten dienen entweder für eine Braut, oder für einen Todten."

sieht man aber, daß bey solchen Gelegenheiten keine andere Instrumente, als Flöten gebraucht wurden.

§. 42.

Daß das von **Moses** gestiftete Trompetenfest, eigentlich die Erndtefeyer der Israeliten gewesen sey, wird von vielen geglaubt. Die Jahrszeit, in welcher es gehalten wurde, scheint diese Meynung zu bestätigen. Zum noch nähern Beweis, daß die Hebräer bey allen möglichen Gelegenheiten, also auch bey ihren Erndten und Erndtefesten wirklich Gebrauch von Musik gemacht haben, dient aber vorzüglich eine Stelle aus dem **Jeremia**, wo den Moabitern geweissagt wird:

„Freude und Wonne ist aus dem Felde weg und aus dem Lande Moab, und man wird keinen Wein mehr keltern: der Weintreter wird nicht mehr sein Lied singen." (Kap. 48. V. 33.)

Auch **Jesaia** sagt: „Man keltert keinen Wein mehr in den Keltern, ich habe des Gesangs ein Ende gemacht." (Kap. 16. V. 10.) Da die Israeliten in den meisten Stücken nicht nur mit den Moabitern, sondern auch mit andern benachbarten Völkern einerley Sitten und Gewohnheiten hatten, (ausgenommen was ihre religiösen Ceremonien unmittelbar betraf) so läßt sich hieraus schließen, daß auch ihre Erndtefeste auf eine ähnliche Art werden gefeyert worden seyn. Verschiedene gelehrte Ausleger sind der

68) „Schaffet und bestellet Klageweiber, daß sie kommen; und schicket nach denen, die es wohl können." Jerem. 9. V. 17.

69) *Bar. Abbin. app. Hott. in Goodw. l. 6. c. 5.* not. 12. Vergl. die allgem. Welthist. B. 3. pag. 183.

70) Comment. in Mischnajoth, Cap. 4.

Meynung, daß **David** seinen achten, achtzigsten und drey und achtzigsten Psalm vorzüglich dazu bestimmt habe, bey solchen Erndtefesten gesungen zu werden [71]).

Von den musikalischen Instrumenten der Hebräer.

§. 43.

Wer sich eine richtige Vorstellung von der Musik irgend eines Volks machen will, muß nothwendig ausser andern Beschaffenheiten derselben auch die Instrumente kennen, die von demselben gebraucht worden sind. Sie sind gewöhnlich der getreueste und richtigste Abdruck des ganzen musikalischen Wissens eines Volks. Sie enthalten nicht nur die Zahl der Töne, deren man sich bedient, sondern geben auch sogar bisweilen die Art und Weise an, wie man sich dieser Töne bedient hat. Unsere neuern Instrumente, sowol die harmonischen, als melodischen beweisen dieses hinlänglich. Sie enthalten den Umfang unsers Tonsystems, unsere Harmonie und Melodie so deutlich, daß wenn auch alle Beschreibungen von der Beschaffenheit unserer jetzigen Musik verloren gehen sollten, die Nachkommen dennoch einmal im Stande seyn werden, bloß aus diesen Instrumenten zu beurtheilen, was für einen Umfang unsere Musik, und was für einen Gebrauch diese Instrumente gehabt haben können.

Die musikalischen Instrumente eines Volks sind daher gewissermaßen selbst als eine Art von **musikalischer Schrift** zu betrachten, aus welcher man in Ermangelung einer wirklichen Notenschrift die Melodien und den Umfang derselben zu erkennen suchen muß. Obgleich diese Schrift schwer zu entziffern ist, vielleicht schwerer als die egyptischen Hieroglyphen, (insbesondere wenn man das Instrument nicht selbst, sondern nur eine Zeichnung desselben betrachten kann, wie es jetzt der Fall mit den Instrumenten der Alten ist) so giebt sie doch immer Veranlassung zu Entdeckungen, die mit andern Umständen verbunden und verglichen, nicht ganz unfruchtbar an Folgen sind.

Wenn daher z. B. aus den meisten Nachrichten, die uns von der Musik der Hebräer übrig geblieben sind, erhellt, daß ihre Instrumente meistens nur zur Begleitung der Singmelodien gebraucht wurden, daß sie eine bloße Instrumentalmusik ohne Gesang nicht liebten, sondern, mit ihren Instrumenten entweder nur den Takt der Melodien angaben, oder im Einklange das nämliche spielten, was die Stimme sang, so läßt sich aus dem Umfang der Instrumente, wenigstens derjenigen, die mit der Stimme im Einklange giengen, nicht ganz ohne Grund und Wahrscheinlichkeit auf den Umfang der Melodien selbst schließen. Denn, wie schon gesagt, die Instrumente sind jederzeit ein Abdruck dessen, was die Stimme hervorzubringen vermag, gewesen und sind es noch. Wenn unsere jetzigen Instrumente den Umfang unserer Singstimmen überschreiten, so kommt es daher, daß sie nicht so wie bey den Hebräern bloß begleitend, sondern eine zeigene Art von Nachahmung der Vocalmusik geworden sind, die das, was sie ihrer Natur nach an ihrem Muster nicht vollkommen erreichen können, theils durch wirklich vergrösserten Umfang, theils aber auch nur durch mannichfaltig veränderten Gebrauch desselben zu ersetzen suchen müssen. Dies abgerechnet, was ihrer besondern Natur und Beschaffenheit eigen ist, bleiben sie aber eben sowol als die alten Instrumente wahrer Abdruck, wirkliche Nachahmung des Gesangs, und sind desto vollkommener und schöner, je näher sie ihrem Muster, dem Gesange kommen.

§. 44.

Die Hebräer hatten, wenn den Nachrichten der Talmudisten zu trauen ist, eine weit größere Anzahl von musikalischen Instrumenten, als wir in den neuern Zeiten besitzen. In dem Werke **Schilte Haggiborim** (Tractatus de Musica Hebræorum) wird die Zahl der Instrumente, die den Hebräern

71) Essai sur la Mus. Vol. I. pag. 15.

zu **Davids** und **Salomons** Zeiten bekannt waren, auf **sechs und dreyßig** gerechnet [72]). In den biblischen Büchern finden sich aber nur **sechzehn** genannt, nämlich **sieben** in den Schriften **Mosis**: **vier** in den Schriften der Richter, Samuels, der Könige, der Chronik, und der Propheten; und endlich noch **fünf** im Daniel. In den Davidischen Psalmen kommen sie fast alle vor.

§. 45.

Eine genaue Untersuchung der wahren Beschaffenheit aller dieser Instrumente ist indessen mit so vielen Schwierigkeiten verknüpft, und hat schon so viele gelehrte Alterthumsforscher vergeblich beschäftigt, daß es von mir eine allzukühne Hofnung seyn würde, hierin glücklicher seyn, und mehr Licht über so dunkele Gegenstände verbreiten zu wollen, als Männern möglich war, die mit hinlänglicher Kenntniß der orientalischen Sprachen, und andern zu solchen Untersuchungen nothwendigen Hülfsmitteln ausgerüstet waren. Die Uebersetzer der biblischen Bücher, in welchen der musikalischen Instrumente vorzüglich Erwähnung geschieht, weichen so sehr und so häufig von einander ab, wie schon oben in der Note 3. und 49. angeführt worden ist [73]); selbst die spätern jüdischen Schriftsteller sind in ihren Meynungen über die Form und Beschaffenheit der in der Bibel vorkommenden Instrumente so uneinig, und scheinen die wirkliche Kenntniß derselben so gänzlich verloren zu haben, daß man sich wol nie Hofnung wird machen dürfen, in einer so dunklen und verwirrten Sache einen etwas beträchtlichen Grad von Gewißheit zu erlangen. Alles, was ich daher hier thun kann und will, besteht bloß darin, die wahrscheinlichsten Meynungen und Vermuthungen nur kürzlich so zu sammeln, daß man dadurch in den Stand gesetzt wird, nicht nur die Hauptgattungen der hebräischen Instrumente, sondern auch das nöthigste

72) — Scitote mei filii, multa fuisse instrumenta musica, quæ nota fuerint David, et Salomoni ejus filio, et sapientibus nostris, sanctis cum illis: Etenim præter illa duo instrumenta, qui emittebant sonum simplicem, ex quibus non egrediebatur sonus ordinatus, sicut erant tintinnabula, quæ erant in fimbriis pallii sacerdotis uncti, et Magrepha, quæ memoratur in tractatu sacrificii jugis, invenimus, et videmus præter hæc illis innotuisse quatuor et triginta alia instrumenta musica etc. S. *Ugolini* Thes. antiquit. iudaicar. in tract. de Music. vet. Hebræor. excerpt. ex Schilte Haggibborim, Cap. II. pag. XXIII.

73) **Burney**, der ebenfalls die in dieser Sache liegende Ungewißheit gefühlt, und sich daher in eine Untersuchung der hebräischen Instrumente gar nicht eingelassen hat, führt folgende sechs von einander abweichende Uebersetzungen einiger Verse aus dem 150sten Psalm an.

Englische Uebers. „Praise him in the sound of the *Trumpet*, praise him upon the *lute* and *harp*. Praise him in the cymbals and dances, praise him upon the strings and pipe. Praise him upon well-tuned cymbals, praise him upon the loud cymbals.“

Lateinische Uebersetzung des hebräischen: „Laudate eum in clangore *buccinæ*: laudate eum in *nebel* et *cithara*: laudate eum in *tympano* et *choro*: laudate eum in *chordis* et *organo*: laudate eum in *cymbalis* auditis: laudate eum in *cymbalis* ovationis.“

Chaldäische Paraphrase: „Laudate eum clangore *buccinæ* — psalteriis et citharis — tympanis et choris — tibiis et organis — cymbalis.“

Syrische Uebers. „Laudate eum voce *cornu* — citharis ac lyris — tympanis et *sistris* — chordis iucundis — cymbalis sonoris — voce et clamore.“

Die Vulgata: „Laudate eum in sono *tubæ* — in *psalterio* et cithara — tympano et choro — in chordis et organo — in cymbalis bene sonantibus — in cymbalis jubilationis.“

Arabische Uebers. „Sonitu buccinæ — psalterio et cithara — tympano et sistro — chordis et organo — fidibus dulcisonis — instrumentis psalmodiæ.“

Die Septuaginta kommt mit der englischen Uebersetzung überein, ausgenommen in dem Worte *lute*, welches durch ναβλα, Nablon gegeben ist.

Die Lutherische Uebers. hat endlich: „Lobet ihn mit **Posaunen**, lobet ihn mit Psalter und Harfen. Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen. Lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln.“

Wer will bey einer solchen Verschiedenheit wagen, genau zu bestimmen, was für Instrumente eigentlich im Grundtexte angedeutet werden? *Histor. of. Mus. V. I.* pag. 232.

von dem, woraus sich auf die Beschaffenheit der Musik der Hebräer einigermaaßen schließen läße, kennen zu lernen [74]).

§. 46.

Bey aller Dunkelheit, die über die wahre Beschaffenheit der hebräischen Instrumente verbreitet ist, wissen wir doch so viel gewiß, daß die Hebräer eben so wie die meisten etwas kultivirten Nationen der Erde, schon die drey verschiedenen Hauptgattungen musikalischer Instrumente gehabt haben, nämlich:

1) Saiteninstrumente;
2) Blaßinstrumente, und
3) Schlaginstrumente.

In die erste Klasse, nämlich unter die besaiteten Instrumente, gehören: **Asor, Nebel, Kinnor**, (Cinnor, Chinnor) **Minnim, Machol** und **Schalischim.**

In die zweyte Klasse, oder unter die Blaßinstrumente: **Ugabb, Keren, Chalil, Schophar** oder **Takoa, Chazozrah, Nekabbhim, Maschrokita** und **Sumphoneia.**

In die dritte, oder unter die Schlaginstrumente werden gerechnet: **Toph**, (Abuse) **Maanim, Tseltselim, Methsiloth.**

Die Klasse der **Saiteninstrumente**, die mit einem allgemeinen Namen **Neghinoth** genannt wird [75]), läßt sich wiederum in drey verschiedene Arten abtheilen. Die erste Art begreift die **Cinnor** (Chinnor, Kinnor), in sich; die zweyte: **Nebel** und **Asor**; die dritte: **Minnim, Machol** (Michol) und **Schalischim.**

Die **Blaßinstrumente** leiden 5 Unterabtheilungen.

In die erste gehören die Flöten **Chalil** und **Nekabbhim**; in die zweyte die Hörner **Keren** und **Schophar** oder **Takoa**; in die dritte die Trompeten **Chazozrah** mit ihren Arten; in die vierte die **Sumphoneia**; und endlich in die fünfte die **Maschrokita** und **Magrepha.**

Die **Schlaginstrumente** sind zweyerley: 1) die **Pauken-** oder **Trommelart**, nämlich die **Toph**, und **Maanim** mit ihren Arten; die **Schellencymbeln** (Tseltselim) und die **Glockencymbeln** (Methsiloth).

Nach dieser Ordnung will ich über die Figur und übrige Beschaffenheit der benannten Instrumente einige nähere Erläuterungen beybringen.

74) Es verdient hier bemerkt zu werden, daß unter allen Abhandlungen, die wir über die musikalischen Instrumente der Hebräer besitzen, die schon mehrere Male angeführte von Hrn. Prof. **Pfeiffer** aus Erlangen, eine der vorzüglichsten ist. Sie wurde 1779 zu Erlangen bey Walther in gr. 4. gedruckt. Vorzüglich werden sich solche Leser, die der orientalischen Sprachen kundig sind, Raths daraus erholen können, da sie meistens philologische Untersuchungen über die Namen der Instrumente enthält, und die verschiedenen Meynungen davon, die sich bey andern Alterthumsforschern finden, kritisch vergleicht und berichtigt.

75) **Athan. Kircher** in seiner **Musurgie** (Lib. philologic. Tom. I. Cap. IV. p. 48) führt aus dem Werke **Schilte Haggibborim** folgende Beschreibung dieser Instrumentengattung an: „Et *Neghinoth* fuerunt instrumenta lignea longa et rotunda et subtus ea multa foramina tribus fidibus constabant ex intestinis animalium, et cum vellent sonare ea, radebant fides cum arcu compacto ex pilis caudæ equinæ fortiter astrictis, in græco dicitur *trichordon*, in latino *trifidium*. Instrumenta *Neghinoth* fuerunt Psalterium *Nablium*, cithara sive quod idem est, *Assur*, *Nevel*, *Kinnor*, *Maghul*, *Minnim* etc. Man hat mehrere Male gezweifelt, ob den Alten unsere Art von Bogen aus gespannten Pferdehaaren bekannt gewesen sey. Wenn die Quelle, woraus diese Beschreibung genommen worden, richtig und glaubwürdig ist, so wäre hiermit dieser Zweifel gehoben. Auf den Abbildungen der Instrumente **Minnim, Maghul** oder **Michol**, und **Schalischim** findet man überall einen Bogen beygefügt.

§. 47.

Kinnor oder **Cinnor.** Ist eigentlich der Name des Instruments, dessen Erfindung dem Jubal von **Mose** zugeschrieben wird [76]). Auch bey **Jacobs** Flucht von **Laban** kommt es vor in Begleitung der **Toph.** Das Wort ist zwar orientalischen, aber nicht hebräischen Ursprungs [77]). Es gehört nach Syrien und Phönicien, aus welchen Gegenden es die Hebräer erhalten haben müssen. **David** spielte es vor Saul, und bey der Einweihung des Tempels war das Spielen desselben den Kindern **Jedithuns** aufgetragen. Es wurde gewöhnlich bey fröhlichen Festen gebraucht; daher heißt es (Ps. 137 V. 2) daß die Israeliten zu Babylon ihre **Cinnor** an die Weiden hängen mußten. Nur eine Stelle aus dem **Jesaia** (Kap. 16 V. 11) scheint auch ihren Gebrauch bey traurigen Gelegenheiten zu beweisen. „Darum (sagt er) brummet mein Herz über Moab wie eine Harfe." Heißt eigentlich genau genommen: „mein Herz erzittert über Moab wie die Saiten einer **Cinnor.**

Ueber die Form dieses Instruments sind die Meynungen der Alterthumsforscher sehr getheilt. Daß es ein besaitetes Instrument gewesen, ist nicht zu bezweifeln. Ob es aber etwa wie unsere Harfe mit den Fingern gespielt, oder wie eine Art von Violine mit einem Bogen gestrichen, oder endlich gar wie unsere Cithern mit einer Feder gerissen worden, ist ungewiß. Für alle drey Meynungen lassen sich Zeugnisse anführen. Der Verfasser des Werks **Schilte Haggibborim** hält es für eine Harfe, und seiner Beschreibung nach, ist es nicht nur so gestaltet gewesen, sondern auch auf die nämliche Art gespielt worden [78]). Der heil. **Hieronymus** (in einem Briefe an den Dardanus) sagt, es habe 24 Saiten gehabt, und sey wie ein griechisches Δ Delta geformt gewesen. **Josephus** schreibt der Cinnor nur zehen Saiten zu, und läßt sie mit einem Bogen spielen [79]). Man findet Zeichnungen, worauf sie der Spieler vor die Brust hält, und fast wie eine Harfe spielt. In den meisten Zeichnungen steht sie aber allein auf einer ihrer drey Seiten, so daß man aus ihrer Lage nicht auf die Art ihres Gebrauchs schliessen kann. Nach **Pfeiffers** Meynung [80]) ist sie eine wahre Cither, deren Figur noch jetzt in den orientalischen Gegenden bekannt und gewöhnlich ist. Die neuern Griechen nennen sie **Sewuri** und beziehen sie mit vier stählernen, und einer doppelten Messingsaite. Es läßt sich nicht entscheiden, welche Meynung die wahre ist. Indessen stimmen doch die meisten darin überein, daß die Figur der **Cinnor** dreyeckicht ist. Gewöhnlich ist sie auch auf den Abbildungen an einer Spitze mit einem Ringe versehen, womit sie vermuthlich, so wie unsere Triangeln gehalten oder aufgehängt worden. Wenn die Nachricht aus **Schilte Haggibborim** richtig ist, daß David seine **Cinnor** gewöhnlich vor sein Bette gehängt habe, um sie von dem durchstreichenden Winde spielen zu lassen, so wie unsere **Aeolsharfen** vor den Fenstern ebenfalls durch die Luft gespielt werden, so wird es noch wahrscheinlicher, daß ihre Figur dreyeckicht wie ein griechisches Δ gewesen sey [81]).

76) Genes. 4 V. 21. **Jubal war Erfinder der Cinnor und Ugab.**

77) Die 70 Dollmetscher geben es κιθαρα und κινυρα; einmal gebrauchen sie ὀργανον und fünfmal ψαλτηριον dafür. s. **Pfeiffer** über die Mus. der Hebr. S. XXVII.

78) *Chinor* italice vocatur *Arpa*, et est instrumentum ligneum confectum ad similitudinem portæ apertæ ad ejus latitudinem, cui superius non sunt ostia; et ejus latus superius est latum, et inferius angustum, eo quod duo postes se inclinent alter ad alterum; —— chordæ constabant nervis, aut intestinis animantis, sicut erant chordæ Nebel, et ascendebant ad numerum *septem et quadraginta.* — Quando pulsatur hoc instrumentum, est erectum, et positum inter genua pulsantis, qui percutit ejus chordas ambabus manibus, altera ab altero latere, et altera ab altero latere, etc. *Schilte Haggibborim*, Cap. VI.

79) Cinyra decem chordis intenditur, et pulsatur plectro. *Antiquit. judaic. Lib. VII. Cap. 10.*

80) Am angef. Orte, S. XXXI.

81) Chinor erat appensa lectui David, et quando adventabat dimidia nox, ventus aquilonaris in illam flabat, et illa sponte personabat etc. *Schilte Haggib. Cap. VI.*

Vermuthlich muß es mehrere Arten von **Cinnor** gegeben haben, nämlich größere und kleinere. Die, welche **David** selbst verfertigte, als er seines Vaters Schafe noch weidete [82]), kann wohl schwerlich eine von den größern gewesen seyn, wie hätte er sie sonst bequem mit sich führen können? **David** verfertigte sie aus Beroschim und **Salomo** aus Algumimholze. In unserer lutherischen Uebersetzung werden beyde Holzarten überhaupt nur mit Tannenholz ausgedruckt. Algumim ist die bessere Sorte von Holz, und wurde erst zu Instrumenten gebraucht, nachdem der Luxus unter den Hebräern schon gestiegen war. Beroschim war die gewöhnlichere Holzart, aber weder Fichte noch Tanne [83]).

§. 48.

Die alten orientalischen Völker haben sämmtlich eine große Neigung gehabt, in den natürlichsten Dingen gewisse geheimnißvolle Beziehungen zu finden. Die Vergleichung, welche die Egyptier unter den Tönen ihrer Musik, und den Stunden des Tages, der Wochen, Monate u. s. f. machten, ist oben schon angeführt worden. Die Chinesen machen sich eben solche Vorstellungen. Die Cabbalisten haben auch den Hebräern solche Vergleichungen zugeschrieben, und unter ihren musikalischen Tönen und allen andern Wesen, körperlich oder bloß geistig, ja sogar mit den Tugenden der Menschen geheimnißvolle Aehnlichkeiten gefunden. **Picus de Mirandola** hat (in apoc. cap. de Magia naturali et Cabala) vieles davon angeführt, und **Mar. Mersenne** (de Musica Hebræor. in Comment. in Genes.) folgt ihm darin. Damit sich der Leser eine Vorstellung machen kann, wie sonderbar solche Dinge sind, führe ich hier aus dem Werke des letztgenannten ein Schema als eine Seltenheit an, worin die Aehnlichkeiten enthalten sind, welche die Cabbalisten unter den Tönen der Davidischen **Cinnor** und andern natürlichen Dingen gefunden haben. Es wird angenommen, daß auf den zehen Saiten funfzehen Töne enthalten waren, nach folgender Ordnung:

1. A re	———	Esse	———	Existentia.
2. B mi	———	Vivere	———	Viva.
3. C fa, ut	———	Sentire	———	Sensus.
4. De sol, re	———	Ratiocinari	———	Ratio.
5. E la mi	———	Intelligere	———	Intellectus.
6. F fat ut	———	Anima beata	———	Elementa.
7. G sol, re ut	———	Angeli	———	Vegetabilia.
8. A la mi, re	———	Arcangeli	———	Animalia.
9. B fa b mi	———	Principatus	———	Concupiscendi vis.
10. C sol, fa, ut	———	Virtutes	———	Vitalis facultas.
11. D la, sol, re	———	Potestates	———	Impulsiva virtus.
12. E la mi	———	Denominationes	———	Vis naturalis.
13. F fa ut	———	Throni	———	Corpus.
14. G sol, re ut	———	Cherubim	———	Ignis.
15. A la mi re	———	Seraph. 1. mobile.	———	Aqua.

Wenn man so vergleicht, so mag es wol wahr seyn, was die Cabbalisten geglaubt haben, daß nichts in der ganzen Natur sey, was nicht auf gewisse Weise mit musikalischen Tönen in Beziehung stehe.

§. 49.

Nebel, *Nablion*, *Nablium*, *Nablum* und *Naublium* sind lauter von einander abstammende, gleich bedeutende Benennungen eines und eben desselben Instruments. Nach der Meynung der meisten hatte es Saiten, nach einigen Rabbinen aber Pfeifen. **Blanchinus** sagt, daß es die Hebräer von den Sidoniern erhalten haben [84]). Nach einigen hatte es **zwölf**, nach andern aber mehrere, bis zu 22 oder 24 Saiten. **Josephus** giebt 12 Saiten an, und sagt, daß sie mit den Fingern gerissen wurden [85]). Nach der Beschreibung aus **Schilte Haggibborim** gleicht es unserer Laute, und wird deswegen **Nebel** genannt, weil es nicht nur alle übrige Instrumente an Schönheit des Klangs übertrift [86]), sondern auch einen Bauch gleich einem Weinschlauch und einen Hals hat. Der Hals soll gleich unsern Lauten mit zehen gleich entfernten Querstegen, und der Länge nach mit 6 Saitenchören abgetheilt seyn. Fünf dieser Saitenchöre hätten zwey Saiten, der sechste aber nur eine, folglich zusammen 13 Saiten. **Pfeiffer** (am angef. Orte) hält es endlich für die wahre alte **Lyre**. Er gründet seine Meynung vorzüglich auf die Abbildung davon, die man auf einer alten Münze findet, welche zur Zeit des Hohenpriesters **Simon** geschlagen worden, und auf die Form eines noch jetzt im Orient befindlichen Instruments, welches nach der Zeichnung und Beschreibung, die **Niebuhr** davon giebt, der alten Lyre völlig gleicht. (S. die Beschreibung davon in meiner mus. krit. Bibl. B. 2 S. 312).

Aus allen diesen verschiedenen Beschreibungen sieht man wenigstens so viel gewiß, daß die Abbildung, die man gewöhnlich vom **Nebel** findet, und nach welcher es unsern kleinen Jungfernharfen etwas gleicht, nicht die richtige ist. Ich habe daher nicht bloß die gewöhnliche Form, sondern auch die, welche dieses Instrument nach den angeführten Vermuthungen gehabt haben soll, abzeichnen lassen.

Das **Nebel** wurde vorzüglich beym Gottesdienste gebraucht; außerdem aber auch noch bey Gastmahlen (Jes. V. 12) und andern Freudenfesten. (Amos VI. 5). Der Klang desselben muß einem Geräusche geglichen haben, wie sich aus einer Stelle des Jesaia (Kap. 14 V. 11) schließen läßt. Es wurde so wie die **Cinnor** aus Beroschim und Algumimholz verfertigt. Als die Bundeslade nach Jerusalem gebracht wurde, mußten es auf Befehl **Davids** Sacharia, Asiel, Semiramoth, Jehiel, Unni, Eliab, Moaseja und Benaja spielen. **Luther** übersetzt es Psalter. Bey der nachherigen bestimmtern Einrichtung des musikalischen Gottesdienstes (1 Chron. 26 V. 1—7) wurde es aber der Familie **Assaph**, **Jedithun** und **Heman** aufgetragen. Jedoch war **Assaph** nur Aufseher über die Nablisten. Er selbst sowol als Jedithun und Heman waren Sänger mit ehernen Cymbeln, helle zu klingen. (1 Chron. 15 V. 19). Das **Nebel** muß übrigens eben so wie die **Cinnor** von verschiedener Größe gemacht, und nach dieser Größe mit mehrern oder wenigern Saiten bezogen worden seyn.

§. 50.

Asor. Scheint mit dem **Nebel** sehr viele Aehnlichkeit gehabt zu haben, und wird vielleicht bloß durch die verschiedene Anzahl der Saiten davon zu unterscheiden seyn. Es kommt daher selten allein, sondern immer mit dem Nebel verbunden vor. **Blanchinus** (de trib. instr. generib. pag. 35) nennt es **Nebel Nassor**, und einen zehnsaitigen Psalter. Es scheint also nur zwey Saiten weniger gehabt zu haben, als das Nebel. Die Form desselben war den meisten Abbildungen zufolge, länglicht-viereckicht, und seine zehen Saiten wurden mit einer Feder gerissen. Man findet auch Abbildungen davon, die dem Nebel ganz ähnlich sind. Der Ton desselben muß dem Tone unserer Harfe nicht unähnlich gewesen seyn.

§. 51.

Minnim soll nach den meisten Abbildungen und Beschreibungen ein besaitetes Instrument ge-

82) „Als ich meines Vaters Schafe weidete, verfertigte ich mir Schalmeyen und Cinnor.“ Ps. 151 V. 3. Dieser Psalm findet sich nur in der syrischen, arabischen, aethiopischen und griechischen Uebersetzung der 70 Dollmetscher.

83) Vergl. **Pfeiffer** am angef. Orte, S. 22.

84) De tribus generibus instrumentor. Music. veter. organ. pag. 35.

85) Nabla duodecim sonos continet, sed digitis carpitur. *Ant. iud. Lib. VII. Cap. 10.*

86) Italice dicitur *Liuto*, et nostra lingua sancta appellatur *Nebel*, aut ea de causa, quod propter maximam suavitatem ejus stultescere facit omnes species instrumentorum musicorum, aut eo quod in sua figura sit similis utri vini intrinsecus vacuo, cui sit venter et collum etc. Cap. V.

wesen seyn, welches wie eine kleine Violine geformt, bezogen, und mit einem Bogen gespielt worden. Nach Schilte Haggibborim war es aber ganz anders, und hatte die Form eines länglicht schmalen, inwendig hohlen Kastens, ungefähr so wie unsere Monochorde sind, nur größer. Ueber der Decke waren dünne Stahlsaiten gezogen, die an eisernen Wirbeln befestigt, und mit einem Hammer gestimmt wurden [87]). Auch Claves von Holz, so wie unsere Clavichorde, soll es gehabt haben, die aus der Höhlung des Corpus in die Höhe unter die Saiten geschlagen, und woran zum Anschlagen der Saiten eine Gänsefeder befestigt gewesen. Nach dieser Beschreibung müßte also das Minnim weder Steg noch Bogen gehabt haben. Pfeiffer (am angef. Orte) hält es zwar ebenfalls für ein besaitetes Instrument, über dessen Form und Beschaffenheit sagt er aber nichts. Es kommt ein einzigesmal im 150 Ps. vor, wo es von Luther bloß Saiten übersetzt worden ist.

Machol und Schalischim werden gewöhnlich für ähnliche Instrumente gehalten, nur sollen sie größer gewesen seyn als das Minnim. Machol soll der Größe und Einrichtung nach unserer Viola da Gamba gleichen [88]). Bartoloccius zweifelt aber, daß es überhaupt ein musikalisches Instrument gewesen sey [89]). Derselbe hält auch Schalischim (Scialiseim) nicht für ein musikalisches Instrument, sondern nur für einen Namen, der allen dreysaitigen Instrumenten gemein war [90]). So viele Schriftsteller man über diese Instrumente nachlieset, so viele verschiedene Meynungen findet man auch. Schilte Haggibborim hält das Machol für eine Art von Sistrum, welches aus Erz, Silber oder Gold gemacht wurde, die Form eines weiten Ringes hatte, und in der Mitte offen war. In dieser Oeffnung befanden sich kleine Glöckgen oder Schellen, welche einen angenehmen Klang verursachten, wenn sie angeschlagen wurden [91]). Das Wort Schalischim wird in diesem Werke ebenfalls nicht für die Benennung eines einzigen Instruments, sondern mit Bartoloccius für einen allgemeinen Namen einer Gattung von dreysaitigen Instrumenten, genommen [92]). Pfeiffer hält endlich das Machol und Machalah eigentlich für ein Frauenzimmerinstrument, und ist nicht ungeneigt zu glauben, daß es unserer Sackpfeife nicht unähnlich gewesen sey, ob er gleich auch zugleich zweifelt, daß eine Sackpfeife der zarten Lunge eines Frauenzimmers angemessen seyn könne. Bey einer solchen Verschiedenheit der Meynungen ist es keine Möglichkeit, über die wahre Form und Beschaffenheit sowol dieses als mehrerer anderer Instrumente der Hebräer etwas zuverläßiges zu bestimmen.

87) Atque erat instrumentum compositum ad similitudinem arcæ compressæ, clausæ in singulis lateribus, et intrinsecus vacuæ. —— in summitate hujus instrumenti, quæ erat ejus operculum jam memoratum, erant chordæ extensæ ad ejus longitudinem, in quibus pulsabant, et constabant ære tenuissimo, et ab altero latere operculi erant clavi erecti ferrei, super quibus circumibant chordæ, et ab altero erant ferra parva, quibus alligabantur summitates chordarum; et quando velint trahere chordas, et disponere, ut sint aptæ ad pulsandum in sonitu cantus, utuntur instrumento parvo ad similitudinem parvi mallei etc. *Cap. IV.*

88) s. Kirchers Musurgie, B. 1 p. 48.

89) Quæritur ergo, an *Machol* sit musicum instrumentum. Respond. Minime. Quia per *Machol* intelligitur *chorus*, id est illa lætitia vocum diversorum hominum sibi ad invicem, et alternative respondentium, vel etiam ludentium et saltantium etc. *De muf. instrum. Hebræor.* in *Ugolini* Thes. Vol. XXXII. pag. 470.

90) Inde colligitur, hoc nomen *Scialiscim* esse nomen commune instrumentis trichordis diversorum generum. *Ibid.* Viele halten *Schalischim* auch für dasjenige Instrument, welches wir einen Triangel nennen.

91) Et ecce *Machol* vocatur *sistrum*, aut *crosma*, et latine *tintinnabulum*, et italice *circolo campanellato;* et est instrumentum æneum, aut argenteum, aut aureum, et est rotundum, et simile annulo magno, ab omni latere aperto: in ejus circulo in circuitu, qui est latus tres circiter digitos statuuntur parva tintinnabula, quæ cum percutiantur, emittunt sonitus lætitiæ etc. In *Ugolini* Thes. Vol. XXXII. p. 32.

92) Verum *Scialascim* sunt instrumenta lignea longa, rotunda, et sub ipsis vacua, habentia tres chordas nervorum, aut intestinorum animantis; et forsitan extendebant super eas chordas arcus ex pilis caudæ equinæ, magna vi attractis, et præcipue illud personabant cum cymbalo. *Ibid.*

§. 52.

Man findet außer den angeführten Saiteninstrumenten zwar noch viele andere, die von verschiedenen ebenfalls noch in diese Klasse gerechnet werden. Man ist aber in den Meynungen über ihre Beschaffenheit noch getheilter, als bey den schon erwähnten. Unter vielen führe ich nur noch den Namen Gittith an, welcher in einigen Ueberschriften der Psalmen (s. Ps. 8. 81. 84) ein musikalisches Instrument zu bedeuten scheint. Diejenigen, welche ein wirkliches Instrument darunter verstehen, glauben, daß es David mit aus Gath gebracht habe. Es ist aber weit wahrscheinlicher, daß darunter nur eine gewisse Art von Melodie zu verstehen sey, die dem Lande Gath eigen war, und welche David auch unter den Israeliten einführte. Diese Meynung wird sich mehr bestätigen, wenn nachher über mehrere Ausdrücke von ähnlicher Art, die sich in den Ueberschriften der Psalmen finden, etwas gesagt werden wird.

Uebrigens kann man die angeführten Saiteninstrumente, als die vorzüglichsten und gewöhnlichsten dieser Gattung ansehen. Alle übrige, die noch außer ihnen hieher gerechnet werden, sind höchst wahrscheinlich nur Unterarten davon, deren genauere Untersuchung und Beschreibung wol nicht viel Nutzen bringen würde.

§. 53.

Unter den Blaßinstrumenten der Hebräer befanden sich eben so wie unter den unsrigen, schreyende und sanftere, oder Trompeten- und Flötenartige.

Die Trompetenartigen hießen Schofar (Sciophar) Keren, und Chatzotzeroth oder Chazozrah, auch Chasosra. Schophar und Keren sind Hörner, die der Form nach mit unsern Zinken übereinkommen. Schophar ist am meisten gebogen, so daß es fast einem Schlangenrohre gleicht. Keren hat nur eine geringe Biegung, und ist hierin unsern Zinken fast ganz ähnlich. Sie wurden aus Widder- oder Rindshörnern gemacht, und vorzüglich zur Ankündigung des Gottesdienstes, nicht aber beym Gesange selbst gebraucht. Sowol der Materie als Gestalt nach, waren die Chatzotzeroth davon verschieden. Ihre Form war länglicht und gerade wie die Form unserer Trompeten. Marpurg vergleicht sie mit den hölzernen Kindertrompeten der Nürnberger. Ihr eigentlicher Name im hebräischen ist Asosra, im griechischen Salpinx. Ihre Erfindung wird dem Moses zugeschrieben. Sie wurden aus Kupfer, Silber, auch sogar aus Holz gemacht. Ihre Länge war ungefähr zwey Fuß, und die Röhre oben am Mundstück enge, erweiterte sich aber nach und nach hinunterwärts bis zum Schalloch, dessen Form mit unsern Trompeten-Stürzen einige Aehnlichkeit hatte. Sie waren aber nicht gewunden, wie die unsrigen, sondern bestanden aus einem einzigen geraden Stücke. Ihr Gebrauch ist von Moses deutlich beschrieben. Sie wurden nämlich zur Zusammenberufung des Volks zu Opfern und zu Schlachten gebraucht. Die nähern Umstände dieses Gebrauchs sind schon oben §. 12 angeführt.

§. 54.

Sanftere Blaßinstrumente waren Chalil und Nekabhim. Chalil war die kleinere Flöte und Nekabhim die größere. Ihre Gestalt ist unsern Flöten sehr ähnlich. Sie hatten vier, fünf bis sechs Löcher. In der griechischen Uebersetzung wird Chalil durch αὐλὸς gegeben, und in der deutschen lutherischen überall, wo es vorkommt, durch Pfeifen (s. 1 B. der Kön. 1 V. 40 Jes. 5 V. 12 Jes. 30 V. 29 Jerem. 48 V. 36). Diese Flöten, deren die Alten sehr vielerley hatten, welche aber alle der Hauptsache nach miteinander übereinkamen, und vorzüglich nur in der Zahl der Löcher unterschieden waren, wurden aus allerley Holzarten, Rohr, Knochen, Holz u. dergl. gemacht. Ob diese Flöten den unsrigen ähnlich geklungen haben mögen, oder nicht, findet man nirgends bemerkt. Bloß von der Art sie zu spielen, die bey den Syrern gewöhnlich war, wird von Pollux eine Bemerkung gemacht,

die vermuthen läßt, daß sie von den Hebräern auf eine ähnliche Art werden gespielt worden seyn. Er sagt nämlich, daß die Syrer sie etwas hart und wild bliesen.

Die Hebräer brauchten diese Instrumente bey allen ihren Festen; auch sogar auf den Reisen nach Jerusalem zu diesen Festen. Eine Stelle aus dem Jesaia [93]) beweist diesen letzten Gebrauch vorzüglich. Man findet ihn den Nachrichten verschiedener Reisebeschreiber zufolge, noch jetzt im Orient. **Tournefort** (Voyage du Levant, P. III. p. 89) erzählt, daß sich die Musikanten bey den Caravanen stets wechselsweise hören lassen, ihre Musik aber immer verstärken, je näher sie an den Ort ihrer Bestimmung kommen. Die Prophetenschüler, welche dem **Saul** entgegen giengen, hatten ebenfalls solche Flöten bey sich. Daß die Hebräer auch eine Trauerflöte gehabt, und vorzüglich bey Leichenbegängnissen gebraucht haben, ist schon angeführt worden. Ob diese Art aber von der, welche zu Freudenfesten bestimmt war, verschieden gewesen, oder nur nach der vorhabenden Absicht ein und eben dasselbe Instrument bald fröhlich bald traurig gespielt wurde, ist schwer zu bestimmen. Vermuthlich werden die Hebräer eben so wie wir auf einerley Instrumenten mehrere Melodien von verschiedenem Inhalt und Ausdruck haben spielen können.

§. 55.

Sumphoneia ist eine andere Art von Blaßinstrument, welches die Hebräer gehabt haben. Die meisten Schriftsteller kommen darin überein, daß es eine Art von Sackpfeife gewesen. Der Verfasser des **Schilte Haggibborim** nennt es Samponia, und sagt, daß es Flötenartig und aus zwey Theilen, das ist, aus zwey Pfeifen bestehe. Diese beyden Pfeifen wurden durch einen ledernen Sack gesteckt, daß sie auf beyden Seiten, nämlich unten und oben gleich weit hervorstanden. Wenn in den obern Theil der Pfeife hinein geblasen wurde, schwoll der Sack von der hineingeblasenen Luft auf, und theilte sodann durch einen Druck dem untern Theil der Pfeife nach und nach gleichsam wie ein Blasebalg seine Luft mit. Diese wurde alsdann mit den Fingern gespielt, auf eben die Art, wie andere mit Löchern versehene Pfeifen gespielt werden [94]). Was in eben dem Tractat noch von der Art des Klangs gesagt wird, welchen die Sackpfeife von sich gab, beweist, daß es einen eben so schreyenden Ton gehabt habe, als die unsrigen. Der Ton derselben ist nämlich so stark, scharf und schreyend gewesen, daß die Ohren der Zuhörer für alle andere Arten von Tönen gleichsam taub geworden sind [95]).

§. 56.

Maschrokita (Mascrokitha) ist ebenfalls ein Pfeifeninstrument der Hebräer. Der Name desselben bedeutet ein **Zischen**, denn er kommt vom Worte: Scierak her, welches sibilare oder zischen heißt. Der Verfasser des Werks: **Schilte Haggibborim** nennt es **Mastrachita**, und vergleicht es mit dem Instrumente, welches die Griechen **Syrinx**, und die Lateiner Fistula Panis nennen. Es hat aus mehreren Pfeifen bestanden, die neben einander befestigt waren, und nach und nach immer kleiner wurden. Diese Pfeifen wurden mit dem Munde angeblasen, indem sich der Mund von einer zur andern bewegte. **Lucretius** sagt:

Et supra calamos unco percurrere labro. Lib. V.

93) „Da werdet ihr singen, wie zu Nacht eines heiligen Festes: und euch von Herzen freuen, als wenn man mit der Pfeife geht zum Berge des Herrn, zum Hort Israels. Kap. 30 V. 29.

94) *Samponia* est instrumentum simile tibiæ, et dividitur in duas partes; et inter duas partes alteram ab altera separatas, est quasi uter, sphæricus, pelliceus, qui in se conjungit duas partes, ita ut dimidium tibiæ sit in parte superiori, et dimidium in inferiori etc. *Schilte Haggibborim* ap. Ugolin. Vol. XXXII. Cap. 11.

95) Italice hoc instrumentum dicitur *Piva Sordina*, propter acumen sonitus, quasi ut aures illius, qui audit ejus sonitum, sint quasi aures surdorum, ut præter hunc alterum sonitum audire non possunt. *Ibid.*

Wenn dieses Instrument wirklich so beschaffen war, wie es beschrieben wird, so hat es vielleicht zur Erfindung unserer Orgeln Anlaß gegeben, denn es ist wirklich schon eine Art von kleinem Orgelwerk. In dem Werke **Schilte Haggibborim** werden mehrere Arten angegeben. Es soll nämlich eben sowol nur aus einer einzigen, als aus mehrern Pfeifen bestanden haben. Seine Form wird in diesem Werke mit einem Kamm verglichen, weil die Pfeifen eben so auf einem mit Leder überzogenen schmalen Kasten, (eine Art von Windlade) gestanden haben, wie die Zähne eines Kamms. **Marpurg** glaubt, es habe ein Griffbret zum Spielen gehabt. Dies ist aber wider alle Nachrichten, die man davon hat, die einmüthig dahin gehen, daß der Ton der Pfeifen nicht so wie bey unsern Orgelwerken durch Tasten, sondern mit dem Munde hervorgebracht wurde. Die Erfindung dieses Instruments schreiben einige dem **Pan** zu [96]); **Athenäus** [97]) dem **Marsyas** und **Silen**; **Pindar** [98]) dem **Merkur**. **Pfeiffer** ist nicht ungeneigt, die Erfindung **Jubals**, die im hebräischen Text unter dem Namen **Ugab** vorkommt, in dieser Pfeife zu finden, ob man gleich sonst meistens der Meynung gewesen, daß das Wort **Ugab** kein besonderes, sondern wie das *Organon* der Griechen, oder unser deutsches Wort: **Instrument**, ein allgemeiner Name aller Instrumente sey. Noch verdient angemerkt zu werden, daß die neuern Juden unsere Clavierinstrumente fast allgemein mit dem Namen **Maschrokita** benennen. Ob man daraus auf die Beschaffenheit der alten **Maschrokita** etwas folgern könne, lasse ich unentschieden.

§. 57.

Ein größeres Pfeifenwerk von ähnlicher Art, nannten die Hebräer **Magrepha**. In den biblischen Büchern kommt es nicht vor, wol aber in den Talmudisten. Ohngeachtet aber keiner von den Talmudisten die wahre Form, sondern nur die muthmaßliche Einrichtung und Beschaffenheit dieses Instruments anzugeben weiß, so hat man doch Zeichnungen davon gemacht. Man findet eine solche Zeichnung in **Kirchers Musurgie** (B. 1 pag. 54), und in **Prinzens** historischer Beschreibung der Musik. Nach dieser Zeichnung hat dieses Pfeifenwerk mit einer wirklichen Orgel noch größere Aehnlichkeit, als die vorher erwähnte **Maschrokita**. Es soll zween Blasebälge haben. Der Schall desselben soll so stark gewesen seyn, daß man ihn zehntausend Schritte, andere sagen zehn Meilen weit habe hören können, und wenn es im Tempel zu Jerusalem gespielt wurde, konnten sich die Leute in ganz Jerusalem nicht verstehen, wenn sie miteinander reden wollten. Außer den dunklen und fast unbegreiflichen Beschreibungen, die uns die in musikalischen Dingen meistens unwissenden Talmudisten von diesem sonderbaren Instrumente gegeben haben, hat man auch noch eine besondere Abhandlung darüber, welche d'**Outrein** seiner Dissertation: de clangore Evangelii beygefügt, und *Ugolino* in seinem Thesauro Antiq. hebraicar. hat abdrucken lassen. Aus dieser Abhandlung will ich das merkwürdigste ausziehen, um meine Leser in den Stand zu setzen, selbst zu beurtheilen, was für eine Art von Instrument diese **Magrepha** kann gewesen seyn.

Nach dieser Beschreibung war die **Magrepha** eine Art von Kasten (muß unsern Windladen ähnlich gewesen seyn) welcher zehen Löcher hatte. In jedem dieser zehen Löcher war eine Pfeife befestigt, davon jede wiederum zehn Löcher hatte. Jedes Loch gab eine besondere Art von Melodie an, so daß das ganze Werk hundert verschiedene Melodien enthielt [99]), die zugleich klingen konnten. Man sieht

96) — Primus calamos conjungere plures instituit — Virg. Ecl. 2.

97) Deipnos. p. 184.

98) Od. XII. de Pallade.

99) Constat interim fuisse *Magrepha* instrumentum musicum, quod decem habebat foramina, quorum unum quodque varias melodias producebat, adeo ut simul centum diversæ audirentur, ut colligi potest ex additionibus Jom. Tob: „Decem foramina erant in ea, et in unoquoque foramine erat calamus unus; in singulo calamo decem foramina, unum-

leicht, daß man hier unter den Melodien nur einzelne Töne verstehen muß, daß folglich nicht hundert Melodien, sondern nur so viel einzelne Töne zugleich haben erklingen können. Wenn daher die ganze Sache nicht etwa ein Irrthum ist, so könnte man leicht auf die Vermuthung gerathen, daß die Einrichtung dieses Pfeifenwerks ungefähr eine ähnliche Beschaffenheit gehabt hätte, wie die Einrichtung unserer jetzigen Orgeln, in welchen so viele einzelne Töne zugleich klingen können, als Register darin befindlich sind. Nur ist es sodann unbegreiflich, wozu die zehn Löcher in den einzelnen Pfeifen gedient haben sollen.

Ein anderer Umstand, wodurch die große Meynung von dieser hebräischen Orgel sehr herunter gestimmt werden muß, ist der: daß ein einziger Levit im Stande war, sie von ihrem gewöhnlichen Platze wegzunehmen, und zum Gebrauch zwischen den Altar und Vorhof hin zu stellen [100]). Obgleich die Zeichnung, die wir davon haben, den Begrif einer nur etwas großen Orgel bey weitem noch nicht erregt, so scheint sie doch nicht so klein zu seyn, daß sie von einem einzigen Menschen von ihrer Stelle gebracht werden könnte. Wenn man nun noch dazu nimmt, daß es im Tempel zu Jerusalem nicht einmal zur eigentlichen Musik, sondern nur als ein Zeichen gebraucht wurde, nach welchem jeder Levit an seinen bestimmten Posten gehen mußte, so wird es noch schwerer, sich ein wirkliches Pfeifenwerk von einiger Bedeutung darunter vorzustellen. In soferne mag also **Sal. van Til** wohl Recht haben, der die ganze Sache für eine Pralerey der Talmudisten hält. Ob **Hieronymus** unter dem Instrumente, von welchem er in seinem Briefe an den **Dardanus** Nachricht giebt, ebenfalls diese **Magrepha** verstanden habe, ist nicht zu bestimmen, da er es nur mit dem allgemeinen Namen eines organi, und zwar eines organi hydraulici benennt [101]). Sonst sollte man aus dem, was er von dem starken Schall desselben sagt, beynahe vermuthen, daß er sie wirklich gemeynt habe. Der starke Schall der **Magrepha** soll übrigens hauptsächlich daher entstanden seyn, daß sie unter lauter Bogengewölben stand und gespielt wurde, die durch Wiederschall den Ton derselben vermehrten. **Pfeiffer** (am oft angef. Ort) hält die Magrepha nicht für ein Pfeifenwerk, sondern für eine Art von sehr stark tönender Pauke.

§. 58.

Unter den Schlaginstrumenten der Hebräer ist die **Toph**, welche in der lutherischen Uebersetzung **Pauke** genannt wird, das gebräuchlichste gewesen, von dessen wahrer Beschaffenheit wir auch am besten unterrichtet sind. Die Griechen nennen es τύμπανον; die Lateiner tympanum; die Araber *duf*, und die Spanier **Adufe**, ein Wort, welches aus dem arabischen abstammt, und wahrscheinlich von den alten Mauren mit dem Instrumente selbst auf die Spanier gekommen ist. Man muß sich also unter dieser **Adufe** (Toph) zwar eine Art von Trommel oder Pauke, aber keine solche wie die unsrigen sind, vorstellen. Dieses morgenländische Instrument besteht aus einer zwischen einem metallenen Cirkel ausgespannten Haut, so leicht und bequem, daß es ein Frauenzimmer mit der Hand halten und schlagen kann. An dem metallenen Cirkel hängen Schellen, die sich im Umdrehen der **Adufe** stets bewegen und klingeln. Es giebt noch jetzt im Oriente verschiedene Arten dieses Instruments. Man hat sie gröser und kleiner. Der Cirkel, auf welchen die Haut gespannt ist, wird eben sowol von Holz als von Metall gemacht, nur mit dem Unterschiede, daß der hölzerne ausgehöhlt, und die Form einer seichten

quodque foramen producebat speciem cantilenæ. Colligitur summa, quod produxerit centum species cantilenarum. *De instr. Magrepha*, apud Ugolin. Vol. XXXII. p. 1121.

100) Quando progressi erant (Sacerdotes qui suffitum adoleverant) inter vestibulum et altare, *unus sumsit Magrepham*, illudque inter vestibulum et pronaon proiiciebat. Nemo autem poterat locum suum intelligere Hierosolymis, propter strepitum Magrephæ. Ibid.

101) — per duodecim cicutas aereas in sonitum nimium, quos in modum tonitrui concitat, ita ut per mille passuum spatia sine dubio sensibiliter utique et amplius audiatur: sicut apud Hebræos de organis quæ ab Hierusalem usque ad montem oliveti, et amplius, sonitu audiuntur, comprobant. *Oper. Tom. IV. pag. 150.*

Kesselpauke hat, der metallene aber ein großer Reif ist. Beyde Arten scheinen mit einem Wirbel geschlagen worden zu seyn. Eine andere Art, deren Form den Raketen ähnlich war, womit man jetzt Federball spielt, und eben so an einem Stiel in der Hand gehalten wurde, nennt man **Ringelpauken** oder **Rappeln**. Durch die Mitte des Cirkels waren auf einem Drath metallene Ringe aufgereihet, die beym Herumschütteln des Instruments zusammen schlugen, und ein Geräusch verursachten. Man findet sie ebenfalls noch in den Morgenländern. Diejenige Pauke, welche die Hebräer **Naanim** nannten, (**Kircher** nennt sie nach einigen Talmudisten **Minageghinim**) gieng aber von der gewöhnlichen Paukengestalt ganz ab, und war ein kleiner länglicht viereckigter hohler Körper, über welchen eine stählerne oder dicke Darmsaite ausgespannt wurde. An dieser Saite war eine Reihe von Kugeln befestigt, so daß sie, wenn sie bewegt wurden, entweder von einander, oder an den Körper des Instruments stoßen, und dadurch ein Getöse verursachen konnten. Scheint eigentlich eine Art von **Sistrum** zu seyn.

Die Form der eigentlichen **Adufe**, so wie man vermuthet, daß sie ehedem bey dem hebräischen Frauenzimmer gebräuchlich war, und wie sie noch jetzt im ganzen Orient und in Spanien gewöhnlich ist, findet sich in *Russels* natural history of Aleppo auf der 14ten Kupfertafel. Eine ähnliche, welche in der Türkey sehr gebräuchlich ist, giebt **Niebuhr** in seiner Reisebeschreibung. Wenn die Weiber in ihrem Harem tanzen oder singen, so wird allezeit auf dieser Trommel der Takt dazu geschlagen. Die Türken nennen sie **Döff**. Auch in Persien ist sie bekannt, und **Niebuhr** bemerkt überhaupt, daß sie alle Morgenländer stets beym Singen und Tanzen gebrauchen. Gerade von der Art scheint die Pauke **Labans** (1 B. Mos. 31 V. 27), der **Miriam** (Exod. 15 V. 20) des **Hiobs** (Kap. 17 V. 6 Kap. 21 V. 12), **Davids** (2 Sam. 6 V. 5) der Tochter **Jephta** u. s. f. gewesen zu seyn. An den meisten Stellen aber, wo in der Bibel dieses Instruments Erwähnung geschieht, findet man, daß es vorzüglich Frauenzimmern zugeeignet wird, die eben deswegen im 68sten Ps. V. 26 **paukende Jungfrauen**, oder nach **Michaelis** Uebersetzung dieses Psalms:

„Jungfrauen, die die Pauken schlagen“

genannt werden. Dieser Umstand hat hauptsächlich Anlaß gegeben, die wahre Form dieser **Toph** näher zu untersuchen, weil unsere Pauke auf keine Weise ein Instrument ist, welches man sich als Frauenzimmerinstrument denken kann. Zu einer solchen Bestimmung würde sie zu groß und zu schwer gewesen seyn.

§. 59.

Die **Glocken-** und **Schellencymbeln**, auch **Castagnetten** machen die letzte Klasse der hebräischen Instrumente aus. Die Glockencymbeln wurden **Methsiloth** (Meziloth) genannt, und bestanden aus einer gewissen Anzahl von Glocken, die an einem Holz nebeneinander aufgereihet waren. Dies unmusikalische Instrument brauchen wir nicht, wie so viele andere hebräische Instrumente in den Morgenländern zu suchen; wir können es unter uns, auf jeder etwas großen Stubenuhr finden. Um es einigermaaßen musikalisch zu machen und eine gewisse Verschiedenheit des Tons auf diesen bey uns sogenannten Glockenspielen zu erhalten, läßt man die Glocken immer kleiner werden, so daß dadurch eine ordentliche stufenweise Fortschreitung von tiefern zu höhern Tönen möglich wird. Die **Schellencymbeln** (Tseltselim) sind ganz von ähnlicher Einrichtung, nur mit dem Unterschied, daß statt der Glöckchen kleine Schellen aneinander gereihet werden. **Pfeiffer** scheint den Hebräern blos unsere sogenannten Castagnetten zugestehen zu wollen, weil das, was sie unter **Tseltselim** und **Methsiloth** verstanden, Kriegsinstrumente seyn sollten, zu welchem Gebrauch die Glocken- und Schellenspiele nicht bequem gewesen seyn würden. Die Castagnetten hingegen tönen theils stärker und kriegerischer, theils sind sie auch bequemer fortzubringen. Man hatte eine größere und kleinere Art. Die größere scheint wohl vornehm-

lich im Kriege gebraucht worden zu seyn. Der kleinern aber bedienen sich noch heut zu Tage die orientalischen Frauenzimmer, und nehmen oft in jede Hand zwey. **Niebuhr** hat uns eine Zeichnung davon gegeben. Die größern wurden auch außer dem Kriege beym Gottesdienst gebraucht. **Assaph** soll vorzüglich Meister darauf gewesen seyn. Wie der Schall dieser Castagnetten beschaffen gewesen seyn mag, kann sich jedermann leicht vorstellen, der sich nur einmal die Mühe geben will, unsere sogenannte Janitscharenmusik anzuhören. Die dabey gebrauchten Becken sind mit den Castagnetten der Hebräer sowol an Gestalt und Materie, als an der Art des Klangs völlig einerley.

Von den Ueberschriften der Psalmen.

§. 60.

Außer den in vorhergehenden §§. verzeichneten Instrumenten der Hebräer will man auch in den Ueberschriften der Psalmen noch einige finden. So sollen die Ueberschriften: **Nechiloth**, (Ps. 5) **Gittith** (Ps. 8), **Mutlaben** (Ps. 9) ([102]) **Schoschanim** (Ps. 45), **Alamoth** (Ps. 46) **Machalat**, (Ps. 53) **Jonat Elem Rechokim** (Ps. 56) **Schuschan Edut** (Ps. 60) **Schigjonoth** (Habak. 3) u. s. f. solche Instrumente bedeuten, von welchen aber selbst die, welche sie für wirkliche Instrumente halten, gestehen müssen, daß sie nichts weiter als die Namen davon wissen. Da es überhaupt nunmehr erwiesen ist, daß die Ueberschriften der Psalmen erst in spätern Zeiten hinzugesetzt sind [103]), so deucht mich, müßte aus der Natur der Sache, und aus andern Umständen, von welchen man weiß, daß sie allen morgenländischen Völkern ehedem eigen waren, sich ein anderer Ausweg finden lassen, ohne eben bey der Erklärung dieser Inschriften auf musikalische Instrumente zu verfallen. Daß aber eine musikalische Bedeutung in ihnen liegt, ist wol nicht zu bezweifeln. Dichtkunst und Gesang war in jenen Zeiten so unzertrennlich, daß man sich ohne Musik kein Gedicht, und ohne Gedicht keine Musik, (wenigstens keinen Gesang) denken konnte. Sollte nun mit diesen Inschriften auf musikalische Instrumente gedeutet werden, so müßten doch aller Wahrscheinlichkeit nach einige darunter vorkommen, von welchen uns in andern Schriften irgend eine Nachricht übrig geblieben wäre. Die biblischen Bücher sind sonst in der Hernennung musikalischer Instrumente auf keine Weise sparsam; auch die Talmudisten nennen viele, und geben oft nicht ganz undeutliche Beschreibungen davon. Sollte blos von den in den Ueberschriften der Psalmen genannten Instrumenten alles geschwiegen haben, und sie doch wirklich solche bedeuten?

§. 61.

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die alten Hebräer nicht zu jedem Gedicht eine eigene Melodie gehabt haben. Man findet diesen Mangel an hinlänglichen Melodien bey allen Völkern, bey welchen die Musik nur noch einen mittelmäßigen Grad von Ausbildung erhalten hat. Durch das ganze Mittelalter hindurch war es so beschaffen. Man sang nicht blos geistliche, sondern auch sogar weltliche Gedichte nach wenigen schon allgemein bekannten Melodien. Diese Gewohnheit findet man noch jetzt in allen Ländern, wo die Musik nichts als Volksgesang ist, z. B. in **Neuseeland** (s. **Forsters** Reise) in **Sibirien**, in der **Tartarey**, unter den **Curländischen** und **Livländischen** Leibeigenen, im ganzen

102) s. **Michaelis** Uebersetzung der Psalmen, mit Anmerkungen ꝛc. S. 10. **Luther** hat das, was **Michaelis** für ein musikalisches Instrument hält, „von der schönen Jugend“ übersetzt. In der oben angeführten neuen Uebersetzung der Psalmen wird sogar Jedithun für ein musikalisches Instrument genommen, womit Ps. 39 überschrieben ist. Um es nicht mit der Person des Jedithun zu verwechseln, glaubt der Verf. müsse man sich ein von Jedithun erfundenes Instrument denken, dem er als Erfinder seinen Namen gegeben habe. s. dessen Anmerk. zum 62sten Psalm S. 128.

103) Dieses beweist vorzüglich **Vogel** in einer Dissertation: Inscriptiones Psalmorum serius demum additas videri. Halle, 1767.

Morgenlande u. s. f. Ueberall sind die Nationalmelodien ein für allemal festgesetzt und unwandelbar, und alle neue Gedichte müssen darnach eingerichtet werden. **Horaz** ließ sogar eine seiner Oden (Ode 2 an Augustus Cäsar), nach einer damals schon bekannten Melodie singen, die wahrscheinlich griechischen Ursprungs war, und späterhin auch auf die Hymne des heil. Johannes: ut queant laxis resonare fibris etc. gesungen wurde. Und verfahren wir mit unsern Kirchenliedern selbst in unsern Zeiten nicht noch eben so? Haben wir nicht wenigstens ein Dutzend Lieder in unsern Gesangbüchern, worüber geschrieben steht: nach der Weise „Wer nur den lieben Gott läßt walten?“ Diese Sitte schreibt sich offenbar aus den ältesten Zeiten her, und ist der Natur der Sache so angemessen, daß man sich mehr wundern müßte, wenn es nicht so wäre, als man sich wundern muß, daß es so ist. Solche Gesänge sind von jeher dazu bestimmt gewesen, von großen Versammlungen gesungen zu werden. Man kann annehmen, daß die Sprache der Lieder allen Gliedern derselben geläufig war; kann man dieses aber auch von der Sprache der Tonkunst sagen? Kann man annehmen, daß in diesen Zeiten die Melodien schon geschrieben werden konnten, und wenn dieses war, konnten alle Glieder einer Versammlung diese Notenschrift lesen?

Es war also wirkliche Nothwendigkeit, bekannte Melodien, die vom ganzen Volke durch öfteres Hören schon auswendig gelernt waren, zu neuen Gedichten zu wählen, und mit gewissen Worten zu bezeichnen, woran sie von jedermann ohne Schwierigkeit unterschieden und erkannt, und sodann in öffentlichen Zusammenkünften einmüthig gesungen werden konnten.

§. 62.

Sowol alte Kirchenväter als mehrere neuere Uebersetzer und Ausleger der Psalmen, haben manche von den Ueberschriften zu übersetzen und zu erklären versucht. So soll z. B. die Ueberschrift des 56sten Psalms: **Jonat Elem Rechokim**, „von der stummen Taube unter den Fremden“ bedeuten, wovon im ganzen Psalm nicht ein Wort vorkommt. Diese Uebersetzung hat folglich durchaus keinen Sinn, wenn man nicht annimmt, daß vor der Verfertigung dieses Psalms unter den Hebräern ein Lied mit einem ähnlichen Anfange vorhanden war, nach dessen Melodie er gesungen werden sollte. Mehrere Uebersetzungen solcher Ueberschriften sind von eben der Art; ich enthalte mich aber zur Vermeidung unnöthiger Weitläuftigkeit, sie anzuführen. Sowol in der Lutherischen als andern Uebersetzungen der Psalmen kann sie jedermann selbst nachsehen.

§. 63.

Ein anderer Grund, warum ich glaube, daß diese Ueberschriften, wenn auch nicht alle, doch meistens blos zur Bezeichnung einer gewissen Melodie gedient haben, liegt darin, daß auch im Mittelalter solche Ueberschriften, vorzüglich von den sogenannten Meistersängern, zu einer ähnlichen Absicht gebraucht worden sind. So finden sich z. B. über den von **Wagenfeil** gesammleten Gedichten einiger Meistersänger folgende Ueberschriften: **In der Feilweiß** (Melodie) Friedrich Furners ꝛc. **In der Preißweiß**, Melchior Christoph ꝛc. **In der zarten Buchstaben Weiß**, Martin Häschers ꝛc. **In der geschwinden Pflug-Weiß** ꝛc. **In der hohen frölichen Lobe-Weiß** ꝛc. **In der harten Felderweiß** ꝛc. **In der stumpfen Schooßweiß** ꝛc. Wir wissen zwar jetzt nach Verlauf mehrerer Jahrhunderte nicht mehr, was für Lieder und Melodien durch diese Ueberschriften bezeichnet wurden, da sie aber in einer Sprache abgefaßt sind, die, obgleich verändert, doch noch unter uns lebt, so sind wir im Stande vollkommen zu begreifen, was ihre wahre Bedeutung gewesen seyn kann. Ueberhaupt sind Volkssitten und Gewohnheiten von so dauerhafter und unwandelbarer Art, pflanzen sich mit so weniger Veränderung durch Jahrtausende von Nation zu Nation fort, oder entstehen mit eben so wenig beträchtlichen Veränderungen unter jedem Volke bey ähnlichen Veranlassungen auch auf ähnliche Weise wieder, daß ich sehr geneigt bin, zu glauben, nicht nur die hebräische Sitte mit den Ueberschrif-

ten der Gesänge und Lieder, sondern auch noch manche andere dazu gehörige Einrichtung habe durch den größten Theil des Mittelalters hindurch bestanden, und bestehe sogar in unsern neuern Zeiten noch. Nur müssen wir solche Gewohnheiten bey allen Völkern und in allen Zeiten unter derjenigen Menschenklasse suchen, in welche sie dem Grad der Cultur des ganzen Volks und der ganzen Zeit gemäß, gerade hin gehören. Der Gesang der Hebräer war wahrer Volksgesang. Der Gesang der Meistersänger im Mittelalter, auch die Kirchenmusik der ersten Jahrhunderte nach Christo, war es ebenfalls. Durch die nachherige weit größere Ausbildung der Musik, die mit dem funfzehenten Jahrhundert ungefähr ihren Anfang nahm, hat sich aber diese Kunst vom Volk hinweg, und unter die feinere, cultivirtere Menschenklasse gezogen. Sie wurde von dieser Zeit an, immer weniger Volkssache, das heißt: sie wurde fürs Volk zu fein, zu mannichfaltig u. s. f. Wollen wir also Aehnlichkeiten in Gewohnheiten und Sitten, zwischen den alten Hebräern und europäischen Nationen suchen, so finden wir sie nun nicht mehr in der ganzen Nation, sondern nur in demjenigen Theil derselben, dessen übrige Beschäftigung und Lebensart es nicht gestattete, über den Grad von Cultur hinauszugehen, der dem Volke zu allen Zeiten nur möglich war. Wir müssen daher diese Aehnlichkeit der Gewohnheiten nur in der eigentlichen Volksklasse suchen, oder in solchen Dingen, woran jede Klasse gleichen Theil nehmen kann. Von dieser Art ist noch unser Kirchengesang; von dieser Art war er seit Jahrtausenden, und er wird wahrscheinlich noch mehrere Jahrtausende derselbe bleiben. Wer Lust hat, die Gesetze und Einrichtungen des alten Meistergesangs kennen zu lernen, und auch darin, sogar in Nebendingen, eine wunderbare Aehnlichkeit mit dem Tempelgesang der Hebräer zu bemerken, wird sich aus Wagenseils Werk: **Von der Meister-Singer holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehrsätzen,** am besten unterrichten können. Statt der Psalmenüberschriften: „**ein gülden Kleinod Davids**“ oder „**auf der Flöte des Morgens zu spielen**“ (Ps. 22) welches Luther „von der Hindin, die frühe gejagt wird“ übersetzt hat, findet man in den sogenannten Meistertönen folgende ähnliche Ausdrücke: **der güldene Ton Barthel Regenbogens; die über kurz Abendröth-Weiß** ꝛc. auch sogar eine **Jungfrau-Weiß**. Viele glauben, der in der Ueberschrift des 46sten Psalms vorkommende Ausdruck **Alamoth** (Luther hat übersetzt: **von der Jugend**) bedeute eigentlich eine Oberstimme, eine Diskantstimme, die von Frauenzimmern gesungen wurde; kann dies bey den Hebräern nicht ungefähr eben das bedeutet haben, was die **Jungfrau-Weiß** bey den Meistersängern bedeutete? Vielleicht läßt sich der entgegengesetzte Ausdruck **Scheminith**, worunter man die Unterstimme, Männerstimme, versteht, ebenfalls mit der **Grundweiß** der Meistersänger vergleichen.

§. 64.

Wenn aber auch die Ueberschriften der Psalmen nicht sämmtlich auf Melodien zielen, nach welchen sie gesungen werden sollten, so ist es deswegen doch noch nicht nothwendig, sich musikalische Instrumente darunter vorzustellen. Die Araber und Perser hatten, und haben die Gewohnheit noch, ihre Gedichte, die ihnen am meisten gefallen, mit einzelnen Worten zu benennen, die nur bisweilen, aber nicht immer Beziehung auf den Inhalt des Liedes selbst haben. Meistens nehmen sie ein Wort aus der ersten Zeile des Gedichts dazu; oft aber eines, wodurch entweder der Hauptcharakter desselben, oder sonst eine Nebenbeziehung ausgedrückt werden soll. In dem Werke **Wilh. Jones**, von der Poesie der asiatischen Völker, nach der **Eichhornischen** Ausgabe von 1777 findet sich eine Stelle, welche als hinlänglicher Beweis dieser Gewohnheit dienen kann [104]). Könnte man nun nicht die Ueber-

104) Inscribitur hoc poëma *arcus;* more Asiaticorum, qui ea carmina, quibus præcipue delectantur, inscriptione brevi, et de versu quodam insigniori desumta denotari solent. Sic percelebratum carmen portæ *Cab ben Zoheir* vocitatur modo *Securitas*, modo *Bânat Soad*, propterea, quod hoc habeat initium: Abiit amica mea *Soad* etc. Sic Alcorani capita inscribuntur. — Interdum etiam pervagata

schriften der Psalmen, welche die wenigste musikalische Beziehung zu haben scheinen, für etwas ähnliches gelten lassen?

Ich wage es zwar nicht, alles was hier über die Bedeutung der Psalmüberschriften gesagt worden, für mehr als Vermuthung auszugeben. Daß es aber eine höchst wahrscheinliche Vermuthung sey, wird niemand läugnen, der sich die Mühe geben will, über die von mir angeführten Gründe ein wenig nachzudenken. Völlige Gewißheit können wir uns in solchen Dingen nie versprechen. Wir werden uns stets mit Wahrscheinlichkeiten begnügen müssen, und wenn diese Wahrscheinlichkeiten aus der Natur der Sache, aus besondern Zeitumständen, aus dem Grad der Kultur eines Volks, aus Aehnlichkeiten mit andern Völkern, kurz aus allen den Umständen gefolgert sind, die unsern Muthmaaßungen einen gewissen, vielleicht gar den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit geben können, so denke ich, können wir wohl zufrieden seyn.

§. 65.

Ein anderes Wort, welches in den Psalmen nicht als **Ueberschrift**, sondern als **Unterschrift** vorkommt, und von welchem jedermann glaubt, daß es eine musikalische Bedeutung habe, ist das Wort **Selah**. Die neuern Juden übersetzen es mit dem Worte **Lob**. **Michaelis** hält es aber (in den Anmerk. zur Uebersetzung der Psalmen, S. 3.) nicht für ein eigentliches hebräisches Wort, sondern glaubt, daß die Juden nur die drey Buchstaben: S, L, und H als eine Abkürzung für drey uns unbekannte Wörter gesetzt haben, die sich von ihnen anfiengen. Diese Buchstaben haben nachher (sagt er weiter) die Juden, wie sie bey mehr Gelegenheiten thun, zusammen gelesen, ihnen Vocales gegeben, und sie **Selah** ausgesprochen. Ueber die Bedeutung desselben läßt er sich nicht ein, versichert aber, daß er alle bisher davon gemachte Erklärungen für unrichtig halte.

§. 66.

Um die Leser in den Stand zu setzen, selbst darüber urtheilen zu können, führe ich unter vielen nur die vorzüglichsten und wahrscheinlichsten Meynungen von der Bedeutung dieses Worts an. Einige vergleichen es mit dem Euouae aus der römischen Kirche, welches aus den Worten SEcUlOrUm AmEn genommen ist. So ungefähr scheint auch **Michaelis** Meynung zu seyn. Aus was für Worten es dann aber genommen ist, und was sie können bedeutet haben, weiß niemand. Andere halten es für ein nota bene, wodurch die Sänger auf eine gewisse Veränderung aufmerksam gemacht werden sollen. Noch andere halten es für ein bloßes unbedeutendes rhythmisches Füllwort. Eine zweyte Klasse will eine Art von musikalischer Pause darin erkennen; die dritte eine Aufmunterung zu einem höhern Grad von Andacht; die vierte eine bloße Erhöhung oder Erhebung (Verstärkung) der Stimme; die fünfte

carmina, quæ memoriter identidem recitari solent, nomine ad argumentum accommodato inscribunt. Velut illa in historia Antaræ et Ablæ, quibus mater occisum filium deflet, et cives suos *Beni Badr* ad propugnandum impellit, inscripta sunt ab Arabibus *Dolorum solatia*. S. *Poeseos* Asiaticæ commentariorum libri sex, cum appendice, pag. 269. Genau genommen, ist dies der Fall bey allen Nationen, nicht bloß bey den asiatischen Völkern, sondern auch bey den europäischen. Nur findet hier wiederum statt, was schon oben erinnert worden, daß nur diejenige Menschenklasse solchen Gewohnheiten anhängt, worunter eigentliche Volkssitte und Volkscultur herrscht. Es würden sich von allen europäischen Völkern Beyspiele auffinden lassen, wenn man sich die Mühe geben wollte, ihre Volksgesänge zu untersuchen. Ich begnüge mich aber, nur von den Deutschen einige Beyspiele anzuführen. So sagen wir z. B. nicht selten: er singt den Glauben; das heißt: er singt dasjenige Lied, worinnen das Glaubensbekenntniß der Christen enthalten ist. Man unterscheidet sogar einen großen und kleinen Glauben, das heißt, solche Lieder, worin das Glaubensbekenntniß ausführlich oder nur kurz enthalten ist. In der eigentlichen Volksklasse giebt es solcher Beyspiele die Menge. Sie sind aber zum Theil so gemein, daß man sie kaum anführen kann, zum Theil aber auch jedermann so bekannt, daß man nicht nöthig hat, sie zu nennen.

eine Verwechselung der Melodien; die sechste eine Abwechselung zwischen Gesang und Instrumentalmusik; die siebente eine bloße Bekräftigung des vorher gesungenen; die achte ein **Dacapo**; und endlich noch eine ganze Menge anderer hält es für ganz unbedeutend, oder glaubt wenigstens, es sey, wenn es auch etwas bedeute, nicht zu ergründen. Alle diese angeführten Meynungen verlieren ungemein viel von ihrer Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, daß das Wort **Selah** weit öfter in einem solchen Zusammenhang vorkommt, worin sie nicht passen, als worin sie passen. **Herder** glaubt daher, (vom Geist der hebr. Poesie, S. 376.) nebst einigen wenigen andern, daß es weder Dacapo noch Pause, weder Intermezzo noch sonst etwas von allem dem angeführten, sondern eine **Veränderung der Tonart**, die sich entweder wachsend oder durch Uebergang in einen andern Takt und modum äußern konnte, bedeute. Er bemerkt ferner, daß das Wort **Selah** bey affektvollen Psalmen am meisten vorkomme. Da sich nun die Melodie mit dem Affekt des Psalms zugleich verändern mußte, die damals noch nicht genau genug bezeichnet werden konnte, so habe im Liederbuch bey den Hauptstellen dieses **Selah** gleichsam als ein Nota bene gestanden. Wo es am Ende des Gesanges stehe, zeige es an, daß man dem Psalm noch einen andern beyzufügen gewohnt gewesen, wie es denn unläugbar sey, daß man solche Verkettungen und Ineinanderfügungen mehrerer Psalmen geliebt habe. Es werden hierauf einige Psalmen angeführt, z. B. Ps. 32. 33. die wahrscheinlich auf diese Weise hintereinander gesungen worden sind. Die griechische Uebersetzung des Worts **Selah** durch διὰ Ψαλμα, welches **Suidas** und andere durch μελῳδιας ἐναλλαγη (concentus mutatio) erklären, scheint diese Meynung zu bestätigen. Allein der Begrif concentus mutatio setzt etwas in der Musik der Hebräer voraus, was man ihnen nicht füglich zutrauen kann, was auch bey der Art von Melodie, nach welcher höchst wahrscheinlich die hebräischen Gesänge gesungen worden sind, nicht statt finden konnte. Der jüngere Grieche konnte wohl so übersetzen, weil er in seiner Musik etwas hatte, was diesem Begrif entsprach, und er hat es nach seiner Art gemacht, wie alle andere Uebersetzer der biblischen Bücher, das ist, er hat Dinge und Eigenschaften seines Landes und Volkes in den Worten eines Volkes und Landes gefunden, welches sie entweder gar nicht, oder von ganz anderer Art hatte. Ob er aber dadurch der Musik der Hebräer nicht zu viel Ehre angethan habe, wenn wir aus seiner Uebersetzung schliessen sollen, eine affektvolle concentus mutatio, eine wirkliche Modulation der Töne sey unter dem **Selah** zu verstehen, ist eine andere Frage. Ich würde daher weit eher auf eine Taktveränderung fallen, als auf Veränderung der Tonart; es sey denn, daß man unter Veränderung der Tonart nichts anders verstehen wollte, als eine Wiederholung einer und eben derselben Melodie, um mehrere Töne höher oder tiefer gerükt. Da diese Art abwechselnd zu singen noch jetzt im ganzen Morgenlande üblich ist, wie uns aufmerksame Reisebeschreiber versichern, und die alten Hebräer so manche andere Gewohnheit gehabt haben, die wir ebenfalls bey den Morgenländern finden, so sehe ich nicht ein, warum man nicht annehmen könnte, daß auch diese Art von abwechselndem Gesang und Gegengesang unter den Hebräern üblich gewesen sey, und daß diese Abwechselung entweder der Singchöre oder der Instrumentalchöre vorzüglich durch **Selah** angedeutet wurde.

§. 67.

Dies würde uns auf **Mattheſons** [105]) Meynung führen, der das Wort Selah seiner Bedeutung nach für ein wahres Ritornell hält, und glaubt, daß an solchen Stellen entweder durch Instrumente

105) S. dessen erläutertes Selah. Eine andere Erklärung dieses Worts findet sich in Jos. Arnds Lexico antiquit. Eccles. pag. 79. §. 72. dessen eigene Worte ich hier anführen will: Notandum, seculis prioribus, integros ceciniſſe Pſalmos Davidicos, donec demum seculo Vto. in partes secta fuerunt, quæ διαψαλματα et διαψαλματα vocarunt. Wenn man im Stande wäre, die Zeit zu bestimmen, seit welcher das Wort Selah in den Psalmen aufgenommen worden, so könnte vielleicht diese Erklärung einen Aufschluß verschaffen, den man lange vergeblich gesucht hat. Dies möchte aber so schwer seyn, als die Erklärung des Worts Selah selbst.

oder durch verschiedene Singchöre, die vorgesungenen Melodien nachgespielt oder nachgesungen wurden. So wie überhaupt διαψαλμα seiner Abstammung zufolge nicht wohl durch concentus mutatio gegeben werden kann, sondern vielmehr ein fortgehender an einander hängender Psalm heißt (von ψαλλειν, ludere, und διαψαλλειν, perludere) so muß man sich auch dadurch nicht irre machen lassen, sondern der Natur der Sache getreu bleiben. Nach dieser Bedeutung von διαψαλμα könnte also Selah vielleicht nichts weiter bedeutet haben, als eine Anzeige, daß an der Stelle des Liedes, wo es befindlich ist, ein anderer Chor weiter spielen oder singen sollte. Dieses weiter singen oder spielen mag nun aus bloß transponirten Wiederholungen einer und eben derselben Melodie, oder aus einer wirklich veränderten Fortsetzung derselben bestanden haben. Gewißheit ist hier nicht zu erreichen, weil wir, (wie **Herder** sagt) nur das Wort der Psalmen haben, der lebendige Geist aber, der vom Vortrage abhängt, ferne von uns ist [106]).

§. 68.

Unter den Ueberschriften der Psalmen findet sich ausser den schon angeführten Ausdrücken von musikalischer Bedeutung noch das Wort **Lamnatzeach**, welches häufige Untersuchungen veranlaßt hat. Im Hebräischen findet man es fast über allen Psalmen; in den Uebersetzungen, besonders aber in den deutschen, ist es meistens umschrieben, so daß gewöhnlich nur steht: zum **Vorsingen**, oder zu spielen. Es sollte aber heissen: dem **Vorsteher** oder dem **Vorsänger** (præfecto musices, al maestro di Capella). **Calmet** hat eine ganze Dissertation über dieses Wort geschrieben, und hält diese Bedeutung ebenfalls für die richtige. Die LXX und die Vulgata geben es *in finem*; die meisten Ausleger ebenfalls. Hierdurch geht aber der Sinn ganz verloren. Da alle levitische Sänger in gewisse Ordnungen getheilt waren, die ihre eigenen Vorsteher hatten, und jede Ordnung ihre Dienste unter Aufsicht des Vorstehers verrichten mußte, so sieht man leicht, daß durch das Wort **Nnatzeach** derjenige Vorsteher bezeichnet werden sollte, dessen Ordnung bestimmt war, einen gewissen Psalm zu singen oder zu spielen. Wenn nun das Stammwort von **Nnatzeach** überwinden heißt [107]), so muß unter **Lamnatzeach** verstanden werden: dem **Ueberwinder**, das heißt nach unserer Art zu reden: dem **Virtuosen**. Auf diese Weise würde z. B. die Ueberschrift des 61sten Psalms nicht heißen müssen: **ein Psalm Davids, vorzusingen auf Saitenspielen**; sondern: **dem ersten Virtuosen auf Neginoth**, das ist: auf Saiteninstrumenten. (Sic in titulis Psalmorum concinna interpretatione vox accipitur pro Moderatore chori musici inter Levitas, qui reliquis præerat, præcinebat, et ἐξαρχοδιώκτης erat, der Capellmeister. *Mich. Praetorii Syntagm. muſ. Tom. I. pag. 103.*) Der Psalm war nämlich diesem Vorsteher der Neginoth übergeben, ihn von seiner Ordnung unter seiner Aufsicht singen oder spielen zu lassen.

Von der innern Beschaffenheit der hebräischen Musik.

§. 69.

Aus allen bisher beygebrachten Nachrichten, so prächtig sie auch meistens klingen, folgt doch für die innere Beschaffenheit der hebräischen Musik, noch nichts weiter mit Gewißheit, als daß die Hebräer

106) Ein neuerer franz. mus. Schriftsteller macht sich einen so neumodigen Begrif von dem Worte Selah, und hat übrigens so wenig Zweifel darüber, ob er auch der rechte sey, daß seine hierher gehörigen Worte verdienen, dem Leser mitgetheilt zu werden: „David inventa la manière de filer les sons; ce qu'on appelait *Sélah* en Hebreu, et ce qu'on appelle en Italien *smorzando*. La devotion des Juifs redoublait à l'aproche du *Sélah*, et les Chanteurs uniſiaient leurs voix, et s'accordaient le mieux qu'il leur etait poſſible, afin de l'exécuter de façon à pénétrer les cœurs en charmant les oreilles, ils renforçaient les ſons, et les adouciſſaient enſuite par gradation. Cette tenue etait ſuivie d'une pauſe. Le Phrophete *Habacuc* touché des merveilleux effets que produiſait le *Sélah*, voulut en orner ſes ouvrages. On le trouve pluſieurs fois nommé dans ſon Cantique. *Eſſai ſur la muſ. ancienne et moderne, Tom. I. pag. 206.*

107) S. Pfeiffers Abhandl. über die Mus. der alten Hebräer, S. 8.

von ihrem Ausgang aus Egypten an, bis zu ihrer Zerstreuung große Freunde derselben gewesen sind. Was für eine Gattung von Melodie sie sowol in ihrer Vocal- als Instrumentalmusik gehabt haben, ob sie ein bestimmtes Tonsystem hatten, auf welche Weise sie Gesang und Klang mit einander vereinigten, ob sie ihre Melodien aufzuschreiben wußten, oder ob sie nur durch Auswendiglernen und Ueberlieferungen fortgepflanzt werden mußten, u. s. f. sind lauter solche Fragen, für die wir in allen unsern Nachrichten keine Antwort finden. Dennoch wünscht man von der Musik eines Volks, welches, wie die Hebräer, alle andere mit ihnen zugleich lebende Nationen in der prachtvollen Anwendung derselben zur Verehrung Gottes so sehr übertraf, etwas mehr zu wissen, als bloß daß sie vorhanden war. Um nun etwas mehr zu erfahren, wird es nöthig seyn, die vorhandenen Nachrichten nicht mehr bloß zu betrachten, wie sie sind, sondern sie nun mit Sachkenntniß zu untersuchen, mit andern Nachrichten von den Sitten, Zeitumständen, Kultur übriger Kenntnisse und Künste u. s. f. zu vergleichen, und dann zu erwarten, welche Antwort uns auf unsere Frage werden wird.

§. 70.

Fast alle Schriftsteller über die hebräische Musik, deren nicht wenige sind, halten sich in ihren Endurtheilen darüber, so sehr an das bloße Wort der Nachrichten, und nehmen so wenig Rücksicht auf die wahre Natur der Sache, daß man sich in der That darüber wundern muß. Weil man nun von keiner Musik irgend eines Volks so glänzende Nachrichten hat, als von der Musik der Hebräer, so halten sie sie auch fast einmüthig für die schönste, vollkommenste und ausdruckvollste, die man nur je gehabt, oder noch haben mag. Einer der allerneuesten Schriftsteller über diese Sache, **Saverio Mattei** erklärt sogar alle diejenigen, die sich auf nähere Untersuchungen derselben eingelassen und gefunden haben wollen, daß diese Musik aller der glänzenden Nachrichten ungeachtet, doch sehr mittelmäßig, vielleicht gar schlecht gewesen seyn könne, für gelehrte Betrüger, womit sie bloß die Unerfahrnen hintergehen, und die Kunst ihrer Zeit erheben wollen. Alles, was man mit Gewißheit sagen könne, fährt er fort, bestehe bloß darin, daß die Musik der Hebräer die vollkommenste und ausgebildetste gewesen sey, die man sich denken könne [108]). Das sonderbarste bey solchen Urtheilen ist, daß sich ihre Verfasser meistens die Vorstellung machen, die Musik der Hebräer sey der unsrigen ähnlich gewesen. Sie haben gehört oder gefühlt, daß unsere Harmonie ein großer Zusatz zur Vollkommenheit unserer Musik sey; sie glauben daher, daß sie nothwendig schon bey den Hebräern bekannt gewesen seyn müsse. Ich halte es nicht der Mühe werth, solcher Meynungen mehrere anzuführen, die meistens nur Zeugen von der Unkunde ihrer Urheber in musikalischen Dingen, und eines steifen Glaubens an die Herrlichkeiten Israels sind. Wer im Stande ist, den Charakter der Hebräer, den Grad ihrer Cultur überhaupt, so wie ihre Sitten und übrige Zeitumstände, mit den Nachrichten von ihrer Musik, von der Beschaffenheit ihrer Instrumente u. s. f. gehörig, das heißt mit Sachkenntniß zu vergleichen, wird leicht finden, daß man mehrere Gründe hat, sie für unvollkommen, als für vollkommen zu halten. Um den Leser in den Stand zu setzen, selbst darüber urtheilen zu können, will ich meine Gründe nach einander anführen.

108) Ciò posto, siamo in una grande ignoranza della musica antica, e non avendo in esempio un'ode, un coro, un Salmo colle note, o co' numeri, a' quali s'adattavano, ne siegue certamente, che quanto si dice della musica antica è tutta un'impostura de' letterati, per ingannar gl'ignoranti. *Certo si è però, ch'essa era perfettissima*, e che gli Ebrei, ed i Greci la coltavano mirabilmente, e dalla moltitudine degli strumenti, dagli onori, da' salarj grandissimi dati a' professori, dal continuo uso di essa in ogni occasione, e dagli affetti, che mirabilmente destava, può ricavarsene un'idea troppo grande; in maniera che convengono tutti i dotti, che nessuna scienza, o arte giunse a tanta perfezione, a quanta la musica a' tempi antichi. *Dissert. della musica antica, e della necessità delle notizie alla musica appartenenti per bene intendere, e tradurre i Salmi. Tom. I. pag. 193.* Da zu allen Zeiten nicht immer die vollkommensten Dinge in Ehren gehalten, und gut bezahlt worden sind; da ferner Beyspiele genug vorhanden sind, daß ganze Völker eine Sache sehr geliebt und fleißig kultivirt haben, ohne einen hohen Grad der Vollkommenheit darin zu erreichen, so ist der Schluß auf die Vollkommenheit der hebräischen Musik aus den angeführten Gründen, wenigstens eben so unsicher, wenn nicht noch weit unsicherer, als das Urtheil derer, die die Vollkommenheit derselben aus Kenntniß der Sache bezweifeln. Wenn daher Sav. Mattei es für unmöglich hält, je ein richtiges und sicheres Urtheil über diese Musik abzufassen, so ist nicht einzusehen, wie er sie auf der andern Seite mit so viel Sicherheit und Ueberzeugung für so vollkommen halten kann.

§. 71.

Die Beschreibungen, die uns von der Beschaffenheit der musikalischen Instrumente der alten Hebräer gegeben werden, sind zwar nicht zuverläßig, wenigstens auf keine Weise so sicher, daß man mit Gewißheit daraus einen Schluß auf den Grad ihrer musikalischen Vollkommenheit wagen könnte. So unsicher aber diese Beschreibungen an sich sind, so bekommen sie doch dadurch einen nicht ganz unbeträchtlichen Grad von Wahrscheinlichkeit, daß noch jetzt im ganzen Oriente Instrumente von der Art vorhanden sind, wie die Instrumente der Hebräer jenen Beschreibungen zufolge gewesen seyn sollen. Gilt gleich dieses nicht von allen, so gilt es doch von den meisten, und gerade von denen, welche die Juden am allerhäufigsten gebraucht haben sollen. Die Araber, die Perser, die Egyptier, die Chaldäer, nachher die Griechen, haben sämmtlich Instrumente gehabt, die an Form und musikalischer Einrichtung wenig von einander abwichen. Sollten die Hebräer das einzige Volk jener Zeit und Gegend gewesen seyn, deren Instrumente anders beschaffen waren? Dies widerspricht offenbar allen Nachrichten, die wir von dieser Sache übrig behalten haben, so wie aller Wahrscheinlichkeit. Hierzu kommt noch, daß die Hebräer bekanntlich kein erfinderisches Volk waren, sondern sich in ihren meisten Gewohnheiten vorzüglich nach den Egyptiern und Chaldäern richteten. Ihre erste Musik und musikalische Instrumente hatten sie offenbar von den Egyptiern, und nach aller Wahrscheinlichkeit behielten beyde, wenigstens bis in die Zeiten **Davids** und **Salomons**, die Merkmale ihrer egyptischen Abkunft [109]). Daß sie auch Instrumente chaldäischen Ursprungs hatten, ist schon oben in der Geschichte der egyptischen Musik aus dem **Clemens Alexandr.** angeführt worden. Wenn nun diese Umstände es wahrscheinlich machen, daß die Beschreibungen der hebräischen Instrumente wenigstens ihren wesentlichsten Beschaffenheiten nach nicht ganz unrichtig sind, so wird uns eine Untersuchung ihrer musikalischen Eigenschaften, das heißt, derjenigen Eigenschaften, woraus man ungefähr schliessen kann, was für eine Art von Musik etwa darauf hervorgebracht werden konnte, in unserer Absicht vielleicht nicht ganz irre führen.

§. 72.

Unter allen drey Gattungen der hebräischen Instrumente, finden wir genau genommen, kein einziges, welches **unsern Begriffen nach** für ein vollkommen musikalisches Instrument gehalten zu werden verdiente [110]). Die meisten, und diejenigen, welche bey allen Gelegenheiten vorzüglich ge-

109) That they had their first music and instruments, whatever they were, from the Egyptians, appears to admit of no doubt; but these seemed to have remained in a very rude state till the reigns of David and Solomon, when, perhaps, they were more improved in quantity than quality. *Burney Hist. of Musc.* Vol. I. pag. 249.

110) Die Anhänger der alten Musik verlangen zwar daß man sie nicht nach den **jetzigen Begriffen** beurtheilen soll. Wenn aber diese **neuern Begriffen** nicht bloße willkürliche Meynungen, sondern aus der Natur der Sache und der Menschen entstanden sind, so sehe ich nicht, ein, warum wir uns ihrer enthalten sollten. Die Grundsätze der Musik sind auf die allgemeine Natur der Menschen gegründet, sind also bey allen Völkern einerley. Ganze Nationen können daher nicht in diesen Grundsätzen, sondern nur in Nebendingen, die ins Kapitel vom Nationalgeschmack gehören, von einander abweichen. Solche Abweichungen wird jeder Sachkundige zu unterscheiden wissen, und daraus nie einen Schluß zum Nach-

braucht wurden, sind Klingel- und Klimper-Werkzeuge. Die **Cinnor Davids**, die des Nachts vor seinem Bette aufgehängt wurde, um von einem durchstreichenden Winde gespielt zu werden, kann gewiß nicht viel musikalische Vollkommenheit gehabt haben. Dazu hatte sie zu wenig Saiten. Auch ihre Form war einem musikalischen Gebrauch nicht recht günstig. Das **Nablium** war von ähnlicher Art, und gewiß auch von ähnlicher Unvollkommenheit. Unter den Blaßinstrumenten ließe sich vielleicht noch eines finden, welches unsern Begriffen von einem musikalischen Instrumente entsprechen könnte, vorzüglich aber unter den Flöten. Wenn man aber Beschreibungen von den Flöten des Orients liest, die den hebräischen ähnlich gewesen seyn müssen, so sieht man doch, daß es im Grunde nur Pfeifen, aber nicht eigentliche Flöten sind, auf welchen solche zusammenhängende Melodien gespielt werden könnten, wie auf den unsrigen. Die kleinern scheinen mehr das gewesen zu seyn, was unsere Querpfeifen sind, die man aber jetzt kaum noch für eigentlich musikalische Instrumente hält, und die größern solche Instrumente, die im Mittelalter bekannt waren und Pommern genannt wurden. Die Trompeten (Chazozrah) und Hörner (Keren und Schophar) wurden selbst von den Juden kaum für musikalisch gehalten, weil sie sich ihrer nicht zum Gesang, sondern nur zur Ankündigung des Gottesdienstes, so wie bey andern Gelegenheiten zu Signalen bedienten. Sie waren also ihrem Gebrauche nach mit unsern Glocken in gleichem Rang; und wer wird diese für musikalische Instrumente halten? Der **Dudelsack** (Sumphoneia) und die beiden Pelfenwerke: **Maschrokita** und **Magrepha** sind in musikalischem Sinn gewiß nur wenig vollkommener gewesen, als die schon angeführten Instrumente. Den Dudelsack kennen wir genau. Er hat sich nun schon seit vielen Jahrhunderten unter das Landvolk geflüchtet, dessen Ohr seinen durchdringenden und schreyenden Ton vertragen kann. Wenn die **Maschrokita** ein solches Pfeifenwerk war, wie aus den Abbildungen davon zu sehen ist, so können wir uns kaum eine kleine Handorgel darunter vorstellen, deren Ton so jung und dünne gewesen seyn muß, daß sie wohl ebenfalls keine große musikalische Erbauung verschaffen konnte. Von der **Magrepha** wissen wir allzuwenig, um mit Sicherheit etwas davon sagen zu können. Wenn es aber wahr ist, daß man ihren Ton zehn Meilen, oder auch nur zehntausend Schritte weit hat hören können, und daß ganz Jerusalem davon betäubt worden ist, so müssen die im Tempel befindlichen Priester und Leviten nothwendig entweder taub davon geworden seyn, oder so rauhe und harte Ohren gehabt haben, die für die Schönheit ihres Gesangs und ihrer Instrumentalmusik nichts günstiges schließen lassen. Und endlich sind unter den **Schlaginstrumenten** ihre **Aduse, Trommeln, Glocken- und Schellen-Cymbeln**, ihre **Sistern** (Maanim), **Rappeln** u. s. f. die am allerhäufigsten und bey allen Gelegenheiten gebraucht wurden, also gewissermaaßen die liebsten und angenehmsten Instrumente der Hebräer gewesen zu seyn scheinen, (so wie noch jetzt alle orientalische Völker diese Art von Instrumenten am meisten lieben, und am häufigsten gebrauchen) gewiß am allerwenigsten so beschaffen, daß ihre Musik dadurch an Schönheit und Vollkommenheit etwas hätte gewinnen können. Nun denke man sich die große Anzahl solcher Instrumente, die zugleich gebraucht wurden, die große Anzahl von Leviten dazu genommen, und urtheile, ob die Musik der Hebräer ein anderes Verdienst gehabt haben könne, als das Verdienst eines ausserordentlich starken Geräusches und Lärms [111]).

theil der Kunst eines Volks machen. Wo aber die auf allgemeine menschliche Natur gegründeten Hauptgrundsätze noch Noth leiden, wird man ihm immer erlauben müssen, an der Vollkommenheit und Schönheit der Kunst desjenigen Volks, bey welchem dies der Fall ist, zu zweifeln. Ich bitte, die vorgesetzte Einleitung hiermit zu vergleichen.

111) — for the great number of Levites, of singing men and singing women, as well as of trumpets, shawms, cornets, sack buts, cymbals and timbrels, could only augment the noisy cry of joy, or the clamour of petition. *Burney* Hist. of Musc. Vol. I. pag. 249.

§. 73.

Es ist merkwürdig, daß das, was §. 63. von der Unwandelbarkeit der Volkssitten und Gebräuche, durch alle Zeiten und Völker, gesagt worden ist, auch in Ansehung der hebräischen Instrumente eine Anwendung leidet. Die meisten Instrumente der Hebräer findet man nicht nur noch jetzt im Oriente, sondern auch unter dem Landvolke in den meisten Gegenden von Europa. In Frankreich, in Italien, in Spanien, Deutschland und Engeland wird selten ein ländliches Fest ohne Trommeln, Pauken, Pfeifen, Triangeln, Dudelsäcke, Schalmeyen, und dergl. gefeyert werden, lauter Instrumente, die den hebräischen sehr ähnlich sind. Durch mehrere Jahrhunderte des Mittelalters hindurch waren diese und ähnliche Instrumente auch noch unter der nach damaliger Art kultivirten Klasse der Europäer gebräuchlich, und **Prätorius** (Syntagm. mus.) führt von mehreren derselben an, daß er sie für ausserordentlich alten Ursprungs halte. Die Egyptier, Chaldäer, Hebräer, nachher die Griechen und Römer, sind uns in der Kultur der meisten menschlichen Kenntnisse und Künste nach einander vorgegangen, und unstreitig unsere ersten Lehrer darin gewesen; ist es denn nun so sehr zu verwundern, daß mit den Kenntnissen und Künsten dieser Völker auch zugleich ihre Kunstwerkzeuge auf uns gekommen, und so lange von uns beybehalten worden sind, als sie dem Grad und der eigenen Art **unserer Kultur** angemessen waren? — Oder ist es zu verwundern, daß sie noch von derjenigen Menschenklasse beybehalten werden, deren Kultur der Kultur der erwähnten Völker vielleicht noch jetzt ähnlich ist? Wenn die Griechen und Römer hievon eine Ausnahme machen, deren Kultur sich unstreitig in allem Betracht weit über die der Egyptier, Chaldäer und Hebräer hinausschwang, so lag der Grund davon in ihren Theatern, über deren Einfluß auf die Ausbildung der Musik hernach etwas näheres gesagt werden soll. Sonst ist es, im Ganzen genommen, wol unläugbar, daß die Beschaffenheit der Instrumente ein Maaßstab ist, wonach wenigstens der Grad von **musikalischer** Kultur, welcher bey einem Volke anzutreffen ist, abgemessen werden kann; und daraus folgt sodann eben so unläugbar, daß zwey Völker, die sich einerley oder ähnlicher Instrumente bedienen, auch einerley, oder einen sehr wenig verschiedenen Grad von musikalischer Kultur haben werden. Wenn nun die Hebräer wirklich meistens solche Instrumente hatten, wie man sie noch jetzt in ganz Europa unter dem Landvolke findet, so werden wir uns bey ihnen auch keine andere Art von Musik, und keinen feinern Geschmack denken können, als die Musik und der musikalische Geschmack des europäischen Landvolks wirklich ist.

§. 74.

Die Schönheit des Gesangs einer Nation hängt mit der Schönheit und dem Wohlklange der Sprache derselben so genau zusammen, daß man hier ebenfalls von der Beschaffenheit der einen auf die Beschaffenheit der andern schliessen kann. Der Vorzug und die eigentliche Art des italiänischen Gesangs ist bekannt. Niemand zweifelt daran, daß die Italiäner diesen Vorzug bloß der Beschaffenheit, dem Wohlklange ihrer Sprache zu verdanken haben. Von der Schönheit der lyrischen Poesie unter den Hebräern, so weit es auf Gedanken ankommt, sind wir überzeugt; ob aber diese Poesie auch den äussern Wohlklang gehabt habe, der eine Poesie erst vorzüglich zum Gesange bequem macht, ist ungewiß, und wird von vielen gültigen Richtern bezweifelt. Der Mangel an Lautbuchstaben, den die hebräische Sprache hatte, ihre häufigen Doppellaute, Hauchlaute u. s. f. sind lauter Eigenschaften, die sie zum Gesang nicht vorzüglich bequem machen konnten. Wenn der Sänger in einer Sprache singt, bey deren Aussprache der Mund häufig geschlossen werden muß, wie es bey allen Sprachen von der Art der hebräischen nothwendig ist, so wird der Stimme der freye Ausgang versperrt, und die größte Schönheit des Tons und Gesangs geht verloren. Wenn vollends gar durch häufige Zisch- Hauch- Blase- und Doppellaute, bald die Zähne, bald die Lippen auf verschiedene Weise geschlossen, und mit dem Munde allerley andere Bewegungen gemacht werden müssen, wie es ebenfalls der Fall bey der hebräischen Sprache ist, so ist

es einleuchtend, daß sie unmöglich eine bequeme Sprache des Gesangs seyn kann. Alle europäische Nationen, deren Sprachen von ähnlicher Beschaffenheit sind, haben dieses sehr bald gefühlt, und es ist vielleicht bloß diesem Gefühle zuzuschreiben, daß die italiänische Sprache und Singart in ganz Europa so allgemeinen Eingang gefunden hat, und fast ausschließend zur Sprache des Gesangs erwählt worden ist. Es ist noch nicht viel über funfzig Jahre, seitdem man angefangen hat, der italiänischen Sprache dieses ausschliessende Vorrecht ein wenig zu schmälern. Aber überall, wo dieses geschah, war es eine Folge von vorhergegangener Verfeinerung der Muttersprache. Dennoch besteht noch jetzt das meiste, was jede Nation in ihrer eigenen Sprache singt, aus Volksgesängen, das heißt: aus solchen Liedern und Gesängen, deren Melodien nicht zu dem gebildeten Gesang gerechnet werden können. Da die Sprachen der benachbarten Völker von Palästina in Absicht auf diesen zum Gesange so nöthigen äussern Wohlklang, die Sprache der Hebräer nicht übertroffen zu haben, und überhaupt einander sehr ähnlich gewesen zu seyn scheinen, so konnten die Juden zur Beförderung des schönen Gesangs keinen solchen Ausweg finden, wie die meisten europäischen Völker; es ist daher auch wahrscheinlich, daß sie ihre Volksgesänge auf eine ähnliche rauhe Art werden gesungen haben, wie die Volksgesänge bey allen Völkern gesungen werden, welche ähnliche rauhe Sprachen haben [112]). Für diejenigen Leser, die nicht Gelegenheit haben, den Klang der hebräischen Sprache aus eigener Kenntniß derselben zu beurtheilen, oder vielleicht von neuern Juden darin singen zu hören, will ich als eine Probe den kurzen hundert und funfzigsten Psalm mit lateinischen Lettern, und darunter stehender lateinischer Uebersetzung beyfügen:

1. Hallelu-êl haccohanîm bekodschô
   hallelúhu birkíhha hhyzzô.
2. Hallelúhu bigburothaîv
   hallelúhu berob-gydlô.
3. Hallelúhu bethékahh schopharôth
   hallelúhu benébel vecinnôr.
4. Hallelúhu betôph umachôl
   hallelúhu beminnîm vegghygâb.
5. Hallelúhu betsiltseleî schámahh
   hallelúhu betsiltseleî theruhhâh.
6. Col-hanneschamâh tehallêl jâh
   hallelù jâh cohanaîv.

1. Laudate Deum, sacerdotes, ob sanctuarium suum:
   Laudate eum ob forte propitiatorium suum.
2. Laudate eum ob fortissima sua facta:
   Laudate eum ob insignem majestatem suam.
3. Laudate eum clangore tubarum:
   Laudate eum nabliis et citharis.
4. Laudate eum tympanis et tibiis:
   Laudate eum fidibus et organis.
5. Laudate eum cymbalis sonoris:
   Laudate eum cymbalis jubilationis.
6. Omnis spiritus laudet Dominum:
   Laudate Dominum sacerdotes ejus.

112) As the Hebrew language had originally no vowels, it must have been very unfavourable to music: and after the introduction of vowel points, the many strong asperates used instead of the clear and open vowels of other languages, must have corrupted sound, which, by the Difficulty of producing it from such harsh words, would, of necessity, be very coarse and noisy. *Burney, Hist. of mus.* Vol. I. pag. 249.

§. 75.

Die Schönheit der hebräischen Poesie in Gedanken und Bildern hat viele Schriftsteller verleitet, zu behaupten, daß die Musik dieses Volks einen ähnlichen Grad von Vortreflichkeit gehabt haben müsse. Die Verfasser der allgemeinen Welthistorie (B. 3. S. 213.) finden nichts ungereimter und widersprechender, als zu glauben, ein Volk könne ein so feines Ohr für Dichtkunst, und ein so grobes für Musik haben. Daraus würde folgen, fahren sie fort, daß die Kultur der Musik größere Seelenkräfte fordere, als die Kultur der Dichtkunst, welches von der Wahrheit gar sehr entfernt sey. Ich glaube nicht, daß dieser Schluß richtig ist. Wir dürfen uns in der Geschichte der Dichter älterer und neuerer Zeiten nur ein wenig umsehen, um bald zu finden, daß das Talent für Poesie und Musik, ob es gleich aus einer und eben derselben Seelenkraft entspringt, höchst selten mit einander vereinigt ist. **Pope** war gewiß ein vortreflicher Dichter, dem wohl niemand das zarteste Gefühl für Harmonie der Verse und Gedanken, so wie überhaupt für poetischen Wohlklang absprechen wird; dennoch war sein Ohr für Musik so unempfindlich, daß ihm das schönste Stück von **Händel** nicht mehr Vergnügen machen konnte, als das gemeinste Gassenlied. Er war aufrichtig genug, dieses selbst zu gestehen [113]). **Addison** und **Swift**, ebenfalls Männer, deren poetischer und wissenschaftlicher Geschmack bekannt genug ist, hatten doch eben solche unmusikalische Ohren. Sie waren beyde sogar so unbillig, über das Vergnügen zu spotten, welches andere Menschen an einer guten Musik empfanden. **Addison** hielt alle Musik für einerley, das französische Recitativ ausgenommen, an dem er vorzüglich Geschmack gefunden haben soll [114]). Durch ein Sinngedicht, welches **Swift** auf eine Streitigkeit zwischen **Händel** und zwey andern Componisten **Bononcini** und **Attilio [Ariosti** machte, bewies er, daß auch er unter allen musikalischen Stücken nicht mehr Unterschied zu finden wußte, als zwischen **Dudeldum** und **Dudeldey** [115]). Mit **Horaz** soll es eben so beschaffen gewesen seyn. **Tigellius** sprach sogar seinen Oden den musikalischen Wohlklang ab, und nannte sie parum numerosas ac modulatas. Dafür wurden von **Horaz** eben solche Epigrammen auf ihn gemacht, wie von **Swift** auf **Händel**. Noch eine Menge anderer Beyspiele könnten angeführt werden, daß das Talent zur Dichtkunst nicht nothwendig auch das Talent zur Musik voraussetze, sondern vielmehr gewöhnlich ausschließe, wenn ich nicht Weitläuftigkeit vermeiden wollte. Unter unsern neuern Dichtern ist mir nicht ein einziger bekannt, dessen musikalischer Geschmack sich weiter erstreckte, als auf ein kleines Lied, oder auf eine solche Musik, die den Umfang eines Liedes wenig überschreitet. **Menage** beschuldigt sie, daß sie sogar nur dann an dieser Musik Vergnügen finden, wenn sie auf ihre eigene Verse componirt ist. Alle andere kommen ihnen langweilig vor.

Diese Trennung des poetischen und musikalischen Talents kommt mir indessen ganz begreiflich vor, und scheint mir vollkommen in der Natur unserer Seelenkräfte gegründet zu seyn. Wenn alle unsere Seelenkräfte Modificationen einer einzigen Grundkraft sind, so können nicht mehrere zugleich hervor-

113) S. **Händels** Leben nach der Mattheſonischen Uebersetzung, S. 73.

114) S. **Burneys** Nachricht von **Händels** Lebensumständen und Gedächtnißfeyer, Seite XVIII.

115) — Strange! all this Difference should be
Twixt Tweedle-Dum, and Tweedele-Dee!!
das ist:
Hilf Himmel! welche Zänkerey
Um Dudeldum und Dudeldey!
Am angeführten Orte, Seite XXI.

stechend seyn. Diejenige Modification, welche vorzüglich das poetische Talent genannt wird, erfordert für sich allein schon so viele Wartung und Kultur, daß dadurch die Uebung derjenigen Modification, welche zur glücklichen Ausübung der Musik erforderlich ist, fast nothwendig ausgeschlossen werden muß. Die Seele des Menschen trägt nur solche Früchte, die nicht nur in sie gepflanzt, sondern auch fleißig gewartet werden. Und überhaupt, wie kann ein und eben derselbe Boden zweyerley Früchte zugleich tragen? Was beym einzelnen Menschen im Kleinen gilt, kann auch bey ganzen Nationen im Großen gelten. Sowol hieraus, als aus den angeführten Beyspielen von der Trennung des poetischen und musikalischen Talents bey alten und neuern Dichtern, schließe ich nun, daß **David** gerade deswegen, weil er ein so vortreflicher Dichter war, fast nothwendig ein schlechter Musikus gewesen seyn muß. Der nämliche Fall mag es auch mit **Salomon** gewesen seyn, der nach dem 1 Buch der Könige, (Kap. 4. V. 32.) **tausend und fünf Lieder** gemacht, und **dreytausend Sprüche** geredet hatte. Ob übrigens aus allem dem folge, daß zur Kultur der Musik ein größeres Maas von Seelenkräften erforderlich sey, wie die Verfasser der allgemeinen Welthistorie folgern wollen, ist eine Frage, deren Erörterung nicht eigentlich hierher gehört. Da das Talent für beyde Künste wirklich aus einer und eben derselben Grundkraft der Seele entspringt, und nur in der Modification, in der Richtung und Anwendung auf einen andern Gegenstand, so wie in den Mitteln des Ausdrucks verschieden ist, so denke ich, und jeder Sachkundige, wird es mit mir denken, daß so wenig zu einem guten Tonkünstler, als zu einem guten Dichter, ein gemeines Maas von Fähigkeiten hinreichend sey. Es ist daher allerdings nicht zu bezweifeln, daß die Hebräer unter andern Umständen mit eben dem Talent, welches sie zu so guten Dichtern machte, auch eben so gute Musiker hätten werden können. Es folgt aber auf keine Weise daraus, daß sie ihrer poetischen Fähigkeit wegen, aller andern Hinderungen ungeachtet, es nothwendig hätten werden müssen.

§. 76.

Ein Haupthinderniß einer etwas beträchtlichen Kultur der Musik unter den Hebräern scheint mir unter andern auch darin zu liegen, daß sie höchst wahrscheinlich keine musikalische Schreibekunst hatten. So viel unsere Wissenschaften durch die Kunst zu schreiben gewonnen haben, so viel hat auch die Musik dadurch gewonnen. So lange daher ein Volk dieses erste und wichtigste Hülfsmittel noch entbehren muß, läßt sich kaum ein gewisser Grad von Vollkommenheit in den Künsten und Wissenschaften desselben denken. Die Hebräer haben, wie schon gesagt, dieses wichtige Hülfsmittel höchst wahrscheinlich gar nicht, oder doch nur sehr unvollkommen gehabt.

Die hebräischen Accente werden gemeiniglich für die musikalischen Noten dieses Volks gehalten. In dem Werke **Schilte Haggibborim** wird behauptet, daß sie zur Bezeichnung eines künstlichen Gesangs weit bequemer gewesen, als die nachherige **Guidonianische** Solmisation. Anstatt daß jede Guidonianische Sylbe nur einen einzigen Ton bezeichne, so habe ein hebräischer Accent eine ganze musikalische Phrase bezeichnet. Aber gerade das, was man den hebräischen Accenten im musikalischen Sinn als einen Vorzug anrechnet, scheint ein Beweis ihrer Unvollkommenheit zu seyn. Denn auch angenommen, daß sie wirklich zur Bezeichnung ganzer musikalischen Phrasen gedient haben, welches doch bey weitem noch nicht ganz unwidersprechlich ist, so waren sie für die Musik ungefähr das, was die Bilder- und Sylbenschrift für die Sprache war. Sie sind alsdann nur unvollkommene Erinnerungsmittel an einige Theile eines Ganzen gewesen, wobey noch immer das Gedächtniß seine volle Arbeit hatte, und gewiß das meiste thun mußte, wenn durch sie der ganze Gang einer Melodie mit Sicherheit erkannt oder ausgeführt werden sollte [116]). Ausserdem ist es noch sehr streitig, ob diese Accente wirklich

116) — quod accentus apud nos magis inserviant ad regulam cantus artificialis, quam apud ipsos inserviant illa signa, quæ italice notæ appellantur, eo quod nota una ex sex usitatis, quæ sunt ut, re, mi, fa, sol, la, et similiter reliquæ omnes non docent Musicos, nisi vocem unam duntaxat disjunctim a vocibus convenientibus cantui; et signum unius accentus (sive sit ex iis accentibus, qui vocantur reges, v. g. *Zarcha atnachta*, *Rabiang*, et reliqui ex iis, qui vocantur servi, v. g. *Darga*, *Tarsa*, aut *Jerah ben Jomo*, et similes) ipse nos docet assidue multas voces coniunctas, quæ si copulentur altera post alteram successive, erunt quasi pars ex partibus cantus convenientis ordini rerum, aut orationi versus, aut ipsius Psalmi, quem cum eo canimus. *Schilte Haggibborim*, *Cap. II. p. XVI.* in Ugolini Thesaur.

den alten Hebräern schon bekannt waren, oder ob sie Erfindungen der neuern Juden sind. Kircher (Musurg. univers. T. I. cap. de mus. Hebræor.) giebt sie bloß als Erfindung der neuern Juden aus; **Vensky** aber [117]) hält sie für alt.

§. 77.

Damit sich der Leser von der musikalischen Bedeutung der hebräischen Accente eine Vorstellung machen, und daraus desto besser beurtheilen könne, was für Vollkommenheit eine solche musikalische Schreibekunst gehabt haben mag, will ich nicht nur etwas näheres darüber sagen, sondern auch einige musikalische Phrasen anführen, die zu **Kirchers** Zeit, aus dessen **Musurgie** sie genommen sind, noch von deutschen und italienischen Juden, vorgeblich nach diesen Accenten gesungen worden sind. Die Zahl dieser Accente ist ziemlich groß. Sie werden in **prosaische** und **metrische** eingetheilt. Die prosaischen sollten bloß zum guten Lesen dienn; die metrischen aber eigentliche Singnoten seyn. Das Lesen und Singen der Hebräer scheint aber so nahe mit einander verwandt gewesen zu seyn, daß auch diese prosaischen und metrischen Accente sehr viele Aehnlichkeit mit einander haben. Ich führe aber nur die **metrischen** an.

Diese sind:
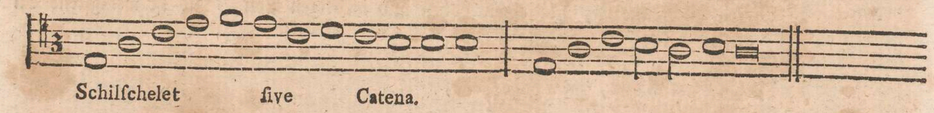
1) Silluk mit dem Soph Pasuk;
2) Merca Mapachatus, hat einen hohen und niedrigen Ton, und ist wenigstens ein halber Takt;
3) Atnach;
4) Rbhia Gereschatus, zwey hohe Töne;
5) Psik Schalselet;
6) Sarca postpositivus;
7) Tiphcha, der vorderste;
8) Paser;
9) Psik kadmatum;
10) Psik mapachatum;
11) Merca;
12) der untere Munach;
13) der obere Munach;
14) Mapach;
15) Kadma;
16) Tiphcha tonicus;
17) Jerach;
18) Sarca, der Mitknecht.
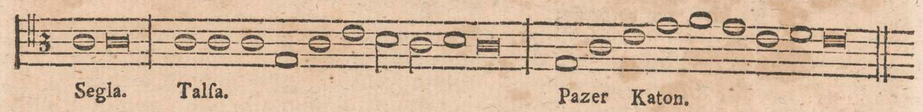
Die hebräischen Zeichen dieser Accente habe ich hier weggelassen, da sie doch zur Hauptabsicht nicht dienen, und es genug ist, wenn der Leser weiß, daß sie aus kleinen Puncten, Strichen, Bogen, Haken u. s. f. bestanden haben.
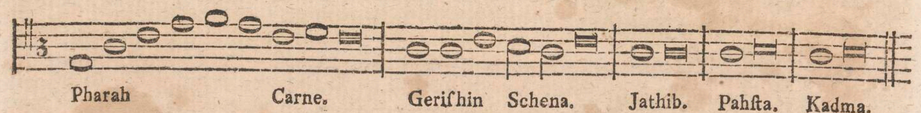
117) S. dessen Gedanken von den Noten der alten Hebräer. in Mizlers mus. Bibl. B. 3. S. 666.

§. 78.

Aus den verschiedenen Stellen nun, die diese Accente in einem Gedichte einnahmen, soll man auf ihre musikalische Bedeutung haben schließen können. Wenn z. B. ein Accent über einem Worte stand, so zeigte er an, daß sich die Stimme erheben; unter dem Worte, daß sie fallen sollte. Zwischen den Worten deutete er entweder auf eine eilige Verbindung, oder auf eine bedächtige Verweilung. Das erste sollte die Linie Macceph, und das andere das Psik, der Soph-Pasuk, oder die zwey Punkte am Ende eines Verses, und nach der Meynung einiger das Wort Selah thun. Und so mit den übrigen Stellen eines Worts, wo Accente angebracht werden können. Alle Wirkungen, die blos von der Stelle der Accente entstehen, scheinen nur den Rhythmus zu betreffen; die Form derselben aber das eigentlich musikalische. So glaubt man z. B. je größer und höher ein Accent sey, desto stärker und höher müste der Ton seyn, welcher dadurch angedeutet werde. Eben so umgekehrt. Ferner: wenn die Figur eines Accents gezogen oder gedehnt ist, so soll der dadurch angedeutete Ton ebenfalls gezogen und gedehnt werden. Zusammengesetzte Figuren sollen einen zusammengesetzten Ton haben, und gewissermaßen Läufe vorstellen [118]). Die ganzen Sätze oder musikalischen Phrasen, welche durch die verschiedenen Accente angedeutet werden sollen, haben folgendes Ansehen:





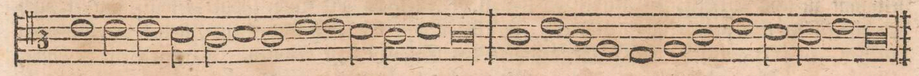






118) Vensky, am angeführten Orte.







Da die hebräischen Benennungen der Accente mit lateinischen Lettern nach unserer Art, von der Linken zur Rechten geschrieben sind, so habe ich auch die Noten nicht auf hebräische Art, wie in Kirchers Musurgie, abdrucken lassen wollen [119]).

§. 79.

Wenn also die hebräischen Accente auch wirklich zur Bezeichnung der Musik gedient haben, und zwar so, daß jeder eine ganze Phrase andeutete, die so oft auf die nämliche Art wiederholt werden muste, als der nämliche Accent wieder vorkam; so ist gerade diese unvollkommene Schreibekunst ein Beweis, daß die Musik der Hebräer auf keine Weise das seyn konnte, was man sich in neuern Zeiten unter einer Musik denkt, und was sich so viele Bewunderer des Alterthums darunter vorstellen wollen. Wir würden mit einer solchen Schreibekunst nicht einmal eine einfache Choralmelodie, vielweniger einen nur einigermaßen figurirten Gesang bezeichnen können; und wenn die Hebräer mehr damit hätten ausrichten sollen, so müste es in der That durch übernatürliche Mittel geschehen seyn. Dies haben selbst verschiedene Bewunderer der hebräischen Musik gefühlt; demohngeachtet aber in ihrem Glauben an die Vortreflichkeit derselben sich nicht irre machen lassen.

Alles, was demnach mit einer solchen musikalischen Schreibekunst bezeichnet werden konnte, kann blos in der richtigen Interpunktion, in einer gewissermaßen willkührlichen Erhebung der Stimme, kurz in solchen Mitteln bestanden haben, die wir in unsern Zeiten zur Bezeichnung einer richtigen Declamation anwenden würden. Guarin, ein Benedictinermönch, ist eben der Meynung, nur mit dem Unterschied, daß er glaubt, diese Declamation sey ungefähr auf eine solche Art musikalisch gewesen, wie die Antiphonen in unsern Kirchen [120]). Andr. Sennertus stimmt ihm hierin bey, und setzt noch hinzu, daß überhaupt in alten Zeiten die Gedichte nicht selten auf diese Weise gesungen worden sind [121]),

119) *Kircheri* Musurgia univers. Tom. I. p. 65. 66.

120) — Denique ut textus hebræus æquabili voce non legatur; sed *cantilletur* eodem fere modo, quo in ecclesia catholica Epistolæ et Evangelia. *Grammat. hebraic. et chaldaica. Tom. II. Lib. III. Cap. I. pag. 327. de Hebræorum accentuum modulatione.*

121) Id probare videntur libri poetici, ut vulgo vocantur, vel metrici, qui, *ut solent carmina non raro, cantillebantur olim absque dubio:* ita textus reliquus biblicus, Decalogus, etc. exemplo moreque sueto hodie et adhuc in Synagogis Iudæorum, imo ecclesiis nostris. *De accentibus Ebræorum*, §. 24. Conrad Dieterich drückt sich hierüber noch stärker und deutlicher aus, und sagt: das Singen der Alten sey überhaupt mehr Lesen als Singen gewesen, und man habe weder von Intervallen, Modulationen, noch vom Takt etwas gewußt, bis zu Joh. Damasceni Zeiten, der ums Jahr 725 nach Christo, die ersten musikalischen Noten erfunden, und bessere Melodien gemacht habe. S. dessen 6ste absonderliche Predigt.

so wie noch in unsern Zeiten die Psalmen und andere biblische Bücher in den Synagogen der Juden auf ähnliche Art gesungen werden. Daß die hebräischen Accente keine andere Art von Musik bezeichnet haben können, als eine solche **Cantillation**, ein solches musikalisches Lesen, erhellt auch daraus, daß sie in den heutigen Bibeln nicht blos solchen Gedichten beygefügt sind, die zum wirklichen Gesange bestimmt zu seyn scheinen, dergleichen vorzüglich die Psalmen und einige Loblieder sind, sondern auch den historischen und prophetischen Büchern, und sogar solchen, die meistens aus Namen von Personen bestehen, folglich auf keine Weise Gegenstände des Gesangs seyn konnten. **Jamora** ein Rabbine, giebt sogar die Art und Weise genau an, nach welcher diese Bücher im Tempel gesungen worden sind. Die fünf Bücher Mosis wurden mit einem vollen und sanften Ton gesungen; die prophetischen Bücher mit einem rauhen und pathetischen Accent; die Psalmen Davids ernsthaft und mit Begeisterung; die Sprichwörter Salomons einschmeichelnd; das hohe Lied mit dem Ausdruck der Fröhlichkeit und Lebhaftigkeit; der Prediger mit einem ernsthaften und strengen Ton. Es war sogar den Sängern bey Strafe der Excommunication verboten, von diesen Vorschriften nur im mindesten abzuweichen [122]). Wer sieht nicht deutlich, daß dies alles nicht eigentlicher Gesang, sondern blos ein musikalisches Lesen seyn konnte?

§. 80.

Unter allen Schriftstellern über die hebräische Musik ist keiner in seinen Vermuthungen über die Bedeutung der Accente so weit gegangen, als **Speidel**, ein Prediger zu Waiblingen in Schwaben [123]). Keiner hat aber auch dadurch (zwar ohne es zu wollen) so deutlich bewiesen, daß alle Musik, die damit bezeichnet werden konnte, nichts als Cantillation war. Es ist der Mühe werth, dem Leser den Hauptinhalt seiner Untersuchungen mitzutheilen, theils weil sein Werkgen selten ist, theils aber auch zu zeigen, wie weit solche Anhänger der hebräischen Musik durch ihre Einbildung verführt werden können. Im ersten Kapitel beweist er, daß durch die verschiedenen Personen, die in den Psalmen bald in der einfachen, bald in der mehrern Zahl vorkommen, verschiedene Stimmen angedeutet werden, nämlich der Diskant, Alt, Tenor und Baß, welche nach Anleitung des Textes bald einzeln, bald aber mit einander vereinigt in Chören singen. Das zweyte Kapitel verzeichnet die mancherley Beyspiele, die sich in den Psalmen finden sollen. Im dritten Kapitel wird bewiesen, daß die Hebräer nur **fünf Töne** gehabt haben, die mit den fünf Vocalen a, e, i, o, u, bezeichnet worden sind. Das a war der tiefste, und das u der höchste Ton. Die Richtigkeit seiner Meynung beweist der Verf. unter andern auch damit, daß **Guido von Arezzo** erst im eilften Jahrhundert 6 musikalische Töne erfunden habe, folglich sey es sehr begreiflich, daß ihrer vorher nur fünf bekannt gewesen seyn können. Die Tonleiter der alten Hebräer hat nach seiner Vorstellung in allen vier Singstimmen folgendes Ansehen:

122) Præterea verosimillimum est in primo et secundo templo decantata solummodo fuisse Cantica quædam et Psalmos Davidicos; cum in hodiernis Bibliis notæ illæ musicæ non solum Psalmis et Canticis, verum etiam libris historicis et propheticis, immo et quibusdam scripturæ partibus, quæ fere tantum nominibus propriis constant, quæque procul dubio non erant musicæ veteris argumentum, adjiciantur. *Guarin Grammat. hebr. et chald. pag. 327. T. II.* On chanta dans les Temples les cinq livres de Moïse, d'un ton plein et doux, les Propheties d'un accent rude et patétique, les Pseaumes de David d'un air grave qui tenoit de l'extase; les Proverbes de Salomon se chantoient d'une maniere insinuante, le Cantique des Cantiques se chantoit avec joye et allegresse, et l'Ecclesiastique d'un ton serieux et sévére; il etoit même defendu en ce tems-là aux musiciens d'en changer les tons, sur peine d'excommunication, qui etoit le foudre des Synagogues des Hebreux. *Hist. de la Musique et de ses effets*, Tom. I. pag. 69.

123) Sein Werk führt den Titel: „Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Singkunst, nach ihren deutlich unterschiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Takt und Repetitionen, mit einem Exempel zur Probe; sammt einer Untersuchung der Dialogorum musicorum u. s. w.“ In Stuttgardt bey Metzler und Erhardt. 1740. 4. 48 Seiten.

Diskant.

u — Schurek: kybbutz.
o — cholem: kametz chatuph: chateph kametz —
i — chirek.
e — tzeri: Sægol: schæva: Schateph Sægol. —
a — kamez: patach: chateph patach. —
u —— Schurek: kybbutz. — — — —
o —— cholem: kametz chatuph: chateph kametz
i —— chirek.
e ——— tzeri: Sægol: schæva: Schateph Sægol. —
a ———— kametz: patach: chateph patach. —

Für den **Alt**, Tenor und Baß ist die Scala einerley; es ist daher unnöthig sie noch dreymal abdrucken zu lassen. Das dritte Kapitel zeigt, daß die nämlichen Vocalen, welche die Höhe oder Tiefe der Töne anzeigen, auch zugleich zur Bezeichnung der Kürze und Länge derselben dienen. Daher läßt er den langen Vocal eine **ganze Note**; den kurzen, eine **halbe**, und den kürzesten, eine **viertels Note** gelten. Der Takt ist nach dem fünften Kapitel eine Erfindung der neuern Musiker, also in den Davidischen Zeiten nicht zu suchen. Die Beobachtung der längern und kürzern Vocalen diente statt desselben. Das sechste Kapitel beschäftigt sich mit den musikalischen Wiederholungen, die ebenfalls in den Davidischen Psalmen zu finden sind, und durch verschiedene Accente angedeutet werden. Nach diesen vorläufigen Erläuterungen wird endlich im siebenten Kapitel eine Probe beygebracht, wie ungefähr der 46ste Psalm mit vier Stimmen geklungen haben müsse. Das Steigen und Fallen der Töne richtet sich in allen 4 Stimmen nach der im 3ten Kapitel angegebenen Tonleiter; und die Dauer derselben nach den **langen, kurzen** und **kürzesten** Vocalen. Daher enthält diese musikalische Probe nach der Meynung ihres Verfassers wirklich nur fünf Töne nach den fünf Vocalen, und dreyerley Arten von Noten in Ansehung ihrer Dauer. Auch **Solo** und **Tutti** ist nach den verschiedenen Personen unterschieden worden.

Tutti. **Psalm 46.**

Diskant.

E-lo-him la-nu etc.

Alt.

E-lo-him etc.

Tenor.

E-lo-him etc.

Baß.

E-lo-him la-nu ma-macha-ſae va-hos: Eſ-ra fe-za-rott, nimza-me-od.

Fin.

Fin.

Fin.

Fin.

all ken lo-lo ni-ra beha-mir a-rez: u-femott ha-rim, be-lef jam-min.

Diſkant-Solo.

Jæ jæ hæmu jach-meruh memaf: jir ha-ſchu ha-rim bega bega a-fa-to ſæ-la.

Gedichte.

na-har, pela-gaf, jeſam mechu-ir E-lo-him; Kedoſch, kedoſch, miſchkene El-jon.

Tenor-Solo.

E-lo-him bekir-ba bal tim-mott: ja ſe ræ ha E-lo-him, lif-not bo-ker.

Diſkant.

han-nu Go-jim ma-tu mam-la-chott: na-tan be-ko-lo, ta-mug a-rez.

Tutti.

Jeho-va etc.

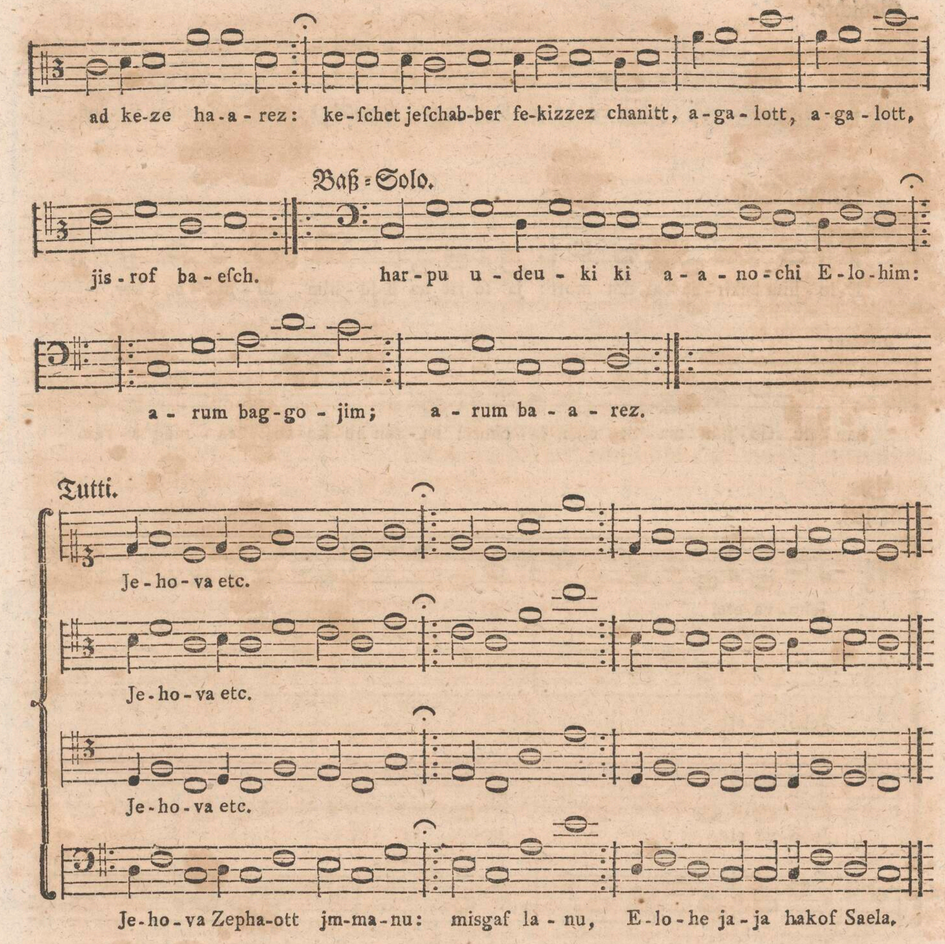
Jeho-va etc.

Jeho-va etc.

Jeho-va Zephaott jm-ma-nu: misgaf la-nu, E-lo-he ja-ja hakof Sæ-la.

Alt-Solo.

lechu chaſu miphalott Jeho-va: aſcher ſam ſchammott ba-a-rez. maſchbitt milcha-mott



§. 81.

Hätte dieser Mann (dessen mühsame Untersuchung man allerdings bewundern muß) nur einigermaßen richtige Begriffe von Musik und musikalischen Dingen gehabt, so hätte er nothwendig einsehen und fühlen müssen, daß seine Probe ein desto stärkerer Beweis von der Unvollkommenheit der Davidischen Musik seyn muste, je richtiger sie war. Diese Folge wurde er aber aus allzugroßer Liebe zu seinem Gegenstande eben so wenig gewahr, als viele Rabbinen, und andere Anhänger der alten Davidischen Musik. Er nennt daher diese Cantillation einen wahren Gesang der Natur, und findet ihn weit erbaulicher, als irgend etwas an unserer Musik. Die Rabbinen führen eben diese Sprache [124]). Wer aber einen richtigen Begriff von dem hat, was eigentlich Musik und Gesang heißt, fühlt leicht, daß diese Cantillation etwas ist, was kaum zur Musik gerechnet werden kann, daß man folglich der Musik der Hebräer in der That zu viel Ehre erweist, wenn man sie blos für eine solche Cantillation, und doch für musikalisch schön halten will. Nach meiner Meynung hat die Musik der Hebräer nicht einmal denjenigen Grad von musikalischer Schönheit gehabt, welchen unser Choralgesang hat, sondern scheint mir blos mit den Responsorien, Antiphonen und Collecten verglichen werden zu können, die noch heut zu Tage in unsern Kirchen von den Priestern vor dem Altar erst einzeln gesungen, sodann aber von der Gemeine vereinigt beantwortet werden.

§. 82.

Aus allen Nachrichten zusammen genommen, sehen wir daher deutlich, daß die alten Hebräer auf keine Weise eine solche musikalische Schreibekunst hatten, mit welcher sich, so wie mit der unsrigen etwa mehr als ein etwas musikalisches Lesen, oder eine bloße Cantillation hätte bezeichnen lassen. Der Abt **Fleury** will zwar musikalische Manuscripte aus den alten Zeiten der Hebräer gesehen haben, welche Fragmente von notirten Melodien enthielten, und sehr harmonisch gewesen seyn sollen. **Bonnet**, in der Geschichte der Musik und ihrer Wirkungen, erzählt es. Allein, da außer ihm kein Mensch etwas von diesen Manuscripten sagt, da die emsigsten Forscher nach hebräischen Alterthümern nichts davon gewahr werden konnten, und noch außerdem manche Zweifel gegen die Möglichkeit ihrer Existenz angeführt werden können, auch zum Theil schon angeführt worden sind, so scheint es, daß **Fleury** entweder ein neueres Manuscript für älter angesehen, als es war, oder sich sonst auf eine andere Weise von neuern Juden habe hintergehen lassen [125]). So lange wir also nicht entweder diese oder andere alte Manuscripte mit wirklich notirten Melodien entdecken, wird es immer das wahrscheinlichste und sicherste bleiben, uns unter der musikalischen Schreibekunst der Hebräer nichts anders zu denken, als eine auf gewisse Weise musikalische Anwendung ihrer Accente, und unter ihrer Musik etwas, was mit diesen Accenten einigermaßen bezeichnet werden konnte.

§. 83.

Was uns die neuern Juden von der Vortreflichkeit und Schönheit der alten Davidischen Musik sagen, ist alles unzuverläßig und unsicher. Aus ihren meisten Beschreibungen, die sie davon gemacht haben, sieht man allzudeutlich, daß sie in einer solchen Sache nicht Richter seyn können. Sie sind so unwissend in musikalischen Dingen, und so eingenommen von allem, was ihren Gottesdienst betrift, daß ihre Erzählungen davon nothwendig mit Uebertreibungen und Vorurtheilen angefüllt seyn müssen. Die meisten halten die alte Davidische Musik für so schön, daß sie sie mit der, welche in den jetzigen Synagogen gebräuchlich ist, nicht einmal vergleichen mögen. Die wahre, schöne Davidische Musik, sagen sie, sey verloren gegangen. **R. Benjamin** hingegen, der im Jahr 1172 Egypten und Palästina durchreisete, versichert in seinem Itinerario (pag. 124), daß zu seiner Zeit zu Bagdad Nachkommen der Leviten gewesen, die eben so schön haben singen können, als vormals die Leviten im Tempel. Gerade

124) Si Rabbinos audianus hac cantillatione major voluptas et aviditas excitatur, augetur pietas, memoria plurimum iuvatur, et sensus eorum, quæ sic cantillando leguntur, longe melius tum a legente, quam ab auscultante percipiuntur. *Guarin Grammat. hebr. et chald. T. II. pag. 327.*

125) Mr. l'Abbé de Fleury, homme d'erudition, dit avoir vû des fragmens notés en Musique de ce tems-là, qui sont susceptibles d'un chant très-harmonieux: il faut qu'ils soient en parchemin, car le papier fut inventé par Alexandre le Grand, après avoir trouvé une écorce d'arbre en Egypte appellée *Papyros*, sur la quelle il écrivit, au dire de Varron dans ses antiquités. *Hist. de la Mus. et de ses Effets, T. I. pag. 69.*
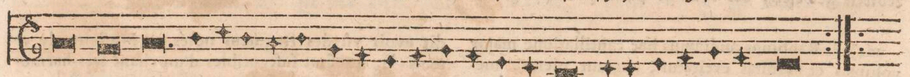
als hätte der gute **Benjamin** die Musik im Tempel gehört, um sie mit der zu Bagdad vergleichen zu können. Diese schönen Sänger werden wahrscheinlich von eben der Beschaffenheit gewesen seyn, wie die Vorsänger in einigen Synagogen der deutschen Juden, die sich mit ihren Stimmen oft viel wissen, und von den ihrigen sehr bewundert werden. In dem Traktat **Joma** nach der lateinischen Uebersetzung von *Scheringham* (Cap. 3 Sect. 2) wird die Art des Gesangs, welche den Juden ehemals vorzüglich gefallen hat, und noch gefällt, genau beschrieben. Es wird nämlich ein Levit, mit Namen **Hogrus**, seines schönen Singens wegen gerühmt, und gesagt: „**daß er den Daumen in den Mund gesteckt, und den Finger an die Nase gehalten habe, wenn er recht schön, künstlich und anmuthig singen wollte.** Diese Art zu singen scheint in der That eine alte jüdische Sitte zu seyn, denn die neuern jüdischen Virtuosen machen es auf die nämliche Art. Sie sind selten. Doch bin ich einmal so glücklich gewesen, einen zu hören. In den Synagogen selbst ist die heutige jüdische Musik nichts, als entweder ein musikalisches Beten, welches in einerley Ton gleichsam gebrummt oder gemurmelt wird, oder (wenn der Chor einfällt) ein fürchterliches Geschrey [126]). Wenn diese Art des Gesangs ein Ueberbleibsel aus den alten Davidischen Zeiten ist, und sich bis auf uns, aller Wahrscheinlichkeit nach, von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt hat, so muß es um die Musik der alten Hebräer eine erbärmliche Sache gewesen seyn.

Von Instrumentalmusik wissen die neuern Juden gar nichts mehr. In der alt-neuen Synagoge zu Prag ist ehedem eine Orgel gewesen, welche aber blos bey dem Gesang zur Bewillkommung des Sabbaths gebraucht wurde. Dieser Orgel geschieht als einer Seltenheit fast von allen Schriftstellern Erwähnung, die über die hebräische Musik etwas geschrieben haben. Von dem Gebrauch anderer Instrumente ist mir das einzige Zeugniß **Schudts** [127]) bekannt, welcher versichert, daß in etlichen Synagogen der Gesang damit begleitet werde. Von der Beschaffenheit dieser Instrumentalbegleitung wird aber nichts näheres berichtet. Man kann aber schließen: daß wenn sie dem hebräischen Gesang angemessen seyn soll, sie nothwendig schlecht seyn muß, weil es beynahe nicht möglich ist, irgend ein Instrument auf eine dem hebräischen Gesange ähnliche Art zu behandeln; und soll sie dieses nicht seyn, so ist sie nicht im hebräischen, sondern im neuern europäischen Geschmack.

§. 84.

Um alles dieses mit gehörigen Beweisen zu belegen, füge ich einige neu-jüdische Melodien mit bey, so wie sie in deutschen, italiänischen und spanischen Synagogen gesungen werden. Um der leichten Uebersicht willen, lasse ich diese Proben eben so, wie schon vorher geschehen, nicht auf hebräische, sondern auf unsere gewöhnliche Art von der linken zur Rechten drucken. Da es hauptsächlich auf die Melodie ankommt, so habe ich auch den hebräischen Text weggelassen. Es braucht nur noch dabey bemerkt zu werden, daß auf jede Sylbe des Textes ein Ton kommt.

Melodie der deutschen Juden auf den funfzehnten Psalm.



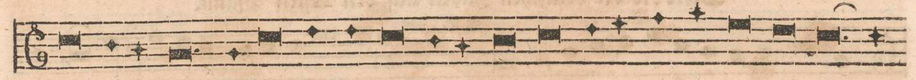
Ist in der deutschen Uebersetzung der 16te. Bewahre mich Gott u. s. f.

126) Ein deutscher getaufter Jude, **Christian Gerson** sagt in seinem Talmud, B. 1 Kap. 22 die Musik der neuen Juden sey so beschaffen, daß die Teufel in dem jüdischen Fegfeuer darnach tanzen könnten.

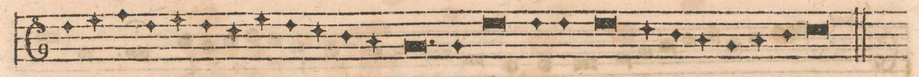
127) In dessen jüdischen Merkwürdigkeiten, B. 6 Kap. 34 S. 285.
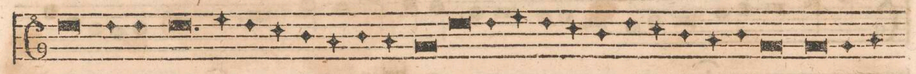


Eine andere Melodie der deutschen Juden auf den 18ten Psalm.



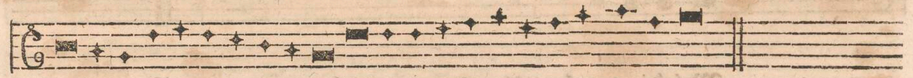
Herzlich lieb hab ich dich, Herr, meine Stärke u. s. f.
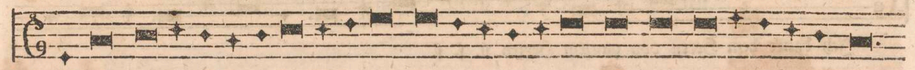


Melodie der deutschen Juden auf den eilften Psalm.
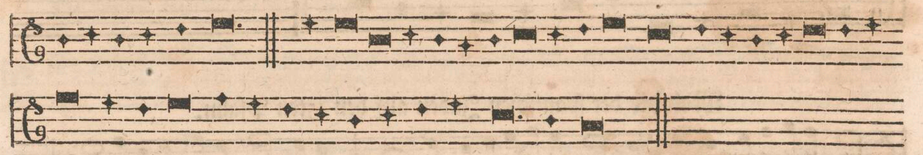


Ich traue auf den Herrn u. s. f.



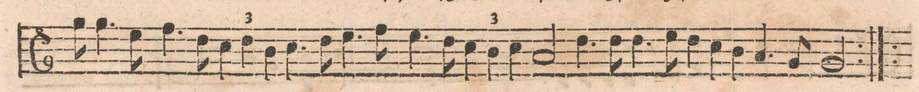
Melodie der deutschen Juden auf den 20sten Psalm.

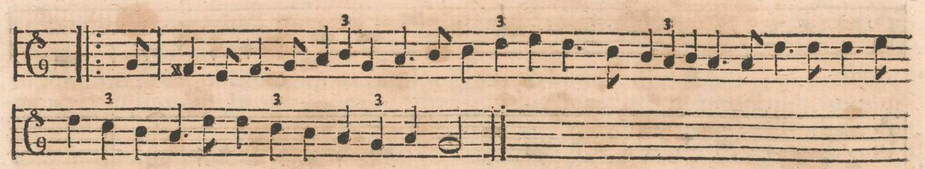


Der Herr erhöre dich in der Noth u. s. f.
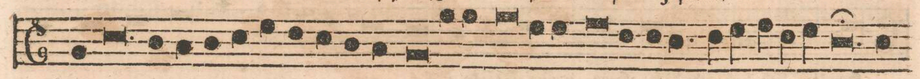


Melodie der deutschen Juden auf den 23sten Psalm.
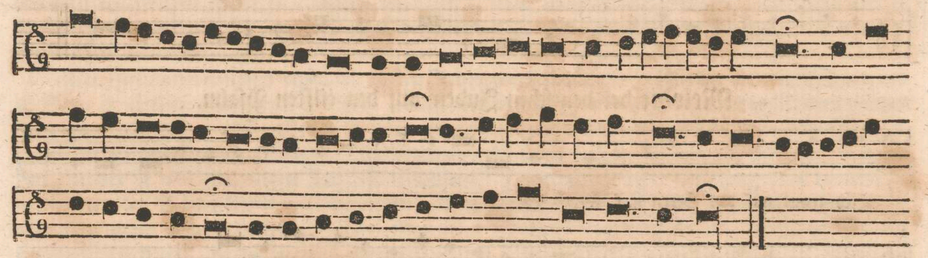




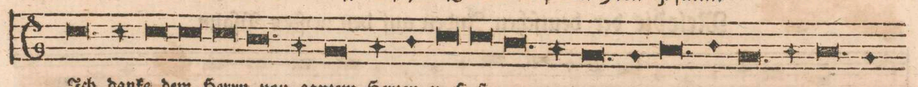
Melodie der deutschen Juden auf den 22sten Psalm.
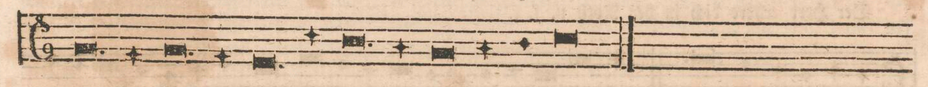


Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? u. s. f.



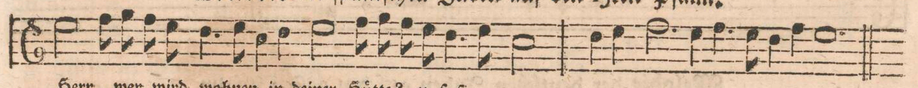
Melodie der spanischen Juden auf den 9ten Psalm.



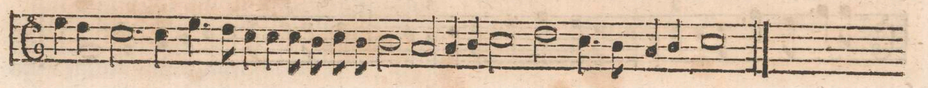
Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen u. s. f.
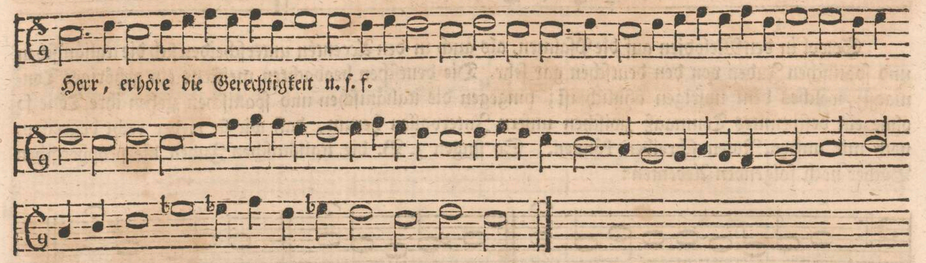


Melodie der spanischen Juden auf den 15ten Psalm.



Herr, wer wird wohnen in deiner Hütte? u. s. f.
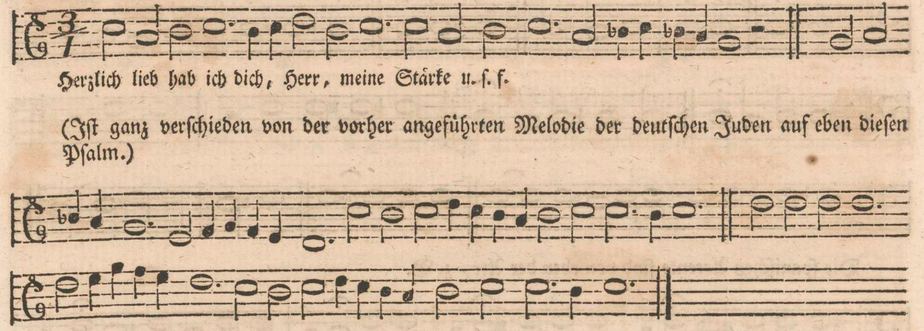


Melodie der spanischen Juden auf den 17ten Psalm.



Herr, erhöre die Gerechtigkeit u. s. f.
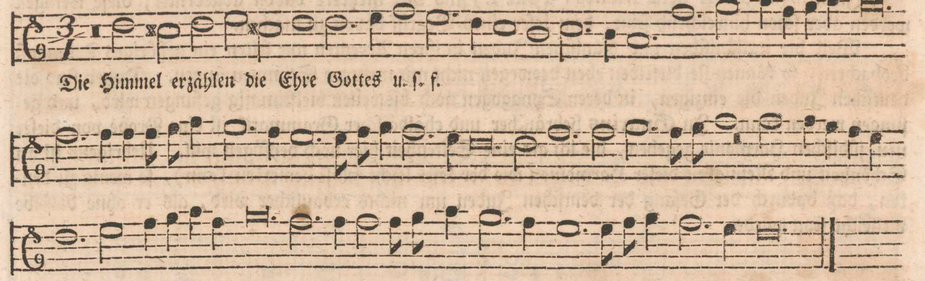
Melodie der spanischen Juden auf den 18ten Psalm.



Herzlich lieb hab ich dich, Herr, meine Stärke u. s. f.
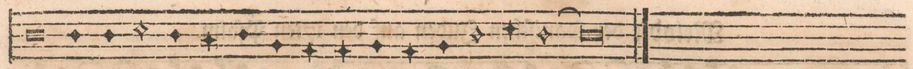
(Ist ganz verschieden von der vorher angeführten Melodie der deutschen Juden auf eben diesen Psalm.)

Melodie der spanischen Juden auf den 19ten Psalm.
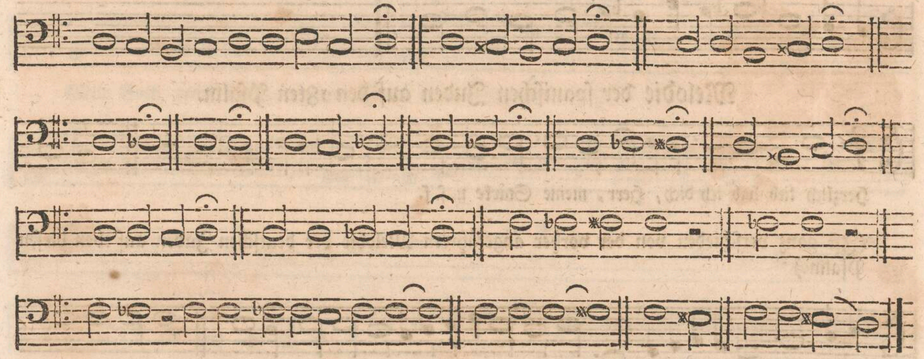


Die Himmel erzählen die Ehre Gottes u. s. f.
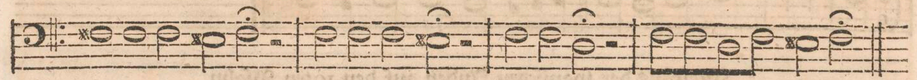
Die spanischen Juden singen auch auf die Ueberschriften der Psalmen ordentliche Melodien von eben der Art, wie auf die Psalmen selbst. So singen sie auf die Ueberschrift des 51sten Psalms: *David le Mizmor Lammatzeach*, folgende Melodie:



Sowol in den Melodien auf die Psalmen, als auch in den Accenten unterscheiden sich die italiänischen und spanischen Juden von den deutschen gar sehr. Die deutschen beobachten meistens ein gehöriges Tonmaaß, welches dem unsrigen ähnlich ist; hingegen die italiänischen und spanischen ziehen ihre Töne so ohne ein bestimmtes Tonmaaß zwischen unsern Intervallen herum, daß wir sie weder recht begreifen, noch mit unsern Noten schreiben können. So singen z. B. die italiänischen Juden die prophetischen Bücher nach folgenden Accenten:



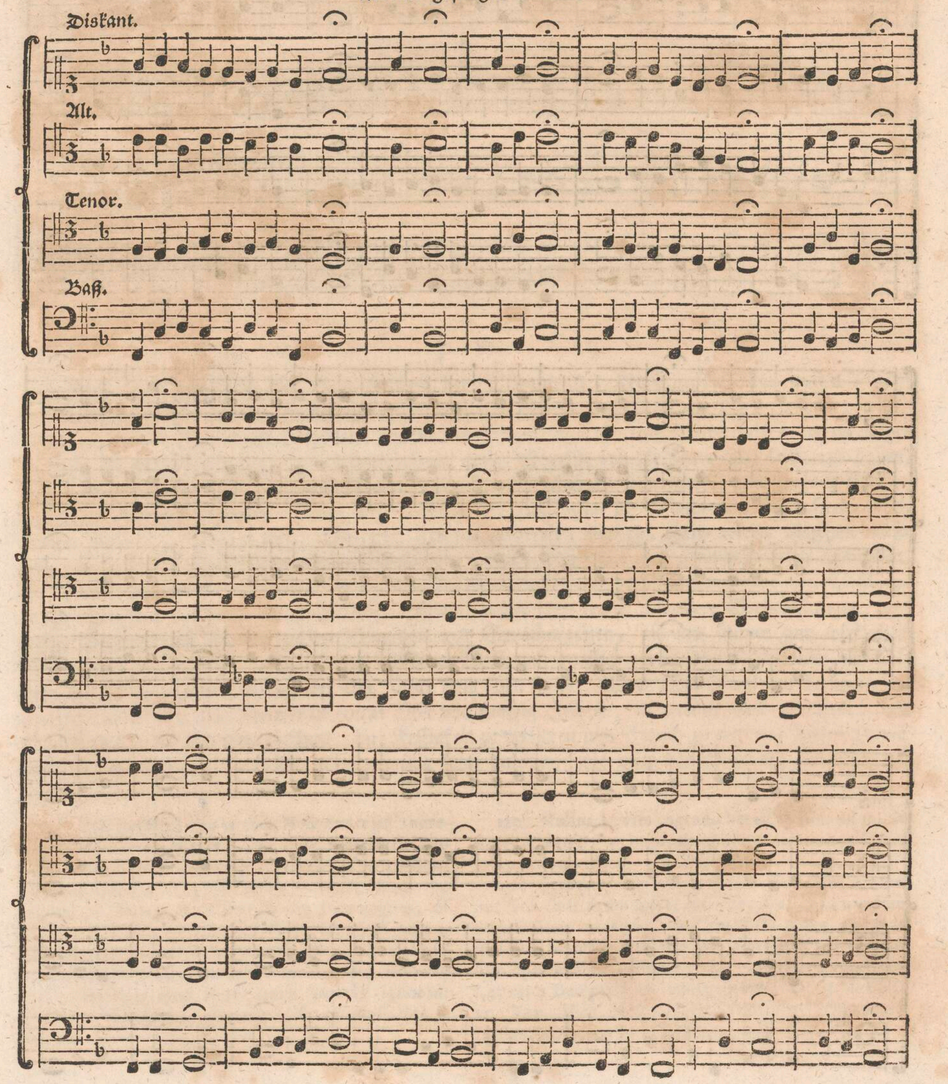
Die spanischen Accente sind von eben der Art, z. B.

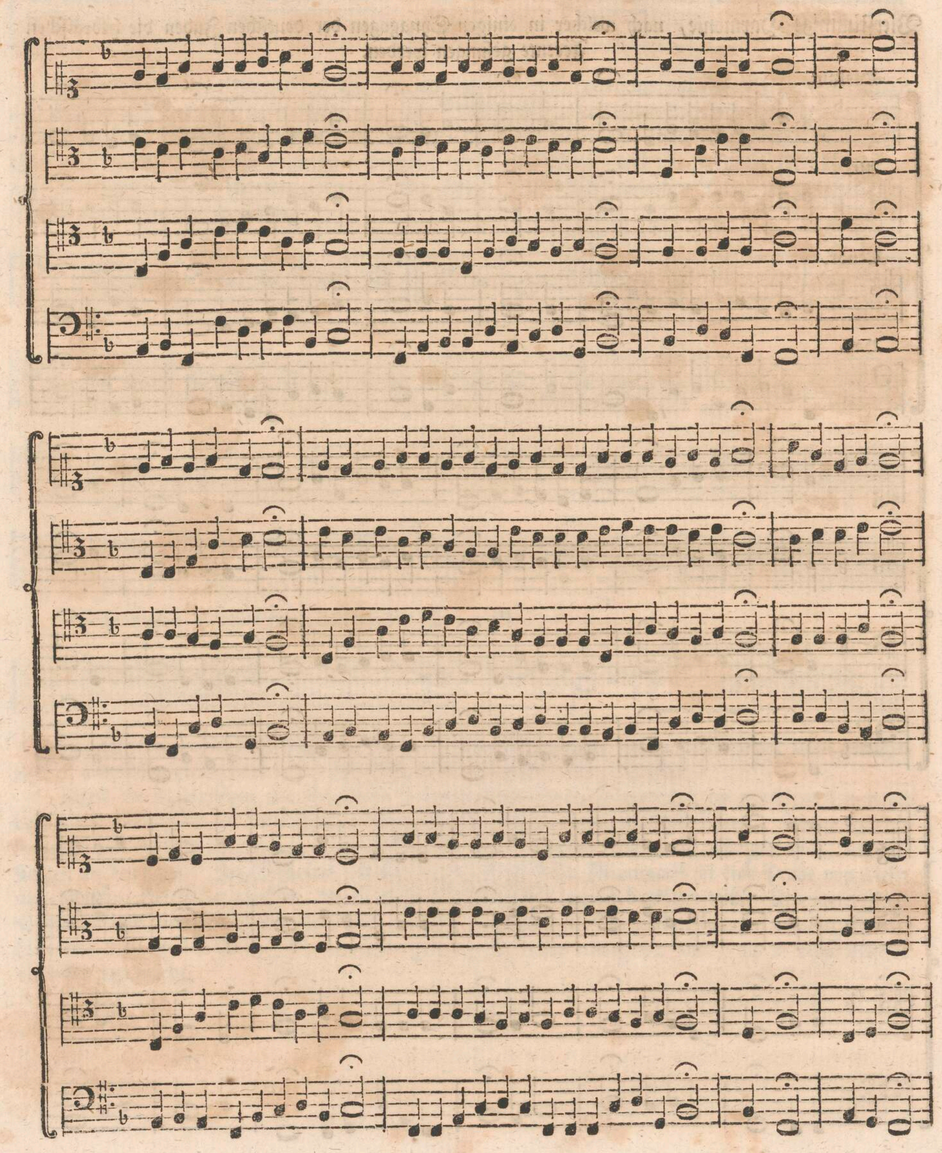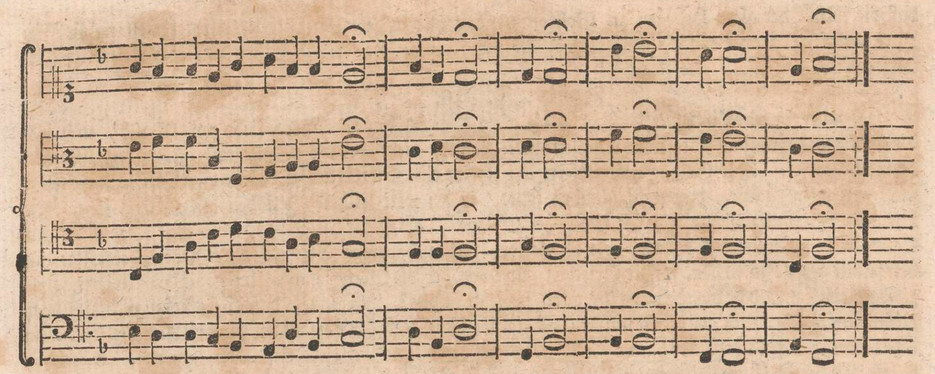


In *Martini* Storia della Musica (Tom. I.) sind viel mehrere davon abgedruckt; diese wenigen werden aber schon hinreichend seyn, dem Leser einen Begriff davon zu machen.

Weil die italiänischen und spanischen Juden in ihren Accenten nur selten ein gehöriges Tonmaaß beobachten, so können sie dieselben eben deswegen nicht mit mehrern Stimmen singen. Daher sind die deutschen Juden die einzigen, in deren Synagogen noch bisweilen vielstimmig gesungen wird, und gesungen werden kann. In **Guarins** hebräischer und chaldäischer Grammatik ist eine Probe von dieser neu-jüdischen Harmonie gegeben, die ich als eine Seltenheit hier noch beyfügen will. Uebrigens ist an Schönheit und Reinigkeit dieser Harmonie (wie der Leser leicht selbst bemerken kann), so wenig zu denken, daß dadurch der Gesang der deutschen Juden um nichts erbaulicher wird, als er ohne dieselbe vielleicht seyn würde.

Vierstimmige Harmonie, nach welcher in einigen Synagogen der deutschen Juden die hebräischen Accente gesungen werden.







§. 85.

Alles, was bisher von der Beschaffenheit der Instrumente, der Sprache, der großen Anzahl von Sängern und Spielern, die beym Gottesdienst der Hebräer gebraucht wurden, endlich von der Musik der neuern Juden gesagt worden, scheint das Urtheil über die Unvollkommenheit der alten hebräischen Musik zu bestätigen [128]). Man darf nur einige Begriffe von der Natur des Gesangs haben, um einzusehen, daß durch diejenigen Mittel, deren sich die Hebräer bedienten, kein wahrer Gesang hervorgebracht werden konnte. Unter solchen Umständen muß man die besondern Vorschriften, nach welchen die Leviten theils zu ihrem Dienst im Tempel vorbereitet wurden, theils wieder abgehen mußten, nicht auf die Vervollkommung ihres Gesangs, sondern bloß auf dieses gesungene Lesen anwenden. Dieses gesungene Lesen kann nach seiner eigenen Art eben so viele und verschiedene Grade von Vollkommenheit zulassen, als der wirkliche Gesang; erfordert daher eben sowol besondere Vorbereitungen, gehörige Wartung und Ausbildung der Stimmen und Sprachorganen, als nur immer zum wirklichen Gesange nöthig seyn kann. Es ist daher auf keine Weise unbegreiflich, wenn den Nachrichten der Talmudisten zufolge, jeder Levit sich erst fünf Jahre lang üben mußte, ehe er zum Dienst des Tempels zugelassen wurde [129]); oder wenn er in einem Alter von funfzig Jahren, in welcher Zeit gewöhnlich bey allen Menschen die Stimme anfängt, ihre Festigkeit zu verlieren und schwach zu werden, diesen Dienst wieder verlassen mußte [130]). Am allerwenigsten folgt daraus, wie viele der Meynung gewesen sind,

128) The music of the antient Hebrews must, therefore, have been rough, not only from their language, but musical instruments, chiefly of percussion; from the number of performers — and, from the manner of singing at present in the Synagogues, of which the chorus is composed of clamour and jargon. These circumstances must, therefore, have escaped those who have highly extolled the ancient Hebrew music, or they must have been utterly ignorant of the art of singing. *Burney* Hist. of Mus. Vol. I. pag. 250.

129) Nullus Levita ingrediebatur atrium ad ministerium suum, priusquam quinque annorum spatio ipsum erudivissent. *Maimonides.*

130) Cumque post quinquagesimum ætatis annum nec vox satis firma soleat manere, sed senili quadam trepidatione misceri, nec omnium aures minimas quasque sonorum differentias, ascensum vel descensum spectantes observare, hic ministerii terminus Levitis a Deo præfixus legitur Numer. IV. 3. et VIII. 25. *Jan. Mich. Sonne* dissert. de Musica Hebræorum in sacris stante templo adhibita, pag. 6.

daß die Musik der alten Hebräer an Vollkommenheit alle andere Musik übertroffen haben müsse [131]). Ihre Cantillation oder etwas ihr ähnliches, kann vortreflich gewesen seyn; ihre Musik aber und ihr Gesang auf keine Weise.

§. 86.

Sonderbar ist es indessen doch, daß die alten Hebräer bey aller ihrer Liebe zur Musik, und bey der häufigen Anwendung derselben zu allen ihren Festen, nicht über diese Cantillation hinaus zu kommen vermocht haben. Der Gesang nach unserer Art scheint eine so natürliche Sprache und Aeusserung unserer Empfindungen zu seyn, daß man glauben sollte, er sey weit leichter zu finden als zu verfehlen. Er scheint in der Natur bloß einige Stufen höher zu liegen, als die Cantillation, und wer einmal bis zur Cantillation gekommen ist, darf, wie ich glaube, nur noch wenige Schritte weiter gehen, um ihn auf demselben Wege zu finden. Die Griechen, und nachher die Römer haben ihn gefunden; wie mag es zugegangen seyn, daß die Hebräer ihn allein verfehlt haben? Ich finde, daß dieses vorzüglich aus zwey Ursachen geschah, und geschehen mußte: einmal weil die Hebräer eine unwandelbare Anhänglichkeit an alte väterliche Gewohnheiten hatten, und zweytens weil ihnen solche Schauspiele mangelten, an welchen so wie nachher bey den Griechen und Römern auch Musik Theil nahm. Ueber beyde Ursachen muß ich mich deutlicher erklären.

§. 87.

Die ganze Art und Weise des jüdischen Gottesdienstes war schon von **Mose** beym Ausgang der Kinder Israel aus Egypten bestimmt und festgesetzt. Alles, was diese Einrichtung betraf, wurde für heilig gehalten, und als wirklicher Befehl Gottes angesehen. Der größte Theil dieser gottesdienstlichen Gesetze wurde noch ausserdem als vorbildlich, folglich wenigstens bis zur Ankunft des Messias für verbindlich und unabänderlich betrachtet. Den Bewahrern derselben, den Priestern und Obrigkeiten, war es bey Strafe des Todes und des göttlichen Fluches verboten, das geringste hinzu zu setzen, wegzunehmen oder zu verändern. Kein Israelite durfte es daher wagen, in irgend einem Stücke von diesen Mosaischen Gesetzen abzuweichen. Wenn nun die oft erwähnte Cantillation wirklich nur der erste Schritt zum wahren musikalischen Gesang ist, und die Hebräer in der Zeit, in welcher sie ihre Gesetze zuerst empfiengen, unstreitig das rauheste und unkultivirteste Volk waren, also unmöglich so wenig im Gesange als in irgend einer andern Kunst, weit über die ersten Schritte hinaus seyn konnten, so diente ihr Gesang nach seiner damaligen ersten und unvollkommenen Beschaffenheit dennoch zur Richtschnur, nach welcher sie auf ewige Zeiten singen mußten. Alles, worin sie in der Folge von dieser ersten Richtschnur abgehen durften, konnte bloß beym immer größerm Anwuchs der Nation in der Vermehrung der Zahl der Sänger und Spieler bestehen. Aber die Art und Weise ihres musikalischen Gottesdienstes mußte zu den Zeiten Davids und Salomons noch eben so beschaffen seyn, wie sie zur Zeit ihres ersten Gesetzgebers beschaffen war. Wie sollen also die Hebräer unter solchen Umständen, unter so festen und dauerhaften Verbindlichkeiten, im Stande gewesen seyn, ihren Gesang nach und nach zu vervollkommen, da sie nichts daran ändern durften?

§. 88.

Die Schauspiele haben zu allen Zeiten und bey allen Völkern, bey welchen sie gebräuchlich waren, zur Ausbildung der Künste, und wahrscheinlich auch der Wissenschaften und Sitten, ungemein viel beygetragen. Wenn die Griechen und Römer weniger an alten väterlichen Gewohnheiten hiengen, als die Egyptier und Hebräer, und in allen Zweigen der menschlichen Kultur sich weit über sie erhoben, so hatten sie vielleicht wenigstens die erste Entwickelung dieser Vorzüge bloß der Einführung ihrer Schauspiele zu danken. In besonderer Anwendung auf Musik ist dieses unwidersprechlich. Nicht nur die Geschichte der Griechen und Römer beweist es, sondern auch die Geschichte der neuern europäischen Kultur. Unsere jetzige Musik, in ihrer ganzen Vollkommenheit, ist eine Frucht des Theaters. Alle ihre Biegsamkeit, ihre Mannichfaltigkeit im Ausdruck unserer Empfindungen, kurz alle die Vorzüge, die sie zu einer wirklich an einander hängenden Sprache des Herzens machen, hat sie demselben einzig und allein zu verdanken.

131) Hinc etiam colligitur, musicam eorum rudem non fuisse, sed elegantissimam. et moderna, utut altius provecta, longe excellentiorem, imo tempore Davidis et Salomonis perfectissimam, David enim cum a puero Musicam ageret, Musicaque mirum in modum afficeretur, fieri certe non potuit, quin eam, ad altissimum dignitatis fastigium evectus, omnibus modis promoverit; Salomonem vero, cum infusa ab Altissimo beatus sapientia fuerit, uti aliarum rerum omnium, ita etiam musicæ peritia maxime imbutum fuisse quis unquam dubitare vellet? *Loc. cit. pag. 5.*

So lange eine Kunst noch bloß bey gottesdienstlichen Festen angewendet wird, wo man alles, nicht nur wie die Hebräer, sondern auch in jeder Religion, für viel zu heilig hält, als daß es jemand leicht wagen dürfte, von einer einmal eingeführten Art abzuweichen, ist an einige Vervollkommung derselben auch nicht zu denken. Alles bleibt wie es einmal ist. Wären solche gottesdienstliche Einrichtungen in solchen Zeiten gemacht, wo die Nationen schon auf einer beträchtlichen Stufe der Kultur standen, so wäre diese Anhänglichkeit daran, für den dauerhaften Flor einer Kunst nützlich und wünschenswürdig. Gewöhnlich ist aber der Fall grade umgekehrt, und jedes Volk erhält seine ersten bürgerlichen sowol als gottesdienstlichen Gesetze, im Stande seiner Kindheit, wenn es an Sitten, Kenntnissen und Künsten noch rauh, unwissend und geschmacklos ist. In diesem Fall ist sodann eine Anhänglichkeit daran für die Kultur aller Art das nachtheiligste und hinderlichste, was man sich denken kann.

Durch die Einführung der Schauspiele ist dem nachtheiligen Einfluß einer solchen Anhänglichkeit am ersten und kräftigsten bey allen Nationen, deren Geschichte uns so weit bekannt ist, gesteuert worden. Im Schauspiel hält man nichts mehr für so heilig, daß man keine Veränderung desselben wagen dürfte. Im Gegentheil erfüllt es seine Bestimmung, die vorzüglich auf Ergötzung abzielt, desto besser, je mannichfaltiger und neuer es von Zeit zu Zeit erscheint. Jedermann nimmt sich die Freyheit zu billigen, was ihm gefällt, und zu tadeln oder zu verspotten, was ihm mißfällt. Dies ist der wahre Weg, auf welchem Künste und Wissenschaften zu ihrer möglichen Vollkommenheit gelangen können.

Bey den Hebräern konnte die Musik auf einem solchen Wege nicht zur Vollkommenheit gelangen: denn die Schauspiele, diese wahren hohen Schulen der schönen Künste, scheinen ihnen gänzlich unbekannt gewesen zu seyn. **Luther** hat zwar in seiner Vorrede zum Buch **Tobiä** und **Judith** vermuthet, daß die Griechen ihre Schauspiele von den Hebräern erhalten haben könnten, weil die beyden benannten Bücher wirklich etwas theatralisches zu haben scheinen. Allein diese Vermuthung widerspricht nicht nur allen übrigen Nachrichten von dieser Sache, sondern auch dem Charakter und den übrigen Einrichtungen der Hebräer. Die **Talmudisten** und andere jüdische Ausleger sagen einmüthig, daß bey den Hebräern alle Arten von Spielen, worunter die Schauspiele obenan gehören, nicht nur verboten waren, sondern auch von allen ächten Israeliten verabscheut wurden, weil einige, die es einmal wagten, den Spielen ihrer benachbarten Völker beyzuwohnen, sich ein grosses Unglück dadurch zugezogen haben. Der **Talmud** verdammt es gänzlich, bey irgend einer theatralischen Vorstellung gegenwärtig zu seyn, und von einem **R. Simeon Ben paki** wird behauptet, daß er die Worte des ersten Psalms:

„Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen: noch tritt auf den Weg der Sünder: noch sitzet, da die Spötter sitzen."

auf folgende Weise übersetzt habe:

„**Gesegnet ist der Mann, der seinen Fuß in keinen Schauplatz setzt, u. s. f.**" [132])

132) S. Allgemeine Welthistorie, B. 2. Seite 179.

Der Weg also, auf welchem die Künste der meisten andern Völker zu ihrer Vollkommenheit hinauf steigen mußten, war den Hebräern versperrt; es konnte daher nicht fehlen, daß sie hierin mit allen Nationen von gleicher Anhänglichkeit an alte einmal eingeführte Gewohnheiten, gleiches Schicksal haben mußten, das heißt: sie waren nach ihren Gesetzen verbunden, von ihrer Entstehung an, durch alle Perioden ihrer Staatsverfassung hindurch, bis zu ihrem endlichen Verfall, stets auf einerley Stelle stehen zu bleiben, und zu Davids und Salomons Zeiten nicht schöner zu cantilliren, als kurz nach ihrem Ausgange aus Egypten.

§. 89.

Endlich ist auch die Musik von jeher bey allen Nationen nur mit andern Künsten und Wissenschaften, so wie mit der Kultur der Sitten, Hand in Hand vorwärts gegangen. Vorzüglich sind gute und reine Empfindungen des Herzens der fruchtbarste Boden für sie. Aber wie waren die Wissenschaften, Künste, (Poesie abgerechnet) Sitten und Empfindungen der Hebräer beschaffen? Ein fast allgemeines Urtheil erklärt sie für unwissend. Alle Fremde, ihre Sprache, Künste, Wissenschaften u. s. f. waren für sie Gegenstände der Verachtung oder der Verabscheuung. Sie wußten nichts von allen den Künsten, die ein Volk blühend und glücklich machen können [133]). Nach den Ausdrücken der Bibel suchten sie ihre größte Glückseligkeit darin, unter ihren Feigenbäumen und Weinstöcken zu sitzen, und zu essen und zu trinken. Von ihrer unmenschlichen Grausamkeit werden uns in den heil. Büchern eine Menge Beyspiele erzählt; nicht weniger von ihrer Neigung zum Aberglauben und zur Untreue gegen Gott, der sie ununterbrochen mit Wohlthaten überhäufte. Kurz, selbst mit dem unmittelbaren Unterrichte des Himmels blieb die Kultur dieses Volks in jeder Rücksicht doch so weit zurück, daß es kaum unter die Zahl der kultivirten Nationen gerechnet zu werden verdiente [134]). Die Geschichte der Kultur aller Völker bezeugt es, daß auch die Musik nur in gesellschaftlicher Vereinigung mit andern Künsten, Wissenschaften und Sitten, nach und nach vollkommener wurde; soll die Musik der Hebräer allein, wider alle Erfahrung, wider alle Vernunft, ohne alle Hülfsmittel, ohne Wissenschaften, ohne Sitten, ohne feine Gefühle des Herzens, ohne gute Instrumente, ohne eine singbare Sprache, ohne eine musikalische Schreibekunst, ohne Theater, und selbst ohne die Vergünstigung, das geringste in den einmal eingeführten und bekannten Melodien zu ändern, dennoch vollkommen gewesen seyn?

§. 90.

Pat. **Martini** hat dem ersten Bande seiner Storia della Musica eine Dissertation beygefügt, worin weitläuftig von der Musik der Hebräer gehandelt und vorzüglich untersucht wird, was für eine Art von Musik im Tempel gebraucht worden sey. Er findet, daß es unser Choralgesang gewesen seyn müsse. Unter gehöriger Einschränkung bin ich eben der Meynung. Jesus und seine Apostel waren an jüdische Kirchengebräuche gewöhnt; es ist daher sehr begreiflich, daß durch sie nicht nur andere gottesdienstliche Einrichtungen, sondern auch der Gesang, die Antiphonen, Collecten, Responsorien u. s. f. in die nachherige christliche Kirche übergegangen sind [135]). Da aber um jene Zeit, in welcher sich die christliche Religion zu verbreiten anfieng, schon griechische Kultur aller Art bekannt und eingeführt war, so bin ich sehr geneigt, aus wichtigen Gründen diese Meynung dahin einzuschränken, daß zwar der **Gebrauch**

133) Tous les etrangers, et leur langue, et leurs histoires, et leurs arts, et leurs sciences, étoient pour les Juifs un objet ou de mepris ou d'horreur. *Millot*, Elem. d'hist. gener. T. I. p. 128.

134) — objets du mepris et de l'aversion de leurs voisins; nation grossiere, barbare, superstitieuse, infidele au vrai Dieu qui la combloit de ses graces; les Juifs, avec des lumieres et des loix venues du ciel, meritoient cependant à peine d'être mis au nombre des nations policées. *Ibid. pag. 124.*

135) Cum apud omnes, qui Synagogæ Judaicæ instituta, cum primitivæ ecclesiæ christianæ ritibus contulerint, in confesso sit, plurima ab ea in hanc introducta et servata fuisse; etiam canendi morem ab illa non male deduci arbitramur: in primis cum illi, qui primi religionem christianam disseminarunt,

des Singens in der christlichen Kirche hebräischen Ursprungs sey, nicht aber die **Art** und **Weise** desselben. Vorzüglich die festgesetzten Tonarten, nach welchen unser Choralgesang schon in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche gesungen worden ist, bestätigen diese Meynung [136]). Diese sind unwidersprechlich griechischen Ursprungs, und wahrscheinlich in den Zeiten und Gegenden der ersten christlichen Religionsverbreitung schon so allgemein bekannt und angenommen gewesen, daß sie leicht der hebräischen Cantillation beygefügt werden, und dadurch eine Gattung des Gesangs hervorbringen konnten, die wie der Choralgesang, in einigen Dingen noch Aehnlichkeit mit der hebräischen Cantillation behielt, in andern aber einige Schritte weiter gieng, und auch etwas von dem Wesen des wahren Gesanges annahm. Es wird in der Folge dieses Werks über die Entstehung und Fortpflanzung des Choralgesanges eine ausführliche Erörterung vorkommen; ich halte es daher für unnöthig, hier mehr davon zu sagen. Alle andere Fragen, die über die Beschaffenheit der hebräischen Musik sonst noch gemacht werden könnten, worunter die, ob die Hebräer auch eine Harmonie gehabt haben, eine der vorzüglichsten ist, beantworten sich aus dem vorhergehenden von selbst. Wo kein eigentlicher Gesang ist, kann auch keine Harmonie seyn.

Litteratur der hebräischen Musik.

§. 91.

Je dunkeler die Materie ist, die ein Schriftsteller behandelt, desto nothwendiger ist es, daß er seinen Lesern die Quellen anzeige, aus welchen er geschöpft hat. Er setzt sie dadurch in den Stand, entweder eigene Untersuchungen anzustellen, oder zu beurtheilen, wie er seine Quellen benutzt oder betrachtet habe.

Die Litteratur der hebräischen Musik ist von einer gewissen Seite betrachtet, ausserordentlich weitläuftig, und wenn ich alle Schriftsteller anführen wollte, die auch nur beyläufig, wie die meisten Ausleger der Psalmen u. s. f. etwas darüber geschrieben haben, so würde mein Verzeichniß sehr stark werden. **Le Long** (in seiner Biblioth. sacr. 1723. fol. 2 Bände) führte schon zu seiner Zeit **zwölfhundert und dreyzehn** Schriftsteller an, die bloß über die Psalmen geschrieben hatten. Und wie viel ist nicht erst in den letzten 65 Jahren darüber geschrieben worden? — Die Zahl der Schriftsteller über die Psalmen allein, die sich sämmtlich beyläufig auch auf die Erklärung der darin enthaltenen musikalischen Ausdrücke einlassen, würde also in unserer Zeit leicht bis zu 1500 hinan laufen. Ich schränke mich daher hier hauptsächlich nur auf solche Schriftsteller ein, bey denen es Hauptabsicht war, die Musik der Hebräer entweder allgemein, oder nur nach einzelnen Theilen derselben zu untersuchen, deren Zahl noch immer so beträchtlich ist, daß sie einen Leser, der sie sämmtlich lesen und untersuchen will, auf eine lange Zeit hinlänglich beschäftigen können.

Judæorum fere institutis ac moribus uterentur. *Plantin*, de auctoribus Hymnorum etc. §. III. pag. 5.

136) Auch selbst noch in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche muß der Gesang noch bloße Cantillation gewesen seyn. Denn nach den ersten Regeln der alten Kirchenväter durfte sich beym Gottesdienst die Stimme der Singenden nicht zu so gezogenen Tönen erheben, wie nachher geschah, und wie es noch jetzt in unserm Choralgesang geschieht. **Augustinus** sagt daher (Confess. lib. 10. cap. 33.) der Ton der Stimme sollte so beschaffen seyn, *ut pronuntianti vicinior esset, quam canenti.* **Isidor** (de officiis ecclesiast.) führt eben diese Sprache: Primitus Ecclesiam ita psallere solitam, ut modico flexu vocis Psalmos modularetur, ita ut psallens pronuntianti vicinior esset, quam canenti. Nach einem Manuscript des **Pambo**, Abts in Nitrien, welches in *Gerberti* SS. ecclesiast. de Musica sacra T. I. abgedruckt ist, läßt sich schließen, daß in dieser Art zu singen erst im vierten Jahrhundert, vielleicht zuerst in der Alexandrinischen Kirche eine Veränderung vorgenommen worden ist. **Pambo** scheint sich darüber zu beklagen.

§. 92.

Das beträchtlichste Werk über die Musik der alten Hebräer ist die Sammlung von 40 verschiedenen hierher gehörigen Schriften, welche **Blasius Ugolino** hat zusammen drucken lassen. Sein Werk führt den Titel: *Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula, in quibus veterum Hebraeorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur.* Venedig, 1767. *fol. maj.* Der 32 Band dieser kostbaren Sammlung enthält ganz allein die erwähnten musikalischen Schriften, die ich aber hier nicht besonders auszeichne, sondern in der Folge, wenn sie an ihren Orten einzeln vorkommen, nur überall bemerke, daß sie auch in dieser Sammlung enthalten sind.

Ausser dieser Sammlung enthalten fast die meisten Werke, die die allgemeine Geschichte der Musik behandeln, auch besondere Kapitel über die Geschichte der hebräischen Musik. Diese will ich erst auszeichnen, sodann die besondern Werke in einigen Abtheilungen nach alphabetischer Ordnung auf einander folgen lassen.

1) *Blanchinus* (Franciſc.) *de tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio. Romae*, 1742. 4.
Handelt auch von den Instrumenten der Hebräer.

2) *Bonanni, descrizione degl' instromenti armonici d' ogni genere.* Die zweyte vermehrte Ausgabe vom Abt **Ceruti**. Rom, 1776. 4.
Enthält unter andern auch Beschreibungen und Zeichnungen von hebräischen Instrumenten.

3) *Bonnet* (Jaques) *Histoire de la Musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à present.* **Paris**, 1715. 8. Die Materialien zu diesem Werke stammen eigentlich vom Abte **Bourdelot**, und von **Bonnets** Bruder, **Bonnet-Bourdelot** her. **Bonnet** selbst hat sie bloß in Ordnung gebracht, und herausgegeben. Im Jahr 1725. kam zu Amsterdam eine neue und sehr vermehrte Ausgabe davon heraus, welcher noch 3 Theile beygefügt sind. Aus diesem Werke gehört bloß das 5te Kap. hierher: *Sentimens des Hebreux sur l'origine de la Musique, et l'usage qu'ils en faisoient.*

4) *Borde* (de la) in Paris; *Essai sur la Musique ancienne et moderne.* T. I. II. III. IV. Paris 1780. 4. Enthält:
Tom. I. Chap. 6. de la Musique chez les Juifs.
Chap. 7. dans les repas, les obseques et les vendanges.'
Liv. II. Chap. I. Instrumens des Hebreux.

5) **Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß.** Aus dem Englischen übersetzt von **Johann Joachim Eschenburg. Leipzig**, 1769. 8.
Der 10te Abschnitt von Seite 275 bis 288 handelt von der natürlichen Vereinigung und dem Fortgange der Melodie und des Gesanges bey den alten Hebräern.

6) *Burney* (Charles) Doctor der Musik zu London; *A general History of Music, from de earliest ages to the present period. Vol. I. 1776. Vol. II. 1782. 4. London.* Der erste Band enthält: *the History of Hebrew Music*, von Seite 217 bis 252.

7) **Herder** (Joh. G.) **Vom Geist der ebräischen Poesie, B. 1. und 2. Dessau**, 1782. 1783. Enthält im zweyten Band einige vorzügliche hierher gehörige Abhandlungen:
S. 374 — 78. **Von der Musik der Psalmen.**
S. 379 — 82. **Ueber die Musik.** Ein Anhang aus **Asmus** sämmtlichen Werken, Theil I. S. 87.

S. 266 — 274. **Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange. Ein** Anhang zum Liede der Deborah.
Noch ausserdem kommen, zwar nicht unter besondern Abschnitten, sondern hin und wieder zerstreut, in diesem Werke schätzbare Anmerkungen vor, z. B. von den Prophetenschulen, von der Verbindung der Musik mit der Weissagung u. s. f.

8) *Athanasii Kircheri Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X Libros digesta. Tom. I. II. Romae 1650. fol.*
Enthält:
Tom. I. Lib. II. cap. IV. de Musica antiqua instrumentisque Hebraeorum, et qualia illa fuerint.
§. 1. de instrumentis Hebræorum Polychordis, sive Neghinoth.
§. 2. de pulsalibus instrumentis Hebræorum.
§. 3. de instrumentis pneumaticis Hebræorum.
§. 4. de usu instrumentorum musicorum apud Hebræos.
§. 5. de Musicis celebrioribus apud Hebræos.
Cap. V. de Musica Davidis.
§. 1. Vtrum Psalmi Davidici soluta oratione an vero carmine conscripti sint, et quo genere carminis?
§. 2. de titulis Psalmorum.
§. 3. de acrostichis Psalmorum versibus.
§. 4. de tropis et figuris, atque arte poëtica in Psalmis latente.
§. 5. de diversis metris, quibus Psalmi conscripti sunt.
§. 6. de Musica moderna Hebræorum.
Ist in Ugolini Thesauro pag. 354 — 416. abgedruckt.

9) *Legipontius* (Oliverius) *de Musica, ejusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus, et studio bene instituendo, Dissert.* Ist in dessen Dissert. philolog. bibliograph. die **fünfte.** Nürnberg 1747. 4.
§. 2. de origine et progressu Musices, ejusque apud Hebraeos et Graecos cultu.

10) **Marpurgs** (Friedr. Wilh.) Kriegsrath zu Berlin; **Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Berlin**, 1759. 4. Enthält ebenfalls das nöthigste von der hebräischen Musik, obgleich nicht unter besondern Abschnitten.

11) *Martini* (Giambatista) ein Minorit in Bologna, geb. 1706. *Storia della Musica.* Tom. I. 1757. Tom. II. 1770. Tom. III. 1781. 4. In Bologna.
Enthält folgende hierher gehörige Kapitel:
Tom. I. Cap. 4. dalla nascità di Mose sino alla di lui morte.
Cap. 5. dalla morte di Mose sino al regno di David.
Cap. 6. dal regno di Davidde sino a quello di Salomone.
Cap. 7. dalla fabrica del Tempio a tutto il regno di Salomone.
Cap. 8. dal regno di Salomone sino alla distruzione, e riffacimento del Tempio.
Cap. 9. della Musica ebrea nei Conviti, e nell'Esequie, e nelle Vendemmie.
Dissert. III. del Canto, e degli strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio.

12) **Mattheson** (Johann) **der musikalische Patriot, welcher seine gründliche Betrachtungen über geistliche und weltliche Harmonien u. s. f. mittheilt. Hamburg**, 1728. 4. Der

größte Theil dieses Werks handelt von der Musik der Hebräer und von den Ueberschriften der Psalmen.

13) *Mersenne* (Marin) ein Minorit, geb. zu Oise in dem Herzogthum Maine 1588; *Quaestiones celeberrimae in Genesin.* Paris, 1623. *fol.* In diesem Werke handelt der Verf. durch Veranlassung des Verses: Et nomen fratris ejus Jubal. Ipse fuit pater canentium cithara, et organo, von Musik folgenden Inhalts:

Quaest. 56. Quænam fuerint instrumenta harmonica, quibus tum Hebræi quam Græci, cæteræque nationes utuntur, aut etiam antiquitus utebantur.

Quaest. 57. de vi Musicæ tum antiquorum, tum nostræ. Diese Quästion ist in 17 Artikel zertheilt, wovon folgende hierher gehören:

Art. 7. de versibus, et quantam vim Musicæ tribuant, quodque necessarii sint, ut perfecte vires exerat, ubi nonnulla de versibus hebraicis afferuntur.

Art. 8. Quod lingua hebraica versus nostris similes pati valeat adversus Scaligerum.

Art. 17. de Musica Hebræorum, et explicatio locorum Scripturæ sacræ, quæ de Musica, et vi sonorum loquuntur.

Ist auch einzeln in *Ugolini* Thesaur. antiq. sacr. Tom. XXXII. pag. 497. abgedruckt.

14) *Praetorii* (Michael) *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione, Polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius deinque musicae artis observatione* etc. *collectum. T. I. II. III. 1614. 1618.* 4. Enthält zur Geschichte der hebräischen Musik folgende Kapitel:

Tom. I. cap. 1. de chorali musica et veterum Psalmodia, in Judaicis, Aegyptiacis, Asiaticis, Græcis et Latinis ecclesiis recepta.

cap. 2. quo modulandi genere frequentata.

cap. 3. quam devote et reverenter habita.

cap. 4. quam convenienter cuilibet rei, quibus modis, quibusque melopœis coaptata fuerit; ubi non vulgaria de Hebræorum accentibus inserta sunt.

Tom. I. Membr. IV. cap. 1. exhibetur θεωρία ὀργανικῆς, sive contemplatio musicæ instrumentalis ecclesiasticæ, in ecclesia tam veteris, quam novi testamenti usurpatæ. Nempe, de prima ejus adinventione, et ad religionis exercitium translatione.

cap. 2. de choro musico in templo Hierosolomitano, et musicis Leviticis.

cap. 3. de eorum ætate et numero.

cap. 4. de officiis.

cap. 5. de sustentatione.

cap. 6. de titulis Psalmis Davidicis præfixis.

cap. 7. quæque instrumentorum species ex illis eliciantur.

cap. 8. de organo.

cap. 9. de cithara et chordis, de Nablo et cymbalis, et Psalterio Decachordo.

cap. 10. de Tympano.

cap. 11. de tuba et buccina, etc.

15) **Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung u. s. f. erzählt wird, von Wolfg. Casp. Printz. Dresden 1690. 4.** Enthält 3 Kapitel zur Geschichte der hebräischen Musik gehörig, folgenden Inhalts:

Kap. 2. Von den berühmtesten Erfindern und Ausübern der Musik, welche nach der Sündfluth bis auf die Zeiten der jüdischen Könige Davids und Salomons gelebt haben.

Kap. 3. Von den musikalischen Instrumenten, welche zu Davids und Salomons Zeiten im Gebrauch gewesen sind.

Kap. 4. Erörterung der Frage: ob die Musik zu den Zeiten Davids und Salomons figural, und unserer heutiges Tages gebräuchlichen Musik gleich, oder ob sie choral, und der heutigen Musik ganz unähnlich gewesen sey.

16) **Wald** (Samuel Theophil) *Historiae artis musicae specimen primum.* Halle, 1781. 4. Betrift vorzüglich die hebräische Musik.

§. 93.

Schriften, welche von der Musik der Hebräer nach ihrem ganzen Umfange handeln, sind folgende:

Bartoloccius (Julius) geb. 1613; *de Hebraeorum Musica, brevis dissert.* In dessen Biblioth. rabbin. *Romae, 1693. fol.* Part. IV. p. 427.

— — *de Psalmorum libro, Psalmis et musicis instrumentis.* Ibid. Part. II. p. 184. Steht auch in *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 457.

Bedford (Arthur) *Scripture Chronology demonstrated by Astronomical Calculations* etc. Handelt: 1) *of the Musik of the Greecks and Hebrews;* 2) *of the Musik and service, as performed in the Temple.*

S. The present State of the republick of Letters. 1730. London. 8. pag. 335.

Bocrisius (Joan. Henricus) ein Professor der Philosophie und Conrector zu Schweinfurt; *de Musica Praexercitamento Ebraeorum, quibus ad sapientiam divinorum se praeparabant.*

S. Miscellanea Lipsiens. Tom. IV. pag. 56 — 68. Observatio LXXV. und *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. XXXII. pag. 659.

Bodenburg, ein Rector zu Berlin; Einladungsschrift von der Musik der Alten, sonderlich der Ebräer und von den berühmtesten Tonkünstlern des Alterthums. Berlin, 1745.

S. Mittags hist. Abh. von den Orgeln. S. 5. in der Note.

Contant (de la Molette du) Vicaire general de Vienne (en Dauphiné) *Traité sur la poësie et la musique des Hebreux, pour servir d'introduction aux pseaumes expliqués.* Paris, bey Moutard, 1781. 8.

Chap. IV. Musique des Hebreux.

§. 1. Son antiquité.

§. 2. Multitude des Musiciens consacrés au culte du Tabernacle ou du Temple.

§. 3. Vrais noms des instrumens de la Musique hebraique.

§. 4. Perfection de la Musique des Hebreux.

§. 5. Effets de la Musique chez les Hebreux.

§. 6. Etat de la Musique chez les Hebreux.

§. 7. Erreurs des Modernes, touchant l'intonation des intervalles musicaux.

§. 8. Principes fondamentaux d'intonation.

§. 9. Progression triple de sept termes, d'où se tirent les sept sons du Systeme diatonique.

§. 10. Semaine planetaire des Egyptiens, fournissant divers systemes diatoniques.

§. 11. Consequence que l'on peut tirer des principes des anciens en faveur de la Musique des Hebreux.

§. 12. Observations sur le vrai systeme des Européens.
§. 13. Canaux par où l'art musical se communiquoit du race en race chez les Hebreux.
§. 14. Musique moderne des Juifs.
§. 15. Mauvaise nomenclature, et fausse description que l'on donne communement des instrumens reçus chez les Hebreux.

Die meisten §§. sind aus **Rousseier** genommen, und das übrige ist seicht, ohne Urtheil und Sachkenntniß.

Hammond (Henr. Dr.) ein englischer Theolog, geb. 1605. *Paraphrase and annotations upon the Books of the Psalms.* Enthält auch: *Account of the use of Musik in Divine Service.*

Harenbergius (Joan. Christophorus) *Commentatio de re Musica vetustissima, ad illustrandum Scriptores sacros et exteros accommodata.* 1753. (In den Miscellaneis Lipsienf. novis ad incrementum scientiarum etc. Vol. IX. p. 218 — 268.) In diesem Werke werden folgende Sachen abgehandelt: 1) die bey den Juden und andern ältesten Völkern gebräuchl. mus. Instrumente. 2) Ursp. der mus. Instr. der Gedichte und Melodien bey den Griechen; 3) von den Melodien der Ebräer und ältesten Noten der Europäer; 4) daß die alten den einstimmigen Gesang geliebt ꝛc. Der Verf. theilt die Instrumente ein, in geschlagene, geblasene und gerührte. **Gittith und Magadis** hält er für einerley.

Horchius (Heinrich) Doctor und Professor der Theologie zu Herborn; *Dissertationes Theologicae tres.* **Herborn**, 1691. Die erste Dissert. handelt: *de igne sacro et de Musica, igni victimas absumente accinente*, wie sie nämlich von den Leviten und ihren Söhnen bestellt und angeordnet war; ferner, daß die Leviten gewöhnlich die 3 Instrumente, nämlich die Cithar, das Nablium und Cymbalum gebraucht, und zu welcher Zeit es täglich geschehen; endlich, daß an hohen Festtagen noch andere blasende Instrumente hinzugekommen sind, nämlich die Schalmey und Trompete, und wie viel deren auf einmal gebraucht worden.

Ist auch in *Ugolini* Thes. antiquit. Hebraicarum T. 32. pag. 97 — 120. abgedruckt. Insbesondere gehört hierher die Note 61.

Lampe (Fried. Ad.) *Exercitationum sacrarum Dodecas, quibus Psalmus XLV. perpetuo Commentario explanatur, immistis variis ad sensum S. Scripturae hieroglyphicum et antiquitates sacras spectantibus.* Ums Jahr 1720.

Handelt p. 21. von den unterschiedenen Klassen der levitischen Sänger, und den darin liegenden geheimen Absichten.

Lamy (Bern.) *Dissertatio, de Levitis Cantoribus, eorum divisione, classibus: de Hebraeorum canticis, musica, instrumentis* etc. *desumta ex libro de Tabernaculo fœderis.*

In *Ugolini* Thesaur. Antiquit. sacr. T. XXXII. pag. 571 — 642. Enthält 10 Abschnitte folgenden Inhalts:

Sect. 1. de Levitis cantoribus, numero eorum, et classibus. Nec mulieres, nec etiam virgines admittebantur, ad cantandum in templo.
Sect. 2. de Hebræorum canticis, psalmis, carminibus, arte qua pangebantur. Carminibus multa additur gratia ex cantu.
Sect 3. Edito vocis, aut alio quocumque sono, et motibus variis corporis homines testantur mentis suæ affectus. De variis modis quibus sonus potest excitari.
Sect. 5. Propositiones harmonicæ inveniuntur; et totius musices reteguntur fundamenta.

Sect. 6. de diversis Musices modis. Unde illi olim tanta vis? An illam amiserit? Hebræi musicam excoluere.
Sect. 7. de instrumentis musicis, quorum usus erat in templo, et de canticorum diversis speciebus.
Sect. 8. Musica templi, quæcumque fuerit censenda præstantissima. Hebræis debetur origo musicæ quam Græci tribuunt Pythagoræ.
Sect. 9. An soli Levitæ canerent in templo? His adjungebantur Rechabitæ. Quo in loco starent cantores? Quo ordine, quibus temporibus sacra cantica decantarent.
Sect. 10. A quibus autoribus compositi Psalmi, et qua occasione. A quibus cantoribus decantati, quibusve instrumentis musicis. Hæc omnia indicant tituli Psalmorum, sed hi tituli non sunt omnes certæ autoritatis.

Lightfood (Johann) ein gelehrter Engländer; *Descriptio Ministerii Templi Hierosolymitani.* Tom. I. Cap. VII. Sect. II. wird *de Cantoribus et Musica Templi, variisque instrumentis musicis* gehandelt.

Löscher (Caspar) Generalsuperintendent zu Wittenberg, geb. zu Werda im Voigtlande 1636; *Dissertatio historico-theologica de Saule per Musicam curato.* **Wittenberg**, 1705. 4. 64 Seiten. Dies ist schon die dritte Edition. Die erste kam 1698 heraus. Daß übrigens **Löscher** bey dieser Dipsut. nur präsidirt habe, und der eigentliche Autor sich **M. Heinrich Pipping**, aus Leipzig, nenne, verdient hier angemerkt zu werden.

Lund (Johann) **Alte Jüdische Heiligthümer, Gottesdienste und Gewohnheiten des ganzen Levitischen Priesterthums, Hamburg**, 1738. *fol.*

Handelt: *lib. 4. cap. 4.* von den levitischen Instrumenten und Sängern, pag. 839. *Cap. 5. pag. 845.* wie und welchergestalt die levitischen Sänger aufgewartet.

Lundius (Daniel) *Dissertatio de Musica Hebraeorum.* **Upsal**, 1707.

Marcello (Benedetto) ein Venetianischer Patricier, geb. zu Venedig 1680; *Estro-Poetico-Armonico.* Parafrasi sopra *i primi XXV. Salmi, Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Bened. Marcello.* Tomi IV. In Venezia, 1724. fol. Der zweyte Theil über die zweyten 25 Psalmen, ebenfalls in 4 Foliobänden, ebendaselbst, 1726 und 1727.

Die Vorreden dieses Werks enthalten viele Dinge, die Beschaffenheit der Musik der alten und neuen Hebräer betreffend.

S. **Mattheſons** Crit. mus. und *Angel. Fabronii* Vit. Italor. Dec. IX. pag. 272 — 378. Er starb 1729.

Mattei (Saverio) *Dissertazioni preliminari alla traduzione de' Salmi*, **Padua**, 1780. 8 Bände. Die **neunte Dissertation** des **ersten Bandes** handelt: *della musica antica, e della necessità delle notizie alla Musica appartenenti, per ben intendere, e tradurre i Salmi.*

Die **zwölfte Diss. im zweyten Bande**: *Salmodia degli Ebrei.*

Die **achtzehnte Diss. im sechsten Bande**: *la Filosofia della Musica, o sia la Musica de' Salmi.*

Im **achten Bande** ist eine Correspondenz über die alte Musik zwischen dem Verfasser, dem Abt **Metastasio** und einigen andern abgedruckt.

Die Urtheile des Verfassers verrathen meistens eine zu geringe Kenntniß der Musik, und einen allzugroßen Begrif von der hebräischen insbesondere. Seine Hauptmeynungen sind: Die Psalmen sollen aus den Chorbüchern des Tempels, mit allen Musikwörtern abgeschrieben seyn. Einige

dieser Musikwörter sollen Maestro di Capella, andere Sonetto, und noch andere die verschiedenen Taktarten andeuten. Die Inschriften der Psalmen, so weit sie die Musik betreffen, sollen von den Originalverfassern herrühren, aber das Historische derselben von Esras, oder dem, der sie gesammelt habe. Die Musik, mit welcher die Psalmen gesungen und begleitet wurden, stellt sich der Verf. lieblicher und harmonischer vor, als die neuere. Manche Psalmen sollen unsern Litaneyen gleichen, auch eben so abgesungen und begleitet worden seyn. Der Uebersetzung der Psalmen selbst, sind noch einige zerstreute **Anmerkungen und Vermuthungen über die musikalische Scala der Hebräer** beygefügt, worin beyläufig nochmals bewiesen wird, daß die neuere Musik der alten weit nachstehe.

Ouvrard (Rene) ein französischer Canonicus, und Maitre de la Musique de la St. Chapelle; *Historia Musices apud Hebraeos, Graecos et Romanos.* Dieses Werk wird von mehrern französischen Schriftstellern sehr gerühmt. Fabricius aber zweifelt (Bibliographia antiquaria p. 373.) daß es wirklich herausgekommen sey. Der Verf. ist 1694 gestorben.

Pfeiffer (August Friedrich) Professor der oriental. Sprachen zu Erlangen, geb. daselbst 1748; **Ueber die Musik der alten Hebräer. Erlangen**, 1779. 4. 59 Seiten, und eine Kupfertafel. Gehört unter die besten Schriften dieser Art.

Semmler (Christoph) Ober-Diaconus zu Halle, geb. daselbst 1669; **Jüdische Antiquitäten der heil. Schrift. Halle**, 1708. 12. **Das fünfzehnte und sechzehnte Kapitel handelt von der Vocal- und Instrumentalmusik der Leviten beym Gottesdienst.**

Einzeln abgedruckt in **Mitzlers** mus. Bibl. B. 2. Seite 71 — 88.

Sennertus (Andreas) Professor zu Wittenberg, geb. das. 1606; *De Musica quondam Hebraeorum.*

S. **Jöchers** Gel. Lex. und *Le Long* Bibl. sacra p. 959.

Til (Salomon van) Prediger und Professor zu Dortrecht, zuletzt in Leyden, geb. zu Wesopen bey Amsterdam, 1643; *Digt- Sang- en Speel-Konst, soo der Ouden, als bysonder der Hebreen, door een naeuwkeurig ondersoek der Oudheyd uyt syn vorige duysterheyd wederom opgeheldert* etc. Dortrecht, 1692. 4. 3 Alphabete. Nach **Jöcher** ist 1706. auch eine lateinische Uebersetzung dieses Werks herausgekommen. Mir ist aber ausser dem Original nur die deutsche Uebersetzung unter dem Titel: **Dicht- Sing- und Spielkunst, sowol der Alten, als besonders der Hebräer** ic. Frankfurt, 1706. 4. 2 Alphabet und 15 Bogen, bekannt geworden, die 1719. in eben dem Format und Stärke zum zweytenmal aufgelegt worden zu seyn scheint.

Das Werk hat 3 Theile. Der **erste** handelt von dem Ursprung und Fortgang der Dicht- und Singkunst, in IX. Unterabtheilungen. Der **zweyte** von den hierher gehörigen Merkwürdigkeiten aus den Psalmen Davids, in IX Abtheilungen, und der **dritte** von der Ordnung, nach welcher der Singdienst der Leviten mußte eingerichtet werden, in 8 Abtheilungen. Einen Auszug hat *Ugolinus* seinem Thes. ant. sacr. T. 32. p. 231 — 350. in lateinischer Sprache einverleibt. Dieses Werk ist das vollständigste über die Musik der Hebräer, und verdiente eine bessere Uebersetzung, als die angezeigte deutsche ist.

Tractatus de Musica veterum Hebraeorum excerptus ex Schilte Haggibborim nunc primum a Blasio Ugolino ex Hebraico latine redditus.

In *Ugolini* Thes. antiquit. sacr. T. XXXII. p. 1 — 96. Enthält 10 Kapitel, die sich über die meisten Theile der hebräischen Musik erstrecken.

§. 94.

Schriften über einzelne Theile der hebräischen Musik sind:

1) über die musikalischen Instrumente der Hebräer.

Abicht (Joan. Georg) *Excerpta de Lapsu murorum Hierichunticorum.*

In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 839.

Ansaldi (Casti Innocentis) *Ordinis Praedicator. de forensi Judaeorum Buccina Commentarius. Brixiae*, 1745. 4. 124 Seiten.

Calmet (Augustini) *Dissertatio in musica instrumenta Hebraeorum.*

In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 775.

Drechsler (Joh. Gabriel) Schul-College zu Halle, geb. zu Wolkenstein in Meissen; *de Cithara Davidica, Dissert.* **Leipzig**, 1712. 4. 38 Seiten. Auch in *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 171. wo noch ein Appendix symbolica et Hieroglyphica angehängt ist.

Der Hauptinhalt ist kürzlich folgender:

Cithara (§. 1 — 7.) Davidica (§. 2 — 6.) fuit instrumentum musicum (§. 8.) ex ligno, chordis, aliisque ad id pertinentibus (§. 10.) ab artifice in usum Davidis (§. 9.) arte formatum (§. 11. 12.) ad leniendam tristitiam (§. 13. 16.) excitandum pietatis ardorem, (§. 14. 17.) et lætitiam testandam, (§. 13.) ob specialem effectum malum spiritum a Saule amoliendi (§. 18. seq.) celebre.

Glaser (Johann Adam) Philosoph. Studios. Schauenstein-Variscus zu Leipzig; *Exercitatio philologica de instrumentis Ebraeorum musicis ex Psalmo IV et V.* Leipzig, 1686. 4. 2½ Bogen.

Mag. **Christian Weidling**, unter dessen Namen diese Dissert. im **Walther** steht, war Präses. Ist auch in *Ugolini* Thes. antiquit. sacrar. T. XXXII. p. 157. abgedruckt.

Huerga (Cyprianus de la) ein spanischer Cistercienser-Mönch; *De ratione musicae et instrumentorum usu apud veteres Hebraeos.*

S. *Jacobi de Long* Bibl. sacra p. 784.

Iken; Disputatio de tubis Hebraeorum argenteis.

S. **Mitzlers** mus. Bibl. B. 4. S. 120.

d'*Outrein* (Joh.) ein reformirter Prediger, zuletzt in Amsterdam, geb. zu Middelburg, 1713; *Disputationes XV. de Clangore Evangelii, sive de clangoribus sacris.* Handelt auch von der Musik der Hebräer, insbesondere aber *de instrumento Magrepha*, welcher Theil in *Ugolini* Thesauro antiquit. sacr. Tom. XXXII. abgedruckt ist. Starb 1722.

Pfeiffer (August) Superintendent zu Lübeck, *Tract. de Neginoth aliisve Instrumentis musicis Hebraeorum.*

In *Ugolini* Thesauro antiquitatum sacrarum Tom. XXXII. p. 801.

Reinhardus (Michael Henricus) *de instrumentis musicis Hebraeorum Dissertatio.* **Wittenberg** 1699.

S. Fabricii Bibliogr. antiq. c. 11. §. 15.

Schacchi (Fort) *Dissertatio de inauguratione Regum Israel.*

In *Ugolini* Thes. antiquit. sacr. T. 32. pag. 805. Das 2te Kap. hat die Ueberschrift: Regi inaugurato buccina, tubis, ac tibiis præcinebatur. Das 3te: Buccina regiæ præcentionis instrumentum explicatur. Das 4te: Tuba et tibiæ regiæ præcentionis instrumenta monstrantur. Die Instrumente sind in Kupfer gestochen.

Schœttgen (Christian) *Programma: an instrumentum Davidis musicum fuerit utriculus?* Francofurt. ad Viadr. 1716. 4.

Sparre (Nicolaus Hierfingius) *de musica et cithara Davidis ejusque effectu.* Hafniæ, 1713. 4. 10 Seiten.

Vensky (Georg) Auszug aus Wilh. Jones Jrhovs Conjectaneis in Psalmorum titulis, welche zu Leiden 1728 in 4. herausgekommen sind.

Von der Musik und den musikalischen Instrumenten der Alten, sonderlich der Hebräer.
In **Mitzlers** mus. Bibl. B. 3. Seite 674 — 684.

Zœga (Christianus) *de Buccina Hebræorum, Dissert.* Lips. 1692.
S. *le Long* Bibl. sacr. p. 1027.

2) **über die Ueberschriften der Psalmen, und andere darin enthaltene Ausdrücke von musikalischer Bedeutung.**

Broeſtedt (Joan. Christianus) M. A. Seminarii Philologici Senior zu Göttingen; *Conjectanea philologica de hymopœorum apud Hebræos signo Sela dicto, quo initia carminum repetenda esse indicabant.* Göttingæ, 1739. 4. 3 Bogen. Der Respondent war **Rudolph Wedekind**, nachheriger Professor in Göttingen.

Bucher (Samuel Friedrich) *Menazzehhim*, **die Capellmeister der Hebräer.** Zittau, 1741. 4.

Byremeister (Henr. Joh.) ein Magister; *Dissertatio de Scela contra Gottlieb* (Reime.)
In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. XXXII. pag. 731.

Calmet (Augustin), ein gelehrter Benedictiner; *Dissertation sur la Musique des Anciens et en particulier des Hebreux.* In dessen Commentaire litteral sur la Bibl. Tom. IV. p. 46 — 52.

— — Dissertation sur ees 2 Termes hebreux: *Lamnazeach et Sela.* ibid. Tom. IV. p. 14 — 18. oder Tom. VIII. Beyde Werke stehen auch in einer lateinischen Uebersetzung in *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. XXXII.

Excerpta ex Bibliotheca Rabbinica Julii Bartoloccii de voce Sela.
In *Ugolini* Thes. ant. sacr. Tom. XXXII. p. 679.

Hasaeus (Jacobus) *Disputatio de inscriptione Psalmi vigesimi secundi.* **Wird bewiesen, daß ein musikalisches Instrument darin angedeutet werde.**
In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. XXXII. pag. 207 — 230.

Heumann (Christ. Aug.) **Professor zu Göttingen;** *Programma de Sela, Hebræorum interiectione musica.*
S. ejusd. Poeciles Tom. III. p. 471 — 484. Halæ. 1729. 8. **Ist auch in** *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. XXXII. p. 735. **abgedruckt.**

Mattheson (Johann) **Legationsrath zu Hamburg; das erläuterte Selah, nebst einigen andern nützlichen Anmerkungen und erbaulichen Gedanken über Lob und Liebe, als eine Fortsetzung seiner vermischten Werke.** Ferner: **Etliche hundert erkohrner Schriftstellen, die sich ausdrücklich auf die Tonkunst beziehen, und zur bessern Aufnahme derselben gesammlet sind.** Endlich: **Versuch einiger Oden über die Gebote Gottes.** Hamburg, 1745. 8. 164 Seiten.

Paschius (Joan.) Mag. *Dissertatio de Selah, Philologice enucleato.* Wittebergæ, A. 1685.
In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. XXXII. p. 689 — 722.

Reime (Henr. Gottlieb) *De voce Sela.*
In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. XXXII. p. 327.

3) **Ueber die hebräischen Accente, als musikalische Noten betrachtet.**

Beck (M. Michael) *Dissertat. de accentuum usu et abusu Musico Hermeneutico.* Ext. in Thesauro Theol. philolog. etc. Amsterdam, 1701.

Guarin (Petr.) Presb. et Monach. ordinis S. Benedicti, è Congregatione S. Mauri; *Grammatica hebraica et chaldaica.* Paris, 1726. 4. Handelt Tom. II. Lib. III. cap. 1. *de accentibus, et de Hebræorum accentuum modulatione.* pag. 327. Sind auch einige Melodien beygefügt, deren sich deutsche, französische, italiänische und spanische Juden bedienen sollen, die aber nach unsern Begriffen von Musik höchst elend sind. Ein darunter befindliches vierstimmiges Stück geht auf eine solche Art in Quinten und Octaven fort, wie man aus dem 9ten und 10ten Jahrhundert einige Beyspiele hat.

Speidel (Johann Christoph) Mag. Special-Superintendent und Stadtpfarrer zu Waiblingen; **Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Singkunst, nach ihren deutlich-unterschiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Takt und Repetitionen, mit einem Exempel zur Prob: Sammt einer Untersuchung der** *Dialogorum musicorum*, **und gründlichen Anweisung zu einer accuraten Abtheilung der Psalmen.** Stuttgardt, 1740. 4. 48 Seiten.

Valentius (Joannes) *Hebræorum Prosodia.* Parisiis, 1544. Im zweyten Buche dieses Werkes wird de Musico accentu gehandelt, und behauptet, daß die musikalischen Accente bey den Hebräern noch mehr zur Bezeichnung eines künstlichen Gesanges (cantus artificialis) gedient haben, als die neuern sogenannten Noten.
S. *Blas. Ugolini* Thes. ant. sacr. Vol. XXXII. in tract. de Musica Hebræorum, excerpt. ex *Schilte Haggibborim*, pag. XVI.

Vensky (Georg) **Gedanken von den Noten oder den Tonzeichen der alten Hebräer.** In **Mitzlers** musical. Bibl. B. 3. Seite 666 — 673.
Ausser den hier angeführten Schriftstellern handeln auch noch die meisten hebräischen Sprachlehrer von den Accenten und ihrer musikalischen Anwendung.

4) **Von der Tempelmusik der Hebräer insbesondere.**

Bedfort (Arthur) ein Engländer und Capellan zu Bristol; *Temple Musik, or an Essay concerning the Method of Singing the Psalms of David in the Temple before the Babylonisch captivity; wherein the Musik of our Cathedrals is vindicated, and supposed to be conformable*, not only, to that of the primitive *Christians, but also to the Practice of the Church in all preceding ages. London. 1712. 8.*

Eilschow (Matthias) *de choro cantico, a Davide instituto, ut templo inserviret. Hafniae*, 1732. 4. 1 Bogen. Handelt 1) von der Einrichtung des Davidischen Musikchors; 2) von der Kleidung der Sänger. Der Verfasser wollte laut der Vorrede, diese Untersuchung fortsetzen, und nach und nach de instrumentis, domiciliis et loco canendi, tempore, materia, et modo canendi handeln. Wahrscheinlich ist aber nichts davon zum Vorschein gekommen.

Schmidt (Joan. Erneſt.) ein Magiſter; *Programma de cantandi ritu per noctes feſtorum apud Hebræos.* Leipzig, 1738. 4.

Schudt (Joan. Jacobus) Rector zu Frankfurt, geb. daſ. 1664; *Diſſertatio de cantricibus templi.* In *Ugolini* Theſ. antiq. ſacr. T. XXXII. pag. 643 — 658.

Sonne (Janus Michael) *Diſſertatio de muſica Judæorum in ſacris ſtante templo adhibita. Hafniæ,* 1724. 4. 2 Bogen.

Spenceri (Johannis) *Uſus Muſicæ in ſacris celebrandis.* In *Ugolini* Theſ. antiq. ſacr. T. XXXII. pag. 556 — 570.

Treiber (Johann Friedrich) Mag. und Rector zu Arnſtadt; *De Muſica Davidica, itemque Diſcurſibus per urbem muſica nocturnis.* Ein Programm. Arnſtadt, 1701. 1 Bogen.

5) Vermiſchten Inhalts:

Bagnoli (Aleſſandro) *Ragionamento in difeſa delle Oſſervazioni del Sig. Ottavio Maranta, contra l' Antologia de Sig. Fabio Carſellini.* Rom, 1713. 4. 240 Seiten. Iſt gegen einen Rabbinen, Raphael Rabbenius, gerichtet, der ſich unter dem letztern Namen verborgen hatte, und beweiſt: daß die Muſik der alten Hebräer nicht harmoniſch geweſen ſey.
S. Giornale de' Letterati d'Italia, Tom. 18. Articol. 7.

Otho (Joa. Henricus) *Specimen Muſicae ex Lexico rabbinico excerptum.* In *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. Tom. XXXII. pag. 491. Handelt kürzlich von den meiſten zur Muſik der Hebräer gehörigen Dingen, nach den Begriffen der Talmudiſten.

Reinhard (Michael Heinric) *de ὀργανοφυλακίῳ Muſico Codicis Hebraei. Witteberg, 1699.*

Reyher (Andreas) ein Rector zu Gotha; *Specimen muſicum pro Exercitio Ebraice conjugandi.* Gotha, 1671. 4.
S. *Ludovici* Schulhiſt. P. I. pag. 14.

Roeſler (Valentin) aus Nürnberg; *Diſſertatio philologico-theologica de Choreis veterum Hebraeorum.* Altorf, 1726. 4. 32 Seiten.

Schabtai ben Joſeph, ein Rabbine und Baſſiſt zu Prag; *Labia Dormentium.* Amſterdam, 1681. 4.
Im dritten Kapitel der zweyten Section werden muſikaliſche Bücher der Juden angeführt.
S. Acta Eruditor. Lipſ. an. 1682. menſ. Jul. p. 203. Dieſes Werk iſt hebräiſch gedruckt, und, ſo viel ich weiß, nicht überſetzt worden.

Viertes Kapitel.

Geſchichte der Muſik bey den Griechen.

§. 1.

Wir nähern uns nunmehr in der Geſchichte der Muſik einer Epoche, die zwar noch immer größtentheils in tiefes Dunkel gehüllt iſt, aber doch einen mit ſo mancherley Blumen geſchmückten Zugang hat, daß die Unterſuchung derſelben Vergnügen und Ergötzung gewähren kann. Die Griechen ſind unſtreitig unter allen uns bekannten ältern Völkern in jedem Zweige menſchlicher Kenntniſſe und Künſte, das kultivirteſte geweſen. Philoſophie, Dichtkunſt, Beredſamkeit, bildende Künſte, kurz alles, was der Geiſt des Menſchen unter den günſtigſten Umſtänden hervorzubringen vermag, blühte unter ihrem ſchönen Himmel ſo vorzüglich, und trug ſo herrliche und reife Früchte, daß wir noch jetzt im Stande ſind, nach mehrern Jahrtauſenden uns an ihrer Schönheit zu ergötzen, und ſie unſerm Geiſte als Muſter zur Hervorbringung ähnlicher Früchte vorzuhalten. Mag doch unter ſolchen Umſtänden ein Geſchichtſchreiber, der den Gang und die Entwickelung eines einzelnen Zweiges der Kultur eines ſolchen Volkes erforſchen will, nicht immer finden, was er ſucht; mag doch die Entwickelung dieſes einzelnen Zweiges von Kenntniß oder Kunſt dunkel vor ihm bleiben, und ſeine Erwartung nicht vollkommen befriedigen: der Weg, auf welchem er ſeine Unterſuchung anſtellt, wird ihm immer angenehm ſeyn, wenn er auf allen Schritten, bald einen unterhaltenden Begleiter, bald einen unerwarteten Entgegenkommenden findet, der ihn für das, was er vielleicht vergeblich ſuchte, entſchädigen kann. Seine Reiſe, auch wenn ſie für ſeinen Hauptzweck fruchtlos bleibt, iſt ſodann dennoch nicht ermüdend für ihn, ſondern vielmehr eine angenehme Luſtreiſe.

Der Weg, auf welchem man die Muſik der Griechen unterſuchen und kennen lernen muß, iſt gänzlich von dieſer Art. Nur ſelten findet man genau, was man ſucht. Dennoch begegnet man auf dieſem Wege ſo vielen andern Kenntniſſen und Künſten dieſes Volks, daß man mit Vergnügen immer weiter auf demſelben bis zum vorgeſetzten Ziele fortwandelt, und ſich gerne mit dem Wenigen begnügt, was man etwa gefunden hat.

§. 2.

Nicht alle, aber doch die meiſten Schwierigkeiten, welche einer richtigen Vorſtellung von der Beſchaffenheit der egyptiſchen und hebräiſchen Muſik im Wege ſtanden, ſtehen auch noch unſerer richtigen Vorſtellung von der griechiſchen Muſik im Wege. Denn obgleich die Griechen das erſte Volk unter den Alten ſind, von welchem wir ſowol hiſtoriſche als dogmatiſche Schriften von der Muſik deſſelben übrig behalten haben, ſo iſt es doch noch immer das bloße Wort, was wir daraus erkennen können. Der Geiſt deſſen, was ihre Worte andeuten ſollen, iſt, wenn nicht gänzlich, doch größtentheils mit der Zeit verflogen. Selbſt die wenigen Melodien, welche man vor einigen Jahrhunderten entdeckt und nach dem Alypius entziffert hat, deren Aechtheit übrigens aus manchen Umſtänden zu erweiſen iſt, können uns dieſen Geiſt nicht vollkommen wieder herſtellen, und die Muſik der Griechen bleibt uns noch immer gewiſſermaaßen eine muſica occulta, die nach dem Gellius niemands Sache und ohne Nutzen iſt [1]). Wenn wir indeſſen bey dieſer Muſik, eben ſo wie bey der egyptiſchen und hebräiſchen, den Unterricht durch eigenes Gehör entbehren, und wahrſcheinlich immer werden entbehren müſſen, (wenn wir nicht etwa den Geſang der Neugriechen dafür annehmen, und vermuthen wollen, er ſey dem altgriechiſchen ähnlich), ſo haben wir dagegen auf der andern Seite gleichſam als Erſatz einen ſo reichen Vorrath an Nachrichten, daß wir die wahre Beſchaffenheit dieſer Muſik daraus dennoch mit weit gröſſerer Wahrſcheinlichkeit vermuthen können, als bey irgend einem andern alten Volke. Die dogmatiſchen Schriftſteller lehren uns, daß die Griechen ihre Muſik nach gewiſſen Grundſätzen einrichteten, daß ſie ſie, obgleich gegen unſere Art betrachtet, nur ſehr unvollkommen und mühſam, ſchon aufzuſchreiben wußten u. ſ. f. Und die hiſtoriſchen nennen uns ſo manche Namen von berühmten griechiſchen Tonkünſtlern, erzählen uns ſo viel wunderbares von den Wirkungen, die dieſe berühmten Tonkünſtler durch ihre Mu-

1) *Gellius* lib. 23. c. 10. „Egregiam muſicam, quæ ſit abſcondita, eſſe nullius rei. Nero beym Sueton ius B. 4 ſagt: Occultæ Muſicæ nullum eſſe reſpectum, und Ovid: Non erit ignotæ gratia magna lyræ. Obgleich hier die Rede von ſolchen Leuten iſt, die ihre Kunſt verbergen und niemand lehren oder hören laſſen wollen, ſo iſt doch eine verlorne Muſik mit einer bloß verheimlichten in einerley Rang. Sie nützen beyde niemand, und man kann ſich von einer ſo wenig, wie von der andern einen Begriff machen.

sik hervorgebracht haben, daß sie für die Geschichte der griechischen Musik ungefähr gerade dasselbe sind, was die biblischen Bücher für die Geschichte der hebräischen Musik waren. Die dogmatischen Schriftsteller haben die Griechen vor den Hebräern voraus. Soviel nun diese in der Entwickelung der Lehrsätze, nach welchen die Musik der Griechen eingerichtet war, tiefer in das innere Wesen der Kunst eindringen, als der bloße Geschichtserzähler, so viel vollständiger wird auch durch sie unsere Vorstellung von derselben werden können.

§. 3.

Die älteste Geschichte aller Nationen ist mit Fabeln untermischt. Die allmälige Verfälschung der Ueberlieferungen, durch welche nur die Nachrichten aus der Vorwelt auf die Nachwelt fortgepflanzet werden konnten; die große Entfernung der Zeit, wodurch jeder Gegenstand nach und nach vergrößert wird, und eine ganz andere Gestalt gewinnt, als er ursprünglich hatte, macht die Entstehung dieser Fabeln sehr begreiflich. In einer gewissen Rücksicht machen sie sogar dem Herzen der Menschen Ehre. Denn da alle diese Fabeln bey allen Nationen sich hauptsächlich auf die ersten Stifter der Staaten, auf die ersten Erfinder und Lehrer menschlicher Kenntnisse und Künste, kurz auf die wirklichen ersten Wohlthäter der Menschen erstrecken, so ist sowol die Vergötterung dieser Personen, als die Erzählung ihrer übermenschlichen Thaten und Handlungen ein Beweis von Dankbarkeit und einer richtigen Schätzung solcher Wohlthaten. Die Griechen sind hierin mit andern Völkern völlig in einerley Fall. Zur Zeit der egyptischen und phönicischen Kultur, waren sie noch ein wildes in einzelnen Horden zerstreutes Volk. Weder dauernde häusliche Einrichtungen, noch irgend eine Kunst des Friedens, die das Leben der Menschen so sehr verschönern, war ihnen bekannt. Sie irrten wie andere wilde Thiere in unermeßlichen Wäldern umher, und lebten theils untereinander, theils mit ihren Nachbarn in unaufhörlichen Kriegen und Gefahren. Wenn nun in einer so fürchterlichen Verfassung bisweilen ein Egyptier, Phönicier und Phrygier erschien, sie näher unter einander verband, sie die Kunst friedlicher und glücklicher zu leben lehrte, ihnen dazu dienliche Gesetze gab, u. s. f. so war er für sie ein Wohlthäter, der ihnen von Zeit zu Zeit immer größer und wichtiger erscheinen mußte, so wie sie nach und nach die Früchte seiner Wohlthat immer ruhiger genießen konnten, und sich dadurch wirklich glücklicher fühlten. Die Fabeln von **Merkur, Apollo, Orpheus, Amphion** und andern mehr, schreiben sich bloß aus dieser Quelle her. Sie waren die ersten, welche in den ältesten Bewohnern Griechenlandes menschliche Gefühle für Ruhe, Frieden, und gesellschaftliche Glückseligkeit aufweckten, und wurden nachher zur Dankbarkeit als Personen von ungewöhnlicher Güte und Kenntniß weit über andere Menschen erhoben, und endlich gar vergöttert.

§. 4.

Es gehört nicht zu meinem Zwecke, die erste Gründung der verschiedenen griechischen Staaten zu untersuchen [2]); es ist genug, hier nur überhaupt zu bemerken, daß die Griechen in ihrem ersten Zu-

2) Nach der gemeinsten Meynung wird **Javan**, einer von den sieben Söhnen Japhets für den Stammvater der Griechen gehalten. Der heil. **Hieronymus** hat hierüber folgende Stelle: Iaphet filio Noe nati sunt septem filii, qui possederunt terram in Asia ab Amano et Tauro, Syriæ cœles et Ciliciæ montibus, usque ad fluvium Tanain. In Europa vero usque ad Gadira, nomina locis et gentibus relinquentes: e quibus postea immutata sunt plurima, cætera permanent ut fuerunt. Sunt autem Gomer, Galatæ: Magog, Scithæ, Madai, Medi: Iavan, Iones, qui et Græci: unde et mare Ionium etc. *Quæst. hebraic. in Genes. ad cap. X. v. 2.* Quoad Iavan mira est interpretum consensio; illum esse Ioniorum patrem unanimes asserunt. *Aug. Calmet* in Genes. c. 10 v. 4. Dieser nämliche **Calmet** führt aber noch an, daß zu **Herodots** Zeiten bloß die Jonier Griechen genannt wurden: Omnis autem difficultas in eo est, ut justa nominis hujus extensio innotescat. *Herodoti* ævo (Lib. I.) nomen hoc proprium erat solis ferme Asiæ minoris Ioniis. Athenienses eosdem, multoque magis cæteros Græciæ populos hujus nominis pudebat. Sed antea nomen hoc ad Athenienses tantummodo, illorumque colonias pertinebat. Verum tamen est olim fuisse Achæis, Bœotiis, et Macedonibus commune. Der Stammvater der Griechen mag nun aber gewesen seyn, wer er wolle, so ist doch so viel nun fast allgemein angenommen, daß Klein-Asien das Vaterland aller Griechen ist, und daß sie von daher unter dem Namen Javaner und Pelasger in andere Gegenden zogen. Diese Jonier waren durch Handel und Nachbarschaft mit andern schon gebildeten Nationen früher kultivirt, als die europäischen Griechen, und hatten schon vor Roms Erbauung 18 kleine Freystaaten errichtet, die in drey Eidgenossenschaften, in die **Jonische, Aeolische** und **Dorische** vertheilt waren. Von den Namen dieser drey Eidgenossenschaften schreiben sich **Jonische, Aeolische** und **Dorische** Tonarten her, wie wir an seinem Orte sehen werden. Sonst unterscheidet man gewöhnlich 1) **Alt-Griechenland**, oder **Jonien** in Klein-Asien. 2) Das eigentliche **Griechenland** im Peloponnes, **Hellas, Thessalien, Macedonien, Epirus**, und auf den Inseln. 3) **Groß-Griechenland**, in Neapel und Sicilien, und endlich 4) die **Colonien** in allen drey Welttheilen zerstreut.

3) Man hält sogar dafür, daß die höhere **Kultur** der ganzen Nation erst ins Jahrhundert des **Cyrus** fällt, wo sie vorzüglich durch den **Thales**, die **Pisistratiden** und den **Pythagoras** befördert wurde. Dies würde ungefähr nur 500 Jahre vor Christo seyn.

4) Diodore de Sicile n'étend ce temps fabuleux que jusqu' à la guerre de Troye; et en effet depuis la guerre de Troye les choses s'eclaircissent davantage, et la verité se peut plus facilement decouvrir: mais tout ce qui la précede est tellement melé des fables, qu'il est difficile de discerner le vrai du faux. *L. Ellies du Pin Biblioth. univers. de l'Hist. Liv. I. §. 8.*

5) S. *Plato. Alcibiades 2* ex vers. Serrani pag. 147. T. 2. Est nimirum universa poetica ænigmatum involucris obtecta, ut quidem minime sit vulgaris ho-

stande eben so wie alle andere Völker, rauh und unkultivirt, folglich an Kenntnissen und Künsten noch arm waren, und viele Jahrhunderte hindurch arm blieben. Der eigentliche Anfang ihrer Kultur steigt nicht viel über tausend Jahre über unsere Zeitrechnung hinaus [3]). Alles, was vorher für griechische Kultur gehalten werden könnte, war nur der Anfang derselben, die zuerst im asiatischen Jonien entstand, von da nach Italien übergieng, und endlich erst ins eigentliche Griechenland zurückkam, wo sie die köstlichen Früchte trug, welche noch jetzt die Bewunderung der aufgeklärtesten Völker erregen. Um indessen mit gehöriger Ordnung zu verfahren, zeichne ich hier diejenigen Begebenheiten und Personen in chronologischer Ordnung (so weit eine solche in so dunkeln Zeiten möglich ist) aus, welche auf die Kultur der Griechen nicht nur überhaupt, sondern insbesondere auf die Ausbildung ihrer Musik gewirkt haben. Diese Reihe von Begebenheiten und Personen, wird den historischen Theil dieses Kapitels ausmachen. Ein zweyter Theil soll die Grundsätze erklären, nach welchen die griechische Musik eingerichtet war. Die uns übrig gebliebenen musikalischen Schriftsteller der Griechen werden in diesem Theil zu Führern dienen, und unser endliches Urtheil über die wahre Beschaffenheit der griechischen Musik am sichersten leiten können. Endlich wird noch ein dritter Theil die Quellen bekannt machen, aus welchen theils hier geschöpft worden, theils ein jeder noch weitere Untersuchungen in dieser Sache anstellen kann.

§. 5.

Der erste Theil muß zu leichterer Uebersicht des Ganzen in verschiedene Abschnitte eingetheilt werden. Die ersten Zeiten der griechischen Geschichte, die man die fabelhaften nennen kann, welche aber von Geschichtschreibern gewöhnlich die Götter- und Heldenzeiten genannt werden, sind sowol in Ansehung der darin lebenden Personen als ihrer Handlungen in so tiefe Dunkelheit begraben, und gewähren so wenig historische Gewißheit, daß sie mit den folgenden Zeiten, in welchen jene Dunkelheit erhellet wurde, nicht verwechselt werden dürfen. Gewöhnlich rechnet man die Zeit des trojanischen Krieges für den Zeitpunkt, in welchem die Gewißheit der griechischen Geschichte ihren Anfang nimmt [4]). Alle Begebenheiten aus den vorhergehenden Zeiten sind uns von Dichtern aufbehalten, denen es nicht sowol um historische Wahrheit, als um schöne Darstellung zu thun war, die folglich in ihren poetischen Beschreibungen alles aufnahmen, was ihnen ihre lebhafte Einbildungskraft darbot, oder was sie der Verschönerung ihrer Darstellung für zuträglich hielten [5]). Die meisten Schriftsteller setzen die Zerstörung von

Troja in das Jahr der Welt 3122. oder 1184 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung. **Seth. Calvisius** geht nur wenig davon ab, und setzt sie ins Jahr 1181 vor Christo. Andere nehmen statt der Zerstörung von Troja, den Anfang der Olympiaden als den wahren historischen Zeitpunkt der griechischen Geschichte an, der nach der gewöhnlichsten Zeitrechnung ungefähr 400 Jahre später, nämlich ins 3530ste Jahr der Welt, oder ins 776ste Jahr vor Christo fällt [6]). Da es indessen sehr zweckwidrig seyn würde, wenn ich mich hier in eine Untersuchung einlassen wollte, welche Zeiteintheilung die vorzüglichste sey, und es in Ansehung der Personen und Begebenheiten, welche zur Geschichte der griechischen Musik gehören, schon hinreichend ist, nur überhaupt die dunklern von den hellern Zeiten im Großen zu unterscheiden, so theile ich den ersten Theil dieses Kapitels in **vier Abschnitte** ein, in welche alles, was zu meinem Zweck gehört, füglich wird gebracht werden können. Der **erste Abschnitt** handelt von der Musik der Griechen unter den Göttern erster Ordnung; der **zweyte** unter den Erden- oder Halbgöttern; der **dritte** von der Musik der Helden und Heldenzeiten, bis auf den Anfang der Olympiaden. Diese drey Abschnitte enthalten die dunkeln und fabelhaften Zeiten der Griechen, und fassen ungefähr einen Zeitraum von 1030 Jahren in sich, nämlich vom Jahr der Welt 2500 bis 3530. Der **vierte** Abschnitt handelt endlich von der Musik der Griechen vom Anfang der olympischen Spiele, bis diese Nation von den Römern unterjocht wurde; und giebt zugleich von den verschiedenen musikalischen Wettspielen, welche bey den Griechen nach und nach eingeführt worden sind, eine hinlängliche Nachricht. Dieser letzte Abschnitt faßt die hellern Zeiten der griechischen Geschichte in sich, und beschließt den historischen Theil dieses Kapitels.

Des vierten Kapitels erster Theil.

Erster Abschnitt.

Von der Musik der Griechen unter den Göttern erster Ordnung.

§. 6.

Ueber den Ursprung der Musik sind die Meynungen der Griechen nicht sehr getheilt; sie halten sie meistens für ein unmittelbares Geschenk der Götter, und für eben so alt, als die Menschen selbst [7]). Die Stimme, sagen die meisten alten Philosophen, sey dem Menschen nicht bloß dazu gegeben, seine Gedanken damit auszudrücken, sondern auch sich durch Gesang damit zu ergötzen. Ueber die Art und Weise aber, wie und von welchen Göttern sie den Menschen gegeben worden, sind die Meynungen ge-

minis illam patefacere, et præterquam quod etiam poetices natura hujusmodi est, universim, dum illa etiam in hominem cadit invidum, et qui non vult a nobis animadverti, sed hoc unum laborat maxime, ut suam celet sapientiam: inde efficitur ut res sit mirum in modum cognitu difficilis, ecquæ sit poetarum sententia. *Id. de Republ. lib. 2 p. 377 T. 2* — hi enim (*Hesiodus et Homerus et cæteri poetæ*) falsas quasdam fabulas effinxerunt quas hominibus proponerent, et quæ jam olim invaluerunt, atque etiamnum obtinent, etc. *Conf. Lactantius de falsa relig.* lib. 1 c. 15.

6) *Varro* tria discrimina temporum esse tradit, *primum* ab hominum principio ad cataclysmum priorem, quod propter ignorantiam vocatur *adelon*. *Secundum* a cataclysmo priore ad Olympiadem primam: quod quia in eo multa fabulosa referuntur, *mythicon* nominatur. *Tertium* a prima Olympiade ad nos, quod dicitur *historicon*, quia res in eo gestæ veris historiis continentur. *Censorinus de die natali, cap. 21.*

7) — Visus sum observasse, naturalem quandam inesse omnibus inclinationem, et familiaritatem ad percipiendos concentus et numerorum concinnitates. *Dionysius Halic.* Quoniam ipsam (Musicam) hanc natura parens impertisse animadvertitur, quo transmitti laborum onus molestissimum proclivius posset. *Cic. Tusc. Quæst.*

theilet. Wir halten uns hier bloß theils an die wahrscheinlichste, theils an die am meisten angenommene Meynung, ohne uns in eine weitläuftige und unnütze Untersuchung der übrigen einzulassen, und führen diejenigen Götter oder Menschen nach einander an, welchen die erste Erfindung einzelner Instrumente, oder anderer zur Musik gehöriger Dinge zugeschrieben wird. Alle Dinge in der Natur nehmen einen kleinen Anfang, und wachsen erst durch tausenderley Veranlassungen zu derjenigen Vollkommenheit hinauf, deren sie in dieser Welt fähig sind. Mit der Musik, der Frucht unsers Geistes, verhält sichs nicht anders, und die Musik aller Völker, so wie die Kenntniß eines jeden einzelnen Menschen, hat durch diesen von der Natur vorgezeichneten Weg allmälig und langsam zur Vollkommenheit gelangen müssen.

Herodot erzählt uns, daß die Phönicier, welche ums Jahr 2500 (nach dem par. Marmor schon 2464) mit **Cadmus** nach Griechenland kamen, viele Kenntnisse und Künste dahin brachten [8]). Sie hatten eine Art von Leuten unter sich, die sie **Cureten** nannten, und welche eigentlich nach dem **Lucian** [9]) Priester der Cybele, nach dem **Strabo** aber, phrygische Flötenspieler waren. Diese sollen in den Künsten und Wissenschaften der Phönicier vorzüglich erfahren gewesen seyn [10]). Einige davon ließen sich in **Phrygien** nieder, und wurden daselbst **Corybanten** genannt; andere in **Creta**, wo man sie *Idaei dactyli* nannte; die übrigen auf der Insel **Rhodus**, unter dem Namen **Telchines** u. s. f. Da diese Cureten oder idäischen Dactylen den Gebrauch und Nutzen des Feuers, die Natur des Erztes und Eisens kannten, und diese Metalle zu schmelzen und zu verarbeiten wußten, so wurde **Cadmus** durch sie in den Stand gesetzt, sich allerley Geräthschaften und Waffen zu verfertigen. Mit diesen Geräthschaften, wozu auch noch Trommeln, Glocken und Pfeifen kamen, machten sie bey ihren Opferfesten einen so großen Lärm, schlugen nach einer gewissen Art von musikalischem Zeitmaaß ihre Schwerder so wild gegen einander, und schrien so heftig dazu, daß sie in diesem Zustande als wirklich begeisterte, mit einer heiligen Raserey befallene Leute anzusehen waren. In diesen wilden Opferfesten findet man gewöhnlich den ersten Ursprung der griechischen Musik [11]).

§. 7.

Der Name **Cadmus** ist in der alten Geschichte sehr berühmt. Es hat aber mehrere Personen dieses Namens gegeben. **Fabricius** führt ihrer drey an, einen Phönicier und zwey Milesier. Die beyden letztern sind offenbar die jüngern, und gehören eigentlich nicht hierher. Der eine soll zur Zeit

8) Phœnices illi qui cum Cadmo advenerunt, quorum Gephyræi fuere, tum hanc regionem incolunt, cum alias multas doctrinas in Græciam introduxere, tum vero litteras, quæ apud Græcos, ut mihi videtur, antea non fuerant. *Lib. V. pag. 357.* Edit. Laur. Vallæ. 8.

9) *De Saltatione*, pag. 14. 98. 154. Edit. Gilb. Cognati et Io. Sambuci. 8.

10) *Strabo*, rer. geographic. Lib. X. pag. 464. 465. 466.

11) Studium musicum inde cœptum cum Idæi dactyli modulos crepitu et tinnitu æris deprehensos in versificum ordinem transtulissent. *Solinus* Polyhist. c. XI. Studium musicum ab Idæis dactylis cœptum. *Isidor.* origin. Lib. XI. c. 6. Diese *Idæi dactyli*, so wie die **Cureten, Corybanten, Telchines, Galli, Cabiri** u. s. f. sind sämmtlich Priester irgend einer Gottheit gewesen, und haben nur nach der Verschiedenheit ihrer Wohnplätze diese verschiedenen Namen erhalten. Die Feste ihrer Götter wurden von allen auf einerley Art gefeyert. Sie geberdeten sich nämlich rasend, und heulten gleichsam ihre Lieder unter einem fürchterlichen Lärm mit Trommeln und andern klingelnden und klappernden Geräthschaften. Von den idäischen Dactylen hat **Clemens** von Alexandrien noch folgende hierher gehörige merkwürdige Stelle: Quidam autem ex iis fabulosius, qui Idæi appellantur dactyli, sapientes quosdam primum exortos esse dicunt, ad quos et Ephesiarum, quæ dicuntur, litterarum, et eorum, qui sunt in Musica numerorum, refertur inventio. Propter quam causam sunt appellati, qui sunt apud musicos, Dactyli. Phryges autem erant et barbari Idæi Dactyli. *Stromat. lib. 1* pag. 306. Edit. Sylburg. Fol.

des trojanischen Krieges, der andere aber noch viel später gelebt haben. **Plinius** [12]) und **Suidas** schreiben beyden wissenschaftliche Erfindungen zu, nämlich dem ältern die Kunst, in ungebundener Rede zu schreiben, und dem jüngern die Geschichtskunde. Dieser letztere soll Verfasser einer Geschichte von Attica in sechszehn Büchern gewesen seyn. Die meisten Untersuchungen hat der phönicische **Cadmus** veranlaßt, welcher eine Colonie von Egyptiern und Phöniciern nach Griechenland geführt, und die Stadt **Theben** erbaut haben soll. Nach der Meynung der meisten Geschichtsforscher war er ein Sohn des Phönicischen Königs **Agenor**, und wurde von seinem Vater nach Griechenland geschickt, um seine Schwester **Europa** zu suchen, die **Jupiter** entführt hatte. Ganz verschieden von dieser Meynung ist die, welche **Isaac Newton** in seiner Chronologie angiebt. Dieser behauptet, daß durch die glücklichen Kriege und Eroberungen **Davids**, 1045 Jahre vor Christo, in Phönicien und Syrien viele Auswanderungen veranlaßt wurden; daß diese Völker also von Sidon und David flohen, unter der Anführung des **Cadmus** oder anderer, nach Kleinasien, Creta, Griechenland und Lybien giengen, und an diesen Orten Schrift, Musik, Poesie, die Kunst Metalle zu verarbeiten, und andere Künste, Wissenschaften und Gewohnheiten der Phönicier einführten. Ist in der That ein vernünftigerer Grund dieser Auswanderung, als die fabelhafte Aufsuchung der entführten Europa. Dies soll ungefähr hundert und vierzig Jahre vor dem trojanischen Kriege, und im sechszehenten Jahre der Regierung Davids geschehen seyn. **Cadmus** soll zuerst auf der Insel Rhodus gelandet, von da nach Samothracien gegangen seyn, und daselbst die **Harmonia**, eine Schwester von Jasius und Dardanus geheyrathet haben. Diese Heyrath gab Gelegenheit zu den Samothracischen Mysterien [13]).

§. 8.

Von diesen Samothracischen Mysterien sowol als von der Verheyrathung des **Cadmus** und der **Harmonia** daselbst, giebt uns **Diodor von Sicilien** die ausführlichste Beschreibung. Er sagt, daß alle heydnische Gottheiten dabey gegenwärtig waren, und daß dies die erste Hochzeitfeyer gewesen sey, die diese Götter mit ihrer Gegenwart beehrt haben. **Ceres**, die dem **Jasion**, dem Bruder der Braut sehr geneigt war, machte dem jungen Paar ein Geschenk mit Früchten; **Mercurius** mit einer Lyre; **Minerva** mit ihrem berühmten Schild, Schleyer und ihrer Flöte; **Electra**, die Mutter der Braut, feyerte die Geheimnisse der **Cybele**, die für die Mutter der Götter gehalten wurde, und tanzte unter dem Schall von Cymbeln und Pauken einen Bacchustanz. (Diese Bacchustänze wurden **Orgia** genannt.) **Apollo** spielte die Cither; die **Musen** bliesen die Flöten dazu, und die übrigen Götter begleiteten dieses fröliche Fest mit lautem Geschrey des Beyfalls und der Freude [14]). Sowol nach dem **Diodor** (Lib. I. cap. 5.) als nach andern wird **Cadmus** für **Agenors** Sohn, und **Harmonia** für die Tochter **Jupiters** und der **Electra** gehalten. Eine Stelle aus dem **Athenäus**, die von **Evhemerus** [15]) angeführt wird, giebt aber beyden einen andern Ursprung. Nach dieser Stelle soll **Cadmus**

12) Lib. V. cap. 29 pag. 84. — *Cadmus*, qui primus prosam orationem condere instituit.

13) Chronolog. pag. 13. 131.

14) Sub id tempus Cadmus Agenoris filius ad investigandam Europam eo divertit, et particeps sacrorum factus, Harmoniam uxorem duxit, Iasionis sororem, non Martis filiam, ut Græci fabulantur. Hasque nuptias omnium primas deorum præsentia celebratas, perhibent. Ubi Ceres, Iasionis amore succensa, fruges pro munere exhibuit; Mercurius lyram; Minerva celebratum illud monile, peplumque et tibias; Electra magnæ deûm matris sacra, una cum cymbalis et tympanis, et orgia ducentium choris, donavit. Apollo autem cytharam pulsavit; Musæque tibias inflarunt; ac dii cæteri læta nuptias acclamatione secundarunt. *Biblioth. histor. Lib. V.* pag. 307. Edit. Laur. Rhodom. 8.

15) Antiquus author Evhemerus, qui fuit ex civitate Messana, res gestas Iovis, et cæterorum qui Dii putantur, collegit, historiamque contexuit ex titulis et inscriptionibus sacris quæ in antiquissimis templis habebantur, maximeque in fano Iovis Triphylii, ubi auream columnam positam esse ab ipso Iove titulus indicabat, in qua columna gesta sua perscripsit, ut monumentum esset posteris rerum suarum. *Lactant. pag. 62.* Dieser Evhemerus soll in der 115 Olympiade gelebt haben; seine Geschichte der Götter ist aber größtentheils verloren gegangen. Bloß Athenäus hat einige Fragmente daraus aufbehalten, die aus dem dritten Buche genommen seyn sollen. S. *Memoires de l'Acad. royal. de Inscript et belles Lettr. Tom. VIII. pag. 111.* In der Quartausgabe.

16) Evhemere — assuroit que Cadmus etoit un Cuisinier du roi de Sidon, et que seduit par les charmes d'Harmonie, une des Musiciennes de la cour, il l'avoit enlevée et conduite dans la Bœotie. *Ibid. T. VIII. pag. 111.*

17) Man leitet zwar gewöhnlich das Wort Harmonie in den Wörterbüchern von ἁρμοζω, und dieses von dem alten Verbo Ἀρω, apto, her; mit wie vielem Grunde aber, mögen die Sprachkenner bestimmen. Nach dieser Abstammung kann jede aus mehrern Theilen ordentlich zusammengesetzte Sache Harmonie genannt werden.

18) Phœnices primi, fama si creditur, ausi
Mensuram rudibus vocem signare figuris.
Lucan. Lib. III.
C'est de lui (Cadmus) que nous vient cet art ingenieux,
De peindre la parole et de parler aux yeux,
Et par les traits divers de figures tracées,
Donner de la couleur, et du corps aux pensées.
Brebeuf.

bloß ein Koch des Königs von Sidon, und die **Harmonia** eine Flötenspielerin in dessen Diensten gewesen seyn [16]). **Cadmus** entführte sie, und gieng mit ihr nach Griechenland. Dieser Erzählung zufolge glaubt man nun, daß **Cadmus** die Schrift, und **Harmonia** die Musik nach Griechenland gebracht hat. Einige glauben sogar, daß das Wort **Harmonie**, womit wir jetzt eine fortgehende Verbindung mehrerer Töne zugleich bezeichnen, von dem Namen der **Harmonia** abstamme, und in den ersten Zeiten den Inbegrif der ganzen Musik bedeutet habe; eine Bedeutung, worin dieses Wort sehr häufig sowol von alten als neuern Dichtern genommen wird. Wenn die Benennung unserer Harmonie wirklich einen solchen Ursprung hat, so ist es nicht zu verwundern, daß sich der wahre Begrif so schwer ergründen läßt, den die Griechen mit diesem Worte verbunden haben, da es mit der Sprache nicht eigentlich zusammenhängt, kein Stammwort hat, folglich auch von nichts hergeleitet werden kann [17]). Da die **Harmonia** übrigens die Flöte soll gespielt haben, worauf sich eine bloße Melodie hervorbringen ließ, so sieht man, daß ihr Name nur derjenigen Musik gegeben werden konnte, die sie zuerst in Griechenland einführte.

§. 9.

Die Meynungen über das Vaterland des **Cadmus**, und der **Harmonia**, (einige halten beyde auch für Egyptier) und alle die Begebenheiten, die ihnen zugeschrieben werden, mögen nun so verschieden seyn, als sie wollen, so stimmen doch die meisten darin mit einander überein, daß **Cadmus** zuerst phönicische oder egyptische Kultur nach Griechenland gebracht habe. Die Erfindung und Einführung der Buchstaben [18]), die erste Gründung des thebanischen Staats, die Einrichtung eines ordentlichen Götterdienstes, und endlich die erste Anwendung der Musik bey solchen Götterfesten durch die Priester der Götter, wird ihm nicht nur einmüthig zugestanden, sondern ist vielleicht unter den mancherley Fabeln, die von ihm und seinen Handlungen erzählt werden, gerade das, was man vernünftigerweise für das wahreste davon halten kann. Ueber sein Zeitalter ist man eben so getheilt, wie über die meisten seiner Handlungen. Wenn er nach Griechenland gieng, um seine Schwester Europa aufzusuchen, so muß er ein Zeitverwandter des Cretischen Jupiters gewesen seyn, welchem diese Entführung in Gestalt eines Ochsen zugeschrieben wird, und der zur Zeit Abrahams gelebt haben soll. Die Mythologen verstehen unter dieser Gestalt eines Ochsen bloß die Flagge des Schifs, auf welchem die Tochter des Sidonischen Königs entführt wurde, und unter dem Jupiter selbst einen König der Creter. Die Phönicier nannten bey ihrer ersten Ankunft in Griechenland einen jeden König **Jao-pater** (Jupiter), so wie die Egyptier Pharao, und die Römer Cäsar. Hieraus läßt sichs erklären, warum man in den alten Dich-

tern und Geschichtschreibern so viele verschiedene Personen unter dem Namen Jupiter findet [19]). Sie waren alle Könige, die in verschiedenen Zeiten und Gegenden gelebt haben, und sind in der Folge der Zeit, aus Mangel an sichern Nachrichten, durch mündliche Ueberlieferungen von wer weiß wie vielen Jahrhunderten unter einander vermengt worden. An eine gehörige Auseinandersetzung dieser so alten und verwirrten Begebenheiten ist daher in unsern Tagen nicht mehr zu denken.

Alles, was uns also aus dieser ersten fabelhaften Zeit zu unserm Zwecke wichtig ist, besteht bloß darin, daß **Cadmus** und seine Begleiter, die **Cureten** oder **Idäi Dactyli** zuerst eine gewisse Art von Musik nach Griechenland gebracht haben [20]), die zwar nichts als Geräusch und Lärm war, und nur durch Trommeln und Cymbeln hervorgebracht wurde, aber dennoch die erste Gelegenheit zu weiterer Ausbildung und Anwendung der Musik gab. Hielt es doch **Aristoteles** der Mühe werth, zu bemerken, daß **Archytas** von Tarent, ein berühmter Mathematiker, eine Kinderklapper erfunden habe; warum sollten wir in einer Geschichte der Musik einen Umstand nicht anführen, der den ersten Schritt bezeichnet, welchen die Kunst zu ihrer fernern Ausbildung unter einem Volke that?

Vom Jupiter.

§. 10.

So gering und rauh nun diese erste Musik gewesen seyn muß, welche die **Idäi Dactyli** zur Verbergung des jungen **Jupiters** auf dem Berge **Ida** oder anderwärts bey ihren Götterfesten gemacht haben (denn sie bestand gewiß bloß in einer rhythmischen Wiederholung eines einzigen Klangs), so läßt sich doch vermuthen, daß sie durch den **Jupiter** selbst, nachdem er erwachsen, und König in Creta wurde, bald um vieles verbessert worden sey. Das bloß rhythmische Klappern und Aneinanderschlagen von Schwerden, Spießen, vielleicht auch sogar von Steinen u. s. f. kann den Menschen bloß in der ersten Kindheit der Welt Vergnügen gemacht haben, und sowol für die Ausüber, als Zuhörer erträglich gewesen seyn. Sobald die Menschen anfangen, friedlich bey einander zu wohnen, müssen sehr bald auch ihre Ergötzlichkeiten von ihrer ersten Rauhigkeit und Wildheit etwas verlieren, und nach und nach immer sanfter und menschlicher werden. **Jupiter** muß nicht nur als ein kriegerischer und tapferer Mann den Cretensern zuerst ein ruhiges und friedliches Leben verschafft, sondern auch die Künste und Kenntnisse des Friedens unter ihnen ausgebreitet und nach damaliger Art sehr verbessert und verschönert haben.

19) **Varro** unterscheidet ihrer mehr als dreyhundert. s. Mem. de l'Acad. des inscript. et belles Lettres, Vol. II. pag. 449.

20) Von diesen Cureten und Idäis Dactylis verdient noch angemerkt zu werden, daß ihnen nach einer Fabel von der Cybele der junge Jupiter anvertraut wurde, um vor seinem Vater, dem Saturnus sicher zu seyn. Sie verbargen ihn in einer Höhle des Bergs **Ida**, und so oft er anfieng zu weinen, wie Kinder in seinen Jahren oft zu thun pflegen, tanzten sie mit ihren Waffen um ihn herum, und machten einen so fürchterlichen Lärm mit Cymbeln, Trommeln, Spießen und Schilden, daß Saturn sein Weinen nicht hören konnte. s. Natal. Comitis Mythолog. Lib. 2 cap. 1. Sed eum (Iovem) Rhea, quam etiam Opim dixerunt, ut memoriæ prodiderunt quidam, primum ipsa per aliquot dies clam educavit, sed cum diu se illum occultare non posse arbitraretur, Corybantibus, qui vocati sunt Curetes, et Dactyli Idæi, clam in Cretam transmittendum concessit: qui simulatis sacrificiis inter Cymbalorum, tympanorumque strepitum infantis vagitum occultarunt. *Virgil. Georgic. lib. 4 v. 149.*

Nunc age, naturas apibus, quas Iupiter ipse
Addidit, expediam: pro qua mercede canoros
Curetum sonitus, crepitantiaque æra secutæ
Dictæo cœli regem pavere sub antro.

Lucretius de rer. natura, Lib. 2 v. 633.

Dictæos referunt Curetas: qui Iovis illum
Vagitum in Creta quondam occultasse feruntur;
Cum pueri circum puerum pernice chorea
Armati in numerum pulsarent æribus æra,
Ne Saturnus eum malis mandaret adeptus,
Aeternumque daret matri sub pectore volnus.

Wäre dieses nicht, so würde man kaum einen vernünftigen Grund finden können, warum ihn die Fabel zum Gott aller Götter, und selbst zum Vater der **Grazien** gemacht habe [21]). Unter dem Gott der Götter wird man wahrscheinlich einen König der Könige verstehen müssen, das heißt: einen König, der mächtig und tapfer genug war, um seine Nachbarn so in Ordnung zu halten, daß sie ihn und sein Volk auf keine Weise beunruhigen konnten und durften. Und als Vater der Grazien wird er ein solcher Mann seyn, der sein Volk die Annehmlichkeiten dieses Lebens zuerst gelehrt hat. Selbst die Beredsamkeit muß durch ihn schon gewissermaaßen in Aufnahme gebracht worden seyn, weil ebenfalls eine Fabel sagt, daß er sie durch den **Merkur** den Sterblichen übersendet habe [22]). Daß er auch ein Freund der Musik, und selbst darin erfahren gewesen seyn müsse, läßt sich daraus schließen, weil er selbst seinen Sohn **Amphion** darin unterrichtet haben soll [23]). Sowol die angeführten Fabeln, als auch der Umstand, daß um diese Zeit schon nicht mehr bloß die rauhen und lärmenden Trommeln und Cymbeln, sondern die sanftern Saiteninstrumente, wie die Lyre oder Cither nach und nach eingeführt wurden, beweisen hinlänglich, um wie viele Schritte die Kultur des Cretischen Volks unter Jupiters Regierung schon vollkommener geworden seyn müsse, und daß Jupiter vielleicht überhaupt die Musik für das beste Mittel gehalten hat, rauhe und wilde Menschen zu bezähmen, und ihnen eine gesellschaftliche Verbindung angenehm zu machen. Wenigstens scheinen alle Fabeln von **Apollo**, **Orpheus**, **Amphion** u. s. f. auf diese Weise erklärt werden zu müssen, wenn sie nicht gänzlich ohne Sinn, ohne Grund und ohne Nutzen seyn sollen.

Von der Minerva.

§. 11.

Auch weibliche Gottheiten wollten in diesen ersten Zeiten an musikalischen Erfindungen Theil nehmen, unter welchen hauptsächlich **Minerva**, die auch **Pallas** genannt wird, merkwürdig ist. Sie wird ebenfalls für eine Tochter Jupiters gehalten, soll aber aus dessen Haupt, dem Sitz der Weisheit und Klugheit, entsprungen seyn [24]), und wird eben deswegen die Göttin der Weisheit, des Kriegs und der Künste genannt. Vorzüglich wird ihr die Erfindung der Flöte zugeschrieben. Wenn und wie sie auf diese Erfindung gekommen, beschreibt uns **Casp. Bartholinus** [25]) aus dem **Pindar** [26]) und **Nonnus** [27]). Als nämlich **Perseus** mit **Minervens** Hülfe und Beystand, der **Medusa** das Haupt abgeschlagen hatte, und mit demselben nach Griechenland zurückkam, machte sie sich aus den Knochen der Füße der Medusa eine Flöte, und gab ihr den Namen **Pallas**, weil sie sich damit über den Tod ihrer Feindinn, der Medusa, getröstet habe. Diese Flöte soll sie hernach dem Marsyas geschenkt haben, der sie aber, weil sie ihm nicht gefiel, wieder weggeworfen habe. Sie soll auch, nach einer andern Fabel, die Flöte erfunden haben, um durch dieses Instrument die Klagen der Gorgonen nachzuahmen, die sie über den Tod ihrer Schwester Medusa erhoben haben.

21) s. *Dissert. sur les Graces, par M. l'Abbé Massieu*, in den Memoires de l'Academie roy. des inscript. et belles lettres, Vol. III. pag. 133 der Quartausgabe, und Vol. VI. pag. 10 der Octavausgabe.

22) s. *Memoires de l'Acad. des inscript. Vol. IX. p. 202.*

23) Heraclides in libro in quem collegit res musicas, citharæ cantum ejusque artem excogitatam primum perhibet ab Amphione, Iovis et Antiopæ F. *patre nimirum docente.* Atque fidem facit huic sententiæ ex descriptione quæ Sicyone est dedicata, ex qua et Sacerdotes Argivas, et poetas, et musicos nominat. *Plutarchus de Musica, pag. 1131.*

24) Ex importunis igitur vitæ perturbationibus, et e coeno tenebrarum mentis et insitiæ nascitur sapientia: quæ quoniam res est divina et Dei munus, dicitur a nonnullis merito Minerva e Iovis capite fuisse nata, quando memoriæ et sapientiæ sedes est caput, in quo divinum est et incredibile Dei et naturæ opificium. *Nat. Comit. Mythol. Lib. 4 cap. 5.* Aetheris partem superiorem Minervam tenere dicunt, et ex hac occasione fingere poetas, quod de Iovis capite nata sit. *S. August. de civit. Dei, lib. 4 cap. 10.*

25) Nec quæ huic inventioni occasio fuerit ignoro. Scilicet quum Perseus Medusæ caput ope Palladis abscidisset, sorores ejus Stheno et Euryale ipsam lugebant. Ex capite lugentium, quod serpentibus erat opertum, sibili erumpebant speciem lugentium exprimentes, quod Pallas animadvertens excogitavit ut eundem sonum Tibiis redderet. *De tibiis veter. Lib. 1. cap. 3. pag. 20.*

26) *Pythior. Od. XII.*

27) *Dionysiac. Lib. 24 apud Barthol. loc. cit.*

Ne calamos comburas, unde tuæ vicinæ tibiæ,
Ne olim te reprehendat tua cantus amans Minerva.
Quæ olim Gorgonei terribile simulachrum capitis
Dicti, lybicum invenit conjuncturam figuram
tibiarum.

gehauen hatte, wehklagten ihre beyden Schwestern **Stheno** und **Euryale** sehr darüber. Die Köpfe dieser beyden Schwestern waren statt der Haare mit Schlangen bedeckt, welche hauptsächlich durch ihr Zischen dies Wehklagen ausdrückten. Als **Minerva** dieses Zischen bemerkte, kam sie auf den Einfall, einen ähnlichen Klang durch eine Flöte hervorzubringen. Dieser Ursprung der Flöte, wenn er gegründet, und nicht bloß auf Nachrichten von Dichtern gebauet wäre, könnte uns zugleich einen richtigen Begrif von ihrer ersten Beschaffenheit geben. Er mag indessen gegründet seyn, oder nicht, so läßt sich doch wol aus der Natur der Sache begreifen, daß die erste Flöte höchst wahrscheinlich einen bloß zischenden, (so wie hier angeführt wird) Ton gehabt haben werde. Ausser den Dichtern schreiben der **Minerva** auch noch unter den alten Prosaikern, **Pausanias**, **Plutarch** und **Fulgentius** musikalische Geschicklichkeit zu. Die von ihr erfundene Flöte soll nach dem **Ovid** [28]) aus Buxbaum, und nach dem **Hyginus** [29]) aus Knochen gemacht worden seyn, und schon einige wenige Löcher (foramina rara) gehabt haben. Besonders der Umstand mit den wenigen Löchern scheint zu beweisen, daß schon vor der Erfindung der Minerva einfachere Flöten vorhanden gewesen seyn müssen, weil es gewiß viele Ueberlegung und vorhergegangene Erfahrung erfordert hat, zu bemerken, daß durch angebrachte Löcher, so wie sie geöffnet oder zugedeckt werden, eine Pfeife länger oder kürzer, folglich zu Hervorbringung mehrerer an Höhe und Tiefe verschiedener Töne fähig werde. Wahrscheinlich ist die sogenannte Siebenpfeife des Pans (Syringa Panos) schon vorher bekannt gewesen, die aus sieben Pfeifen von ungleicher Länge bestand, welche nach dem **Lucretius** mit dem Munde nach und nach einzeln angeblasen wurden. Das Bedürfniß mehrerer Töne hat zur Zusammensetzung dieser verschiedenen Pfeifen Anlaß gegeben, und es ist weit natürlicher zu glauben, daß der Mensch zuerst auf eine solche Befriedigung dieses Bedürfnisses verfallen ist, als auf diejenige Art, welche der Minerva zugeschrieben wird. Selbst die Siebenpfeife des Pans muß aus eben der Ursache anfänglich nur aus einer einzigen Pfeife bestanden haben, und nur nach und nach bis zu sieben vermehrt worden seyn.

In der Geschichte dieser Flötenerfindung der **Minerva** ist noch ein anderer Umstand merkwürdig, der vorzüglich von alten Dichtern angeführt wird. **Hyginus** erzählt, daß sie von ihrer Mutter und Schwester, der **Juno** und **Venus** ausgelacht worden sey, als sie einmal in ihrer Gegenwart auf der Flöte gespielt habe; sie sey daher zu einer Quelle gegangen, um darin, als in einem Spiegel, zu beobachten, wodurch sie Gelegenheit dazu gegeben, und habe gefunden, daß sie ihr Gesicht durch das Blasen auf der Flöte verunstalte. Sie sey hierauf unwillig über ihre Flöte geworden, fährt **Hyginus** weiter fort, habe sie weggeworfen, und denjenigen mit einer schweren Strafe bedroht, der sich unterstehen würde, sie wieder aufzunehmen [30]). **Ovidius** [31]) **Propertius** [32]) und **Claudian** [33]) sagen von der

28) Prima terebrato per rara foramina buxo,
Ut daret, effeci, tibia longa sonos.
Fast. Lib. VI. de Minerva.

29) Minerva tibias dicitur prima ex *osse* cervino fecisse. *Hygini Fabul. 165.*

30) Iuno et Venus, cum eam (Minervam) irriderent, quod et cæsia erat, ut buccas inflaret, fœda visa, et in cantu irrisa, in Idam sylvam ad fontem venit, ibique cantans in aqua se aspexit, et vidit se merito irrisam: unde tibias ibi abjecit, et imprecata est, ut quisquis eas sustulisset, gravi afficeretur supplicio. *Hygin. Fab. 165.*

31) Vox placuit, faciem liquidis referentibus undis;
Vidi et virgineas intumuisse genas,
Ars mihi non tanti est, valeas mea tibia, dixi,
Excipit abjectam cespite ripa suo.
Ovid. Fastor. Lib. 6.

32) Hic locus est in quo Tibia docta sones:
Quæ non jure vado Mæandri jacta natasti,
Turpia quum faceret Palladis ora tumor.
Eleg. 23. Lib. 2.

33) Hic cecidit Lybicis jactata paludibus olim
Tibia, fœdatam cum reddidit umbra Minervam,
Lib. 2. Eutrop.

Verunstaltung ihres Gesichts das nämliche; und nach dem **Plutarch** [34]) mußte sie sich sogar von einem Satyr deswegen verspotten lassen. Ich weiß nicht, woher es **Burney** hat, daß sie, nachdem sie die Flöte weggeworfen, die Lyre statt ihrer gewählt habe [35]). Weder in den angeführten Dichtern, noch im Traktat des **Plutarch**, (de ira cohib.) der von ihm citirt wird, findet sich etwas hiervon. Daher fällt auch die von ihm erwähnte Ursache weg, daß Minerva deswegen ihre Flöte weggeworfen habe, weil sie bey der Lyre zugleich singen konnte, und Gelegenheit hatte, Vergnügen und Unterricht mit einander zu verbinden.

Vom Merkur.

§. 12.

Bis hieher hat man sich also dem Anscheine nach, bloß mit zweyerley Arten von musikalischen Instrumenten behelfen müssen, nämlich mit den Schlaginstrumenten, welche die **Idäi Dactyli** bey ihren Götterfesten einführten, und mit der von der Minerva erfundenen, aber bald wieder weggeworfenen Flöte. Die dritte Gattung von musikalischen Instrumenten, nämlich die besaitete, scheint aber von den alten Griechen, gerade so wie bey andern alten Völkern, ebenfalls nicht lange unentdeckt geblieben zu seyn. Das erste Instrument von dieser Art, ist die **Lyre** gewesen, dessen Erfindung sowol von den Egyptiern als Griechen einem **Merkur** zugeschrieben wird. Von dem egyptischen **Merkur** ist schon im zweyten Kap. dieser Geschichte ausführlich gehandelt worden. Hier will ich das nöthigste von dem griechischen beybringen.

Er soll ein Sohn **Jupiters** und der **Maja**, einer Tochter des Mauritanischen Fürsten **Atlas**, gewesen seyn. Die Dichter machen ihn zum allgemeinen Boten der Götter, und geben ihm unter allen heidnischen Gottheiten die meisten Geschäfte zu verrichten. Besonders aber brauchte ihn sein Vater sehr häufig, und nicht immer auf die ehrenvolleste Weise. **Lucian** scherzt oft in seinen Gesprächen der Götter über die große Menge von Geschäften, die Merkur ohne Unterbrechung Tag und Nacht zu verrichten hatte. Er wird daher nicht nur für den Gott der Beredsamkeit und des Handels, sondern auch, weil zu einer klugen Betreibung von Handelsgeschäften, Verschwiegenheit, oft auch Verstellung nöthig ist, für den Gott der List und des Betrugs, ja sogar der Diebe, der Fechtkunst und der Wege und Straßen gehalten. Außerdem mußte er auch alle Morgen den Speisesaal der Götter auskehren, die Stühle in dem Rathszimmer zurecht setzen, die Seelen der Verstorbenen aus ihren Leibern lassen, und sie in die Hölle hinunter und wieder herausführen. (Lucian Dial. Deor. II. und Nat. Com. Mythol. Lib. V. Cap. 5). **Amphion** soll ihm nach dem Berichte des **Pausanias** [36]) den ersten Altar errichtet haben, und dafür von ihm mit einer so großen musikalischen Geschicklichkeit begabt worden seyn, daß er bloß durch den Klang seiner Lyre im Stande war, die Mauren von Theben zu errichten. Dieser griechische **Merkur** wird allgemein für den ersten Erfinder der Lyre gehalten [37]). **Homer** hat in einer

34) Iocus fertur, Minervam cum fistula caneret, Satyro his verbis castiganti:
Non te decet forma ist hæc, pone fistulas
Et arma capesse componens rectæ genas,
non obtemperasse: cum autem in flumine faciem suam esset contuita, indignatam fuisse, ac missas fecisse fistulas, quanquam ars deformitatem cantus suavitate hic quidem compensebat. *Plutarch. de ira cohibenda, Tom. II. pag. 456. Edit. Xylandr. Fol.*

35) *Hist. of Mus. Vol. I. pag. 264.*

36) *Lib. IX. cap. 5.* und Horaz Ode 11 Buch 3 V. 1.
Mercuri, nam te docilis Magistro
Movit Amphion lapides canendo:
Tuque testudo resonare septem
Callida nervis.

37) **Merkur** und **Apollo** hatten einen gemeinschaftlichen Altar, weil dem einen die Erfindung der Lyre und dem andern die Erfindung der Cither zugeschrieben wurde. „Succedit communis Apollinis et Mercurii, ob eam præcipue causam, quod lyræ inventum Mercurio,

Hymne auf ihn, die Art und Weise, wie er zu dieser Erfindung gekommen ist, weitläuftig beschrieben, aber die Lyre und Cither miteinander verwechselt, so wie es auch die meisten andern Dichter, welche dieser Erfindung erwähnen, gethan haben. Die zehnte Ode des **Horaz** aus dem ersten Buche, enthält das was **Homer** sehr weitläuftig sagt, in der Kürze. Ich halte es der Mühe werth, sie hierher zu setzen, da sie den Charakter **Merkurs** überhaupt sehr gut schildert.

Lob des Merkur.

Atlas's Reiß, beredter Merkur, des neuen
Wildgeschaffenen Menschengeschlechts zweyter
Schöpfer durch verfeinerte Sitten, Sprach' und
Anstand des Leibes,
Dir ertönt mein Lied, der geschweiften Lyra
Vater, Dir, Gesandter der großen Götter,
Der du scherzhaft raubst, mit so leichten Ränken
Was dir behaget!
Phöbus, der einst, listig entführter Rinder
Wegen, da du Knabe noch warst, dich ausschalt,
Mußte lachen, als er indeß den Köcher
Schnell sich entwandt sah.
Ja der reiche Priamus entgieng vor Trojens
Mauern nur durch dich der Atriden Rache
Täuschte die thessalischen Feuer, und die
Lager des Todtfeinds.
Fromme Seelen bringst du zur Wohnung stolzer
Freuden; mit dem goldenen Stabe bändigst
Du den leichten Schwarm, des Olympus Günstling,
Günstling des Orkus! **Schmidt**[38]).

Fast alle alte Dichter erwähnen dieser Erfindung auf eine ähnliche Art, nur mit dem Unterschied, wie schon angeführt worden ist, daß viele statt der Lyre die Cither setzen. Die Gelegenheit dazu erhielt **Merkur** durch einen schalkhaften Streich, den er schon als Kind dem **Apollo** spielte. Die Mythologen erzählen diesen Streich auf folgende Weise: **Merkur** schlich sich, da er noch in der Wiege lag, einmal heimlich heraus, durchstrich Pierien, und trieb die Rinder weg, welche Apollo daselbst hütete. Damit ihm aber Apollo nicht auf die Spur kommen sollte, zog er den Rindern gewisse Schuhe an, trieb sie auf diese Weise theils nach Pylus, theils in eine Höle, schlachtete zween davon, hieng die Häute auf die Felsen, das Fleisch aber verzehrte er theils gekocht, theils gebraten. Nun gieng er wieder auf den Cyllene, (ein Berg in Arcadien), fand daselbst eine Schildkröte, machte sie rein, und spannte die Nerven von den geschlachteten Rindern darauf, wodurch er denn die Lyre erfand. Nach vielem Nachforschen entdeckte endlich Apollo, daß ihm Merkur seine Rinder weggetrieben habe, und beklagte sich desfalls beym Jupiter. Merkur wollte aber nichts davon wissen. Nach vielen Untersuchungen beschloß Jupiter, mit dem Apollo selbst nach Pylus zu gehen, und ihm seine Rinder wieder zu geben. Als aber

citharæ Apollini, Græcorum fermo attribuit. *Pausanias, Lib. V. pag. 162.*

38) Mercuri facunde, nepos Atlantis,
Qui feros cultus hominum recentum
Voce formasti etc.

nachher Merkur einmal auf seiner neuerfundenen Lyre spielte, gefiel es dem Apoll so sehr, daß er selbst seine Rinder für diese Lyre dem Merkur wieder gab. Merkur weidete sie, und erfand dabey auch die Pfeifen. Für diese Erfindung gab ihm Apollo auch seinen goldenen Stab, und lehrte ihn die Kunst, mit gewissen Steinchen zu wahrsagen [39]).

§. 13.

Ueber die eigentliche Beschaffenheit dieser Lyre sind die meisten alten Dichter ziemlich einig; sie halten meistens dafür, daß sie mit sieben Saiten bezogen gewesen [40]). Sie war also schon sehr viel vollkommner als die des egyptischen Merkurs, welche nur mit drey Saiten bezogen gewesen seyn soll. Indessen wird die Erfindung der siebensaitigen Lyre noch so vielen andern spätern Personen zugeschrieben, von welchen in der Folge geredet werden wird, daß es ungemein schwer ist, hierin etwas genaues zu bestimmen. Das wahrscheinlichste ist, daß alle die verschiedenen siebensaitigen Lyren, deren Erfindung bald diesem bald jenem zugeschrieben wird, sowol an Form als Einrichtung der Hauptsache nach einander ähnlich gewesen, und nur in Nebendingen etwas von einander abgegangen sind, und daß ein jeder, welcher an dem einmal vorhandenen Instrumente irgend eine beträchtliche oder auch unbeträchtliche Veränderung anbrachte, als ein neuer Erfinder desselben angesehen wurde. Wir haben noch in unsern Zeiten solche Fälle häufig, und mancher Instrumentmacher oder Künstler hat sich den Namen eines Erfinders erworben, der bloß ein schon vorhandenes Instrument entweder zu einer gewissen Absicht brauchbarer machte, den Umfang desselben erweiterte, oder sonst eine Veränderung daran anbrachte. Gerade so wird es mit den griechischen Erfindern beschaffen gewesen seyn. Selbst die siebensaitige Lyre des griechischen Merkur scheint keine ursprünglich griechische Erfindung, sondern nur eine Erweiterung der egyptischen dreysaitigen zu seyn. Denn wenn man auch nicht annehmen will, wie es viele thun, daß überhaupt der egyptische und griechische Merkur eine und eben dieselbe Person war, so ist es doch nicht zu bezweifeln, daß die Griechen sehr viel von den Egyptiern angenommen haben. Nicht nur viele Namen ihrer Götter sind egyptischen Ursprungs, sondern auch die ihnen zugeschriebenen Handlungen und Eigenschaften, so wie die Art ihrer Verehrung. Solche Gebräuche und Meynungen sind von einem Volke aufs andere fortgepflanzt worden, und konnten es damals um so mehr werden, da Egypten und Griechenland ungefähr in einem solchen Verhältniß gegen einander standen, wie in den neuern Zeiten verschiedene europäische Staaten. Daher kommt es auch, daß nicht bloß die Egyptier und Griechen einen Merkur verehrten, sondern auch die Römer, Gallier und sogar die alten Deutschen. Die Römer verehrten ihn als den Gott der Kaufleute, und die Gallier als den Urheber aller Künste, und ebenfalls als Beförderer des Handels und Wandels [41]). Von seiner Verehrung bey den alten Deutschen giebt **Tacitus** Nachricht [42]). Ob nun gleich alle diese Völker glauben, ihr **Merkur** habe unter ihnen selbst gelebt, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß der Name und die Handlungen des egyptischen Merkurs nur durch Ueberlieferungen auf sie gekommen, und von ihnen angenommen worden. Wenn daher nicht bloß die griechischen und römischen Dichter, sondern auch die Geschichtschreiber ihren **Merkur** als Erfinder der Musik und Lyre nennen, so weiß man ungefähr, wie man es zu nehmen hat. **Apollodor** scheint unter allen alten Geschichtschreibern der einzige zu seyn, der die Erfindung der Lyre bloß

39) *Apollodor. Lib. III. cap. 10 §. 2.*

40) *Homeri Hymnus in Mercurium, v. 51.*

Septem vero consonas ovium extendit chordas.

Vergl. die Not. 36 vom **Horaz** angeführte Stelle. Nach dem **Callimachus** wird auch dem Apollo eine solche siebensaitige Lyre zugeschrieben. *Hymn. in Delum v. 253.*

Hinc puer tot lyræ intendit chordas
Postea, quoties cycni partui accinuerant.

41) *Iul. Cæs. de Bello gall. Lib. VI. cap. 17.*

42) *De mor. German. cap. 9.*

dem egyptischen Merkur zuschreibt [43]). Von seiner Verehrung in Egypten, so wie von seinen Schriften ist schon im zweyten Kapitel dieser Geschichte §. 19 das nöthigste gesagt worden.

Vom Apollo.

§. 14.

Unter allen heidnischen Göttern gehört keiner mit mehrerem Rechte hieher als **Apollo**, der vorzüglich ein **Gott der Musik** genannt wird. Aber eben so wie die Geschichte des Merkur und des Jupiter sehr dunkel und ungewiß war, so ist es auch die seinige. **Cicero** giebt vier verschiedene Personen dieses Namens an, und die Beynamen, die ihm von alten Dichtern beygelegt werden, sind kaum zu zählen. Nach einigen soll er der Jubal, Lamechs Sohn gewesen seyn [44]); andere wollen ihn lieber für den Moses oder Bacchus halten; und noch andere für den egyptischen Osiris selbst, oder wenigstens für einen Bruder oder Sohn desselben. Die Anhänger dieser verschiedenen Meynungen, haben sich viele Mühe gegeben, die Beweise dafür aus der alten Geschichte aufzusuchen. Es würde hier zu weitläuftig seyn, sie alle anführen zu wollen. Unser **Apollo** war nach der gemeinsten Meynung ein Sohn **Jupiters** und der **Latona**, und wurde zu Delos gebohren. Derjenige, welcher den Beynamen **Nomios** hatte, König in Arcadien war, seiner strengen Regierung wegen von seinen Unterthanen des Thrones entsetzt wurde, und darauf nach Thessalien zum König **Admet** flüchtete, dessen Rinder er der Fabel zufolge hüten mußte, soll ein anderer gewesen seyn, ob er gleich ebenfalls von vielen für den Gott der Musik gehalten wird. Ein dritter wird für den Sohn des Corybas gehalten, der in Creta gebohren wurde; der vierte und älteste von allen soll endlich ein Sohn Vulcans, und Schutzgott der Stadt Athen gewesen seyn. Unter allen wurde dem Sohn Jupiters und der Latona die meiste Ehre erwiesen, und die meiste musikalische Geschicklichkeit zugeschrieben; wenn daher den übrigen, wie es besonders der Fall mit dem arcadischen Apollo ist, ähnliche Eigenschaften und Handlungen beygemessen werden, so geschieht es gewöhnlich, weil man sie aus Irrthum untereinander verwechselt.

Noch eine andere Meynung ist endlich diese, daß Apollo überhaupt keine wahre, sondern nur eine erdichtete Person sey, und eigentlich die Sonne darunter verstanden werden müsse. **Vossius** war dieser Meynung am meisten ergeben, und suchte mit vieler Mühe zu beweisen, daß nie ein anderer Apollo als die Sonne existirt habe. Eben dieser Meynung war auch **Plato**, (in Cratylo) und **Cicero** (de natur. Deor. lib. 3.) Apollo wurde ein Sohn Jupiters genannt, sagt Vossius, weil die Alten den Jupiter für den Schöpfer der Welt hielten. Seine Mutter nannte man Latona, ein Wort, welches Verborgenheit bedeutet, weil vor der Schöpfung der Sonne alle Dinge in der Dunkelheit des Chaos begraben lagen. Er ist in Delus gebohren; δῆλος aber heißt **offenbar**, weil die Sonne alles offenbar macht. Er wird stets jung und schön gebildet, weil die Sonne nie ältert oder abnimmt [45]). Aus diesen und

43) *Lib. II.*

44) *Gerh. Ioa. Vossius, de orig. et progr. Idololatriæ, Lib. I. cap. 16 pag. 127. Huetius demonstr. evangel. Propos. IV. cap. 10.* Apollinem Musicæ parentem, ejusque fratrem Vulcanum ferrariæ et ærariæ artis auctorem, Iubalis, et Tubalcaini filiorum Lamechi expressas esse a Mythicis Scriptoribus imagines, jam observatum est. Eben dieser Schriftsteller sucht noch ausführlich zu beweisen, daß überhaupt die Bücher Mosis die Quelle der griechischen Mythologie sind, und daß sich bey den meisten Fällen deutliche Spuren davon angeben lassen.

45) Hesiodus in Theogonia, uti et in Metamorphosi Ovidius, Apollinem et Dianam, natos ajunt e Iove et Latona. Ubi Iupiter est opifex mundi, Latona est materies universi, quæ Λητὼ sive Latona, ἀπὸ τοῦ λήθειν, a latendo, juxta Platonem dicta est, et quoniam antequam lux foret, omnia in tenebris delituerint. In Delo etiam natus traditur Apollo, quia Sol luce sua omnia facit manifesta ac conspicua. Forma Apollo fingitur juvenili, quippe semper pulcher, semper juvenis, ut de eo canit *Callimachus.* (Hymno in Apollin.) Fabula ex eo, quia Sol nullo vel tempore, vel labore senescit. *De origine Idol. Lib. II. cap. 12 pag. 366.*

noch mehrern Gründen schließt **Vossius**, daß es nie einen andern Apollo als die unter diesem Namen angebetete Sonne gegeben habe. Die dem Apollo zugeschriebene Erfindung der Musik wird auf das Verhältniß und die Harmonie der Weltkörper gedeutet, woraus nach dem Sinn des **Orpheus** und **Pythagoras** ein gewisser Wohlklang entstehen soll [46]). Dieser Erklärung stimmt auch **Phornutus** bey [47]). Ganz auf ähnliche Art werden die übrigen Eigenschaften und Handlungen Apolls angesehen und erklärt.

§. 15.

So wahrscheinlich indessen diese letzte Meynung ist, so läßt sich doch aus vielen Stellen alter Schriftsteller schließen, daß wirklich einmal eine Person unter dem Namen **Apollo** gelebt haben müsse, welche ihrer großen, schönen und dem menschlichen Geschlecht nützlichen Handlungen wegen, nach ihrem Tode vergöttert und für die Sonne gehalten worden ist. Wer aber diese Person eigentlich gewesen, wenn und wo sie gelebt habe, überlassen wir der Untersuchung gelehrterer Alterthumsforscher, und halten uns hier ohne fernere Weitläuftigkeit an solche Nachrichten und Meynungen, die am allgemeinsten angenommen sind. Nach diesen am allgemeinsten angenommenen Meynungen sollen drey Personen dieses Namens Griechen, und eine, vermuthlich die älteste, aus Egypten gewesen seyn. Wenn die Erfindungen des griechischen und egyptischen Apolls untereinander geworfen, und häufig einer einzigen Person zugeschrieben werden, so mögen es ebenfalls diejenigen, die es thun, verantworten. Wir gehen zu denjenigen Begebenheiten fort, die dem Apoll in musikalischen Dingen zugeschrieben werden, folglich nur allein ein Gegenstand dieser Geschichte sind. Von allen übrigen ist es genug, wenn nur das nöthigste um des Zusammenhangs willen angeführt wird.

Daß **Apollo** die Cither erfunden haben soll, und dieser Erfindung wegen mit dem **Merkur** einen gemeinschaftlichen Tempel hatte, ist schon (Note 37) aus dem **Pausanias** angeführt. Auch über diese Erfindung sind die Meynungen sehr verschieden. Die Fabel sagt, Apollo habe, als er zuerst die vom Merkur erfundene Lyre spielen hörte, so viel Vergnügen daran gefunden, daß er seine Rinder dafür gegeben. Ferner: daß, als ihm Merkur aus Muthwillen seine Rinder noch vorher stahl, sich Apollo mit dem Spielen auf einer Pfeife beschäftigt, und dieser Beschäftigung wegen nicht gehörig auf sein Vieh geachtet habe. Auf diese Weise ist nicht zu begreifen, wie er zur Erfindung einer **Cither** gekommen seyn soll; denn nach der Fabel spielte er zuerst eine Pfeife, und erhielt sodann von Merkur die Lyre. Diodor von Sicilien sagt auch ausdrücklich, daß Apollo deswegen sehr geachtet wurde, weil er der erste war, welcher die von Merkur erfundene Cither (statt Lyre) gut zu spielen wußte. (Apollinem istic invenerunt magna existimatione præditum, quod citharam a mercurio inventam, primus dextre usurpare nosset. *Bibl. hist. lib. III. cap. 59.*) Von der Erfindung der Cither sagt weder die Fabel noch

46) Adhæc Poesin et Musicen inveniſſe existimatus unde ipse apud Nasonem 1 Metam.

Per me concordant carmina nervis.

Eo autem spectarunt, quod Sol, juxta *Orphei* (in Orphic. hym. in Apollin.) ac *Pythagoræ* (Aristot. lib. 2 de cœlo, cap. 9) etiam doctrinam motus moderando fidereos credatur suaviſſimum edere concentum; unde *Dorylaus* (apud Censor. cap. 13) mundum vocabat *organum Dei;* puta Solis. *Varro* item *Divûm lyram. loc. cit.*

47) Cæterum Musicus et Citharoedus inducitur, quod concinne et decore omnem mundi partem pulset, moveatque, et se socium omnibus partibus adjungat, nulla ejus dissonantia in rerum natura conspecta, sed temporum ad se mutuo symmetriam in summo (non secus ac si ad numerum) servet et animalium voces, ipse nimirum aliorum corporum sonus existens: ac per se siccitatem, quo facilius ad auditum vox veniat, præstet. *De Deor. natura. De Apollin. et Diana.*

Diodor ein Wort. Da es noch sehr unausgemacht ist, worin die Cither und Lyre eigentlich von einander unterschieden sind, und beyde von vielen alten Dichtern und Geschichtschreibern für einerley gehalten, wenigstens häufig miteinander verwechselt werden, so kann es leicht seyn, daß Apollo an der Lyre des Merkur bloß einige kleine Veränderungen, entweder an der Form oder sonstigen Einrichtung des Instruments angebracht, und dadurch auf eben die Art, wie schon vorher bey der Lyre angemerkt worden, in spätern Zeiten den Namen eines Erfinders erhalten hat. Hieraus würde sich dann vielleicht erklären lassen, warum die Namen beyder Instrumente so häufig miteinander verwechselt werden. Nach den meisten Meynungen soll die Figur der Cither einem griechischen Δ Delta, so wie die Davidische Cinnor gleichen: man giebt ihr auch die Form einer Harfe, die allerdings einige Aehnlichkeit mit dem Δ hat. Das Instrument von dieser Form nannten aber die Griechen nicht Cither, sondern τρίγωνον, und Bürette glaubt, daß eigentlich davon unsere Harfe entstanden sey. Die Figur der Lyre gleicht gewöhnlich, ihrem ersten egyptischen Ursprunge gemäß, dem Gerippe einer Schildkröte, und ist nur alsdann erst, obgleich nicht merklich verändert worden, nachdem man anfieng, sie aus anderer Materie zu verfertigen. Man findet aber auch von beyden Abbildungen, die einander völlig ähnlich sind, z. B. in Bonanni Descrizione degli stromenti armonici. Uebrigens sind beyde Instrumente, wenn nicht der Form, doch gewiß dem Tone nach, einander sehr ähnlich gewesen. So groß indessen diese Aehnlichkeit auch seyn mag, so wollen doch die Gelehrten, daß sie gehörig von einander unterschieden werden sollen [48]).

§. 16.

Ich halte es der Mühe werth, die Meynung über den Unterschied der Cither und Lyre noch anzuführen, welche Bürette (Dissert. sur la Symphonie des Anciens, in den Mem. de l'acad. des inscript. et belles lettres, Vol. IV. pag. 116) geäußert hat. Nach ihm ist die Cither ein aus mehrern einzelnen Stücken zusammengesetztes Instrument. Die zwey Seiten, welche den Körper des Instruments ausmachten, waren so gebogen und gekrümmt, daß sie gegeneinander die Form von zwey Ochsenhörnern hatten. Gegen das obere Ende waren sie auswärts, und gegen das untere einwärts gebogen. Die Mitte dieser beyden Seiten zwischen dem obern und untern Ende wurde der Arm (πῆχυς) genannt. Beyde Seiten standen auf einem hohlen Boden, ἠχεῖον genannt, wodurch, wie ungefähr durch unsere Resonanzböden der Ton der Saiten verstärkt werden sollte. Die Saiten waren unten und oben an zwey Querstegen befestiget, mit Namen κάλαμοι und δόνακες, weil sie ursprünglich aus Rohr gemacht wurden. Der untere Steg, welchen Pollux (Onomast. lib. 4 c. 9 Segm. 62) ὑπολύριον, und Lucian (Dial. Deor. Apoll. et Vulc.) μαγάδιον, nennt, hielt das untere Ende einer jeden Saite fest; und der obere, welcher zwischen den beyden Hauptseiten des Instruments gerade da angebracht war, wo sie sich auswärts bogen, hatte verschiedene Löcher, mit eben so vielen Wirbeln, (κόλλοπες und κόλλαβοι) woran die Saiten befestigt waren. Diese Wirbel wurden mit einer Art von Schlüssel oder Stimmhammer (χορδότονον) umgedreht, so daß man dadurch die Saiten anspannen oder loslassen konnte.

48) Diversa quidem sunt organa, lyra, et cithara: ut vel argumento est, quod veteres Mercurium lyræ, Apollinem citharæ inventorem faciunt. Attamen *adeo cognata* sunt, ut sæpe a veteribus confundantur. Nam, ut de Statio Papinio nihil dicam, qui lib. 1. Achilleidos, et in decimo Thebaidos, pro eodem usurpat testudinem, citharam, lyram: etiam Athenæus lib. XIV. de Clinia Pythagorico scribit, Ἔποτε χαλέπαινε διὰ τὴν ὀργὴν, ἐκιθάριζε τῇ λύρᾳ. *Si quando ob iram esset factus morosior, citharizabat lyra.* Hæc res decepit Antonium Majoragium, quando præfatione in Pindarum contendit, eos falli, qui lyram a cithara faciunt diversam: etsi et multis idem argumentis probare adnitatur in opusculo quodam ad Hieronymum Cardanum, quod in epistolicis quæstionibus, ab nepote editis, primo loco collocatum. *Gerh. Ioh. Vossius, institut. poetic. lib. III. cap. XII. §. 14.*

Die Lyre war von der Cither darin unterschieden, 1) daß die zwey Hauptseiten weniger auseinander standen; 2) daß der Boden einer Schildkrötenschale glich, ein Thier, dessen Form, wie man sagt, die erste Idee zu diesem Instrumente gegeben haben soll. Da dieser Boden rund war, so konnte die Lyre nicht so, wie die Cither, aufrecht gestellt, sondern mußte zwischen den Knien gehalten und gespielt werden. Man sieht hieraus, daß sie einige Aehnlichkeit mit einer liegenden Laute mit einem sehr kurzen Halse hatte; und es ist sehr wahrscheinlich, daß das letzte Instrument von der Lyre entstanden ist. Man durfte nur den Boden oder den Bauch der Lyre mit einer Decke versehen, so entstand die Form eines Lautenkörpers; und wenn man vermittelst eines Bretts die beyden Arme der Lyre miteinander verband, so entstand das Griffbrett oder der Hals unserer Laute.

§. 17.

Ueber die Zahl der Saiten, und den Umfang der Töne, die auf der Cither des Apollo enthalten waren, so wie über die Art und Weise sie zu spielen, hat man sich ebenfalls noch nicht vereinigen können. Einige geben ihr nur drey bis vier Saiten; andere aber steigen mit dieser Anzahl nach und nach bis zu 10, ja sogar bis zu 24. [49]). Die Lyre des Merkur wird, wie wir schon gesehen haben, siebensaitig vorgestellt, und die Cither des Apoll, fast immer, wenn sie irrig lyra Apollinis genannt wird, ebenfalls. Martini hält es mit denen, welche ihr nur 4 Saiten zuschreiben. Er sagt, man muß die Cither des Apollo so vollkommen annehmen, als es in jenen ersten Zeiten möglich war. Dies vorausgesetzt, sey ohne Zweifel die viersaitige Cither sowol in Rücksicht auf die Tetrachorde als auf die Octave die vollkommenste. Man habe daher Grund, die besagte Cither bloß als viersaitig anzunehmen [50]). Diodor von Sicilien erzählt in seiner Beschreibung eines musikalischen Wettstreites zwischen Apollo und Marsyas, daß Apollo aus Reue und Verdruß über sein grausames Verfahren mit dem von ihm überwundenen Marsyas, die Saiten von seinem Instrumente abgerissen, und dadurch die von ihm erfundene Harmonie vertilgt habe. Die Musen hätten hierauf, fährt er weiter fort, die Saite oder den Ton Mese, Linus den Ton Lichanon, Orpheus und Thamyris die Töne Hypate und Parhypate aufs neue erfunden [51]). Wenn nun die ursprüngliche Lyre des Merkur nur drey Saiten hatte, und diese in die Hände Apolls gekommen ist, und nach seiner Zeit vielleicht erst Cither genannt wurde, so kommt durch die von den Musen, dem Linus, Orpheus und Thamyris hinzugesetzten vier neuen Saiten, die Zahl von sieben heraus, die, wie schon angeführt ist, von alten Dichtern und Geschichtschreibern gewöhnlich der Lyre des Merkur zugeschrieben werden. Man kann daher, wie es scheint,

49) In ejusmodi enim organis musicis, quæ chordis intenduntur, veteres mox tres, mox quatuor, mox septem, mox novem, mox decem plus minus agnovere chordas. Phil. Jesens *Cæl. astronom. poet. myth. pag. 186.* Ut lyra Apollinis chordarum septem tot cœlestium sphærarum motus præstat intelligi, quibus solem moderatorem natura constituit. *Macrobius Saturnal. lib. I. cap. 19.*

50) Con tutto ciò, se mi è lecito il dire quel che io ne sento, sembrami, più verisimile il parere di coloro che di quattro. Poichè noi dare dobbiamo, alla Cetra d'Apollo quella perfezione, che sembra più convenevole, avendo sopratutto in vista la semplicità di que' primi tempi. Cio supposto la Cetra di quattro corde composta non può negarsi, che non sia la più perfetta, o sia per riguardo al loro Tetracordo, cioè serie di quattro corde, di cui servivansi per misurare qualunque altro maggior intervallo; o sia per riguardo all compleſso della Diapason, o sia Ottava divisa armonicamente, e aritmeticamente in quattro corde. Convien dunque conchiudere, che la suddetta Cetra di quattro sole corde fosse fornita. *Storia della Musi. T. II. pag. 20.*

51) Mox tamen pœnitentia ductus et ægre, quod commiserat, ferens, ruptis citharæ nervis inventam ab se harmoniam abolevit. *Mesen* (id est, mediam) tamen Musæ, *Lichanon* Linus, Orpheus et Thamyris *Hypaten* et *Parhypaten* deinde invenerunt. *Bibl. histor. lib. III. cap. 59.*

die Cither und Lyre, in Rücksicht auf ihren Bezug und ihre Behandlungsart für ein und eben dasselbe Instrument nehmen, und das, was von dem einen gesagt ist, auch von dem andern gelten lassen.

Bürette, welcher, wie wir schon gesehen haben, unter der Lyre und Cither nur einen sehr geringen Unterschied findet, und daher ebenfalls beyde für eine einzige Art von Instrument nimmt, sagt, daß sich die Zahl der Saiten, womit man die Lyre bezog, sehr mannigfaltig verändert habe. Die, welche **Olympus** und **Terpander** gespielt haben, hatte nur drey, und sie wußten nach **Plutarchs** Bericht mehr damit zu machen, als andere mit mehrern. Durch Hinzusetzung einer vierten erhielt man ein vollständiges Tetrachord; durch die fünfte, welche von **Pollux** (Onom. lib. 4 cap. 9 Segm. 60) den Scythen zugeschrieben wird, ein Pentachord. Der Tonkünstler **Phrynis** soll nach dem **Plutarch** auf seiner fünffaitigen Lyre **zwölf** verschiedene Arten von Harmonie [52]), worunter man wahrscheinlich so viel kleine Melodien zu verstehen hat, hervorgebracht haben. Nach dem **Plinius** hat **Terpander** die siebente, **Simonides** die achte, und endlich lange Zeit nachher **Timotheus** die neunte hinzugesetzt [53]). **Bürette** spricht gar schon von einer zwölften Saite, die dieser Timotheus Milesius hinzugesetzt habe. Er führt den **Pausanias** (lib. 3. cap. 12.) als Zeugen an. **Suidas** aber macht es zweifelhaft, welcher sagt, daß er die vorher mit **sieben** oder **neun** Saiten bezogene Cither nur mit zweyen vermehrt habe. Waren also vorher sieben Saiten, so vermehrte sie Timotheus auf neun; waren aber schon neun, doch nicht auf zwölf, sondern nur auf eilf. Doch fällt auf alle Fälle dieser allmälige Zusatz mehrerer Saiten in viel spätere Zeiten, als man den Zeitpunkt annehmen kann, in welchem Apollo gelebt hat; nicht zu gedenken, daß eine solche Vermehrung, wenn sie die damaligen Citharisten gut zu brauchen wußten, schon einen Grad von Ausbildung der Musik voraussetzt, der in den Zeiten Apolls noch nicht wohl möglich war. So wenig man daher in dieser Sache mit Sicherheit bestimmen kann, so kommt es mir doch der Natur der Sache nach, und diesen ersten Zeiten gemäß, immer wahrscheinlicher vor, daß die Cither so wie auch die Lyre, nur eine geringe Anzahl von Saiten gehabt habe, und daß beyde Instrumente in ihrem allerersten Zustande noch nicht nach gewissen abgemessenen Tönen, wie man sich gemeiniglich vorstellt, sondern bloß willkürlich gestimmt waren.

§. 18.

Auf welche Art und Weise die Lyre und Cither in den ersten Zeiten gespielt worden sind, wird nicht weniger, wie alles, was die ältesten Zeiten angeht, von verschiedenen Schriftstellern auch verschieden angegeben. Gewöhnlich nennt man ein gewisses Instrument, mit Namen **Plectrum**, dessen sich die Alten dazu bedient haben. **Calmet** in seiner Dissertation von den musikalischen Instrumenten der Hebräer übersetzt dieses Wort durch **Bogen**. Es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß die Alten unsern Bogen schon gekannt haben. Was im Kapitel von der hebräischen Musik von einem Bogen gesagt worden, ist aus zu unzuverläßigen Quellen genommen, als daß man darauf bauen, und sowol den Hebräern, als den alten Griechen den Gebrauch eines wirklichen Haarbogens, wie die unsrigen sind, zugestehen könnte. **Bürette** sagt, man hätte die Lyre auf zweyerley Weise gespielt, entweder mit den Fingern, so wie wir unsere Harfen spielen, oder mit dem schon genannten Plectrum. Dieses Plectrum war eine Art eines kleinen Stöckchen, wie etwa unsere Paucken- und Trommelschlägel, nur viel dünner, und wurde aus Elfenbein oder irgend einer Art von glattem Holze gemacht. Man nennt es auch eine Schlagfeder. Der Spieler hielt dieses Stöckchen mit der rechten Hand. In den ältesten Zeiten wurde die Lyre nie ohne dieses Plectrum gespielt; man hielt es für unanständig, die Saiten mit den Fingern zu berühren, und **Plutarch** erzählt, daß die Lacedämonier einem Lyristen deswegen einmal eine Geld-

52) Plutarchus de Musica.

53) Septem chordis additis Terpander, octavam Simonides addidit: nonam Timotheus, cithara sine voce cecinit. *Plin. sec. Hist. mund. Lib. VII. cap. 56.*

strafe auflegten [54]). Der erste, welcher es wagte, die Lyre ohne ein solches Plectrum zu spielen, war ein gewisser **Epigonus**, wie **Athenäus** (Deipnos. lib. 4. cap. 25.) und **Pollux** (Onomast. lib. 4. cap. 9. Segm. 59.) berichten. Aus alten Monumenten, und aus einigen Stellen alter Schriftsteller sieht man, daß gewisse Lyren auch mit zwey Händen gespielt wurden; man riß nämlich die Saiten mit den Fingern der rechten Hand, welches man intus canere nannte, und schlug sie mit einem in der rechten Hand habenden Plectro, welches foris canere genannt wurde. Wer ohne Plectrum spielen wollte, mußte die Saiten mit den Fingern beyder Hände reissen [55]). Noch muß hier angeführt werden, daß es sehr unrichtig ist, wenn das Wort *Lyra* im Deutschen durch Leyer übersetzt wird, wie so viele Dichter und Prosaiker gethan haben. Die Leyer (Vielle) ist von der Lyre ganz verschieden, und gewiß, so unvollkommen auch die alte Lyre gewesen seyn mag, noch weit unvollkommener, wenigstens auf alle Fälle unedler.

§. 19.

Ob es nun gleich mit der Erfindung des Apoll nicht ganz richtig scheinet, wie wir gesehen haben, (denn er bekam sowol die Lyre als die Pfeife von Merkur), so muß er doch nach damaliger Art beyde Instrumente vorzüglich gut zu spielen gewußt, und wahrscheinlich durch diese Geschicklichkeit sich den Namen eines Gottes der Musik erworben haben. Das Zeugniß des **Diodor** von Sicilien hierüber ist schon angeführt; noch ausserdem bezeugen aber auch die meisten alten Dichter dasselbe. Dennoch wagten es einige zu seiner Zeit lebende Musiker, sich mit ihm in musikalische Wettstreite einzulassen. Der erste Streit von dieser Art soll ungefähr ins 2647ste Jahr der Welt fallen, und der durch die Erfindung der aus sieben ungleichen Röhren zusammengesetzten Hirtenpfeife bekannte **Pan** war sein Gegner. Zum Schiedsrichter wurde eigentlich **Tmolus** erwählt. **Midas** aber, König in Lydien, mischte sich ebenfalls mit in den Streit.

Pan, welcher sich für einen vortreflichen Flötenspieler hielt, wollte dem Apoll beweisen, daß die Flöte der Lyre vorzuziehen sey. Apoll nahm den Streit an, und erhielt nach dem Ausspruche des **Tmolus** den Sieg. **Midas** aber verwarf dieses Urtheil, und sprach dem **Pan** den Sieg zu; bekam aber für seine Dummheit ein Paar Eselsohren zur Belohnung [56]). Da diese Fabel wirklich auf irgend eine wahre Geschichte gegründet zu seyn scheint, und in Rücksicht auf ungeschickte Beurtheilung übelverstandener Kunstsachen manche nützliche Anwendung leidet, so verdient sie eine nähere Erklärung. **Midas** soll ein Sohn des **Gordius** und der **Cybele** gewesen seyn. Er besaß so große Reichthümer und eine so unmäßige Begierde, sie immer noch zu vermehren, daß er darüber jedes feinere Vergnügen, und die Kenntniß der damaligen Künste und Wissenschaften vernachläßigte. Er verkaufte zu dem Ende Korn, Wein und alles, was nur Geld einbringen konnte; daher dichteten die Alten, er habe alles in Gold verwandelt. Ohngeachtet er nun bey dieser Goldsucht kein Kenner der schönen Künste war, und seyn konnte, so nahm er sichs doch heraus, darüber zu urtheilen. Seiner Ohren wegen ist man zweifelhaft, ob sie in der That so groß und lang wie Eselsohren waren, oder ob er nur ein so feines Ohr für Musik hatte, wie dieses Thier. Einige wollen die Fabel von seinen Eselsohren auch dahin deuten, daß er sehr neugierig gewesen, viele Kundschafter gehalten, und also weit und breit habe hören können, was vorgehe.

§. 20.

Ein anderer Flötenspieler, der ebenfalls von seiner Kunst so sehr eingenommen war, daß er es wagte, dem Apoll einen musikalischen Wettstreit anzubieten, war **Marsyas**. Er hatte aber weit mehr

54) *Apud Henr. Stephan. Thesaur. ling. graec. voce* κιθαρίζω.

55) *Burette Dissert. sur la Symphonie des Anciens,* in den Mem. de l'acad. des inscript. et belles lettres. Tom. 4 pag. 124.

56) *Ovid. Metamorph. XI. 146 seqq.*

Ursache, sich seine Verwegenheit gereuen zu lassen, als Pan, oder dessen Bewunderer Midas. Entweder war Apoll durch die Dreistigkeit Pans, und das ungereimte Urtheil des Midas noch aufgebracht, oder er verließ sich diesmal auf urtheilsfähigere Richter. Genug, die Sache wurde diesmal ernsthafter, und es wurden Bedingungen des Streits festgesetzt, die ein wenig weiter giengen, als ein bloßer Scherz.

Marsyas war aus Celänä, einer phrygischen Stadt, und ein Sohn des Hyagnis, der nach den Oxfordischen Marmortafeln 1506 Jahre vor Christo florirt haben soll. Sein Verständniß mit der Cybele, welche nachher als die Mutter der Götter verehrt wurde, macht es nöthig, erst eine vorläufige Nachricht von ihr zu geben, ehe wir in der Geschichte des Marsyas weiter gehen.

Der Vater der Cybele war Meon, König in Phrygien und Lydien, und ihre Mutter Dindyma. Weil aber ihr Vater sie als ein Mädchen nicht erziehen wollte, wurde sie auf den Berg Cybelus gebracht. Hier fanden sich alsbald einige Panterthiere und andere wilde Bestien ein, welche sie mit ihrer Milch unterhielten. Als dies einige Hirtenweiber gewahr wurden, nahmen sie sie weg, und zogen sie vollends auf [57]). Als sie heranwuchs, übertraf sie nicht bloß an Schönheit, sondern auch an Klugheit und Verstand alle ihre Gespielinnen. Sie erfand eine vielröhrige Pfeife und Trommeln und Cymbeln zum Tanz; ferner allerley Mittel wider die Krankheiten des Viehes und der Kinder. Zur Heilung solcher Krankheiten bediente sie sich bisweilen bloßer Worte, bisweilen aber auch der Musik. Sie war vorzüglich freundlich gegen die Kinder, nahm sie oft, wenn sie eines gesund gemacht hatte, in ihre Arme, und bekam deswegen den Namen einer Mutter des Bergs.

Sie soll eine sehr vertraute, doch ehrbare Freundschaft mit dem Marsyas unterhalten haben, der zu seiner Zeit für einen sehr klugen und mäßigen Mann gehalten wurde. Als eine Probe seiner Klugheit führt man an, daß er eine Flöte erfand, worauf er vermittelst der Löcher eben so viel Töne herausbringen konnte, als auf den verschiedenen Pfeifen, woraus die Syrinx bestand, herauszubringen waren. Seine Anhänglichkeit an die Cybele muß von einer sehr reinen und platonischen Art gewesen seyn; denn er soll seine Keuschheit bis an die letzte Stunde seines Lebens unversehrt erhalten haben. Nicht so platonisch scheint Cybele gesinnt gewesen zu seyn, welche sich in einen Jüngling mit Namen Attis verliebte, und von ihm zur Mutter gemacht wurde. Um diese Zeit wurde sie von ihren Aeltern erkannt, und ins väterliche Haus zurück gerufen.

Als aber ihr Vater merkte, daß ihr Umgang mit dem Attis nicht ohne Folgen gewesen war, wurde er so aufgebracht, daß er nicht nur den Attis, sondern auch die Hirtenweiber, welche die Cybele erzogen hatten, umbringen und ihre Körper unbegraben hinwerfen ließ. Cybele grämte sich über dieses Unglück, über den Verlust ihres geliebten Attis und ihrer Ammen so sehr, daß sie endlich rasend darüber wurde, ins freye Feld lief, und einsam mit zerstreuten Haaren, unter Wehklagen und Rührung ihrer Trommel das ganze Land durchstreifte. Dem Marsyas that dies Unglück so leid, daß er sie aus alter Freundschaft begleitete, und überall mit ihr herumschweifte, bis sie endlich mit einander nach Nysa kamen, wo damals Bacchus residirte, und wo sie den Apoll antrafen, der seines schönen Spielens wegen auf der von Merkur erfundenen Lyre überall in großem Ansehen stand [58]).

Hier war es, wo sich Marsyas mit dem Apoll in einen musikalischen Wettstreit einließ, und das Volk von Nysa zu Richtern erwählte [59]). Apollo spielte zuerst ein Lied mit der bloßen Lyre oder Cither.

57) *Diodor. Sicul. lib. III. cap. 58.*

58) *Diodor Sicul. lib. III. cap. 59.*

59) Diodor sagt zwar ausdrücklich, daß die Nyssäer bey diesem Streit zu Richtern erwählt waren; andere Schriftsteller sind aber verschiedener Meynung. Hygi-nus und Fulgentius verwechseln diesen Streit mit dem, welchen Apollo mit dem Pan hatte, und halten den Midas und Tmolus für Richter. Die wahrscheinlichste Meynung hat Apulejus, welcher die Minerva und die Musen dafür hält, die auch durch viele alte Kunstwerke bestätigt wird. Seine hierher gehörige Stelle ist folgende: Musæ cum Minerva dissimulamenti gratia Iudices adstitere, ad decidendam scilicet monstri illius barbariem, nec minus ad stoliditatem puniendam. *Floridor. pag. 341.*

Als aber Marsyas mit der Flöte anfieng, und seine Zuhörer mit nie gehörten Tönen bezauberte, wurden sie so hingerissen davon, daß sie urtheilten, er habe seinen Nebenbuhler weit übertroffen. Sie machten hierauf einen neuen Versuch, ihre Kunst den Richtern zur Vergleichung hören zu lassen. Diesmal spielte Apoll erst nach dem Marsyas, und nicht mehr mit der Lyre allein, sondern nahm auch die Stimme zu Hülfe. Hierdurch erhielt er einen größern Beyfall, als vorher die Flöte erhalten hatte. Marsyas beschwerte sich bey seinen Richtern über diesen Ausspruch, und bewies, daß er nicht mit Recht, sondern auf eine unedle Art überwunden sey; man müsse, sagte er, bloß diejenige Kunst vergleichen, welche jeder auf seinem einzelnen Instrumente gezeigt habe, bloß die Lyre und Flöte gegen einander spielen, nicht aber die Stimme mit in Anschlag bringen. Ueberhaupt sey es unbillig, zwey Künste gegen eine einzige zu messen. Apollo erwiederte hierauf, daß er nichts mehr gethan habe, als Marsyas selbst, der ebenfalls ausser den Händen auch noch den Mund zum Blasen brauche; man müsse also entweder beyden verstatten, den Mund zu brauchen, oder keiner von beyden dürfe bey diesem Wettstreite den Mund zu Hülfe nehmen, sondern bloß seine Kunst mit den Händen zeigen. Da nun die Zuhörer den Ausspruch thaten, daß Apoll Recht habe, wurden beyde Streiter einig, einen nochmaligen Wettstreit anzustellen, wobey Marsyas vollkommen überwunden, Apoll aber so aufgebracht wurde, daß er dem Ueberwundenen lebendig die Haut abzog. Diese Grausamkeit gereuete ihn aber bald so sehr, daß er aus Verdruß die Saiten von seiner Lyre riß, und dadurch die erfundene Musik vernichtete. Er schenkte hierauf die Lyre und Flöte in die Höle des Bacchus, verliebte sich in die Cybele, und irrte mit ihr herum bis zu den Hyperboräern [60]). Pausanias gedenkt eines Umstandes, diesen musikalischen Wettstreit betreffend, welcher vom Diodor übergangen worden ist, nämlich daß Apoll die Herausforderung des Marsyas unter den Bedingungen angenommen habe, daß der Ueberwinder mit dem Ueberwundenen machen könne, was er wolle. Dennoch würde Apoll vielleicht nicht so grausam mit dem Marsyas umgegangen seyn, wenn er nicht noch vor dem Streite selbst, aufgebracht und von dem Marsyas sehr unbesonnen gleichsam verspottet worden wäre. Marsyas verglich sein struppiges Haar, seinen fürchterlichen und schmutzigen Bart, und seine rauche haarige Brust, spöttisch gegen die fliegenden Locken und den übrigen Putz Apolls, so daß er selbst von den Musen und andern Anwesenden desfalls ausgelacht wurde [61]). Auch glauben einige, daß die Liebe, mit welcher beyde der Cybele zugethan wa-

60) Tum Marsyas cum Apolline de artis præstantia in certamen descendit. Nysæi autem judices erant. Ac primus quidem Apollo simplex cithara carmen personat. At Marsyas quamprimum tibias inflavit, quod cantus novitate aures percelleret, modulationis suavitate æmulum longe anteire visus est. Tum conventione facta, ut de novo solertiæ specimina, inter se comparanda, judicibus exhiberent, Apollo iterum exorsus, citharæ sonis congruam ipse vocem applicat, eoque modo priorem tibiæ applausum longe vincit. Quod indigne ferens Marsyas, præter omne jus sibi primas negari, auditores docet. Non enim vocis sed artis comparationem institui debere, et juxta hanc harmoniam et carmen citharæ ac tibiæ examinandum esse. Iniquum præterea esse, duas artes cum una conferri. Ad hoc respondisse fertur Apollo, nihil sibi plus esse. Marsyam enim idem facere quod ipsum dum tibias inspirat. Concedendam igitur utrique eandem judicii potestatem; ut vel neuter oris adminiculo utatur, vel manibus duntaxat artis suæ præstantiam ostendat. Visus tum auditoribus fuit Apollo æquiora postulare. Ideo commisso tertium certamine Marsyas vincitur. Ibi victor, contentione nimium exacerbatus, vivo pellem detrahit. Mox tamen pœnitentia ductus et ægre, quod commiserat, ferens, ruptis citharæ nervis inventam ab se harmoniam abolevit. — Exinde Apollo cithara tibiisque in antro Bacchi dedicatis, amore Cybeles inflammatus ad Hyperboreos usque cum ea oberrasse fertur. *Diodor. Sicul. lib. III. cap. 59. Vers. Laur. Rhodomani.*

61) Marsyas, quod stultitiæ maximum specimen est, non intelligens se de ridiculo haberi, prius quam ti-

ren, nicht nur überhaupt die erste Veranlassung zu dem musikalischen Wettstreite, sondern auch zu dem Groll gegen einander, und endlich zu der Grausamkeit des Apollo gegeben habe.

§. 21.

Mit welchem Rechte dem **Marsyas** von einigen nicht nur überhaupt die Erfindung der Blaßinstrumente, sondern insbesondere der einfachen mit Löchern versehenen Flöte zugeschrieben wird, ist schwer genau zu bestimmen. Die Nachrichten hierüber sind einander allzuwidersprechend. **Plato** [62]) sowol als einige andere alte Schriftsteller bezeugen bloß seine vorzügliche Geschicklichkeit im Flötenspielen, nichts aber von der Erfindung derselben. Nur die ersten Regeln die Flöte zu spielen, soll er erfunden haben. Was seiner Erfindung der Flöte am meisten entgegen ist, ist die Fabel selbst. Diese sagt, daß er der Unglückliche gewesen sey, welcher die von der Minerva erfundene, aber wieder weggeworfene Flöte gefunden und aufgenommen habe. Da sie auf denjenigen einen Fluch gelegt hatte, welcher sie aufnehmen und gebrauchen würde, so wurde auch **Marsyas** desfalls von ihr bestraft [63]). Weil nun die von der Minerva erfundene Flöte ebenfalls schon mit Löchern versehen war, so wie man die von Marsyas erfundene beschreibt, so ist es sehr wahrscheinlich, daß er nicht Erfinder, sondern nur erster guter Spieler derselben war. **Marsyas** soll auch nebst dem **Olympus** die phrygische und lydische Tonart, und noch ausserdem eine Schallmey und Doppelflöte erfunden haben. Die letzte Erfindung schreiben aber auch einige seinem Vater **Hyagnis** zu. Eine Erfindung des **Marsyas**, welche am wenigsten bezweifelt wird, ist eine Binde, wodurch er das Aufblasen der Backen, und überhaupt die Verunstaltung des Gesichts verhindern wollte, um welcher willen Minerva die Flöte weggeworfen hatte. Dieses Verband bestand aus verschiedenen ledernen Riemen, womit die Lippen und Backen so befestigt wurden, daß zwischen den erstern keine größere Oeffnung blieb, als zum Mundstück der Flöte nöthig war. Man nannte dieses Verband φορβειὰ oder περιστόμιον (capistrum). **Plutarch** [64]) spricht davon, und die Figur desselben findet man noch auf einigen alten Kunstwerken. In **Casp. Bartholini** Werke: de tibiis veterum, handelt das dritte Kapitel des dritten Buchs davon, so wie auch auf den Seiten 347. 348.

bias acciperet inflare, de se et Apolline quædam deliramenta barbare effutivit: laudans sese quod erat et coma relicinus, et barba squallidus, et pectore hirsutus, et arte tibicen, et fortuna egenus, contra Apollinem ridiculum dictu, adversis virtutibus culpabat. Quod Apollo esset et coma intonsus, et genis gratus, et corpore glabellus, et arte multiscius, et fortuna opulentus. *Risere Musæ*, cum audirent hoc genus crimina, sapienti exoptata, Apollini objectata: et tibicinem illum certamine superatum, velut ursum bipedem, corio execto, nudis et laceris visceribus reliquerunt. Ita Marsyas in pœnam cecinit et cecidit. *Apulejus*, *Floridor. pag. 341. 342.*

62) *Platonis Alcibiades II.* pag. 46. Sed num referre potes, quis e priscis hominibus legum circa tibiarum inflationem conditor optimus extitit? forte non tenes, visne tibi memorem? *Min.* Valde. *Socr.* Marsyas, et quem ille maxime amavit Olympus Phrygius. *Min.* Vera loqueris. *Socr.* Horum sane tibicines harmoniæ divinissimæ sunt, et solæ concitant audientes, qui potissimum deos, qui usui sunt, ostendunt, ac solæ inthunc usque diem utpote divinæ perstiterunt.

63) Eodem in loco Minerva est Marsyam Silenum cædens, quod tibias, quas ipsa abjecerat, sustulisset. *Pausaniae Attica*, *lib. I. pag. 22.* Die meisten Erfindungen, welche dem Marsyas zugeschrieben werden, sind in folgenden Stellen einiger Alten enthalten: arte musica invenit tibias e calamis et æneas. *Suidas Hesior.* Geminas tibias Marsyas (invenit) in eadem gente (nämlich in Phrygien). *Plin. natur. hist. lib. 7 cap. 56.* Phrygios (modulos) Marsyas Phryx (invenit. *Idem. ibid.* Illius autem (fistulæ) quæ cera glutinatur, Marsyam (inventorem). *Athenaeus*, *Deipnos. lib. 4 cap. 25.* Ajunt autem — — invenisse — — Phrygiam harmoniam, et mixophrygiam, et mixolydiam, Marsyam, qui erat ejusdem regionis, *id est Phrygiae. Clem. Alex. Paedag. lib. I.* Addunt (Phryges) Marsyæ inventum fuisse eum tibiarum cantum, quem *Matroum* vocant: credo ob eam causam, quod in magnæ matris Sacris usurparetur. *Pausan. Phocic. cap. 30.*

64) *Sympos. lib. 7 quaest. 8* et *de ira cohibenda.* Et Marsyas ut ajunt, capistro quodam atque orificio

351. 353. Zeichnungen davon gegeben werden, woraus man sich eine Vorstellung machen kann, auf welche Weise diese Capistra eingerichtet, und an dem Kopfe angebracht waren.

§. 22.

Die Geschichte des musikalischen Wettstreites zwischen dem Apoll und Marsyas hat von jeher den Malern und Bildhauern Gelegenheit gegeben, ihre Geschicklichkeit zu zeigen. Man hat noch jetzt viele alte Kunstwerke, worauf sie vorgestellt ist [65]). Alle diese Vorstellungen sind aber verschieden, (so wie sich der jedesmalige Künstler die Geschichte dachte,) ausgeführt. Auf einem Herkulanischen Gemälde ist sie mit allen Umständen abgeschildert. Der mit Lorbern gekrönte Ueberwinder Apollo sitzt auf einem schön gearbeiteten Stuhl mit einem Kissen, welches mit Quasten verziert ist. In seiner rechten Hand hält er das Plectrum, und mit der linken die auf die Erde gesetzte Lyre. Neben ihm steht eine ebenfalls mit Lorbern gekrönte Muse in einem schön gestickten Kleide, mit einem Kranz von Lorberzweigen in der Hand, als ob sie das siegreiche Instrument damit krönen wollte. Zu den Füßen des Apollo kniet der junge Olympus, welcher für seinen alten Lehrmeister bittet, der ohne Kleider und mit einem traurigen Gesicht in der Nähe an einen Baum gebunden steht. Vor dem Marsyas liegen die beyden Pfeifen mit einem Bande über einander, an einem Steine auf der Erde zur Verachtung; und zwischen denselben und dem Olympus steht ein Scythe mit einem Messer in der Hand bereit, um den grausamen Befehl des Apollo auszuführen [66]).

Nach einer andern Erfindung in der Villa Borghesa in halb erhabener Arbeit, steht Apollo in der Mitte, und hat seine Cither oder Lyre auf einen Dreyfuß, seinen linken Fuß aber auf einen Greif gesetzt. Neben ihm steht Midas in einer Stellung, als wenn er sein verkehrtes Urtheil entschuldigen wollte, sich zugleich über die harte Züchtigung beklagte, und Mitleid zu erregen suchte. Die Gottheiten, welche bey diesem Gerichte erscheinen, sind ausser den Musen, welche zerstreut umher stehen, Pallas, welche sich hinter dem Midas zeigt, und dem neben ihr stehenden Bacchus, der das Unglück eines seiner Begleiter zu bedauren scheint, so wie auch noch einigen Satyren gleichsam zu verstehen giebt, was ihr Fluch gewirkt habe. Ferner steht auf der andern Seite des Apollo, seine Schwester Diana und Merkur der Götterbote. Wie aber Cybele, welche dem Apollo gegenüber sitzt, dazu komme, weiß man nicht. Sie hat indessen ihre Augen auf den an dem andern Ende des Stücks befindlichen Marsyas gerichtet, welchen ein Mensch mit einer phrygischen Mütze, in einer Kleidung mit engen Aermeln und langen Beinkleidern an eine Fichte hinauf zieht, woran schon seine Pfeife hängt. Zwey andere solche Personen sitzen auf der Erde zwischen ihm und dem Apollo, wovon die eine dessen Befehl zu erwarten scheint, die andere aber ein Messer schleift. Diese drey hält man für Scythen, die zur Vollziehung des Urtheils gebraucht wurden. Zu den Füßen des Marsyas liegt ein bis auf die Mitte des Leibes entblößter Jüngling mit einem Schilfrohre in der Hand, welcher vermuthlich den Fluß vorstellen soll, der aus dem Blute des Marsyas entstanden ist [67]).

Noch eine große Menge anderer Vorstellungen dieser Geschichte findet man theils in Gemälden, theils in Statuen und andern Kunstwerken. In den neuern Gemälden und Kupferstichen wird Marsyas gewöhnlich als ein Beyspiel der Unbescheidenheit vorgestellt. Von dieser Art ist ein vortreffliches Stück von **Strange** nach einem Gemälde von **Andr. Sacchi** in Rom, gestochen. Auf diesem Stück

violentiam flatus intercepit, ac faciei inæqualitatem occultavit atque composuit,

Aurum tunc splendens malis circumdedit hirtis,
Os patulum loris strinxit retroque ligatis.

65) s. *Montfaucon antiquité expliq. T. I. P. I. 53. 54.*

66) *Pitture antiche d'Ercolan. T. II. Tav. 19.*

67) **Winkelmanns** *monument. ant. 42 pag. 49.*

wird ein in der Mitte des 17ten Jahrhunderts berühmter Sänger zu Rom, mit Namen *Marc-Antonio Pasqualini* als Beyspiel großer Geschicklichkeit und Kunstbescheidenheit vom Apollo gekrönt, und Marsyas liegt dahinter an einen Baum gebunden mit entblößtem Leibe und seinen Pfeifen neben ihm. Die Unterschrift dieses schönen Stücks heißt: *Apollo incorona il Merito e punisce l'arroganza.* Daß die Figur dieses Stücks, welche vom Apollo gekrönt wird, den Sänger Pasqualini vorstellt, und kein bloßes Ideal ist, berichtet Argenville in seinem Leben berühmter Maler, Th. I. Seite 127. in der Note.

§. 23.

Ueber die Bedeutung dieser Geschichte überhaupt sind die Mythologen verschiedener Meynung. Die Alten haben sie zum Theil selbst schon für eine bloße Fabel angesehen. Strabo [68]) nennt sie ausdrücklich so. Dennoch machen einige den Marsyas zu einer wahrhaften Person, die zur Zeit der Richter gelebt, (Marsyas vir sapiens, temporibus iudaicorum Judicum vixit. *Suidas Hiſtor.*) sehr weise gewesen, verschiedene Arten von Pfeifen erfunden, endlich wahnsinnig geworden, und sich in den Fluß Marsyas gestürzt habe. Nach dem Fortunio Liceti [69]) ist aber die ganze Sache eine bloße Allegorie. Vor Erfindung der Lyre, sagt dieser, war die Flöte das vornehmste Instrument, und bereicherte diejenigen, welche sie gut zu spielen wußten. Als aber die Lyre erfunden wurde, und man bemerkte, daß beym Spielen derselben auch zugleich gesungen werden konnte [70]), verlor die Flöte ihr Ansehn um so mehr, da sie schon durch die Minerva, welche sie weggeworfen, und den Finder derselben mit einem Fluche belegt hatte, in bösen Ruf gekommen war [71]). Es scheint also, daß nachher mit der Flöte nicht mehr viel zu gewinnen war. Da nun in jenen Zeiten bloß noch ledernes Geld bekannt war, so dichteten die Poeten, Apollo habe dem Marsyas, als einem damals vorzüglichen Flötenspieler, die Haut abgezogen, oder um sein ledernes Geld gebracht.

§. 24.

Die nächste Begebenheit in der Geschichte des Apollo, welche mit der Musik in Beziehung steht, ist seine Erlegung des Drachen Python. Nach dem Ovid [72]) entstand dieses Ungeheuer, als die Erde nach Deukalions Wasserfluth wieder trocken wurde, aus dem zurückgebliebenen Schlamm. Er hatte seinen Aufenthalt auf dem Parnaß, und soll den Menschen als ein Orakel gedient haben. Weil er aber wußte, daß er von dem Sohne der Latona hingerichtet werden würde, verfolgte er sie während ihrer Schwangerschaft mit dem Apollo sehr heftig. Latona aber kam glücklich nieder, und schon am vierten Tage nach ihrer Niederkunft soll Apollo den Drachen mit seinen Pfeilen erlegt, seine Gebeine in den Abgrund des Orakels geworfen, und sich des Orakels selbst bemächtigt haben. Hievon bekam er den Beynamen Pythius. Nach einer natürlichen Erklärung kann diese Fabel so viel heissen, daß Apollo als die Sonne, die nach der Ueberschwemmung Deukalions aus dem zurückgebliebenen Schlamme entstandenen schädlichen Thiere, vielleicht auch nur Dünste, sehr bald überwunden und zerstreut habe. Sonst versteht man auch unter diesem Drachen einen Sohn des Krius, eines Fürsten in Euböa, der viele Gewaltthätigkeiten begangen, und den Tempel des Apollo, nebst den Häusern reicher Leute beraubt hatte [73]).

Diese Begebenheit gab Anlaß zur Errichtung der sogenannten pythischen Spiele, die dem Apollo zu Ehren zu Delphi, welche Stadt man auch πυθώ nannte [74]), gehalten wurden. In den ersten Zeiten wurden sie alle neun Jahre gehalten; in der Folge aber jederzeit mit Anfang des fünften. Sie sollen zuerst vom Amphiktyo, Deukalions Sohn, gestiftet; sodann aber von den sogenannten Amphiktyonen [75]), nachdem sie einige Zeit hindurch unterbrochen waren, wieder erneuert worden seyn [76]). Anfänglich waren Musik und Poesie Hauptgegenstände dieser Spiele. Nach dem Strabo [77]) und Pausanias [78]) waren sie für die Citharisten und Tibicinisten bestimmt, welche zum Lobe Apolls sogenannte Päane singen und mit ihren Instrumenten begleiten mußten. Nachher wurden aber auch gymnastische Uebungen damit verbunden. So lange die Musik an diesen Spielen noch allein Theil hatte, sollen die Preise für die Ueberwinder in Gold oder Silber bestanden haben; nachher aber in Lorber- und Eichenkränzen. Das Lied, womit die Dichter und Tonkünstler stritten, bestand aus fünf Theilen. Im ersten Theil rüstete sich Apollo zum Kampf; im zweyten forderte er den Drachen Python heraus; im dritten gieng der Streit an; im vierten überwand Apollo, und im fünften tanzte er ein Siegeslied. Dieses Lied nannte man νόμον πυθικὸν (modum Pythicum) und die fünf einzelnen Theile hießen: Anacrusis, Ampeira, Katakeleusinus, Jambi, Dactyli und Syringes, oder das Zischen der Pfeifen [79]). Andere geben mehrere oder verschiedene Theile an, und lassen sie auch nicht in einerley Ordnung auf einander folgen.

Wenn diese Pythischen Spiele indessen wirklich vom Amphiktyo, Deukalions Sohn, errichtet sind, (Deukalion wird für einen König in Thessalien gehalten, der ums Jahr der Welt 2455 (*Marmor. Arun-*

68) Isti loco adsignant fabulam Olympi et Marsyæ: ac concertationem Marsyæ adversus Apollinem. *Geograph. lib. XII. pag. 397. Edit. Casaub. et Xylandr.*

69) *Fort. Licet. in Hieroglyph. cap. 109.*

70) Apollo rühmt sich dieser Vereinigung des Gesangs und Spiels beym Ovid gegen eine vor ihm fliehende Nymphe auf folgende Art:

— *Per me concordant carmina nervis.*

71) In den Zeiten des Plato muß die Flöte ebenfalls nicht sehr geachtet worden seyn, denn er verbannte sie aus seiner Republik, und wollte bloß den Gebrauch der Apollinischen Instrumente gestatten. „Lyra itaque restat et cithara in civitate utilis, et fistula in agris pastoribus commoda. — Nihil alienum inducimus, o amice, dum Apollinem, et Apollinis instrumenta, Marsyæ ipsi, et organis ejus præponimus. *De republ. Lib. III. pag. 437.*

72) *Metamorph. I. v. 438.*

73) *Pausan. Phoc. cap. 6. pag. 620.*

74) *Pausan. Phoc. cap. 6 pag. 812. Callimach. hymn. in Apoll. v. 100.*

75) Amphiktyonen hießen eine Versammlung von Männern, die gleichsam einen großen Rath von Griechenland ausmachten. Diese Versammlung wurde vom Amphiktyo, der damals athenienſischer König war, errichtet. ſ. *Cicer. de invent. II. 23. Tacit. Annal. IV. 14. Livium XXXIII. 5. Strab. Geogr. IX. pag. 289. Pausan. Phoc. VIII. pag. 815.*

76) *Pausan. Eliac. poſter. XIV. Strabo IX. pag. 288. 290.*

77) Certamen apud Delphos antiquitus fuit citharœdorum, pœanem in laudem dei canentium: institutum a Delphis post Crissæum bellum. Sub Eurylocho autem amphictyones equestrem et gymnicam concertationem instituerunt, corona victori præmii loco proposita: et Pythia nominaverunt. Adjecerunt autem citharœdis tibicines, et qui cithara luderent sive cantu, modularenturque carmen, quod nomos sive modus Pythicus dicebatur. *Geograph. lib. IX. pag. 290.* Wie schön übrigens besonders das Flötenspiel bey diesen Pythischen Festen gewesen seyn müsse, läßt sich daraus einigermaaßen beurtheilen, daß die Tibicinisten das Zischen des Drachen Pytho nachzuahmen gesucht haben, mit welchem er bey der Erlegung vom Apollo verschieden seyn soll. „*Fistulas autem* (sagt Strabo an dem angeführten Orte) *mortem imitatas serpentis, vitam cum sibilis quibusdam finientis.*

78) *Phocic. pag. 322.*

79) Ἀνάκρουσις, Ἄμπειρα, Κατακελευσμὸς, Ἴαμβοι καὶ Δάκτυλοι et Σύριγγες. *Strabo IX pag. 290.* Pollux beym Vossius (Instit. poet. lib. III. c. 13 §. 4) macht folgende Eintheilung: Inter νόμος erat Πυθικὸς, qui dictus αὐλητικὸς, quia caneretur ad tibiam. Pythii certaminis, in quo cantico hoc Pythio ad tibiam canebatur, quinque erant partes; ut ait Pollux lib. IV. cap. X. Eas fuisse ait πεῖραν, κατακελευσμὸν, ἰαμβικὸν, σπονδαῖον, et κατακορεύσιν. Ἐν πείρᾳ Apollo sibi de pugnæ loco prospicit. Ἐν κατακελευσμῷ provocat draconem ad pugnam. In Iambico, pede præliis apto, pugnat cum Dracone. Ubi et σάλπιγγα jungebant, et canticum, quod ᾀδοντισμὸν dixere: videlicet, quia draco tum, Sagittis petitus, dentibus frenderet. Ἐν σπονδείῳ, pede σπονδαῖς, sive libationibus ob victoriam apto, vincit Apollo. Ἐν κατακορεύσει idem victor choreis indulget.

dell. apud. Marsh. Sæc. IX. pag. 115.) regiert hat, in welchem Jahre sich auch die Ueberschwemmung zugetragen haben soll.) so sind sie die ältesten unter den übrigen Spielen Griechenlands von ähnlicher Art; denn die olympischen Spiele, fallen nach der gewöhnlichsten Meynung erst ins 2634ste Jahr, um welche Zeit sie **Pelops**, ein Sohn des Tantalus und der Dione, dem olympischen Jupiter zu Ehren stiftete. Nach dieser Meynung würden sie also einige Jahrhunderte jünger seyn, als die Pythischen. **Pausanias** macht sie zwar um ein ansehnliches älter; denn er sagt, daß sie funfzig Jahre nach der Ueberschwemmung Deukalions von Clymenus, einem Abkömmling des Herkules gestiftet worden sind [80]). Allein, wenn auch diese Nachricht gegründet seyn sollte, so bleiben doch noch immer die pythischen Spiele die ältesten, und haben wahrscheinlich zur Errichtung sowol der olympischen als der übrigen Anlaß gegeben. Da übrigens diesen berühmten Wettspielen Griechenlands in einer Geschichte der Musik ein eigner Platz gebührt, so wird eine nähere Erörterung bis dahin verspart, und wir kehren zu den Begebenheiten zurück, welche den Appollo und den fabelhaften Zeitpunkt, in welchem wir jetzt sind, näher betreffen.

§. 25.

Da dem Apollo unter allen heidnischen Gottheiten die meisten Handlungen zugeschrieben werden, welche auf das Wohl der Menschheit Einfluß hatten, so wurde er auch unter allen am meisten verehrt. Seiner Tempel, die ihm nach und nach in ganz Griechenland errichtet wurden, sind eine große Menge. Der berühmteste darunter war zu Delphi, der wegen seines Orakels von aller Welt besucht wurde, und daher mit den allerkostbarsten Verehrungen prangte. Sowol an den Festen, die diesem Gotte zu Ehren gefeyert, als auch an den Ceremonien, mit welchen die Orakelsprüche ertheilt wurden, hatte die Musik Antheil.

Die Orakelsprüche wurden nicht nur in Versen ertheilt, sondern auch, wie **Lucan** meynt, gesungen.

Sive *canet* fatum, seu quod jubet ille *canendo*
Fit fatum.

Plutarch in seinem Commentar: cur nunc Pythia non reddat oracula carmine, ist eben der Meynung, und setzt noch hinzu, daß sie in den ältesten Zeiten nicht nur in sehr pomphaften Versen, sondern auch mit Gesang und Begleitung einer Flöte ertheilt wurden. Nach eben diesem Schriftsteller soll vorher mit einem Kessel geklingelt worden seyn. Zugleich können wir auch aus diesem Commentar sehen, wie ungefähr sowol die Poesie als Musik in diesen ersten Zeiten beschaffen gewesen seyn mag. Denn **Diogenian** sagt ausdrücklich: „er habe sich oft über die schlechten und fehlerhaften Verse gewundert, in welchen die alten Orakelsprüche den Menschen ertheilt worden sind. Und doch werde Apollo ein Anführer der Musen, und Gott der Poesie und Musik genannt, dem man weit mehr Schönheit der Rede und des Gesangs zutrauen, und welcher hierin selbst den Homer und Hesiod übertroffen haben müsse [81]). Indessen würde sich ein solcher Zustand der Poesie und Musik in so frühen Zeiten auch ohne solche ausdrückliche Nachrichten, von selbst errathen lassen. Er ist ganz der Natur gemäß, und die

80) Quinquaginta vero annis post Deucalionis diluvium, Clymenum ajunt Cardis filium, ab Idæo Hercule oriundum, e Creta venientem ludos in Olympia feciſſe, et cum aliis Curetibus tum vero Herculi proavo suo aram dedicaſſe, et ipsum Herculem cognomento Adjutorem appellaſſe. *Eliacor. prior. sive lib. V. pag. 154.*

81) Diogenianus ajebat sæpenumero se admiratum fuisse versuum, quibus oracula exprimerentur, vilitatem atque vitia. Atqui Apollinem musarum ducem esse, et ad quem non minus eloquentiæ, quam cantilenæ et vocis elegantia pertineret, et qui Homerum Hesiodumque longe antecelleret facundia. Tamen pleraque oracula et contra metri leges, et vocabulorum pravitate peccare. *De Pythiae oraculis.*

Flöte, womit der Gesang der Delphischen Orakelsprüche begleitet wurde, wird nicht besser geklungen haben, als beym **Virgil** die Pfeife eines Schäfers oder Kuhhirten:

Stridenti miserum stipula disperdere carmen.
Ecl. X. 21. Edit. Heyn.

Apulejus giebt die beste Beschreibung von der Musik aus den Zeiten des Apollo und Marsyas. Der Vater und Lehrmeister des Marsyas, **Hyagnis**, (sagt er) konnte zu jener Zeit am besten auf der Flöte spielen, zwar noch nicht mit einem so biegsamen Tone, auch nicht auf so mannichfaltige Weise, oder mit einer Flöte, die so viele Löcher hatte, als sie lange nachher bekam, sondern dem rauhen Zeitalter gemäß, in welchem er lebte [82]). Wenn dies der Fall mit dem Lehrmeister des Marsyas war, wird der Schüler viel mehr gekonnt haben, oder wird nicht die musikalische Geschicklichkeit aller seiner Zeitverwandten ganz von ähnlicher Art gewesen seyn? Man hat sich daher nicht zu verwundern, daß der Gott der Musik in diesen Zeiten mit schlechten und unregelmäßigen Versen, mit zischenden Pfeifen, und mit dem Klang von Kesseln und klingelnden Schellen, womit er ohne Aufhören betäubt wurde, vorlieb nehmen mußte.

§. 26.

Die Hymnen, welche dem Apollo zu Ehren verfertigt, und gesungen und gespielt wurden, waren von mannichfaltiger Art. Sie hatten nach dem Inhalt und der Absicht derselben ihre besondern Namen. Die vorzüglichsten und gebräuchlichsten waren die **Päane**, **Nomen** und **Prosodien**.

Die **Päane** waren Lieder, die dem Apollo und der Diana zu Ehren gesungen wurden. Man wollte vorzüglich dadurch das Andenken an den Sieg des Apollo über den Drachen Python erneuern. Da Apollo unter seinen übrigen vielen Beynamen auch den Namen **Päan** hatte, so wurden diese Lieder hauptsächlich durch den Ausruf: Jo! Paian, bezeichnet, welches so viel heißt, als: **schieß ab deinen Pfeil, Apollo!** Von dem Beynamen des Apoll, und der Gewohnheit, den erwähnten Ausruf in diesen Liedern mehrmale zu wiederholen, wurden überhaupt dergleichen Lieder **Päane** genannt. Man sang sie nicht nur in ansteckenden Krankheiten, sondern in allen andern Angelegenheiten, wo man sich den Gott gerne geneigt machen wollte. So sangen die Achäer beym **Homer** [83]) solche Päane:

Laute Gesänge sangen die Griechen bis an den Abend,
Frohe Päanen ertönten, Apollon Foibos zu sühnen.
Deine Thaten sangen sie, Gott; des freute dein Herz sich!

Graf zu Stollberg.

Anfänglich waren diese Päane bloß dem Apollo und der Diana bestimmt, denen auch nachher zu Rom, wie wir aus dem **Catull** und **Horaz** sehen, solche Lieder gesungen wurden. In der Folge der Zeit machte man sie auch auf andere Götter, zuletzt gar auf berühmte Sterbliche. Auf den Lacedämonischen **Lysander** machte man einen, der zu Samos zur Verherrlichung seiner Thaten abgesungen wurde. Durch einen andern ehrte man den **Craterus** aus Macedonien; dieser wurde mit Begleitung der Lyre abgesungen. **Aristoteles** endlich kam in obrigkeitliche Verantwortung, weil er auf den Verschnittenen **Hermias** aus Atarno, aus Freundschaft einen Päan verfertigt, und dadurch einem Sterb-

82) Hyagnis fuit Marsyæ tibicinis pater et magister, rudibus adhuc Musicæ seculis, solus ante alios cantus canere: nondum quidem tam flexamino sono, nec tam pluriformi modo, nec tam multiforatili tibia, quippe adhuc ars ista repertu novo commodum oriebatur. Nec quidquam omnium est quod possit in primordio sui perfici: sed in omnibus ferme ante est spei rudimentum, quam rei experimentum. *Florid. pag. 341.*

83) **Ilias, erster Gesang, V. 463. 464. 465.**

lichen eine Verehrung bewiesen hatte, die man nur Göttern schuldig zu seyn glaubte. Dieser Päan des **Aristoteles** ist noch vorhanden, und **Jul. Cäs. Scaliger** hält ihn für eben so schön, als eine Pindarische Ode [84]). **Athenäus** aber will ihn für keinen ächten Päan erkennen, weil der Ausruf **Io Paian!** darin fehlt, der doch ein Hauptabzeichen solcher Lieder sey, und in allen übrigen vorkomme, die zur Ehre des **Agamemnon** aus Corinth, des egyptischen Königs **Ptolemäus Lagus**, des **Antigonus** und des **Demetrius Poliorceres** gemacht worden sind. **Athenäus** hat uns noch einen Päan aufbehalten, den ein Sicyonischer Dichter, mit Namen **Ariphron**, auf die Göttin der Gesundheit, Hygiäa gemacht hat [85]).

§. 27.

Die **Nomi** sind eine andere Art von Lobliedern auf den Apollo. Sowol die alten als neuern Schriftsteller machen sich sehr verschiedene Begriffe davon. **Vossius** [86]) sagt, das Wort Νομος bedeute gleichsam eine gewisse Richtschnur und Regel des Gesangs. Wenn man unter der Nothwendigkeit, eine einmal erfundene oder eingerichtete Melodie stets auf einerley Weise, das heißt: ohne Veränderung oder Verfälschung zu singen, eine solche Regel und Richtschnur des Gesangs versteht, so kann diese Bedeutung richtig seyn. Aber **Vossius** scheint sie nicht so verstanden zu haben. Das Wort bedeutet zwar ursprünglich ein Gesetz; wurde aber anfänglich nicht um der Melodie, sondern um deswillen gebraucht, was gesungen wurde. **Aristoteles** führt die Ursache am deutlichsten an, warum die zur Verehrung der Götter bestimmten Lieder **Nomi** genannt wurden. „Warum, sagt er, nennt man die „Singstücke Nomos? Geschieht es nicht etwa deswegen, weil man vor der Erfindung der Schreibekunst, „die Gesetze des Staats in Musik brachte, und sie, wie noch jetzt die Agathyrses thun, absingen ließ, „um sie dem Gedächtnis desto besser einzuprägen? Dies ist wahrscheinlich die Ursache, daß auch andere „Lieder, die lange nachher erst aufkamen, diese Benennung erhielten, ob sie gleich ganz anders beschaffen waren [87]). " Die Erklärung **Plutarchs** bezieht sich nicht sowol auf den Ursprung dieser Benennung, als vielmehr auf ihre musikalische Beschaffenheit. Er sagt: man nannte sie deswegen **Nomen**, weil die Melodie derselben unveränderlich war, und stets auf einerley Weise gesungen oder gespielt werden mußte [88]). Es war nach eben dem **Plutarch** in den ältesten Zeiten nicht erlaubt, wie nachher geschah, Melodien nach Willkür zu machen, sondern man mußte die einmal erfundenen und angenommenen, sowol in ihrer Bestimmung für ein gewisses Instrument, als in ihrer melodischen und rhythmischen Einrichtung unverändert beybehalten [89]). **Suidas** sagt ungefähr dasselbe. Nach ihm ist ein **Nomos** eine Art von Melodie, deren Harmonie und Rhythmus festgesetzt und bestimmt ist [90]).

84) Ut etiam perpendas quantus vir ille fuerit in poesi: neque ipso Pindaro minor. *Poetic. lib. I. p. 109.*

85) *Athenaei Deipnos. lib. XV. cap. 21.* **Bürette** Anmerkungen zu **Plutarchs Traktat von der Musik**, in den *Memoires de l'acad. des inscript. et belles lettr. Vol. X. pag. 302.*

86) Νόμος vocatur, velut norma quædam, et lex canendi. *Instit. Poetic. lib. III. cap. 13. §. 4.*

87) Cur leges pleræque cantilenæ appellentur? An quod homines priusquam literas scirent, leges cantabant, ne eas oblivioni mandarent: quod etiam nostra ætate Agathirsis in more est. Ergo primas quoque posteriorum cantilenarum eodem appellaverunt nomine, quo superiores vocabuntur. *Problemat. Sectio XIX.*

88) Atque hinc nomi dicti sunt, hoc est leges; quod in unoquoque non licebat transgredi præscriptam intentionem. De Musica, pag. 1133.

89) Neque enim antiquitus, ut nunc, licebat cithara canere, neque harmonias (sive concentus mavis) et rhythmos sive numeros transferre. *Id. ibid.* **Bürette** übersetzt diese Stelle auf folgende Art: Car il n'etoit pas permis anciennement, comme il l'est aujourd'hui, de composer sur la cithare des airs à discretion, ni de rien changer dans le jeu de cet instrument, soit pour l'harmonie, soit pour le rhythme ou la cadence. *Mem. de l'acad. des inscr. et belles lettr. Tom. X. 121.*

90) *Voc.* Νόμος *Art. 2.*

Aus diesem Begriffe von dem Worte Nomos läßt sichs erklären, warum die Alten so vielerley Arten derselben hatten, und nothwendig haben mußten. Denn jede neue Melodie, welche auf eine gewisse Veranlassung entweder für ein besonderes Instrument oder für den Gesang gemacht wurde, erhielt diesen Namen, und mußte bey wieder vorkommender ähnlicher Veranlassung eben so unverändert in diesem Falle als Gesetz und Richtschnur beybehalten werden. Die Hauptursache hiervon war mit der vom Aristoteles in Absicht auf die Staatsgesetze angeführten Ursache einerley. Man konnte in diesen Zeiten eine Melodie noch weit weniger aufschreiben, als ein Staatsgesetz. Daher mußte jede Melodie, sie mochte für irgend ein Instrument, oder für den Gesang bestimmt seyn, auswendig gelernt, und so lange durch mündliche Ueberlieferung auf die Nachkommen gebracht werden, bis eine Art von musikalischer Schreibekunst erfunden war. Hierdurch aber verloren diese auswendig gelernten Melodien (wie leicht zu begreifen ist) sehr bald ihr gesetzliches Ansehen. Man konnte nun mit leichterer Mühe neue Melodien erfinden, aufschreiben und einander mittheilen. Wenn wir daher bey alten Geschichtschreibern lesen, daß diese oder jene griechische Tonkünstler besondere **Nomos** erfunden haben, so heißt es weiter nichts, als daß sie Melodien für gewisse Instrumente und Gelegenheiten ausdachten, welche von ihren Zeitverwandten gelernt und allgemein gesungen oder gespielt wurden. So war es im Mittelalter mit den sogenannten Tönen der Meistersänger in ganz Europa beschaffen. Ich sage in ganz Europa, weil dieselbe Classe von Menschen, die in Deutschland Meistersänger genannt wurde, in den übrigen europäischen Ländern ebenfalls, nur unter andern Namen, vorhanden war. Auch war der Grad ihrer poetischen und musikalischen Kultur von einerley Art. Gerade solche Meistersänger scheinen mir die griechischen Tonkünstler gewesen zu seyn, welche solche Nomos gemacht haben.

Da dieser Begrif von den Nomen nicht nur an sich selbst sehr natürlich, sondern auch den Zeitumständen und übrigen Kenntnissen der Griechen vollkommen angemessen ist, so weiß ich nicht, ob man denjenigen Schriftstellern trauen kann, welche die verschiedenen einzelnen Theile angeben, woraus die Nomen bestanden haben sollen. Die Nomi werden dadurch künstlicher und von einem größern Umfang gemacht, als sie wahrscheinlich waren, und in den ersten Zeiten ihrer Erfindung seyn konnten. **Pollux** giebt sieben bis acht verschiedene Theile eines solchen Nomi an, nämlich ein **Vorspiel**, ein **Thema**, eine **Versetzung des Thema**, eine **Zurückkehrung** in den **Hauptton**, eine **Umkehrung der Sätze**, einen Schluß und ein **Nachspiel**. Die griechischen Namen dieser Theile sind: ἔπαρχα, ἐπαρχεῖα, μέταρχα, κατάτροπα, μετακατατροπα, ομφαλὸς, σφραγὶς, επίλογος. **Bürette** glaubt, daß **Pollux** nur sieben Theile angebe, und der Name des ersten Theiles ἔπαρχα vielleicht ein Schreibfehler sey, und ἕπτα oder ἕπταχα (septem) heißen müsse. Nach dieser Verbesserung übersetzt er die sieben Theile eines Nomi für die Cither auf folgende Art: 1) le commencement, les premices, ou le prelude; 2) la suite du commencement; 3) la marche; 4) la suite de la marche; 5) la fin du cantique; 6) le sceau ou cachet; 7) l'epilogue [91]). Es ist aber demohngeachtet sehr schwer, sich eine Vorstellung zu machen, was die Alten im musikalischen Sinn unter diesen Theilen eigentlich gedacht haben mögen, da man nirgends einen befriedigenden Aufschluß darüber findet, und ein Lied wol schwerlich einen so großen Umfang gehabt haben kann. Zudem setzt die Bedeutung dieser Namen eine Behandlung der Töne voraus, die wir in unsern Zeiten contrapunktistisch nennen, welche aber den alten Griechen höchstwahrscheinlich gar nicht, oder doch gewiß nur sehr unvollkommen bekannt war. Diese contrapunktistische Behandlung der Töne ist eine Folge der Erfindung unserer Harmonie, von welcher, wie es jetzt so ziemlich entschieden ist, die Griechen nie etwas wußten.

91) *Mem. de l'acad. des inscript. et belles lettr. Tom. X. pag. 220.*

Wir lassen aber die Nachrichten dahin gestellt seyn, welche die Nomos der alten Griechen künstlicher und weitläuftiger machen wollen, als sie nach allen damaligen Umständen seyn konnten, und nehmen sie der Natur der Sache gemäß, für nichts mehr und nichts weniger, als solche Lieder, die für gewisse Gelegenheiten, und für gewisse Instrumente erfunden, auswendig gelernt, und gesungen und gespielt wurden [92]). Sowol die Verschiedenheit der Gelegenheiten, als auch der Instrumente, für welche sie bestimmt waren, so wie der Erfinder, gab ihnen verschiedene Namen. Man hatte daher Nomen für die Flöte, für die Cither, für die Lyre, Nomen, die den Namen von ihren Erfindern trugen, orthische, und noch eine Menge andere, die in der Folge bey ihren Erfindern und Veranlassungen vorkommen werden.

§. 28.

Die **Prosodien** sind Lieder oder Lobgesänge, die dem Apollo und der Diana gemeinschaftlich gesungen wurden. Wenigstens ist **Pollux** [93]) dieser Meynung. Das Wort hat aber zweyerley Bedeutung, nachdem es mit einem **Omega** oder **Omikron** geschrieben wird. Mit dem **Omega** (προσᾴδιον) bezeichnet es ein jedes Lied, welches mit einem Instrumente begleitet wird; mit dem **Omikron** aber (προσοδιον) insbesondere dasjenige Lied, welches man sang, wenn man sich in Procession dem Altar nahen wollte, worauf die Bildsäule Apolls stand. Als die Messenier unter der Regierung des **Phinta** zum erstenmal ihre Opfer durch eine Gesellschaft von Männern nach Delos sandten, verfertigte **Eumelus** solche Lieder zu dieser Feyer, die man Prosodien nannte. Diese sollen die einzigen Gedichte gewesen seyn, welche **Eumelus** gemacht hat [94]). Nach dem Zeugnisse des **Pollux** wurden sie mit der Cither begleitet [95]). **Van Til** ist der Meynung, daß das Prosodion hauptsächlich dann gesungen wurde, wenn man das Opfer zum Altar führte, und zur Schlachtung zubereitete.

§. 29.

Ausser den verschiedenen Hymnen, die zur Verehrung des Apolls bestimmt waren, sind auch noch die **Hyporchemata** merkwürdig. Man verstand hierunter eigentlich eine gewisse Art von Poesie, welche nicht nur gesungen, und mit der Cither oder Flöte begleitet, sondern wobey auch während dem Singen und Spielen getanzt wurde [96]). **Athenäus** glaubt, daß dieser hyporchematische Tanz einem komischen Tanze ähnlich gewesen sey, welchen man **Cordax** nannte; **Bürettte** aber hält dafür, daß er etwas ernsthafterer Art gewesen seyn müsse, weil er zur Verehrung des Apollo bestimmt war, und während das Opfer brannte, um den Altar herum getanzt wurde. Zu einer solchen Bestimmung würde ein komischer Tanz allerdings nicht gepaßt haben. Nach dem **Plutarch** wurde er nicht mit der Flöte begleitet, wie die komischen und satyrischen Tänze, sondern bloß mit der Cither [97]). Von ernsthafterer Art müssen sie auf alle Fälle gewesen seyn, denn **Athenäus** [98]) sagt ausdrücklich, daß die Dichter derselben nicht gestattet haben, sich in der Ausführung in den Stellungen und Geberden von dem edlen und männlichen Charakter zu entfernen, der ihrer Bestimmung nach darin herrschen sollte.

92) Auch einige lateinische Schriftsteller brauchen das Wort *Nomos* in der Bedeutung eines Liedes. So sagt Suetonius z. B. von **Nero**, er habe sich durch die Erschütterung des Theaters, welche durch ein Erdbeben entstand, nicht hindern lassen, sein angefangenes Lied zu endigen. „Ac ne concusso quidem repente motu terræ theatro ante cantare destitit, quam inchoatum absolveret *Nomon*. *In Neron. cap.* 20.

93) *Lib. I. cap 1 Sect. 38.*

94) Iam vero Phinta regnante, Sybotæ filio, Apollini primum Messenii sacrum, cum virorum choro, Delon miserunt. Iis canticum, quo Deum salutarent (Prosodium appellant) fecit Eumelus: et hæc certe carmina sola sunt quæ Eumelum fecisse pro comperto habetur. *Pausan. Corinth. cap. 4.*

95) Ea, quæ accinerentur ad citharam, etiam προσωδίαι vocantur; ut scribit Iulius Pollux (lib. 4 cap. 9 Sect. 3). Quare quisquis est προσωδός, idem μελωδὸς, et κιθαρωδὸς: quod ex Aristophane etiam liquet. *Gerh. I. Vossius. instit. poetic. lib. I. cap 12 §. 10.*

96) *Hyporchema* cum saltatione cantabatur. *Athenaeus Deipnos. lib. XIV.*

97) Canebatur illud ad lyram, non ad tibiam, ut comica et satyrica: qualia fuere Bathylli; ut videre est ex Plutarchi Symposiacis lib. VII. cap. VIII. *Gerh. Io. Vossius, instit. poetic. lib. III. cap. 13 §. 4.*

Die ersten Erfinder dieser Tänze, sollen nach einigen die Cureten gewesen seyn [99]). Beym **Plutarch** (de musica) war **Xenodamus** ein vorzüglicher Componist derselben. Uebrigens werden diese **Hyporchemata** gerade eine solche Art von heiligen Tänzen gewesen seyn, wie sie auch bey den Egyptiern und Hebräern bekannt waren. Als David um die Bundeslade herum tanzte, tanzte er nach hebräischer, vielleicht sehr wenig verschiedener Art, ein Hyporchema; und so wie überhaupt von den alten jüdischen und heidnischen Ceremonien viele in die neuern christlichen Religionsgebräuche übergegangen sind, so scheinen insbesondere die alten Hyporchemata in unsern Processionen um den Altar, bey Austheilung des Abendmahls, gewissermaaßen noch vorhanden zu seyn. Wenn ich nicht sehr irre, so ist diese Bemerkung schon von jemand gemacht worden. Von wem aber und wo, ist mir gänzlich entfallen. Nicht nur um den Altar des Apollo wurden solche Tänze getanzt, sondern auch um den ganzen Tempel herum, und diese Art soll **Philammon** zuerst aufgebracht haben.

§. 30.

Nach dem Delphischen Tempel des Apollo war der auf der Insel **Delos** einer der berühmtesten. Er wurde seines Rufes wegen sogar von den Persern verschont, als sie alle übrige Tempel der Griechen verbrannten [100]). **Olen** war der erste Priester daselbst, und der Tempel soll dem Apollo von den nördlichen Einwohnern der Insel, den Hyperboräern, errichtet seyn. Wer diese Hyperboräer eigentlich waren, ist nicht genau bekannt. **Diodor** nennt sie ein nördlich asiatisches Volk, welches eine sehr fruchtbare Insel, wie ungefähr Sicilien, bewohnt habe. Diese Insel soll der Geburtsort der Latona, Apolls Mutter gewesen seyn, aus welcher Ursache die Einwohner eine vorzügliche Ehrerbietung für ihren Sohn hatten. Fast alle Einwohner waren Priester des Apollo, und sangen ihm beständig Loblieder. Sie weihten ihm einen Theil ihres Landes ausschließend, und errichteten in der Mitte dieser geweihten Gegend seinen Tempel. Auch ihre Stadt war dem Gott der Musik geweiht, und mit Musikern von aller Art angefüllt, welche täglich seinen Ruhm besangen.

§. 31.

Der Berg Helikon war dem Apollo als Anführer der Musen heilig [101]), und unter den Thieren in musikalischer Rücksicht der Schwan und die Heuschrecke.

Der Schwan wurde dem Apollo von den Alten aus zweyerley Ursachen geweiht; einmal, weil man dafür hielt, er habe ein Vermögen, wahrzusagen, und zweytens seines vorgeblichen Gesanges wegen. [102]). Die Süssigkeit seines Gesangs, vorzüglich bey Annäherung seines Todes, rühmen nicht nur alte

98) *Deipnos. lib. XIV. cap. 6.*

99) *Hyporchematis* inventores, ut Proclus ait, aliqui *Curetes* putant: aliqui Pyrrhum, Achillis filium, Pyrrhichæ saltationis auctorem. *Voss. instit. poet. lib. III. c. 13.*

100) *Spanhem. ad Callimach. hymn. in Delum, v. 24* und *G. Io. Vossi theol. gentil. lib. 2 cap. 12.*

101) Ajunt, et novem illi virgines fuisse Musices intelligentissimas; iis præfuisse Apollinem, et ex eo nomen obtinuisse Μουσηγέτης. *Gerh. Io. Voss. de orig. et progr. Idololatr. lib. I. cap. 27.* **Vergl.** *Diod. Sicul. Bibl. hist. lib. I. cap. 18.*

102) Commemorat (Socrates) ut cygni, qui non sine causa Apollini dicati sunt, sed quod ab eo divinationem habere videantur, qua providentes quid in morte boni sit, cum cantu et voluptate moriantur. *Cicero Tuscul. Quaest. lib. I. 59.*

Dichter, sondern auch Geschichtschreiber und Philosophen [103]). Man nannte daher häufig einen vorzüglichen Dichter oder andern Schriftsteller, den Schwan seines Zeitalters und Volks. So nannte Horaz den **Pindar** den thebanischen Schwan [104]), und andere den **Anakreon** den teischen.

Der allgemeine Glaube an die musikalische Fähigkeit des Schwans, hat einen französischen Schriftsteller veranlaßt, eine Dissertation über folgende Frage zu schreiben: **Warum diese Vögel, die ehemals so schön gesungen haben, in den neueren Zeiten so schlecht singen** [105])? Der Verfasser fragt, ob sie wol ehemals zur Zeit des Apollo und der Musen, deren Hymnen Tag und Nacht ertönten, bloß aus Nachahmung gesungen hätten? Allein wenn ihnen wirklich ein nachahmendes Vermögen von dieser Art zuzutrauen wäre, so müßten sie in unsern Gegenden und Zeiten eben sowol singen, als in den ältern, weil unsere Küsten und Ufer häufig genug von allerley Art von Musik ertönen, um sie dazu anzureizen. Oder sollten sie durch unser nördlicheres Clima entartet seyn? Auch dies wird durch einen alten griechischen Naturkündiger, durch den **Aelian** [106]) widerlegt, welcher erzählt, daß, als einmal die Hyperboräer oder die nördlichsten Bewohner der Erde, deren Tempel des Apollo sehr berühmt ist, das Fest dieses Gottes sehr prächtig feyerten, und die Priester kaum die Processionen und andere gewöhnliche Ceremonien angefangen hatten, plötzlich eine große Menge von Schwänen von der Spitze des Berges Riphäus herab kamen, und nachdem sie in der Luft um den Tempel herum gegackert und geschnattert, und auf ihre Weise eine Art von Weihung (lustration) verrichtet hatten, in das Chor des Tempels giengen, und ihre Plätze mitten unter den Priestern und Musikern nahmen, welche eben im Begrif waren, einen Lobgesang auf dieses Fest anzustimmen. Sie sangen hierauf ihre Stimmen mit so vieler Genauigkeit mit, daß sie weder im Tone noch im Takte fehlten; als dieses vorbey war, zogen sie sich wieder mit der größten Ordnung aus dem Tempel zurück.

Hier hat man also Schwäne, fährt **Morin** fort, die eben sowol in einem nördlichen Clima, als in Griechenland Psalmen gesungen haben, und zwar in Gegenwart eines ganzen Volks, und unzähliger Zuschauer von allen Nationen, welche die Pracht des Festes an diesen Ort gelockt hatte. Hieraus sieht man, daß nach der Meynung jener Zeiten, die Schwäne überall Sänger seyn können. Indessen gesteht doch **Aelian**, daß er die Geschichte nur durch Tradition habe, und nie im Stande gewesen sey, aus eigener Erfahrung einen Begrif von der Singekunst der Schwäne zu erhalten. Alles, was er von der Sache wisse, sey dies: daß die Alten es für eine Gewißheit angesehen, daß die Schwäne kurz vor ihrem Tode eine Art von Lied sängen, welches man den Schwanengesang genannt habe.

Noch manche Vermuthung über diese sonderbare Tradition wird in dieser Abhandlung beygebracht; und unter andern auch, daß man vielleicht durch den langen Hals des Schwans, der allerdings die Länge eines Blaseinstruments hat, auf die Vermuthung gekommen sey, ihm wirkliche musikalische Geschicklichkeit zuzuschreiben. **Lucian**, glaubt der Verfasser, sey der einzige alte Schriftsteller, welcher an der ganzen Sache gezweifelt habe. Er erzähle mit seiner gewöhnlichen Scherzhaftigkeit, daß er sich bey einer vorgeblichen oder wirklichen Reise an den italiänischen Küsten Mühe gegeben habe, sich von

103) Illi quidem (cygni) quando se brevi præsentiunt morituros, tunc magis admodum dulciusque canunt, quam antea consueverint, congratulantes quod ad deum sint, cujus erant famuli, jam migraturi. Sed quia Phœbo sacri sunt, ut arbitror, divinatione præditi præsagiunt alterius vitæ bona; ideoque cantant alacrius, gestiuntque ea die quam superiori tempore. *Plato in Phædro, vel de anima, pag. 505.*

104) *Multa Dircaeum levat aura cycnum; Horat. Carmin. lib. IV. Od. II.*

105) Question naturelle et critique, savoir pourquoi les Cygnes qui chantoient autrefois si bien, chantent aujourd'hui si mal, par Mr. *Morin.* In den *Mem. de l'acad. des inscript. et belles lettr. T. V. pag. 207.*

106) *De animal. lib. XI. cap. 1.*

der Sache zu unterrichten, daß er an der Mündung des Po den Entschluß gefaßt habe, mit seinen Freunden den Fluß hinauf zu fahren, um die Schiffer und Bewohner der Gegend über die tragische Geschichte des Phaeton zu befragen; die Pappelbäume zu betrachten, welche nach der Fabel für seine verwandelten Schwestern gehalten werden; und endlich die Schwäne zu sehen und zu hören, welche ehemals die Freunde des unglücklichen Prinzen gewesen seyn, und daselbst Tag und Nacht Trauerlieder gesungen haben sollen, wie sie vor ihrer Verwandlung als Musiker und Günstlinge Apolls gethan haben. Aber die Schiffer und andere Bewohner der Gegend wußten von allem nichts, und in Betracht der Schwäne antworteten sie, daß sie zwar in den Moräften und Sümpfen bisweilen welche sähen, aber ihr Gackern so unangenehm fänden, daß das Geschrey der Raben ein Sirenengesang dagegen sey [107]).

Morin hält also die ganze Sache für eine bloße Fabel, und glaubt, daß sie hauptsächlich daher entstanden sey, weil ein gewisser Cygnus, der ein Sohn des Apollo und vertrauter Freund des Phaeton gewesen seyn soll, nach der Fabel in einen Schwan verwandelt wurde. Es war sehr natürlich, einem Sohne des Apollo unter andern Eigenschaften, auch eine vorzügliche Geschicklichkeit im Gesang zuzuschreiben.

Unter meinen Auszügen, die ich seit mehrern Jahren gesammelt habe, finde ich eine Nachricht über diese Sache folgenden Inhalts: „Der melodische Gesang des Schwans ist bloß auf eine poetische Tradition gegründet, deren Wahrheit durch die Erfahrung noch nie bestätigt ist. Der Ursprung dieser falschen Tradition liegt darin, daß die Poeten einen König der Gallier dieses Namens, der ein großer Musiker war, in einen Schwan metamorphosirt haben." Ich weiß nicht, wie es gekommen seyn mag, daß bey dieser Nachricht die Quelle, woraus sie genommen worden, nicht angezeigt ist. Es wäre alsdann vielleicht möglich, der Sache noch näher auf die Spur zu kommen.

Mit dem Gesang der Heuschrecke sind wir eben so wenig bekannt, als mit dem Gesang des Schwans. Dennoch war sie dieser Eigenschaft wegen dem Gott der Musik geweiht [108]). Viele alte Dichter haben dieses vorgeblich musikalische Insekt besungen, aber keiner schöner, als **Anakreon** in seiner 43sten Ode. **Plato** sagt von ihnen, daß sie alle Sommer hindurch ohne alle Nahrung singen, gerade so wie die Menschen, welche sich den Musen weihen, alle Bedürfnisse des Lebens darüber vergessen. In eben der Stelle sagt er noch, daß sie nach der Fabel selbst Menschen gewesen, nach der Geburt der Musen aber den Gesang von ihnen gelernt, und sich dem Vergnügen desselben so sehr überlassen haben sollen, daß sie davon bezaubert, Speise und Trank darüber vergessen, umgekommen und zu Heuschrecken geworden sind [109]). Es gehört nur wenig Scharfsinn dazu, um zu begreifen, daß in dieser Fabel für diejenigen, welche sich den Künsten der Musen mit Vernachläßigung aller andern Sorgen des Lebens überlassen, eine feine Lehre enthalten ist.

Vom Bacchus.

§. 32.

Unter den heidnischen Gottheiten von der ersten Klasse steht auch Bacchus in einiger Beziehung mit musikalischen Dingen, und darf hier nicht übergangen werden. Die Namen, unter welchen er

107) *Lucian. de Electr. seu cygnis.*

108) Et quoniam musica fuit Apollinis inventum, illi consecratas etiam cicadas, canorum omnino animalis genus existimarunt. *Nat. Com. Mythol. lib. 4 cap. 10.*

109) Fertur autem hos olim homines ante musas fuisse. Natis deinde Musis, cantuque monstrato, illorum nonnullos voluptate cantus usque adeo delinitos fuisse, ut canentes cibum potumque negligerent, imprudenterque perirent: ex quibus deinceps cicadarum genus sit natum etc. *Plato in Phaedro pag. 350.*

von den Alten verehrt wurde, sind so wie bey andern Göttern sehr mancherley. Von den Egyptiern wurde er **Osiris**, von den Mysiern **Janaces**, von den Indiern **Dionysius**, von den Römern **Liber**, u. s. f. genannt. Einige halten ihn für den **Noah**, weil dieser der erste Weinpflanzer gewesen; andere finden in ihm den **Nimrod** oder den **Moses**. Gewöhnlich werden acht verschiedene Personen dieses Namens angegeben, denen man auch verschiedene Eltern zuschreibt. Unter diesen sind vorzüglich der egyptische, thebanische und griechische die berühmtesten gewesen, deren Thaten aber vielfältig unter einander gemengt, und einem einzigen zugeschrieben werden. Wir nehmen hier ohne weitere Untersuchung den **Bacchus** als einen Gott des Weins und der Freude an, unter welchen Eigenschaften er hauptsächlich von den Alten verehrt wurde.

Der egyptische **Bacchus** war unter den egyptischen Göttern einer der ältesten; hingegen der griechische, welchen man für einen Sohn des Jupiter und der Semele, einer Tochter des Cadmus hält, unter den griechischen der jüngste. Nach dem **Diodor** wurde er zuerst vom Orpheus unter dem Namen Bacchus vergöttert, um die Familie des Cadmus dadurch berühmt zu machen; denn **Orpheus**, welcher in Egypten eingeweiht worden, und an den Bacchusmysterien Theil genommen hatte, war ein Freund der Cadmäer, hatte viele Hochachtung von ihnen genossen, und verpflanzte deswegen die Verehrung des egyptischen Bacchus nach Griechenland. Das Volk nahm theils aus Unwissenheit, theils weil es den Gott gerne für einen Griechen gehalten haben wollte, die Einweihungs-Ceremonien und Mysterien mit großer Begierde an [110]). Nach diesem Berichte des **Diodors** kann also die Zeit der Geburt des griechischen Bacchus nicht viel über den Seezug der Argonauten hinaus gehen [111]). **Hermippus** beym **Athenäus** (lib. 1. Deipnos.) sagt von diesem Bacchus, daß er sehr mächtig zur See gewesen sey, Eroberungen bis an Indien gemacht, im Triumph zurückgekehrt, über den Hellespont mit seiner Armee gegangen, endlich Thracien erobert, und daselbst Musik, Tanz und Poesie eingeführt habe. Eben derselbe Sohn der Semele soll nach dem Berichte **Diodors** ein Heer von Weibern errichtet, sie mit Thyrsen (Bacchusstäben) bewafnet, und mit ihnen die ganze Welt durchzogen haben. Ueberall, wohin er kam, stellte er festliche Zusammenkünfte und musikalische Wettübungen an [112]). An einer andern Stelle berichtet **Diodor** sogar, daß **Bacchus** förmliche Theater und Musikschulen errichtet, und alle, welche den schönen Künsten und Wissenschaften oblagen, von allen öffentlichen Abgaben frey gesprochen habe. Hierdurch gab er Gelegenheit, daß auch die Nachwelt solche Gesellschaften errichtete, und eben so wie **Bacchus** von Abgaben frey machte. (Quin Thymelicos etiam ludos hic invenit, theatra exhibuit, et Musicorum acromatum scholas instituit. Adhæc a publicis etiam muneribus illos absolvit, qui in expeditionibus bellicis aliquid musicæ artis tractarent. Unde musicos conventus posteri instituerunt, et studiis hisce deditos immunes esse jusserunt. (Bibl. hist. lib. 4. cap. 6.)

§. 33.

Wenn man indessen diese Nachricht auch nicht so weit ausdehnen wollte, als es **Diodor** selbst thut, so ist es doch nicht unwahrscheinlich, daß die Art und Weise, mit welcher Bacchus verehrt wurde, vorzüglich zur Erfindung theatralischer mit Musik verbundener Vorstellungen die erste Veranlassung gegeben habe. Mehrere sowol ältere als neuere Schriftsteller sind dieser Meynung. Die Gründe derselben sin-

110) *Diodor Sicul. Bibl. hist. lib. I. cap.* 23.

111) Die Geburt eines Gottes heißt der Zeitpunkt, in welchem die göttliche Verehrung desselben bey einem Volke ihren Anfang nahm.

112) — Postea vero coacto mulierum exercitu, quibus pro hasta thyrsus esset, in totum orbem terrarum expeditionem fecit. Ritus quoque initiorum edocuit, suaque mysteria cum piis tantum, et justam degentibus vitam, communicavit. Quin etiam ubique Panegyres (id est, celebres hominum conventus) et *ludos Musicos instituit. Diod. Sicul. Bibl. hist. lib. III. cap.* 64.

det man beym **Vossius** (instit. poetic.) am vollständigsten gesammelt. Die **Dithyramben** sind es hauptsächlich, welche man als den Ursprung theatralischer Vorstellungen ansieht. Diese Art von Poesie, die mit Tanz, Gesang und Klang begleitet wurde, war ein Hauptstück in der Verehrung des Bacchus. Man geberdete sich dabey so wild, rasend und unanständig, daß eben deswegen **Lykurg** in Thracien die Einführung des **Bacchusdienstes** in Griechenland anfänglich nicht gestatten wollte. Er glaubte dadurch allen Lastern und Schandthaten Thor und Thür zu öffnen. Es wird in der Folge Gelegenheit geben, von der nähern Beschaffenheit dieser Dithyramben mehr zu sagen.

Da **Bacchus** als der Weingott verehrt wurde, so war auch bey allen seinen Festen, deren sehr viele waren, die Trunkenheit nebst ihren Folgen unvermeidlich. Die Musik hatte an allem Theil, jedoch vorzüglich bey den Bacchanalien und Orgien; man kann aber leicht denken, auf welche Weise. Bey den Bacchanalien wurden, nachdem der Wein seine Wirkung gethan hatte, alle mögliche Ueppigkeiten begangen [113]). Männer und Weiber tanzten bey Pauken und Pfeifen, zwar in verschiedenen abgetheilten Chören, aber so wild und unanständig unter einander herum, daß sie in Rom zuletzt verboten werden mußten [114]). Da Bacchus selbst in seinen jüngern Jahren dieser Art von Festen sehr ergeben gewesen seyn soll, so glaubte man ihn dadurch am besten verehren zu können [115]).

Die **Orgia** oder **Trieterica** wurden alle drey Jahre gefeyert, anfänglich nur mit Lyren, Flöten und Gesang. Sie arteten aber bald so aus, daß anstatt dieser sanften Instrumente rauhere gebraucht wurden. Sie waren vielleicht eine Art theatralischer Vorstellungen; es ist aber sehr schwer nach einem so langen Zeitraum zu bestimmen, auf welche Art sie es waren. Man glaubte, daß **Bacchus** an diesem Feste die Menschen besuche, und von Bacchanten, Silenen, Satyren, Bacchantinnen, Mimallonen, Najaden, Nymphen u. s. f. begleitet werde [116]). Einige darunter wurden mit dem Namen *Cicuticines* (Pfeifer) benannt [117]). Da diese Begleiter fast alle mit irgend einer Art von musikalischem Instrument versehen gewesen seyn sollen, so nennt sie **Suidas** des Bacchus Spielleute. Sie tanzten beym Schall von Pauken, Sistern, Pfeifen, Crotalen, Cithern und Hörnern, wie man aus manchen Abbildungen sehen kann [118]).

113) Accepta a majoribus Bacchanalium festivitas antiquitus plebejo more, et hilari agebatur. *Plutarch. de cupidit. divitiar.*

114) Liber adest: festisque fremunt ululatibus agri.
Turba ruunt: mistæque viris matresque nurusque,
Vulgusque, proceresque, ignota ad sacra feruntur.
Quis furor, anguigenæ, proles Mavortia, vestras
Attonuit mentes? Pentheus ait, ærane tantum
Here repulsa valent? et adunco Tibia cornu?
Ovid. Metamorph, lib. 3. v. 528.
— in his sacris Bacchantes thirsos gerentes, pampinis hederaque coronatæ gestabant vites, hircos, phallos; per sylvas, montes, nemora furibundæ saltabant; dissono clamore, ululatu, tibiarum cantu, et cymbalorum tinnitu omnia replebant. *Pharnabius.*

115) — theatricis auditionibus oblectatur Dionysius, eo quod convivia horum sibi usum maxime vindicent, ut cantus et citharæ: hæc enim ciborum sunt additamenta quædam, et quasi corollarium. *Phornutus de natur. deor. de Baccho.*

116) Bacchi, Sileni, Satyri, Bacchæ, Lenæ, Thyæ, Mimallones, Najades, Nymphæ, Tityri. *Strabo lib. 10 Geogr. pag. 322.* Βακχαί. Bacchæ, Satyri, Panes, Sileni, sunt Bacchi comites. *Suidas Histor.*

117) Vocati etiam sunt (*Fauni, Satyri*) a fistula Cicuticines. *Gyraldus Histor. Deor. Syntagma 15 p. 428.*
Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula — — — — —
Virgil. Ecl. 2 v. 36.

118) Hæc loca capripedes Satyros, Nymphasque tenere
Finitimi fingunt, et Faunos esse loquuntur;
Quorum noctivago strepitu, ludoque jocanti
Adfirmant volgo taciturna silentia rumpi;
Chordarumque sonos fieri, dulceisque querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentum.
Lucret. de rer. natur. lib. 4 v. 584.

Die Eingeweihten in den Bacchusmysterien feyerten diese Feste in der Folge ungefähr auf eine ähnliche Art. Vorzüglich wurden sie aber auf den thracischen Bergen von Weibern und Mädchen gefeyert, welche man Bacchantinnen nannte [119]). Sie trugen Thyrsusstäbe, geriethen in die größte Begeisterung, theilten sich in verschiedene Haufen, machten mit ihren Trommeln und Cymbeln einen schrecklichen Lärm, sangen und schrien wie rasend, und die alten Matronen opferten unterdessen [120]). Es wurden übrigens an solchen Festen alle nur erdenkliche Schandthaten und Unanständigkeiten begangen. Man hielt jede Ueppigkeit und Greuelthat für eine erlaubte Sache [121]). Man nannte diese Orgia Trieterica, von ihrem Stifter Orpheus auch Orphica.

§. 34.

Der Weingott gehört also in eine Geschichte der Musik, nicht sowol um seiner eigenen Verdienste willen, die er um die Musik hatte, als vielmehr deswegen, weil seine Feste Anlaß zu musikalischen Spielen gegeben haben. Von seiner eigenen Erfahrung oder Geschicklichkeit in dieser Kunst, findet man bey den Alten keine Nachrichten, und er mag wol, so wie gewöhnlich seine Anhänger, bloß ein Liebhaber derselben gewesen seyn, und drey vorzügliche Güter dieses Lebens, nämlich Wein, Weiber und Gesang gerne vereinigt genossen haben. Der einzige Pausanias (in Attic.) spricht von einem Platze in Athen, der dem Bacchus dem Sänger geweiht war. Bacchus wurde aus eben der Ursache der Sänger genannt, sagt er, aus welcher man den Apollo den Vorsteher und Anführer der Musen nannte. Man sollte fast hieraus schließen, daß Bacchus von den Alten nicht bloß für den Gott des Weins, sondern auch des Gesangs gehalten worden ist. Uebrigens ist es von mehr als einem Mythologen angeführt worden, daß man unter dem Bacchus nichts als ein Sinnbild des Weins, und unter seinen Eigenschaften die Folgen und Wirkungen eines mäßigen oder unmäßigen Gebrauchs desselben zu verstehen habe; wenn daher in seinem Gefolge, oder in den ihm zu Ehren gefeyerten Festen, Cymbeln, Trommeln, und andere dergleichen eigentlich unmusikalische Instrumente vorkommen, so deuten sie bloß auf den Lärm, welchen weintrunkene Leute zu machen pflegen. Ein Sänger konnte Bacchus genannt werden, weil der Wein den Menschen frölich macht, und zum Gesang reizt.

Von den Musen.

§. 35.

Die Musen sind vielleicht die angenehmsten und reizendsten Geschöpfe, welche die fruchtbare Einbildungskraft der Alten nur je hervorgebracht hat. Diese Ideale haben für die Einbildungskraft der gebildeten Menschheit etwas so liebliches, daß sie noch die einzigen Gottheiten sind, deren Verehrung auf gewisse Weise aus dem Heidenthum in alle Religionen und Völker übergegangen ist. Jupiter, Merkur, Apollo, Minerva, haben längst ihr Interesse für unser Herz verloren; aber den Musen huldigen wir

119) Multa porro musices instrumenta, ne dicam pene omnia, Liberi et Cereris Sacra lætiora et augustiora reddebant, veluti tympana, Sistra, Tibiæ, Crotala, et alia id genus, inter quæ Cymbala videntur fuisse hisce festis peculiaria. *Mich. Angel. de la Chausſée, Muſ. roman. Tom. I. Sect. 2 Tab. 9 p. 56.* In his enim videre licet *Faunos*, juxta Bacchum saltantes, ramos, citharas, amphoras, pocula, e cornibus facta, gestantes, ostentantesque ludicro gestu. *Gorii Muſ. Etruſc. Tom. 2 Claſ. 1 Tab. 66. 67. pag. 153. Bacchantes* saltant capite coronato hedera, hastasque thyrsos jactant, crateres et mysticas cistas vel arculas in Orgiis circumferunt: lyra vel tibiis canunt, buccinave perstrepunt. — *Bacchae* vero exhibentur saltantes, cymbala pulsantes etc. *Id. ibid. pag. 154.*

120) *Diodor. Sicul. Bibl. hiſt. Lib. IV.*

121) Banniers Erläuter. der Götterlehre, B. III. S. 481.

noch bis auf diesen Tag. Es giebt kaum einen Gelehrten oder Künstler von irgend einer Art, der nicht bisweilen diese lieblichen Göttinnen um ihren Beystand zur Hervorbringung eines Werks der Kunst anrufe, und ihnen dadurch seine Verehrung beweise. Als Vorsteherinnen und Göttinnen des Gesangs und aller schönen Künste, verdienen sie hier einen vorzüglichen Platz; wir wollen daher das nöthigste, was die Dichter in Beziehung auf Musik von ihnen fabeln, hier anführen.

Ihren Namen sollen sie nach einigen von μῶσις, Untersuchung, nach andern von μύω ich lehre, unterrichte, haben. Die meisten leiten ihn aber von dem hebräischen maza, er hat erfunden, oder von musar her, welches so viel als Gelehrsamkeit heißt, für deren Göttinnen sie gehalten wurden. Ueber ihre Eltern sind die Meynungen zwar sehr getheilt; die meisten halten sie aber für Jupiters und der Mnemosyne oder des Gedächtnisses, Töchter. Ursprünglich scheinen sie bloß Sängerinnen und Tonkünstlerinnen in Diensten des egyptischen Osiris oder Bacchus, unter der Anleitung und Aufsicht seines Sohns Orus, gewesen zu seyn. In folgenden Zeiten wurden sie aber so wie andere egyptische Gottheiten nach Griechenland gebracht, daselbst einheimisch gemacht, und zuerst für Töchter des Himmels, sodann aber Jupiters und der Mnemosyne ausgegeben [122]). Ihre Anzahl wird ebenfalls verschieden angegeben. Man nimmt ihrer drey, vier, fünf, sieben und neun an. Drey, weil sie den Gesang oder Musik bedeuten sollen, und es nur dreyerley Arten musikalischer Instrumente giebt; vier, der vier Dialekte wegen in der griechischen Sprache; fünf, als Sinnbilder der fünf Sinne; sieben, weil die Lyre sieben Saiten hat, und endlich neun, weil ihnen neun verschiedene Erfindungen zugeschrieben werden. Doch ist man auch der Meynung, daß die Zahl neun bloß durch einen gewissen Zufall entstanden ist. Man hatte nämlich in einer gewissen Stadt, vermuthlich in Sicyon, drey verschiedenen Künstlern aufgetragen, die drey Bildsäulen der Musen zu verfertigen, aus welchen man die schönsten aussuchen, und zum gottesdienstlichen Gebrauch weihen wollte. Man fand aber alle neun so vortreflich gearbeitet, daß sie sämmtlich geweiht und in den Tempel Apolls gesetzt wurden. Beym Pausanias [123]) findet man, daß neun Statüen von den Musen am Helikon aufgestellt waren. Drey waren von Cephisodorus, drey von Strongylion, und die drey letzten von Olympiosthenes verfertigt.

§. 36.

Diese neun Musen werden nicht nur für Göttinnen des Gesangs, sondern überhaupt der freyen Künste gehalten [124]). Nach dem Callimach erfand Calliope die Lobgesänge auf Helden; Clio die Cither; Euterpe die Tragödie; Melpomene das Instrument Barbitos; Trepsichore die Flöte; Erato die Hymnen; Polyhymnia die Harmonie; Urania den Lauf der Gestirne, und endlich Thalia die Comödie. Die Verse aus einem Epigramm des Callimachs, welche diese Eigenschaften der neun Musen enthalten, sind folgende:

Calliope reperit ſapientes provida cantus
Heroum. *Clio* Citharam clariſſima vocem

122) Musæ, quæ poetarum præsides, omniumque cantilenarum autores fuisse putabantur, una cum Saturno natæ e cœlo fuisse creditæ sunt, sicut sensit Musæus, et complures antiquorum; at a recentioribus Iovis et Mnemosynes filiæ dictæ sunt, ut testatur Orpheus in hymno in Musas. *Natal. Comit. Mythol. lib. 7. cap. 15.*

123) *Pauſ. Boeotic. cap. 30. pag. 585.*

124) Harum igitur cantilenarum, et cantorum, et poetarum præsides Musæ putabantur, quarum dux creditus est Apollo. *Natal. Comit. Mythol. lib. 7. cap. 15. Muſa*, id est cognitio, ab inquisitione et investigatione dicta, quæ omnis eruditionis causa est, meritoque sic appellata a veteribus. Sunt Musæ novem. Clio, Erato, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore, Polymnia, Urania, Calliope. Plures autem Musas a Theologis perhiberi tradunt, quod magna varietas sit disciplinarum, et eruditionis, et ad omnem usum accommodata. *Suid. Hiſtor. Voc. Mουσ.*

Mimorum *Euterpe* tragicis lætata querelis.
Melpomene dulcem mortalibus attulit ipsa
Barbiton, at suavis tibi tradita tibia fertur
Terpsicore. Divumque *Erato* mox protulit hymnos,
Harmoniam cunctisque *Polymnia* cantibus addit.
Uranie cœli motus atque astra notavit.
Comica vita tibi est, moresque *Thalia* reperti.

Natal. Comes.

Mit einigen Veränderungen sind diese nämlichen Eigenschaften auch in folgenden Versen enthalten.

Calliope heroi monstravit carminis artem;
Clio dulcisonæ citharæ modulamina promsit;
Euterpea chori tragici resonabile carmen;
Melpomene dulci concentu barbita movit;
Grataque *Terpsichore* calamos inflare paravit;
Ast *Erato* divum jucundos repperit hymnos;
Harmoniam numeris saltusque *Polymnia* junxit;
Uranie astrorumque chorum cœlique rotatus;
Comica vita *Thalia* tibi est moresque reperti.

Gyraldi Syntagm. VII. p. 263.

Diese Künste hatten die Musen nicht nur erfunden, sondern auch selbst ausgeübt. Das letzte beschreibt Virgil sehr schön:

Carmina *Calliope* libris heroica mandat;
Clio gesta canens transactis tempora reddit:
Dulciloquis calamos *Euterpe* flatibus urget;
Melpomene tragico proclamat mœsta beatu;
Terpsichore adfectus citharis movet, imperat, auget;
Plectra gerens *Erato* saltat pede, carmine, vultu;
Signat cuncta manu, loquitur *Polyhymnia* gestu;
Uranie cœli motus scrutatur et astra;
Comica lascivo gaudet sermone *Thalia*.

Catalect. p. 258.

§. 37.

Indessen kommen so wenig die Dichter in den Attributen der Musen miteinander überein, als die Maler und Bildhauer. Sie werden gewöhnlich als angenehme Jungfrauen, mit Kränzen von Palmlaub, von Lorber, Rosen, auch von Sirenenfedern abgebildet, welche sich bey den Händen halten, und um den Apollo, der in der Mitte steht, herum tanzen. Pausanias erzählt von einer alten Abbildung, welche sich im Tempel der Juno zu Elis befand, nach welcher sie singen, und sich von Apollo, als ihrem Vorsteher, den Ton angeben lassen [125]). Nach vielen Abbildungen sitzen sie auf dem Heli-

125) Sunt et Camenæ canentes, modos præeunte Apolline. Appositi versus duo sunt hujusmodi:

En pater hic vatum proles Latonia Apollo,
Musarumque chori circum, quibus imperat ille.
Pausan. Eliacor. prior. cap. 18.

kon an einem Lorberhayn, und machen ein Concert miteinander, wobey die eine auf der Flöte, die andere auf der Lyre spielt, die dritte die Cymbeln schlägt, die vierte singt, die fünfte eine Cither hält u. s. f. Am meisten sind sie mit Instrumenten in der Hand abgebildet, deren Erfindung ihnen in den verschiedenen Wissenschaften und Künsten zugeschrieben wird. Unter den entdeckten Herkulanischen Gemälden hat man auch vortrefliche Stücke vom Apollo und seinen Begleiterinnen den Musen gefunden. In dem zweyten Band der *Pitture antiche d'Ercolano* sind sie in Kupfer gestochen. Da diese Gemälde wahrscheinlich die ältesten sind, welche man hat, so kann man daraus am besten sehen, welche Attribute den Musen von den Alten beygelegt worden sind.

1) Auf dem ersten Stück sitzt **Apollo** auf einem Thron, mit einer eilfsaitigen Cither in seiner linken Hand, als Musagetes oder Anführer der Musen. **Burney** macht bey dieser Gelegenheit eine feine Bemerkung über die Vereinigung der Musen mit dem Apollo. Er sagt, man habe zwar den Apollo zum Vorsteher der Künste und Wissenschaften gemacht, ihm aber die Musen als Begleiterinnen gegeben, weil die Alten überzeugt waren, daß ohne Mitwirkung eines Geschlechts, welches überall Vergnügen und Annehmlichkeit verbreite, Wissenschaften und Künste doch nur unschmackhafte und traurige Früchte hervorgebracht haben würden [126]). Apollo sitzt in einer Stellung, als wenn er eben aufgehört hätte zu spielen, und darauf dächte, was er weiter spielen wollte. (s. Pitture antiche d'Ercol. T. II. tav. 1.)

2) **Clio**, sitzend. Ihr Haupt ist mit Lorbern bekränzt, und in der linken Hand hält sie eine zum Lesen halb eröffnete Buchrolle, auf deren äußern Seiten geschrieben steht: ΚΛΕΙΩ ΙΣΤΟΡΙΑΝ. An dem Buche ist oben an der Seite ein Zettel, dergleichen sich auch an sechs andern findet, die in einem eröffneten cylinderförmigen Kästgen neben ihr stehen. Nach andern Abbildungen ist sie mit einer Trompete in der rechten Hand, und einer Buchrolle in der linken vorgestellt. (Pitture ant. D'Ercol. T. II. tav. 2.)

3) Das Gemälde von der **Euterpe** hatte durch die Länge der Zeit so viel Schaden gelitten, daß es nicht gestochen werden konnte. Es findet sich daher nicht in der Sammlung Herkulanischer Gemälde. Die Dichter geben ihr aber gewöhnlich die Flöte zum Sinnbild. Unter den Bildsäulen der Königin Christina ist sie mit Blumen gekrönt, und hat eine Doppelflöte in den Händen, auf welcher sie nur eben erst gespielt zu haben scheint [127]).

4) **Thalia**, auf einem Fußgesimse stehend, welches die Aufschrift hat: ΘΑΛΕΙΑ ΚΩΜΟΔΙΑΝ (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 3.) In der linken Hand hält sie eine Maske und in der rechten einen Krummstab, als Muse der Comödie.

5) **Melpomene** als Vorsteherin der Tragödien. Ihr Haupt ist mit einem Schleyer bedeckt, der durch eine Binde zusammen gezogen worden, und mit Lorbern gekrönt. Auf dem Fußgesimse, worauf sie steht, liest man: ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑΝ. (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 4.)

6) **Terpsichore** spielt auf einer Lyre mit sieben Saiten, deren Bauch ihr an dem linken Arme liegt. Ihr Haupt ist mit einer Binde und einem Lorberzweige umwunden. Sie scheint zu gehen, und unter ihr steht: ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΛΥΡΑΝ. (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 5.)

7) **Erato** auf einem Fußgesimse stehend, mit der Unterschrift: ΕΡΑΤΩ ΨΑΛΤΡΙΑΝ. Sie spielt mit den Fingern und dem Plectro auf einem Instrument mit neun Saiten, welches weit länger

126) Mythology chose Apollo to preside over arts and Sciences, but gave him the nine Muses for his companions, because the ancients were persuaded, that without the concurrence of a sex which every where diffuses grace and pleasure, arts and sciences would have been productive of nothing but disgust and melancholy to mankind. *Hist. of Mus. Vol. I.* pag. 294 Note.

127) *Maffei raccolta di statue. CXIII.*

als eine Lyre ist, und welches man für einen Psalter hält. Das Plectrum hält sie in der rechten Hand, und mit den Fingern der linken scheint sie zu spielen. (S. Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 6.)

8) **Polyhymnia** als Erfinderin der Mimen und Pantomimen. Auf dem Gesimse, worauf sie steht, liest man: ΠΟΛΥΜΝΙΑ. ΜΥΘΟΥΣ. Sie ist in der Stellung, als wenn sie den Zeigefinger der rechten Hand auf den Mund legen wollte. Da sie für die Muse der Harmonie gehalten wird, so wollen einige das Aufheben des Fingers für ein Taktschlagen halten. (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 7.)

9) **Urania** als Vorsteherin der Astronomie mit einem Globus in der linken Hand. (S. Pitt. ant. d'Ercol. tav. 8.)

10) **Calliope** als Erfinderin der Poesie, mit einer Papierrolle in der Hand, welche sie erst zusammen gerollt zu haben scheint. (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 9.)

§. 38.

Unter den mancherley Vorstellungen, die sich die Alten von den Musen machten, verdienen vorzüglich zwey hier angeführt zu werden. Die erste ist ihr Verhältniß zum Lauf der Himmelskörper, und der Antheil, den sie als Seelen der Planeten an der sogenannten Musik der Sphären haben. **Pythagoras** und **Plato** scheinen die Urheber dieser Meynung zu seyn. **Pythagoras** nannte diejenigen Töne, welche nach seiner Meynung die Bewegung der Planeten und anderer Himmelskörper hervorbringen sollte, nach den neun Musen [128]); und **Plato** war ungefähr eben der Meynung [129]). Nach diesen Meynungen war Urania die Seele des Firmaments, Polyhymnia die Seele des Saturns, Terpsichore Jupiters, Clio des Mars, Melpomene der Sonne, Thalia des Mondes, und Calliope der Erde [130]).

Das musikalische Verhältniß der Musen nach dem Pythagorischen System würde also folgendes seyn.

Urania	—	e.	—	Firmament.
Polyhymnia	—	d.	—	Saturn.
Terpsichore	—	c.	—	Jupiter.
Clio	—	h.	—	Mars.
Melpomene	—	a.	—	Sonne.

128) Soni illi quos VII. planetæ edunt et sphæra stellarum fixarum, cum illo corpore quod supra nos est et quod Antichthona vocant, Pythagoras IX. Musas vocabat; compositio vero et Symphonia, et connexio quasi omnium, cujus æternæ atque ingenitæ unum quodvis istorum pars est, atque portio, Mnemosyne ipsi audiebat. *Thom. Stanleius Hist. Philos. P. 8 Discipl. Pythag. P. 2 cap. 2.* Multa quoque Pythagoras differere solebat de harmonia sphærarum cœlestium. Putabat septem stellas inter solem et terram vagas, motum habere ἐυρυθμον, et intervalla musicis diastematis congrua, sonitusque varios reddere, pro sua quemque altitudine. *Io. Fr. Weidler Hist. Astronom. cap. 5. n. XV.*

129) Præterea velocissima illa et ordinatissima cœlorum conversione musicam nasci consonantiam arbitramur, atque octo circulorum motibus tonos octo: ex cunctis autem nonum quendam produci concentum. Novem itaque cœlorum sonos, a musica concordia Musas novem cognominamus. *Marsil. Ficinus in Platonis Orat. 5 cap. 13.*

130) Communior tamen fuit opinio quod Musæ essent sphærarum animæ: Urania scilicet stelliferi cœli, et ejus sphæræ, quæ vocatur Aplanas: Polymnia Saturni, Terpsichore Iovis, Clio Martis, Melpomene Solis, Erato Veneris, Euterpe Mercurii, Thalia Lunæ: quæ sicuti magis recedunt a medio mundi, ita diversos sonos efficerent. Sunt igitur octo Musæ commemoratæ, totidem sphærarum toni, ex quibus redundat illa, quæ nona addita est, Calliope: quasi bonum concentum dixerim. Hæ cum sint propinquæ primo corpori, quod movetur: cui sedes Dei proxima creditur, dictæ sunt circa aram Iovis tripudiare, ut ait Hesiodus in his:

Hæteneris pedibus vitrei nam fontis ad oras
Usque choros ducunt Iovis omnipotentis ad aram.
Nat. Com. Mytholog. lib. 7. cap. 15.

Erato	—	G.	—	Venus.
Euterpe	—	F.	—	Merkurius.
Thalia	—	E.	—	Mond.
Calliope	—	D.	—	Erde. [131]).

Diese Meynung der Pythagoräer und Platoniker ist eigentlich egyptischen Ursprungs, wo sie wahrscheinlich Pythagoras angenommen hat. Seitdem man in der Physik, Mechanik, Astronomie u. s. f. so weit gekommen ist, um die Gesetze zu bemerken, nach welchen die Körper auf einander wirken und sich gegen einander bewegen, zweifelt man nicht mehr, daß überall in der Natur gewisse Verhältnisse beobachtet sind, die mit den musikalischen Verhältnissen übereinkommen; man sieht also aus solchen Vorstellungen, daß die Alten schon Vermuthungen von überall herrschenden ähnlichen Verhältnissen in der Natur hatten, ohne in den Hülfswissenschaften zu solchen Entdeckungen so weit gekommen zu seyn, als wir in den neuern Zeiten gekommen sind. Aber eben daher mußten ihre Vorstellungen von solchen Verhältnissen nothwendig dunkel bleiben, und konnten in der Anwendung leicht zu weit getrieben werden, wie es unleugbar die Pythagoräer mit der Harmonie der Sphären gethan haben. Man ist gerade in dem Maaß, zu Vergleichungen aller Art am geneigtesten, in welchem unsern Ideen ein gewisser Grad von Klarheit noch mangelt. Wer übrigens Lust hat, sich von dieser Harmonie der Sphären in ihrem ganzen Umfange zu unterrichten, wird seine Wißbegierde nirgends besser befriedigen können, als in **Kepplers** Werk über diese Materie, unter dem Titel: *Harmonices mundi, libri V. Lincii Austriæ, 1619. Fol.*

§. 39.

Eine zweyte Vergleichung haben die Alten unter dem Apollo mit seinen neun Musen, und den zehen verschiedenen Arten, wie die menschliche Stimme sich bildet, angestellt. **Fulgentius** sagt, daß die **zehensaitige Cither des Apollo** ein Sinnbild seiner Vereinigung mit den neun Musen sey, und zugleich beweisen solle, daß die menschliche Stimme aus zehen Theilen bestehe. Die ersten **vier** Theile sind die vier gegeneinander stehenden Vorderzähne, die zum Abstossen der Töne mit der Zunge dienen, und ohne welche keine eigentliche Stimme, sondern ein bloßes Zischen hervorgebracht werden könnte; den **fünften** und **sechsten** Theil machen die beyden Lippen dadurch, daß sie gleich Cymbeln auf einander schlagen, und das Sprechen erleichtern; die Zunge ist der **siebende** Theil, die wie ein Plectrum die Töne **artikulirt**; der **achte** der Gaumen, in dessen Höhlung, wie in einem Resonanzboden, sich der Ton bildet; der **neunte** die Kehle, die eine Art von Flöte ist; und endlich machen die Lungen den **zehenden** Theil aus, die dem ganzen Instrumente gleichsam als Blasebälge dienen [132]).

§. 40.

Die Musen haben auch, wie ihr Anführer Apollo, musikalische Wettstreite gehabt, gewannen aber, wie es sich von selbst versteht, jederzeit den Preis. Die bekanntesten Wettstreite von dieser Art

131) *Martini* Stor. della Mus. Tom. 2 pag. 28.

132) Apollini novem deputant Musas, ipsumque decimum Musis adjiciunt illa videlicet causa, quod humanæ vocis decem sint modulamina, unde cum decachorda Apollo pingitur cithara. Fit ergo vox quatuor dentibus e contra positis, quos lingua percutit: e quibus si uno minus fuerit, sibilum potius quam vocem reddat necesse est. Duo labia velut cymbala, verborum commoda modulantia; lingua, ut plectrum, quæ curvamine quodam vocalem format spiritum: palatum, cujus concavitas profert sonum: gutturis fistula, quæ tereti meatui spiritali præbet excursum: et pulmo, qui velut acervus follis concepta reddit ac revocat. Habes ergo novem Musarum vel Apollinis ipsius redditam rationem, sicut in libris suis Anaximander Lampsacenus, et Leophantes Heracleopolites exponunt: quod et alii firmant, ut Pisander Physicus, et Euxemenes in libro Διολογεμένων. *Fulgent. Mythol. de novem Musis.*

waren diejenigen, welche sie mit den Sirenen, mit den neun Töchtern des Pierus, und endlich mit dem Thamyris hatten. Nach dem **Pausanias** ließen sich die Sirenen von der Juno bereden, den Musen einen Wettstreit im Singen anzubieten; da sie aber überwunden wurden, mußten sie sich die Federn aus ihren Flügeln reißen lassen, von welchen sich hernach die Musen Kränze flochten [133]). Weit unglücklicher waren die neun Töchter des Pierus, welche ebenfalls glaubten, schöner singen zu können, als die Musen, und es wagten, sich mit ihnen in einen Wettstreit einzulassen. Als sie ihren Gesang anfiengen, sagt ein alter Schriftsteller [134]), wurde alles dunkel und finster; hingegen beym Gesang der Musen standen Himmel, Gestirne, Flüße und Meere stille, und der Berg Helikon hob sich aus Vergnügen so hoch empor, daß Neptun den Pegasus absenden mußte, der ihn mit dem Fuße auf den Scheitel schlug, damit der Berg sich nicht etwa gar bis an den Himmel erhöbe. Zur Strafe für ihre Verwegenheit wurden die neun Töchter des Pierus in Elstern verwandelt.

Ueber den Wettstreit des **Thamyris** mit den neun Musen haben die Schriftsteller zum Theil scherzhafte Einfälle. Nach dem **Apollodor** bedung er sich mit jeder Muse eine Nacht aus, wenn er den Preis erhalten würde; verlöre er aber, so sollten sie nach Belieben mit ihm verfahren [135]). Er verlor und mußte zur Strafe für seine Verwegenheit nicht nur die Augen, sondern auch die Fähigkeit, ferner auf der Cither spielen zu können, verlieren. **Homer** besingt diese Geschichte in folgenden Versen:

— — wo die Musen dem Thrazischen Sänger
Thamûris die heilige Gabe des Liedes entrissen,
Da er von Oichaliä kam, Eurûtos verlassend.
Denn er hatte pralend verheißen, im Liede zu siegen,
Wann auch gegen ihn sängen die Musen, die Töchter Kronions;
Drob erzürnten die göttlichen Jungfrauen, gaben ihm Blindheit,
Nahmen die Gabe des Liedes, mit ihr die Gabe der Harfe.
Ilias. Zweyter Gesang, nach Stollbergs Uebersetz. V. 580.

Pausanias glaubt, Thamyris habe seine Augen nicht sowol um seiner Verwegenheit willen, als durch eine natürliche Krankheit verloren; **Bayle** aber macht ihn in der Liebe zu einem Non-Conformisten. Vermuthlich haben ihn die neun Jungfern aus dieser Ursache gehaßt, und so grausam behandelt [136]).

Die göttliche Verehrung der Musen soll zuerst von den Söhnen des Aloeus, **Otus** und **Ephialtes** zu Thespia eingeführt, nachher aber von **Pierus** erweitert worden seyn [137]). Es wurden ihnen nach und nach die Berge Helikon, Parnaß, Pindus, Aonius und Pierus, und die Brunnen Aganippe, Pimplia, Libethrus, Castaliä u. s. f. geweiht. Außerdem waren ihnen auch noch die Schwäne, Nachtigallen und Heuschrecken heilig. Ihr Dienst verbreitete sich nicht nur in ganz Griechenland, sondern gieng auch nach Italien über, wo ihnen Tempel und Hayne geweiht wurden.

Der wahre Ursprung dieser Fabel läßt sich nicht genau angeben. Sehr wahrscheinlich haben aber die neun Frauenzimmer, welche sich nach dem **Diodor** bey dem Zuge des egyptischen Osiris befanden, wie schon oben angeführt ist, die erste Veranlassung dazu gegeben. Da diese vorzüglich in der Musik sehr erfahren gewesen seyn sollen, und den Apollo zu ihren Anführer hatten, so konnte leicht die Idee

133) Acheloi enim filias narrant Iunonis suasu in cantus certamen Musas provocare ausas: victis Musas pinnas ex alis convelliſſe, deque illis coronas sibi feciſſe. *Pauſan. Boeotic. pag. 308.*

134) *Nicander apud Anton. Liberal. cap. 9.*

135) *Lib. I. cap. 3 §. 1.*

136) On lui attribue l'invention du crime de *non-conformité*. Diese Beschuldigung des **Bayle** gründet sich auf eine Stelle aus dem Apollodor (lib. 1) wo es heißt: Πρῶτος ἀρξάμενος ἐχὼν ἀχέτων. *Maſcula Venere primus uſus dicitur.*

137) *Pauſan. Boeotic. cap. 29.*

von ihren Vollkommenheiten in den musikalischen Künsten zu einer Fabel umgeschaffen werden, welche sie zu Erfinderinnen und Vorsteherinnen aller schönen Künste machte. Wenn man sich indessen unter ihrem angeblichen Vater, dem Jupiter, einen König in Thessalien denkt, so können sie auch ein Chor Sängerinnen an dessen Hof gewesen, und nur deswegen seine Töchter genannt worden seyn, weil er ihren Chor zuerst errichtet hat. Die fruchtbare Einbildungskraft der Griechen kann sodann diesen ersten Ausüberinnen der schönen Künste in ihrer Gegend, in der Folge der Zeit noch manches Verdienst angedichtet haben, um sie den Nachkommen als angenehme und nachahmungswürdige Muster in der Kultur aller zur Musik gehörigen Kenntnisse vorzustellen. Auf diese Weise würden sich alle Eigenschaften, um welcher willen die Musen in der Folge göttliche Verehrung empfiengen, ganz natürlich erklären lassen.

Zweyter Abschnitt.

Von der Musik der Griechen unter den Erden- oder Halbgöttern.

§. 41.

Wir haben bisher die Meynungen der Dichter und alten Philosophen über die Musik der heidnischen Götter angeführt; wir müssen nun auch ihre Meynungen von der Musik der sogenannten Erden- oder Halbgötter kennen lernen. Unter diese rechnet man gewöhnlich den **Pan**, die **Satyrn** und **Sirenen**. Dem **Pan**, von dessen musikalischem Wettstreit mit dem Apollo schon im vorhergehenden Abschnitt etwas erzählt worden ist, gebührt hier der erste Platz.

Bannier (Mythol. T. 2 livr. 6 cap. 2) macht die Bemerkung, daß wenn je die Griechen ihre alte Geschichte verwirrt hätten, so sey es vorzüglich durch die Fabel von **Pan** geschehen. Nach ihnen, sagt **Herodot** [138]), waren **Herkules**, **Liber** oder **Bacchus** und **Pan** die letzten unter allen Göttern; dennoch wurde **Pan** von den Egyptiern unter die acht großen Götter gezählt, welche nach ihrer Theologie die erste Klasse ausmachten, und für die ältesten und mächtigsten gehalten wurden. **Diodor von Sicilien** machte ihn zu einem Begleiter des egyptischen Osiris auf seinem Zuge nach Indien. „Osiris nahm auf seinem Zuge, sagt dieser Geschichtschreiber, auch den **Pan** mit, welcher bey den Egyptiern vorzüglich verehrt wurde. Denn die Egyptier haben ihm nicht nur in allen Tempeln Bildsäulen errichtet, sondern auch nach seinem Namen in Thebais eine Stadt gebaut, welche Chemmo genannt wurde, ein Wort, welches in egyptischer Sprache so viel als **Pansstadt** heißt.“ [139]) Dieser Nachricht zufolge müßte Pan allerdings sehr alt seyn. Da indessen die Meynungen über die Zeit und Gegend, wenn und wo **Pan** gelebt hat, so ausserordentlich verschieden sind, daß aller Untersuchungen ungeachtet doch nichts gewisses darin bestimmet werden kann, so lassen wir dieses alles an seinen Ort gestellt seyn, und gehen zu den Meynungen fort, worin unter den Alterthumsforschern mehrere Uebereinstimmung herrscht.

Nach diesen übereinstimmendern Meynungen wird **Pan** für den Gott der Hirten [140]) und für den Erfinder einer Pfeife gehalten [141]). Auf welche Weise er zur Erfindung der Pfeife gekommen, erzählt

138) *Herodot. Halicarn. lib. II.*

139) *Diodor. Sicul. Bibl. hiſtor. lib. I. cap. 18.*

140) Pana Deum pecoris veteres coluiſſe feruntur Arcades. Arcadiis plurimus ille jugis.
Ovid. Faſtor. lib. 2.
Pan ovium cuſtos — — — —
Virgil. Georg. lib. I. v. 17.

141) Panaque, qui primus calamos non paſſus inertes
Pan primus calamos cera conjungere plures
Inſtituit — — — —
Id. Eclog. 2 v. 32.
Eſt mihi diſparibus ſeptem compacta cicutis
Fiſtula — — — —
v. 36.
— Nam te calamos inflare labello
Pan docuit . . . . .
Calphurnius apud Barthol. de tib. vet. lib. I. cap. 4.

Merkur in Ovids Verwandlungen vorzüglich schön. Auf Arkadiens kalten Gebirgen, (läßt Ovid den Merkur sagen) war unter den Hamadryaden eine Nonacrinische Najade sehr berühmt. Die Nymphen nannten sie Syrinx. Diese war mehr als einmal den Verfolgungen verliebter Satyrn entgangen, und hatte nicht nur diese, sondern auch alle übrige Wald- und Feldgötter betrogen. Sie selbst verehrte die Ortygische Göttin (Diana), und hatte ihr eine unverletzliche Jungfrauschaft gelobt; sie war daher eben so wie die Diana gegürtet. Man würde sie vielleicht für die Tochter Latonens selbst gehalten haben, wenn sie nicht einen Bogen von Horn, jene aber von Golde geführt hätte. Dennoch betrog sie in diesem Aufzug den Pan; denn als er sie einst vom Berge Lyceus zurückkommen sah, sprach er zu ihr: Erhöre doch, o Nymphe, die Wünsche eines Gottes! Hier unterbrach Merkur seine Erzählung, daß nämlich die Nymphe seine Bitten verachtet habe, und durch abgelegene Gegenden, bis zu den Ufern des sandigten Ladons (ein Fluß in Arkadien) entflohen sey. Hier habe sie ihre Schwestern um ihre Verwandlung gebeten, als sie gesehen, daß sie durch den Fluß an der Fortsetzung ihrer Flucht gehindert werde. Pan hingegen, da er die Syrinx schon zu erhaschen geglaubt, habe statt ihres Körpers Schilfrohr in den Händen behalten. Als nun der Wind unterdessen, daß der Gott stand und über seinen Verlust seufzte, das Rohr bewegte, entstand dadurch ein angenehmer Klang, welcher der Stimme einer Klagenden nicht unähnlich schien. Der Gott sagte endlich für Vergnügen über diesen so angenehmen Ton: das Vergnügen an dir soll mir ewig bleiben. Auf diese Weise wurden jene mit Wachs verbundene Röhren nach dem Namen dieser Nymphe benannt." [142])

Sowol diese Geschichte, als andere Begebenheiten, welche die Fabel dem Pan zueignet, werden von den Mythologen sehr verschieden gedeutet. Einige glauben, Pan sey überhaupt ein Sinnbild der ganzen Natur, und habe seinen Namen von dem griechischen Wort Παν, alles. Damm (in seiner Götterlöhre) glaubt, man müsse unter dem Worte Παν bloß das Vieh verstehen, welches in den ältesten Zeiten den größten Reichthum der Menschen ausmachte. In dem gebirgigen griechischen Lande Arkadien sey insonderheit viel auf Schafe und Ziegen gehalten worden; daher male man den Pan als einen bärtigen Mann mit Ziegenfüßen, spitzigen Ziegenohren, und kurzen Ziegenhörnern; am ganzen Leibe rauch, und mit einem gekrümmten Hirtenstabe. Weil sich die ehemaligen Hirten gerne mit Blasen auf der Flöte die Zeit vertrieben, so gebe man dem Pan ebenfalls eine siebenröhrige, oft aber auch nur eine einfache Flöte. Ein Stück Feld, welches zur Viehweide bestimmt war, und unbestellt blieb, hieß ihm geweiht. Das ländliche Leben, der ununterbrochene Genuß der reinen Natur und die leichte Befriedigung aller möglichen Bedürfnisse in einem so einfachen Zustande, macht es auch sehr begreiflich, warum diese Wald- und Feldgötter, nämlich Pan mit seinen Satyrn, Faunen und Sylvanen, so begierig auf die Nymphen, Najaden, Dryaden, Nereiden und Hamadryaden waren, und von ihnen so gefürchtet wurden, daß, sobald sich einer von ihnen blicken ließ, sie in ein großes Schrecken geriethen. Diese Art von Schrecken nannte man ein panisches Schrecken, ein Ausdruck, der auch noch in neuern Zeiten beybehalten worden ist.

Ausser der Pfeife unter dem Namen Syrinx, soll Pan auch eine einfache Flöte (Monaulos), die aus einem einzigen Rohr bestand, erfunden haben. Plinius [143]) schreibt ihm diese Erfindung ausdrücklich zu. Dieses Instrument wurde auch Calamaulos genannt, welches aber mit Monaulos völlig einerley Bedeutung hat [144]). Ueberhaupt werden ihm vielerley Eigenschaften zugeschrieben. Lucian macht ihn zu einem Gesellschafter und Rathgeber des Bacchus, zu einem Hirten, Tänzer, Musiker, Jäger und Soldaten. Bacchus that nichts ohne seinen Rath, und er war gewissermaaßen Beherrscher Arkadiens [145]), so wie auch Anführer bey den Bacchusfesten [146]). Die Flöte und Pfeife wußte er so vortreflich zu spielen, und überhaupt sich in allen Fällen so brauchbar zu machen, daß Bacchus gar nicht ohne ihn leben konnte.

Diese vorgebliche große musikalische Geschicklichkeit des Pan hat einige Dichter veranlaßt, einen vorzüglichen Musiker mit dem Namen Pan zu benennen, so wie man auf dieselbe Weise vom Schwan Gebrauch gemacht hat. Als Jomelli 1774 starb, kündigte ein deutscher poetischer Zeitungsschreiber diesen Tod mit folgenden Worten an: Der große Pan ist todt! Ich weiß nicht, ob dieser Ausruf der Absicht seines Verfassers gemäß, bloß eine musikalische Bedeutung haben sollte, oder ob er sich auf eine Begebenheit bezog, welche Plutarch erzählt, daß nämlich ein egyptischer Schiffer zur Zeit des K. Tiberius auf seiner Fahrt nach Italien bey einer entstandenen Windstille auf eine sehr unbegreifliche Weise aus der stillen See den Befehl erhielt, wenn er nach Palodes käme, bekannt zu machen, daß der große Pan todt sey. Der Schiffer beschloß zwar, vor Palodes vorbey zu fahren, ohne diesen Befehl auszurichten; er war aber kaum an dem bestimmten Orte angekommen, so hörte Wind und Strom auf. Er rief also vom Schiff ins Land hinein: der große Pan ist todt, und vernahm, sobald er dieses gethan hatte, ein so großes Seufzen und Wehklagen auf dem Lande, als ob eine große Menge Menschen über seine Nachricht betrübt worden wären. Plutarch erzählt die Geschichte ausführlich in seiner Abhandlung: de oraculorum defectu, T. II. Opp. pag. 419.

§. 42.

Auf den Pan folgen in musikalischer Rücksicht die Satyrn. Was für Geschöpfe sie eigentlich gewesen sind, ob und wenn sie wirklich gelebt haben, weiß niemand. So lange sie jung waren, wurden

Quid me compactam ceris, et arundine rides?
Quæ primum extructa est fistula, talis erat.
Martial. lib. 14. Epigr. 63.

Pan fistulæ cantum primus invenit. *Hygin. Fab. 274.*

Melpiam, ideſt μέλπειν, vocant locum, quod inibi fistulæ melos compererit Pan — — — Fuit et in Parthenio monte Panos delubrum, ubi et testudines conficiendis lyris peraccommodas haberi, proditum memoriæ est, quibus tamen pareunt, quod Pani Sacras opinentur. *Lud. Cœl. Rhodig. lect. antiq. lib. 22. pag. 1124.*

142) Tum Deus, Arcadiæ gelidis sub montibus, inquit,
Inter Hamadryadas celeberrima Nonacrinas
Najas una fuit; Nymphæ Syringa vocabant.
Non semel et Satyros eluserat illa sequentes,
Et quoscunque deos umbrosaque sylva, feraxque
Rus habet: Ortygiam studiis, ipsaque colebat
Virginitate Deam: ritu quoque cincta Dianæ
Falleret, et credi posset Latonia, si non
Corneus huic arcus, si non foret aureus illi.
Sic quoque fallebat. Redeuntem colle Lyceo
Pan videt hanc, pinuque caput præcinctus acuta
Talia verba refert; Tibi nubere, Nympha, volentis
Votis cede Dei. Restabat plura referre:
Et precibus spretis fugisse per avia Nympham,
Donec arenosi placidum Ladonis ad amnem
Venerat; hic illam, cursum impedientibus undis,
Ut se mutarent, liquidas orasse sorores:
Panaque, cum prensam, sibi jam Syringa putaret,
Corpore pro Nymphæ calamos tenuisse palustres.
Dumque ibi suspirat, motos in arundine ventos
Effecisse sonum tenuem, simileque querenti:
Arte nova vocisque Deum dulcedine captum,
Hoc mihi concilium tecum, dixisse, manebit:
Atque ita disparibus calamis compagine ceræ
Inter se junctis nomen tenuisse puellæ.
Ovid. Metamorph. lib. I. Fab. 11 v. 689-713.

143) Fistulam et Monaulum Pan Mercurii (invenit.) *Plin. Hist. Nat. lib. 7. cap. 56.*

144) Quod nunc vocatur καλαμαυλης, Monaulon quondam fuisse, aperte sic declarat Hedyllus in epigrammatibus. *Athenaeus Deipnos. lib. 4 cap. 24.* Monaulum et Calamaulum idem esse. *Casaubonus in hunc loc.* καλαμαυλης, arundinea tibia. *Dalecamp.*

145) Nam et Musicus sum, et fistula cano, admodum pleno spiritu: et Bacchus ille nihil absque me facere quicquam potest: sed et socium et consultatorem fecit me, et duco ipsi chorum — — Impero autem et Arcadiæ toti. *Luciani Samosat. Deor. Dialog. Panos et Mercurii.* Vergl. *Virgilii Eclog. X. Nat. Comit. Mythol. lib. 5 cap. 6 de Pane.*

146) Conticeant Dryadum colles, fontesque perennes,
Ipsaque conticeant pignora parva gregis:
Fistula dulce canit quia Panos, labra canoris
Humida ut illius addita sunt calamis.
Hunc circa statuere chorum molli pede Nymphæ
Hydriades, pariter Nymphæ et Hamadryades.
Platonis carmin. ap. Nat. Comit. loc. cit.

sie **Satyrn** genannt; wenn sie aber alt wurden, nannte man sie, wie **Pausanias** versichert, **Silenen**. Sie waren eben so wie **Pan**, Wald- Berg- und Feldgötter; auch eben so begierig auf die Nymphen u. s. f. als **Pan** selbst. Den **Silenus**, der nach einem Gedichte des **Orpheus** den Bacchus in seiner Jugend erzog, hält man für einen guten Musiker. Er soll nicht nur eine vielröhrige Pfeife erfunden haben [147]), deren Erfindung aber auch dem **Pan** und noch vielen andern zugeschrieben wird, sondern auch so muthig gewesen seyn, so wie **Marsyas** sich mit dem Apollo in einen musikalischen Wettstreit einzulassen [148]).

Daß die Satyrn nebst den übrigen Waldgöttern und Nymphen aller Art, Begleiter des Bacchus waren, und bey den Bacchusfesten auf verschiedenen Instrumenten spielten, und dazu tanzten, ist schon §. 33. angeführt worden. Sie schrieen aber auch ihr **Evoe**, und Bacchus lehrte sie dieses selbst. Wenigstens war **Horaz** dieser Meynung, welcher sang:

„Ich sah Lyäen — glaubt es, ihr Enkel glaubts. —
Auf fernem Felsen lehrt' er Gesäng'; ihm horcht'
Ein Nymphenchor, der Ziegenfüßler
Horchte, der Faun, mit gespitztem Ohre.
Evö! noch zittern Schauder durch mein Gebein!
Ich seh den Gott noch! Wonne, mit Furcht vermischt,
Erfüllt mich! — Evö! schon', o Liber,
Schone, du Schrecklicher mit dem Thyrsus!

Schmidt. [149])

Ein neuerer Schriftsteller hält dafür, daß man sich unter den Satyrn, so wie unter den übrigen sogenannten Wald- und Feldgöttern nichts anders als die wirklichen **Orang-Outang** zu denken habe [150]). Da diese Geschöpfe ehedem weit häufiger gewesen seyn sollen, als in den neuern Zeiten, auch, so weit man sie jetzt kennt, wirklich diejenigen Eigenschaften haben, welche den Waldgöttern zugeschrieben werden, so ist diese Meynung allerdings nicht zu verwerfen. Auch **Büffon** scheint dieser Meynung zu seyn; denn er sagt: der Name Satyr werde von einigen Schriftstellern dem Orang-Outang gegeben, einem Waldthiere, welches der Gestalt nach dem Menschen sehr ähnlich sey, und nur in Africa und im südlichen Theil von Asien gefunden werde. Die Fabel sagt von den Waldgöttern, daß sie als Begleiter des Bacchus an den Bacchusfesten tanzten, auf verschiedenen rauhen und lärmenden Instrumenten spielten, und ihr Evoe dazu schrieen; der Orang-Outang, den die Indianer ohne Bedenken unter die Menschen rechnen, und ihn nur den wilden Mann nennen, wie sein Name beweist, ist vielleicht im Stande, eben so wild zu tanzen, eben so zu trommeln und zu pauken, vielleicht sogar auch ein Evoe zu schreyen, welches man doch für weiter nichts hält, als ein Geschrey, das dem **Juch hey** unserer Landleute ähnlich ist. Alles, was uns von diesen Thieren berichtet wird, beweist, daß sie viele körperliche Fertigkeiten mit dem Menschen gemein haben, und daß sie daher im Alterthum leicht für eine Art von Menschen gehalten werden konnten.

147) Euphorion hexametrorum scriptor libro de poetis lyricis tradit, fistulæ — — quæ multis est compacta calamis, Silenum (inventorem): illius autem, quæ cera glutinatur, Marsyam. *Athen. Deipnos. lib. 4 cap. 25 Edit. Casaub.*

148) — — — placatus Apollo, rediit cum tibicinibus in gratiam, quum ante eos male odisset propter Marsyæ et Sileni, qui Deum ipsum provocarent, certamina. *Pausan. Corinthiac. cap. 22.* Vergl. *Nonni Dionysiac. pag. 315.*

149) *Lib. 2 Od. XIX.* Bacchum in remotis carmina etc.

150) *Recherches philosophiques sur les Americains.*

§. 43.

Vom süßen Gesang der **Sirenen**, dieser berühmten Sängerinnen Siciliens, haben die Dichter von jeher so viel schönes gefabelt, daß hier ebenfalls einige Worte davon gesagt werden müssen. Ihren Namen leiten einige von dem griechischen Σύρειν, **ziehen**, her, weil sie die Menschen mit ihrem Gesang an sich zogen. Andere aber glauben, er sey von dem hebräischen Worte **Sir**, **Gesang**, entstanden, um dadurch ihre vorzügliche Geschicklichkeit im Singen anzudeuten. Ihr Vater ist Achelous, und die Mutter eine von den Musen gewesen. Man rechnet ihrer gewöhnlich drey, nämlich **Leukosia**, **Ligea** und **Parthenope**. Nach **Homers** Odyssee sind aber nur zwey gewesen. Sie waren anfänglich Jungfrauen, und Gespielinnen der Proserpina. Weil sie aber der Proserpina nicht zu Hülfe kamen, als sie vom Pluto entführt wurde, so verwandelte sie die **Ceres** zur Strafe in Mißgestalten mit Flügeln. Nach **Ovids** Verwandlungen haben sie sich diese Flügel selbst gewünscht, um die entführte Proserpina desto geschwinder finden zu können.

— — Einst waren sie Nymphen,
Die im frohen Spiel oft mit Proserpinen scherzten.
Aber jetzt suchen sie die Geraubte. An dem Gestade
Wünschen sie sich, beflügelt Proserpinen folgen zu dürfen:
Die Götter gewährten es ihnen. Gefieder bekleidet
Jetzt die Mädchen. Doch blieb ihnen noch ihr jungfräuliches Antlitz.

Verwandl. B. 5.

Einige glauben, daß sie halb Frauenzimmer halb Fische waren, andere aber halb Frauenzimmer, halb Vögel. Auf alten Kunstwerken findet man Abbildungen von ihnen unter beyden Gestalten. Auf einer hetruscischen Vase hält die mittelste Sirene eine Siebenpfeife; eine andere spielt mit einem Plectrum auf der Lyre, und die dritte auf einer einfachen Flöte. Sie haben Flügel und Vogelfüße. Auf einem herkulanischen Kunstwerk wird eine von den Sirenen singend vorgestellt, die andern beyden spielen auf der Flöte und Lyre. Von ihrem musikalischen Wettstreit mit den Musen, wobey sie ihre goldene Federn verloren, ist schon geredet worden.

Ihren Gesang hielt man für bezaubernd und unwiderstehlich. Sie sollen ihn aber zum Verderben der Menschen angewendet, und so viele an sich gelockt und umgebracht haben, daß ihre Insel von den Knochen derselben ganz voll war. Ihren Aufenthalt hatten sie bey dem pelorischen Vorgebirge an Sicilien. Es war ihnen prophezeit worden, daß sie nur so lange leben sollten, bis jemand vor ihrer Insel vorbey führe, ohne sich durch den Zauber ihres Gesangs bethören zu lassen. **Orpheus** soll auf dem Zug der Argonauten die Gefahr dadurch abgewendet haben, daß er die Sirenen in der Musik noch übertraf, so daß die ihrige vor der seinigen nicht gehört werden konnte. Nicht so leicht vermied **Ulysses** die Gefahr. **Circe** giebt ihm beym **Homer** desfalls folgende Vorschriften und Verwahrungsmittel dagegen [151]):

Erstlich erreicht dein Schiff die Sirenen; diese bezaubern
Alle sterbliche Menschen, wer ihre Wohnung berühret.
Welcher mit thörichtem Herzen hinanfährt, und der Sirenen
Stimme lauscht, dem wird zu Hause nimmer die Gattin
Und unmündige Kinder mit freudigem Gruße begegnen;
Denn es bezaubert ihn der helle Gesang der Sirenen,
Die auf der Wiese sitzen, von aufgehäuftem Gebeine

151) *Odyss. lib. XII. v. 39.*

Modernder Menschen umringt und ausgetrockneten Häuten.
Aber du steure vorbey, und verkleibe die Ohren der Freunde
Mit dem geschmolzenen Wachse der Honigscheiben, daß Niemand
Von den andern sie höre. Doch willst du selber sie hören;
Siehe dann binde man dich an Händen und Füßen im Schiffe,
Aufrecht stehend am Maste, mit festumschlungenen Seilen:
Daß du den holden Gesang der zwo Sirenen vernehmest.
Flehst du die Freunde nun an, und befiehlst die Seile zu lösen;
Eilend feßle man dich mit mehreren Banden noch stärker!

Ulysses unterrichtete hierauf seine Freunde und Begleiter, als sie der Küste von Sicilien näher kamen, von ihrer gemeinschaftlichen Gefahr:

Freunde, nicht Einem allein, noch Zweenen, gebührt es zu wissen,
Welche Dinge mir Kirkä, die hohe Göttin, geweissagt.
Drum verkünd' ich sie euch, daß jeder sie wisse; wir mögen
Sterben, oder entfliehn dem schrecklichen Todesverhängniß.
Erst befiehlt uns die Göttin, der zauberischen Sirenen
Süße Stimme zu meiden, und ihre blumige Wiese.
Mir erlaubt sie allein, den Gesang zu hören; doch bindet
Ihr mich fest, damit ich kein Glied zu regen vermöge,
Aufrecht stehend am Maste, mit fest umschlungenen Seilen.'
Fleh' ich aber euch an, und befehle die Seile zu lösen;
Eilend fesselt mich dann mit mehreren Banden noch stärker.

Sodann erzählt er im folgenden den Verlauf der Sache selbst.

Also verkündet' ich jetzo den Freunden unser Verhängniß.
Und wie geflügelt entschwebte, vom freundlichen Winde getrieben,
Unser gerüstetes Schiff zu der Insel der beyden Sirenen.
Plötzlich ruhte der Wind; von heiterer Bläue des Himmels
Glänzte die stille See; ein Himmlischer senkte die Wasser.
Meine Gefährten giengen, und falteten eilig die Segel,
Legten sie nieder im Schiff, und setzten sich hin an die Ruder;
Schäumend enthüpfte die Woge den schön geglätteten Tannen.
Aber ich schnitt mit dem Schwert' aus der großen Scheibe des Wachses
Kleine Kugeln, knätete sie mit nervichten Händen;
Und bald weichte das Wachs, vom starken Drucke bezwungen
Und dem Strale des hochhinwandelnden Sonnenbeherrschers.
Hierauf gieng ich umher, und verkleibte die Ohren der Freunde.
Jene banden mich jetzo an Händen und Füßen im Schiffe,
Aufrecht stehend am Maste, mit fest umschlungenen Seilen;
Setzten sich dann und schlugen die graue Woge mit Rudern.
Als wir jetzo so weit, wie die Stimme der Rufenden schallet,
Kamen im eilenden Lauf; da erblickten jene das nahe
Meerdurchgleitende Schiff, und huben den hellen Gesang an:
Komm, besungner Odüßeus, du großer Ruhm der Achaier!
Lenke dein Schiff ans Land, und horche unserer Stimme.

Denn hier steuerte noch keiner im schwarzen Schiffe vorüber,
Eh' er den süßen Gesang' aus unserm Munde gelauschet;
Und dann gieng er von hinnen, vergnügt und weiser wie vormals.
Uns ist alles bekannt, was ihr Argeier und Troer
Durch der Götter Verhängniß in Troja's Fluren geduldet:
Alles, was irgend geschieht auf der lebenschenkenden Erde!
Also sangen jene voll Anmuth. Heißes Verlangen
Fühlt' ich weiter zu hören, und winkte den Freunden Befehle,
Meine Bande zu lösen; doch hurtiger ruderten diese.
Und es erhuben sich schnell Eurülochos und Perimädäs,
Legten noch mehrere Fesseln mir an, und banden mich stärker.
Also steuerten wir den Sirenen vorüber; und leiser,
Immer leiser, verhallte der Singenden Lied und Stimme.
Eilend nahmen sich nun die theuren Genossen des Schiffes.
Von den Ohren das Wachs, und lösten mich wieder vom Mastbaum.

Voß.

Die Sirenen wurden hierauf sämmtlich in harte Felsen verwandelt.

Die Kritiker haben sich viele Mühe gegeben, die Bedeutung und den Ursprung dieser Fabel zu ergründen. Einige halten die Sirenen für wirkliche Königinnen einer kleinen Insel, welche jetzt Capri heißt, und zu Corsika gerechnet wird. Diese Königinnen hießen Sirenusæ. Andere verstehen bloß gewisse Klippen darunter, an welchen die Wellen ein angenehmes Geräusch machten, und dadurch die Schiffer an sich lockten. Horaz nennt den Müßiggang eine Sirene, und ermahnet die Menschen, sie zu meiden:

Contemnere miser: vitanda est improba Siren
Desidia — — — — —

Am wahrscheinlichsten waren sie aber Sinnbilder aller Wollüste dieses Lebens, deren große Reizungen sich die Menschen nie ohne Schaden allzusehr überlassen können. Da man nun die Reize der Musik und Dichtkunst für die stärksten und wirksamsten hält, so hat man wahrscheinlich durch diese Fabel sagen wollen, daß sich ihnen niemand allein, und mit Hintansetzung anderer zum Leben nöthigen Pflichten überlassen soll.

Dritter Abschnitt.

Von der Musik der Helden und Heldenzeiten, bis auf den Anfang der Olympiaden.

§. 44.

Alle alte Dichter und Geschichtschreiber kommen miteinander überein, daß die hauptsächlichste Beschäftigung der Hirten und Hirtinnen in den ersten Zeiten der Welt darin bestand, ihre Heerden zu weiden, und sich dabey mit bäuerischen Liedern zu ergötzen, welche mit eben so bäuerischen und kunstlosen Instrumenten begleitet wurden. Tibull singt [152]):

152) *Lib. 2 Eleg. 1 v. 51.* Agrestes nempe cantilenas, aut aliquod carmen inconditum. Saltationem a pastoribus et rusticis initium duxisse pluribus probat Scaliger in sua Poetica. Cantum quoque fuisse a pastoribus ait Lucretius imitatione concentus avium. *Ph. Silvius in hunc loc.*

Agricola assiduo primum satiatus aratro
Cantavit certo rustica verba pede
Et satur arenti primum est modulatus avena
Carmen, ut ornatos diceret ante Deos.
Agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti
Primus inexperta duxit ab arte choros.
Huic datur a pleno memorabile munus ovili
Dux pecoris hircus: duxerat hircus oves.

Wenn wir uns je ein goldenes Zeitalter in der Welt denken können, so muß es in dieser einfachen und Sorgenfreyen Lebensart zu finden seyn, wo die Natur in voller Kraft so tiefe Züge gräbt, und wo sie unsere Täuschungen mit so holden und so lieben Farben malt. Es ist die Jugend der Menschheit. Man genoß die Geschenke der Natur noch rein und unverfälscht, eben so wie man die Empfindung des Vergnügens und der Zufriedenheit noch ohne Kunst und Schönheit in Liedern und Gesängen ausdrückte. **Ovid** und **Lucretius** haben diese goldene Zeit vortreflich besungen. Als aber in der Folge der Zeit, der Geist des Menschen an Kenntnissen zunahm, als die Vortheile einzelner Menschen und Staaten sich in einander verwickelten, wurden es auch ihre Künste, und zogen sich mit ihnen von den Fluren in die Städte. Nun fieng man an, die Geheimnisse der Religion, oder die Thaten eines Helden zu besingen, und mit Instrumenten zu begleiten. **Homer** und **Virgil** bezeugen dies an unzähligen Orten ihrer Gedichte [153]). Sowol in den Zeiten des Hirtenlebens, als nachher bey größerer Ausbildung der Menschen wurde aber stets die Dichtkunst und Musik von einer und eben derselben Person vereint ausgeübt. Daher hieß nicht nur bey den Hebräern [154]), sondern auch bey den Griechen und Römern, jeder Dichter und Musikus überhaupt ein Sänger, und beyde Künste waren so unzertrennlich, daß fast nie die eine ohne die andere gebraucht wurde. Alle Gedichte wurden gesungen, und die bloße Instrumentalmusik kannte man wenig oder gar nicht [155]).

Aus dieser Ursache muß man sich nicht verwundern, wenn hier solche Personen als Musiker angeführt werden, die den meisten Lesern wahrscheinlich als Dichter bekannt sind. Musik und Dichtkunst waren in diesen Zeiten einerley, und wurden nie von einander getrennt. Nach dieser Voraussetzung wollen wir die Personen nacheinander anführen, welche an der Ausbildung der Musik in den sogenannten Heldenzeiten Antheil gehabt haben sollen. In diesem Zeitraum ist indessen an wahre und zuverläßige Geschichte noch eben so wenig zu denken, als in den vorhergehenden Götterzeiten. Aber auch hier ist die Einbildungskraft der Menschen thätig gewesen, und hat den Mangel an wahren Begebenheiten mit Fabeln und Erdichtungen zu ersetzen gesucht. Gerade so bevölkert noch jetzt der Mensch jeden Winkel der Welt, wo er nichts wirkliches gewahr werden kann, mit Erscheinungen und Gespenstern von

153) Antiquissimi illi Musici religionis ac naturæ mysteria, heroumque gesta, ac similia, poeticis condiebant numeris; eaque ipsimet, vel assa canebant voce, vel organis sociabant; quod Homerus pluribus ostendit locis: et apud Virgilium, uti antea quoque dictum. Iopas canit cithara — — —
— — *Errantem Lunam, solisque labores,*
Arcturum; pluviasque Hyadas — —
Hinc est, quod Musica pro Poetica accipiatur apud Comicum, cum ait (Prolog. Heaut.) *Repente ad studium hunc se applicasse musicum*, et (Prolog. Phorm.)
— — — *in medio omnibus*
Palmam esse positam, qui artem tractant musicam.
Gerh. Io. Voss. de art. Poet. nat. cap. 13 §. 7.

154) Unde Hebræis poeta dicitur *Meschorer*, id est cantor, ac poema *Schir*, hoc est, canticum: nempe a *Schur*, quod est canere. *Id. loc. cit. cap. 2 §. 6.*

155) Von dieser Vereinigung sind die alten Schriftsteller voll von Beweisen. Insbesondere verdient Aristoteles (Poetic. lib. 8 cap. 5). Quintilian (Instit. orator) lib. I. cap. 10) und Cicero (de Oratore lib. 3 Num. 95. darüber nachgelesen zu werden.

aller Art. Es scheint seinem Wesen gerade zuwider zu seyn, sich irgend einen leeren Raum ohne lebende und handelnde Geschöpfe zu denken. — Unter die Helden dieser Zeit rechnet man vornehmlich die Argonauten und diejenigen, welche an den bekannten Thebanischen und Trojanischen Begebenheiten Theil genommen haben.

§. 45.

Unter den **Argonauten** versteht man eine Gesellschaft von Helden, die ums Jahr der Welt 2700, oder nach der Zeitrechnung des Calvisius 2727 nach Colchis schifften, um das daselbst verwahrte goldne Vließ zu erobern. Der Anführer der Gesellschaft war **Jason**, ein Sohn des Königs **Aeson** in Thessalien. Das Schiff hieß **Argo**. Argonauten heißen also Schiffer des Schiffs Argo. Ueber die Anzahl der Reisegefährten Jasons ist man sehr uneinig; darin aber nicht, daß **Orpheus**, der berühmteste Tonkünstler des Alterthums, mit unter der Gesellschaft war. Er wird als der eigentliche Schiffmusikus bey dieser Fahrt angesehen. Ob **Amphion** ebenfalls dabey gewesen, wird von einigen bezweifelt. Nach den Verzeichnissen, welche **Orpheus** [156]) **Apollonius** [157]) **Valerius Flaccus** [158]) und **Hyginus** [159]) von der Gesellschaft gegeben haben, befand er sich mit darunter; nach dem **Apollodor** [160]) aber nicht. Da überhaupt **Amphions** Begebenheiten mit den Thebanischen Helden in näherer Beziehung stehen, so wird er meistens dahin gerechnet, und wir haben es daher hier ebenfalls bloß mit dem **Orpheus** zu thun.

Orpheus wird von einigen für den Sohn des **Apollo** und der Muse **Calliope** gehalten; **Hyginus** [161]) aber giebt den Oeagrus als seinen Vater, und die nämliche Muse als seine Mutter an. Wir übergehen noch viele andere Meynungen, nach welchen er nicht nur andere Mütter gehabt haben, sondern auch nicht die einzige Person seines Namens gewesen seyn soll. Wenn hingegen **Cicero** an einer Stelle sagt, daß es überhaupt nie einen **Orpheus** gegeben habe [162]), so ist dieses nur in Beziehung auf die Gedichte zu verstehen, die ihm zugeschrieben werden, welche allerdings von andern Verfassern herrühren [163]). Sonst muß wirklich einmal eine Person dieses Namens gelebt, und wenigstens einen Theil der verschiedenen Handlungen verrichtet haben, die ihm so allgemein von Dichtern und Geschichtschreibern zugeschrieben werden.

Diodor von Sicilien erzählt von **Orpheus**, er sey des **Oeagers** Sohn, und von Geburt ein Thracier gewesen. In der Gelehrsamkeit, Musik und Dichtkunst habe er alle übertroffen, die nur je in diesen Künsten berühmt waren. Er habe ein Gedicht gemacht, welches seines Wohlklangs und der vorzüglichen Sangbarkeit wegen allgemein bewundert worden. Sein Ruhm sey so groß gewesen, daß man sogar geglaubt habe, er könne durch seinen Gesang wilde Thiere und Bäume bezaubern. Er sey hierauf nach Egypten gegangen, und habe daselbst noch so vieles gelernt, daß er in den Ordenswissenschaften, in der Götterlehre, in der Dichtkunst und Musik unter allen Griechen der berühmteste geworden sey. Aus Liebe zu seiner Eurydice habe er es sogar gewagt, in die Unterwelt zu gehen, und die Proserpina sey durch seinen Gesang so bezaubert worden, daß sie ihm verstattete, seine verstorbene Frau wieder aus der Unterwelt herauszuführen [164]). Es ist der Mühe werth, bey einem so alten und berühm-

156) *Argonautica.*
157) *Apollonii Rhodii Argonauticōn libr. VI.*
158) *Argonauticon libr. VIII.*
159) *Lib. Fabular.*
160) *Bibl. sive de Diis, libr. III.*
161) Lyra autem inter astra constituta est, hac, uti Eratosthenes ait, de causa, quod initio a Mercurio facta de testudine, Orpheo est tradita, qui Calliopes et Oeagri filius fuit, ejus rei maxime studiosus. *Hygin. Poet. Astron. lib. 2.*
162) *Orpheum* Poetam docet *Aristoteles* nunquam fuisse. *Cic. de Nat. Deor. lib. I. Sect. 38.*
163) *Vossius de Poet. graec. cap. 2. 4.* Cf. *Fabricii Bibl. graec. Lib. I. cap. 18 §. 1.*
164) Quoniam vero in Orphei mentionem incidimus, pauca de illo referre, non alienum esse arbi-

ten Patriarchen der Tonkunst nicht bloß bey allgemeinen Nachrichten stehen zu bleiben, sondern seine Handlungen, sie mögen nun wahr oder erdichtet seyn, einzeln zu erzählen.

§. 46.

Daß er in der Poesie und Musik, vorzüglich aber in der letztern Kunst sehr erfahren war, und die Lyre gespielt habe, wird von allen alten Dichtern und Geschichtschreibern bezeugt. Seine Lyre hatte er vom Apollo empfangen. Als er sie empfieng, war sie nur mit sieben Saiten bezogen, er vermehrte aber diese Zahl bis auf neun [165]). Hierin gehen aber die Meynungen der Dichter und Geschichtschreiber sehr von einander ab, denn die meisten nehmen an, daß die Lyre des **Orpheus** nur sieben Saiten gehabt habe. **Virgil** sagt ausdrücklich, daß **Orpheus** die siebensaitige Lyre bisweilen mit den Fingern, bisweilen aber auch mit einem Plectrum gespielt, und dazu gesungen habe.

— *Threïcius longa cum veste sacerdos*
Obloquitur numeris septem discrimine vocum:
Jamque eadem digitis, jam pectine pulsat eburno.
Aen. lib. VI. v. 645.

Doch lassen wir diesen Punct unausgemacht, weil sich aller Mühe ungeachtet nichts gewisses darin bestimmen läßt. Wenn **Plutarch** berichtet, daß **Orpheus** der erste gewesen sey, welcher zur Lyre zugleich gesungen habe [166]), so wurde das nämliche auch schon dem **Apollo** zugeschrieben. Es scheint also überhaupt, daß die meisten alten Erfindungen von einer berühmten Person auf die andere übertragen worden sind, folglich nie wird bestimmt werden können, was hierin die eine Person vor der andern voraus habe. Aus einer Stelle beym **Pausanias** [167]) läßt sich schließen, daß **Orpheus** nicht allgemein für den ersten Dichter, oder (welches in diesen Zeiten einerley war) Sänger gehalten wurde. Nach dieser Stelle wußte er seine Gesänge nur angenehmer zu machen, als alle seine Vorgänger gethan hatten, und übertraf sie darin sehr.

§. 47.

Von den Wirkungen seiner Musik und Poesie erzählt die Fabel die wunderbarsten Dinge. Nach dem **Horaz** entwöhnte er damit zuerst die wilden Menschen vom Blute und vom rohen Fleische, womit sie sich nährten. Daher sagt man, er habe Tieger gebändigt, und die grimmigen Löwen gezähmt.

tramur. Is Oeagri filius, et patria Thrax fuit, eruditione ac melodiæ, artisque poeticæ scientia omnes post hominum memoriam antecellens. Poema enim mirificum et concinnitate modorum excellens composuit et usque adeo gloria ejus excrevit, ut modulatissimis carminum sonis feras et arbores delinire putaretur. Cum vero doctrinæ studiis addictus, non vulgarem in Theologia veterum scientiam comparasset: in Aegyptum profectus multa insuper didicit, ita ut inter Græcos omnes tum initiationum et Theologiae peritia, tum poematum et melodiarum artificio, præstantissimus haberetur. — — Uxoris amore stimulatus, ad inferos, miro quodam ausu penetravit: ubi Persephonem suavitate cantus illectam permovit, ut desiderio ejus morem gerens, conjugem nuper defunctam ab inferis reducendam concederet. *Bibl. histor. Lib. IV. cap. 25.* Vergl. *Hygini Fabul. 251.*

165) *Eratosthenes Cataster. 24.* — Eam vero (Lyram) Orpheus novichordem primus instituit, cum antea septichordis fuisset a Mercurio constituta. *Gyrald. de poet. hist. Dialog. 2. pag 52.* — Ganz verschieden sowol von diesem, als von dem was schon §. 17 hierüber gesagt worden, sind die Meynungen, welche **Fabricius** (Bibl. gr. lib. I. cap. 12) gesammelt hat. Vergl. auch cap. XX. des nämlichen Buchs.

166) *De Musica, pag. 1132.* Es wird hier gesagt, **Terpander** habe dem **Orpheus** in seinen Gesängen nachgeahmt; **Orpheus** aber scheine niemanden nachgeahmt zu haben. Denn vor ihm habe es bloß Componisten für die Flöte gegeben. „Terpandrum porro æmulatum esse Homeri versus, Orphei cantilenas. Orpheus autem neminem videtur imitatus. Nemo enim tunc natus fuit, extra poëtas qui facerent ea quæ tibiis canerentur. Horum autem cum opere Orphicum nihil habet simile.“

167) At enim opinione mea Orpheus carminis concinnitate omnes qui ante ipsum fuerunt, longo superavit intervallo. *Boeotic. cap. 30.*

Sylvestres homines sacer interpresque Deorum
Cædibus et victu foedo deterruit Orpheus.
Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.
De Arte poet. v. 391. [168])

Er bezauberte damit nicht nur die Menschen und andere lebendige Geschöpfe, sondern auch Bäume und Felsen. Er hielt dadurch den Lauf der Flüsse und das Toben der Winde auf.

Unde vocalem temere insecutæ
Orphea silvæ,
Arte materna rapidos morantem
Fluminum lapsus celeresque ventos,
Blandum et auritas fidibus canoris
Ducere quercus?
Hor. carm. lib. I. Od. 12. [169])

Als er seine Eurydice durch den Tod verloren hatte, und sich zum Pluto und der Proserpina in die Hölle wagte, bezauberte er mit seiner Lyre und seinem Gesang das ganze Schattenreich. Tantalus hörte auf, nach dem unerreichbaren Wasser zu schnappen, und Ixions Rand stand still. Die Vögel benagten unterdessen nicht die Leber des Tityus, und die Gefäße der Beliden stunden leer; auch Sisyphus saß auf seinem Stein ganz ruhig. Damals flossen, wie man sagt, die ersten Thränen von den Wangen der Eumeniden, und weder der Beherrscher der unterirdischen Welt, noch Proserpina beharrten ferner bey ihrer Weigerung. Sie riefen die Eurydice, welche noch unter den neuangekommenen Seelen herumirrte, und erlaubten einem so reizenden Sänger, sie unter gewissen Bedingungen wieder in die Oberwelt zu führen [170]).

Auf seiner Fahrt nach **Colchis**, um welche Zeit er nach dem **Apollodor** (lib. I. cap. 9. §. 16.) schon ziemlich bey Jahren gewesen seyn soll, that er seinen Gesellschaftern durch die Kraft seiner Musik ebenfalls große Dienste. Der erste Dienst bestand darin, daß er das Schiff **Argo** durch den Klang seiner Lyre beweglich machte, und ins Wasser brachte, welches vorher niemand zu thun vermochte [171]). Ferner half er ihnen durch die Symplegadischen Felsen hindurch, indem er so schön auf seiner Lyre spielte, daß sie ein wenig stehen blieben, um seinem Gesang zuzuhören [172]). Er rettete sie von den Sirenen, deren Gesang sie bezaubert und ins Verderben geführt haben würde, wenn er ihn nicht durch die Ueber-

168) Die Thracier, für deren Gesetzgeber **Orpheus** gehalten wird, waren wild und grausam. Sie fraßen Menschenfleisch und tranken Blut. **Orpheus** soll sie zuerst von dieser Gewohnheit abgebracht haben. Um dieses aber zu thun, mußte er ihnen alle Speisen von lebendigen Thieren verbieten, und ihnen selbst darin vorgehen. Daher erzählt man von ihm, daß er sich aller Fleischspeisen enthalten, auch sogar die Eyerspeisen verabscheut habe, weil er dafür hielt, das Ey sey älter als die Henne, und der Grundstoff aller Dinge. Viele Gewohnheiten dieser Art mag er aus Egypten mitgebracht haben, wo sie mit der Theologie in genauer Verbindung standen. Vergl. *Memoire sur la vie Orphique, par Mr. l'Abbé Fraguier*, in den *Mem. de Litterature, Tom. V. pag. 117.*

169) Wo die Büsche vormals den liederreichen Orpheus umtanzten?
Orpheus Mutterkünste bezähmten schneller
Fluthen Lauf; die rasenden Winde schwiegen;
Seiner Schmeichellaute voll Zauberreyen hüpfte der Eichbaum.
Schmidt.

170) *Ovid. Metamorph. lib. X. Fab. 1.* Das ganze zehente Buch, und noch ein Theil des eilften von den Ovidischen Verwandlungen handelt bloß vom Orpheus.

171) *Orphei Argonaut. v. 264.*

172) Von diesen Felsen (Cyaneæ Petræ) wird gedichtet, daß sie beweglich, und in steter Bewegung gegen und von einander waren. Alles, was daher zwischen ihnen hindurchfahren wollte, wurde von ihnen zerquetscht. Es

macht seiner Musik unkräftig gemacht hätte [173]). Nach geendigter Fahrt kehrte er wieder nach Thracien zurück, und lebte in seiner Höle im Lande der Libethrier, worin er gebohren worden war. Wahrscheinlich noch vor seiner Fahrt nach Colchis soll er auch zuerst bey musikalischen Wettspielen auf der Cither den Preis gewonnen haben. **Hyginus** (Fab. 273.) sagt es ausdrücklich: Qui primi ludos fecerunt — — Orpheus Oeagri filius cithara vicit. **Pausanias** aber widerspricht diesem, und sagt, daß sowol **Orpheus** als **Musäus** dessen Schüler, der ihn in allem nachahmte, sich nie hätten so weit erniedrigen wollen, an den pythischen Spielen Theil zu nehmen. „Nam Orpheum mysteriorum scientia, et reliqua vitæ dignitate elatum; tum etiam Musæum, quod Orpheum sibi quem æmularetur proposuisset, negant in musicum illud certamen descendere voluisse." (Phocic. cap. 7.)

§. 48.

Die genaue Verbindung, worin in diesen Zeiten die Musik und Dichtkunst mit der Philosophie und Theologie, kurz mit allen Kenntnissen der Menschen stand, macht es sehr begreiflich, warum man den **Orpheus** nicht bloß in der Musik und Poesie, sondern auch in den sogenannten höhern Wissenschaften so große Verdienste zuschrieb. Auf welche Weise er seine wilden Thracier menschlich und gesitteter machte, ist schon angeführt worden. Von seiner Theologie erzählt **Diodor**, daß ihn sein Vater **Oeager** selbst darin unterrichtet, und in den Bacchus-Geheimnissen, die damals schon in Thracien eingeführt waren, eingeweiht habe. Nachher wurde er ein Schüler der Cretischen Dactylen, und bekam neue Begriffe von Religionsgebräuchen. Nichts aber erweiterte seine Kenntnisse so sehr, als seine Reise nach Egypten, wo er in den Geheimnissen der Isis und des Osiris, oder der Ceres und des Bacchus eingeweiht wurde. Hier lernte er Einweihungen, Reinigungen, und alle Arten von geheimen Religionsgebräuchen kennen, in welche die Egyptier mehr als irgend ein anderes Volk, alle ihre Weisheit eingehüllt hatten. Bey seiner Zurückkunft in Griechenland führte er daher sehr viele von den egyptischen Gebräuchen daselbst ein, und erwarb sich dadurch eine so große Achtung, daß man von ihm glaubte, er könne die Menschen von Verbrechen reinigen, Krankheiten heilen, und die erzürnten Götter besänftigen. Er verbreitete zuerst die Fabel von einer Hölle in ganz Griechenland, und führte nicht nur den Dienst der Hecate unter den Egineten [174]) und der Ceres zu Sparta [175]), sondern noch ausserdem nahe an dreyhundert und sechzig Götter ein [176]).

Nicht weniger hat er sich in der Arzeneykunde sehr berühmt gemacht. **Plinius** versichert, (Hist. nat. lib. 25. cap. 2.) daß er zuerst die Kräfte einiger Kräuter entdeckt habe, und die Zurückholung seiner Eurydice aus dem Reich der Todten deutet man bloß dahin, daß er sie von einer schweren Krankheit befreyt, und wieder gesund gemacht habe. Jedoch glauben einige, er habe sich auf Zauberey und Geisterbeschwörung verstanden, und durch diese Mittel den Geist seiner Eurydice hervorgerufen. Hieraus läßt sichs erklären, warum er, als er sich umsah, den erschienenen oder eingebildeten Schatten wieder verlor. Er wurde überhaupt für den Erfinder der Geisterbeschwörung gehalten. Es gab zu seiner Zeit Personen unter den Griechen, welche diese Kunst öffentlich ausübten; man hatte sogar besondere Tempel dazu bestimmt. Ein solcher Tempel war zu Thesprotien am See Aornus, und hier soll es eigentlich gewesen seyn, wo Orpheus den Geist seiner Eurydice erscheinen ließ und sich über ihren nachmaligen Verlust so betrübte, daß er sich selbst umgebracht haben soll [177]).

war ihnen vorher bestimmt, daß sie unbeweglich werden sollten, sobald sie einmal etwas unbeschädigt hindurch lassen würden. Dies geschah bey der Schifffahrt der Argonauten. Die ganze Fabel heißt vermuthlich weiter nichts, als, daß es nicht mehr gefährlich sey, hindurch zu kommen, sobald man die Durchfahrt einmal kennen gelernt habe.

173) *Apollon. Rhod. lib. IV. v. 904. Orphei Argon. v. 1272.*

174) Præ cæteris vero dIs inprimis Hecaten colunt Aeginetæ, cujus initia quotannis celebrant. Initiorum autorem Thracem Orpheum perhibent. *Pausan. Corinthiac. pag. 72.*

175) At Cererem terrestrem (Chthoniam Græci vocant) colere se accepta ab Orpheo religione affirmant. *Id. Lacon. pag. 95.*

176) *Iustinus Martyr.*

Ausser seiner Erfahrung in der Arzeneykunde und Geisterbeschwörung wird ihm auch die Entdeckung von der Harmonie der Sphären [178]) zugeschrieben, und seine Lyre wurde um dieser astronomischen Verdienste willen unter die Gestirne versetzt [179]). Auch soll er zuerst bemerkt oder vielmehr vermuthet haben, daß der Mond und andere Gestirne eben so bewohnt sind, als unsere Erde [180]). Wie weit denen zu trauen ist, welche den Verdiensten des Orpheus auch verschiedene Laster an die Seite setzen, und ihn z. B. beschuldigen, er habe zuerst unter den Thraciern die Pädasterie eingeführt, läßt sich schwer bestimmen. **Ovid** bezeugt es:

— Omnemque refugerat Orpheus
Foemineam Venerem, seu quod male cesserat illi,
Sive fidem dederat: Multas tamen ardor habebat
Jungere se Vati, multae doluere repulsae.
Ille etiam Thracum populis fuit auctor, amorem
In teneros transferre mares — —
Metamorph. lib. X. Fab. 1.

und noch vor ihm **Phanokles** [181]). **Johannes Saresberiensis** vermuthet, daß **Orpheus** um dieser Ursache willen von den Thracischen Weibern umgebracht worden sey [182]).

§. 49.

Ueber die Art seines Todes sind indessen die Nachrichten sehr verschieden. Nach einigen tödtete er sich selbst aus Kummer über den Verlust seiner **Eurydice**; nach andern erschlug ihn Jupiter mit seinem Blitze, weil er den Menschen die heiligen Geheimnisse der Einweihung bekannt gemacht hatte. Nach der gemeinsten Meynung ist er von den Thracischen Weibern umgebracht worden, weil er ihre Männer durch seine Gesänge so an sich zog, daß sie ihm überall nachfolgten. Sie sollen es aber lange nicht gewagt haben, ihre Rache an ihm auszuüben, und mußten sich erst durch berauschende Getränke Muth dazu machen. **Plutarch** versichert (De Ser. Num. vind.) daß sie noch zu seiner Zeit um dieser Grausamkeit willen von ihren Männern gezüchtigt worden sind. Die ganze Geschichte seines Todes besingt **Ovid** sehr schön in folgenden Versen:

177) *Pausan. Boeotic. cap. 30.* Est et illud memoriæ proditum, uxore mortua venisse illum (Orpheum) ad Aornum Thesprotiæ, quod ibi perventus esset per umbrarum evocationem oraculum: ibi cum Eurydices animam sequi se putasset, et sua se opinione falsum respiciens animadvertisset, ultro sibi ipsi, mœrore confectum, mortem consciviſſe.

178) *Lucian de Astrolog. T. I. pag. 850* und *Servius ad Virg. Aeneid. VI.* Orpheus Calliopes Musæ et Oeagri fluminis filius fuit, qui primus Orgia instituit, primus etiam deprehendit harmoniam, i. e. circulorum mundanorum sonum, quos novem esse novimus, e quibus summus quem ἄνασσον dicunt, sono caret, item ultimus qui terrenus est. Reliqui septem sunt quorum sonum deprehendit Orpheus, unde utique septem fingitur chordis.

179) Lyram Orphei novem chordis instructam relatamque inter sidera celebrat Eratosthenes cap. 24. Cataster. et Manlius lib. I. v. 324. *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 20.*

180) *Plutarch. de placit. physic. Philosophor. lib. II.*

181) *Apud Stobæum Serm. 64.*

182) *Lib. I. cap. 6. Policrat.* Ein englischer Schriftsteller hält die ganze Sache aber nur für ein grundloses Vorgeben solcher Leute, die sich später hin dieses Lasters schuldig gemacht, und ihr Verbrechen durch das Beyspiel des Alterthums haben beschönigen wollen. Auch Socrates sey bloß auf diese Art eines solchen Lasters beschuldigt worden.

Also besang der göttliche **Orpheus** die Thaten der Götter
Und ihm lauschte der Hayn mit seinen wilden Bewohnern:
Aber ein wüthender Schwarm von Bacchantinnen — (Tigerhaut deckte
Ihren schwellenden Busen) ergoß sich von dem Gebirge,
Und sie erblickten den Sänger. Da rief mit flatternden Locken
Eine von ihnen: „auf! strafet mit mir den schnöden Verächter
Unserer Feste.“ Sie schwieg und warf den Blätterumwundenen
Thyrsus auf ihn: doch streifte er nur, zu schwach zum Verwunden.
Vom Gesange bezaubert, vermieden selbst Steine den Dichter,
Sanken vor ihm in den Staub, doch endlich nahte Erynnis
Und beseelte den Kampf. Beym Weibergeschrey und dem wilden
Lärm von schallenden Flöten und von Krotalen und Trommeln
Und berecinthischen Horn erstarben die Töne der Lyre.
Ach! jetzt färbten sich schon im Blute des göttlichen Sängers
Manche Felsentrümmer. Zuerst verscheuchte der wilde
Schwarm der **Mänaden** die stillen Bewohner des Waldes von Orpheus.
Alle stürzten sich dann auf ihn, den Vögeln des Tages,
Wenn sie die Eule erblicken, nicht ungleich. Er strebte vergeblich
Zu entfliehn: sie umringten ihn alle, und warfen den Thyrsus
Auf den Armen. Vom Lärm verscheuchet, rissen zwey Stiere
Von dem Pfluge sich los, und mit dem Eisen gewafnet
Stürzten sie alle auf ihn, und raubten ihm grausam das Leben.

Da beweinten dich, Orpheus! der Vögel trauernde Chöre
Und der Hayn, der sonsten dir folgte: entblätternd und schweigend
Klagt' er um dich. Von zärtlichen Thränen geschwollen, empörten
Sich die Bäche, und alle Najaden im Trauergewande
Weinten um Orpheus. — Grausam zerfleischt und vom Haupte getrennet
Lag sein Leichnam am Ufer: Das Haupt und die Lyre trug Hebrus.
Wundervoll klagte die Lyre, und wundervoll tönten des Ufers
Klagetöne darein. — — —

Verwandl. B. 11.

Dies trug sich nach einigen auf dem Olympus in Macedonien zu, nach andern aber auf dem Pangäus. Die rasenden Ciconierinnen streuten die Theile seines Körpers auf dem ganzen Felde herum, den Kopf aber nebst der Lyre, warfen sie in den Fluß Hebrus, auf welchem sie beyde unter einem unaufhörlichen kläglichen Klange bis an die Insel Lesbos schwammen. Als hier eine Schlange den Kopf beissen wollte, wurde sie vom **Apoll** in einen Stein verwandelt, so wie die Weiber selbst, ihrer Grausamkeit wegen vom Bacchus in Bäume verwandelt wurden. Die Musen suchten die einzelnen Stücke des zerrissenen Körpers zusammen, und begruben sie zu Lebethrä, die Lyre hingegen setzte Jupiter unter die Sterne. Sie soll aber auch im Tempel des Apollo zu Lesbus aufgehängt worden seyn. Den Kopf begruben die Lesbier, und erhielten dafür eine vorzügliche Geschicklichkeit in der Musik [183]). Aus diesem Grabmal entstand nachher ein Tempel, in welchen aber nie eine Frau kommen durfte. Er soll

183) *Hygin. Astron. Poet. lib. II. cap. 7.*

auch Grabmäler zu Pieria in Thracien, Macedonien, besonders aber zu Libethra gehabt haben. Die Nachtigallen, welche in der Gegend dieses Grabes ihre Nester hatten, sangen viel schöner als andere. **Pausanias** [184]) erzählt noch eine andere Begebenheit von diesem Grabe, die nicht weniger wunderbar ist, und noch angeführt zu werden verdient. Die Libethrier hatten nämlich das Orakel des Bacchus in Thracien um das Schicksal ihrer Stadt befragt, und zur Antwort erhalten, daß ihre Stadt zerstört werden würde, durch das, was man im griechischen **Sys** (σῦς bedeutet ein Schwein, es gab aber auch einen Fluß dieses Namens) nenne, sobald die Gebeine des Orpheus einmal von der Sonne beschienen würden. Die Einwohner glaubten, das Orakel meyne nicht den Fluß, sondern ein Schwein. Da sie sich nun überzeugt hielten, daß kein Thier in der Welt im Stande sey, eine Stadt wie die ihrige zu zerstören, blieben sie ruhig, und achteten nicht weiter auf den Orakelspruch. Indessen begab sichs, daß ein Hirte in der Mittagsstunde sich ans Grab des Orpheus legte, und daselbst einschlief. Als er im tiefsten Schlaf war, fieng er an, Orpheische Lieder mit einer so sanften und zugleich starken Stimme zu singen, daß man sie nicht hören konnte, ohne davon bezaubert zu werden. Alles lief herbey, um eine so wundervolle Begebenheit zu sehen, und jeder wollte dem im Schlafe so schön singenden Hirten am nächsten seyn. In einem so großen Gedränge wurde daher wirklich die Säule des Grabmals umgestossen, und der darunter befindliche Aschenkrug zerbrochen, so daß also nun die Sonne die Gebeine des Orpheus bescheinen konnte. In der folgenden Nacht fiel ein so fürchterlicher Regen, daß der **Sys**, ein vom Olymp herabkommender Fluß, ausserordentlich anwuchs, und nicht nur die Mauren, Tempel und Häuser der Stadt Libethra umstürzte, sondern auch die Einwohner mit aller ihrer Haabe ersäufte. **Pausanias** setzt hinzu, sein Wirth in Larissa habe ihm erzählt, daß nach diesem Unglück der Stadt Libethra, die Gebeine des Orpheus von den Macedoniern nach **Dium** gebracht worden sind. Sonderbar ist es, daß sich auf dem Monument des Orpheus zu Dium eine Inschrift findet, aus welcher man schließen will, daß er nicht von den Thracischen Weibern zerrissen, sondern von einem Blitze getödtet worden sey, eine Todesart, von welcher man glaubte, daß die Götter sie nur ihren Günstlingen zu Theil werden ließen. Am wahrscheinlichsten ist es indessen, daß er sich durch seine Bemühungen um die Verbesserung der Sitten, und durch mancherley neue Einrichtungen einen gewaltsamen Tod zugezogen habe.

§. 50.

Es würden übrigens die sämmtlichen Fabeln, welche man vom **Orpheus** erzählt, auf eine ganz natürliche Art erklärt werden können, wenn wir es hier nicht mehr mit musikalischen als mythologischen Untersuchungen zu thun hätten. Einige dieser Erklärungen sind schon beygebracht, und die übrigen wird der Leser leicht aus irgend einer Götterlehre nachholen können. Wir erinnern daher nur noch etwas von den Schriften des Orpheus. **Pindar** spricht von seinen Argonauticis, und **Herodot** von seinen Orphicis. Seine Hymnen sollen nach dem **Pausanias** nur sehr kurz, und in geringer Anzahl seyn. Die Lycomiden, eine Anthenienſische Familie, wußten sie auswendig, und sangen sie bey ihren Mysterien [185]). **Burney** sagt, diese Familie habe ein ausschließendes Recht gehabt, nicht nur die Orpheischen Hymnen, sondern auch andere Gedichte von alten Dichtern, z. B. von **Musäus**, **Onomacritus**, **Pamphus** und **Olen** zu singen, das heißt, die Priesterschaft war in ihrer Familie erblich [186]). Ausser dem **Pindar** und **Herodot** erwähnen noch **Euripides**, **Aristophanes**, **Apollonius Rhodius**, **Horaz**, **Virgil**, **Ovid**, **Valerius Flaccus**, **Plato**, **Isocrates**, **Diodor von Sicilien**, **Pausanias**, **Apollodor**, **Hyginus**, **Plutarch**, und noch viele andere Philosophen, Geschichtschreiber, Dichter und Mythologen seiner Schriften; man kann hieraus schließen, daß

184) *Boeotic. cap. 30.* 185) *Boeotic. cap. 30.* 186) *History of Music, Vol. I. pag. 330.*

sie wenigstens einmal vorhanden gewesen seyn müssen. Seine Gedichte sollen im Dorischen Dialekt gewesen, nachher aber verändert und modernisirt worden seyn. Diejenigen, welche überhaupt an ihrer Aechtheit zweifeln, schreiben sie entweder dem Pythagoras selbst, oder doch den ältesten Pythagoräern zu. Insbesondere aber sollen die Orpheischen Schriften vom **Onomacritus**, einem Athenienser, der zur Zeit des Xerxes lebte, so wie die Argonautica von einem Orpheus von Croton, der siebenhundert Jahre jünger ist, als der, von welchem hier gehandelt wird, herrühren. Vom Onomacritus glaubt man, er habe die Sachen und Gedanken des Orpheus beybehalten, und nur wenige Worte nebst dem Dialekt daran geändert.

Was jetzt noch von Schriften unter dem Namen des Orpheus vorhanden ist, besteht aus den Argonauticis, aus sechs und achtzig Hymnen, einer Abhandlung de lapidibus und einigen Fragmenten. Sie sind unter dem Titel: Ορφεως απαντα, mit Anmerkungen von H. Stephani und Andr. Christ. Eschenbach herausgegeben, und zu Leipzig 1764. in 8. zusammen gedruckt worden.

Die Zeit, in welcher **Orpheus** gelebt hat, läßt sich nicht genau bestimmen. Nach den meisten Zeugnissen hat er aber ein sehr hohes Alter erreicht, welches sich über die Zeiten des Trojanischen Kriegs hinaus erstreckte. **Suidas** sagt, er habe nach einigen neun, nach andern aber zehen Menschenalter gelebt [187]). Man weiß aber nicht, wie hoch hier ein Menschenalter (ætas) angenommen wird. Einige rechnen es auf dreyßig, andere gar auf hundert Jahre [188]). Wenn man es nur zu dreyßig annimmt, so kommen doch schon 270 Jahre heraus, welches das wahre Alter eines Patriarchen seyn würde.

§. 51.

Noch älter als **Orpheus** muß **Linus** gewesen seyn, den man gewöhnlich für dessen Lehrmeister hält. Einige halten aber vielmehr den Orpheus für den Lehrmeister des **Linus**. Man giebt ihm auch mit dem Orpheus einerley Eltern, nämlich den Oeagrus und die Calliope [189]); ob ihn gleich andere zu einem Sohne des Apollo und der Muse Urania machen [190]). Er war aus Chalcis, einer Stadt in der Insel Euböa. Seine **Lyre** erhielt er vom Apollo, da sie nur noch mit drey Zwirnsaiten bezogen war [191]). Da er sich aber unterstand, statt der Zwirnsaiten, Darmsaiten zu gebrauchen, die einen weit schönern Klang hatten, nahm es Apollo so übel, daß er ihm nach dem Berichte des **Eustathius** [192]) das Leben nahm. Er wird nicht nur für den Lehrmeister des Orpheus, sondern auch des **Thamyris** und **Herkules** gehalten. Der letztere hatte aber einen so ungelehrigen Kopf, daß er von dem Unterrichte des Linus nichts begreifen konnte. Als nun Linus einmal böse darüber wurde, und dem Herkules sogar einige Schläge gab, wurde dieser so aufgebracht, daß er seinem Meister die Lyre an den Kopf warf, und ihn damit tödtete [193]). Herkules wurde zwar dieser Geschichte wegen vor Gericht gefordert, machte sich aber durch ein Gesetz des Rhadamanthus von aller Strafe frey. (Apollod. lib. II. cap. 4.) Helden sind gewöhnlich halsstarrig, und selten mit Geschmack für feinere Vergnügungen begabt, sagt **Burney** bey dieser Gelegenheit. Sie üben bloß die körperlichen Kräfte, und die Fähigkeiten der Seele werden bey ihnen selten durch Erziehung ausgebildet [194]). **Diodor von Sicilien** hält den Linus für den ersten

187) Ajunt etiam discipulum eum fuisse Lini, et vixisse ætates novem: alii dicunt undecim.

188) Nam ætatem plerumque generaliter dicimus pro anno, pro triginta, pro centum, pro quovis tempore. *I. M. Gesneri nov. thesaur. ling. et erudit. romanæ.*

189) *Apollodor. lib. I. cap. 3 §. 2.*

190) *Hygini Fab. 161.*

191) *Censorinus in fragment. cap. 12.*

192) *Commentarii in Homeri Iliad. lib. 18 p. 1163. Ed. Rom.*

193) *Diodor. Sicul. Bibl. hist. lib. III. cap. 67.*

194) *Hist. of Mus. Vol. I. pag. 319.*

Erfinder der Rhythmen und Melodien unter den Griechen [195]), und sagt noch ausserdem, er habe die Thaten des ersten Bacchus und das übrige Fabelsystem in Pelasgischer Schrift abgefaßt, in seinen Büchern hinterlassen. Eben so sollen **Orpheus** und **Pronapides**, **Homers** Lehrer, ein vorzüglicher Liederdichter, diese Pelasgische Schrift gebraucht haben.

Nach dem Plutarch hatte **Linus** seine vorzüglichste Stärke in Trauerliedern [196]). Bey andern alten Schriftstellern findet sich aber keine Nachricht hierüber. So viel ist gewiß, daß sein Tod zu solchen Trauerliedern Anlaß gegeben hat. Von dem Trauerliede der Egyptier auf den Linus unter dem Namen **Maneros**, ist schon im zweyten Kapitel §. 20. geredet worden. **Pausanias**, der den Linus ebenfalls für den vortreflichsten Tonkünstler hält, der je in Griechenland gelebt habe, erzählt, daß die Bewohner des Helikon alle Jahre zu seinem Andenken ein Fest feyern, und seinen Tod beklagen. Die Thebaner versichern, daß sich sein Grabmal in ihrer Stadt befunden habe; daß aber seine Gebeine durch den Philippus, den Sohn des Amyntas, nach der für die Griechen so unglücklichen Schlacht bey Chäronäa, auf Veranlassung eines Traums nach Macedonien, auf Veranlassung eines andern Traums aber wieder zurück nach Theben gebracht wurden. Nach dem **Gyraldus** (Hist. deor.) soll sich folgende Inschrift auf seinem Grabmal befunden haben:

Thebanum ista Linum suscepit terra cadentem,
Uraniæ natum, quæ bene serta gerit.

Dieses Grabmal ist aber durch die Länge der Zeit so verfallen, daß es zur Zeit des **Pausanias** nicht mehr erkannt werden konnte [197]). Ob **Linus** gleich verschiedene Sachen geschrieben, und viele Lieder gedichtet haben soll, so ist doch nichts mehr davon vorhanden. Ueber die Art seines Todes sind die Meynungen der Alten verschieden. Derjenige, welcher vom Apollo getödtet wurde, weil er ihm in der Musik gleich seyn wollte, soll ein anderer **Linus** seyn, als derjenige, welchen Herkules mit der Lyre erschlug. Den einen macht man zum Sohne des Amphimarus und der Urania, und den andern zum Sohne des Ismenias aus Theben. Auf beyde Todesarten des **Linus** hat **Jos. Barberius** folgendes Distichon gemacht:

Quid, Line, te iuvit lyra? quid te iuvit Apollo?
Aut lyra te necat, aut cantor Apollo necat [198]).

Man glaubt gewöhnlich, **Homer** habe in seiner Beschreibung des Schilds des Achilles des Linus gedacht. Das Wort λινον aber, worunter man den Namen **Linus** verstanden hat, heißt Flachs, ein Faden, oder weil die Saiten der Lyre in den ersten Zeiten aus Flachs gedreht waren, eine Saite [199]). Daher ist die Stelle

— λινον δ' ὑπὸ καλὸν ἀειδε
Λεπταλέῃ φωνῇ

weit richtiger durch:

— chorda autem belle resonabat
Tenella voce — — — —

195) Hic ergo testatur, quod Linus omnium primus Græcorum Rythmos et Melodiam invenerit etc. *Diod. Sic. lib. III. cap. 67.*

196) Eadem tempestate (qua Amphion) Linum ex Eubœa oriundum ait (Heraclides) lugubria carmina fecisse. *De Mus.*

197) *Pausan. Boeotic. cap. 29.*

198) *De miser. Poetar. Tom. X. Antiquit. Græc. Grævii et Gronov. pag. 813.*

199) Λινον, linum. Interdum est chorda citharæ, quod olim ex lino fieri solerent. *Scapula.*

übersetzt, als wenn das Wort Λινον entweder für den Namen des **Linus** selbst, oder wie andere wollen für eine Art von Trauerlied genommen wird. **Sam. Clarke** wirft in seiner Ausgabe der Ilias bey dieser Stelle folgende Frage auf: sed quomodo in scuto depingi potuit, *quem* caneret citharista? Nach der Stolbergischen Uebersetzung der Ilias ist die ganze Stelle auf folgende Art gegeben:

Unter ihnen stand ein Knabe mit tönender Leyer (statt Lyre)
Lieblich spielend, hell erklangen die bebenden Saiten;
Ihn begleiten Gesang und Jauchzen und tanzende Füße.
Achtzehnter Ges. V. 567.

Uebrigens soll **Linus**, wie Hyginus sagt, auch in musikalischen Wettspielen den Preis gewonnen, und andere im Gesang übertroffen haben [200]). In welchen Wettspielen dieses aber geschehen sey, findet man nirgends angeführt. Wenn er zwölfhundert und achtzig Jahre vor Christo lebte, wie ein englischer Chronolog glaubt, so geht sein Leben schon weit über die Zeit hinaus, in welche man gewöhnlich den Anfang der ältesten Wettspiele setzt; und wenn er gar nach dem **Eusebius** [201]) unter diejenigen Dichter gehört, die noch vor den Zeiten des Moses geschrieben haben, welcher 1491 Jahre vor Christo starb; so läßt sich auf keine Weise begreifen, was für Wettspiele es können gewesen seyn, in welchen er den Preis gewann.

§. 52.

So wie man den **Linus** für den Lehrmeister des **Orpheus** hält, so hält man den **Musäus** für den Schüler desselben. Dieser **Musäus** ist aber bey den alten Schriftstellern mehr als Philosoph, Astronom, epischer Dichter, und Priester der Ceres bekannt, als seiner musikalischen Verdienste wegen. Dennoch soll er ein guter Musiker gewesen seyn, und sich in dieser Kunst, wie schon angeführt worden ist, vorzüglich den **Orpheus** zum Muster gewählt haben. Er wird sogar von einigen für den Sohn des **Orpheus** gehalten, vermuthlich aber nur in dem Sinn, in welchem diejenigen, welche sich mit der Ausübung der schönen Künste beschäftigen, Söhne Apolls genannt werden [202]). Nach dem **Diodor von Sicilien** und **Plato** war er ein Athenienser; es hat aber mehrere, und weit jüngere Dichter seines Namens gegeben [203]). Alles, was man von dem ältesten weiß, ist ungefähr nur so viel: daß er sein erstes Gedicht dem Orpheus zueignete [204]); daß er zuerst Orakelsprüche in Musik brachte [205]); daß er sich einer sieben- oder neunsaitigen Lyre bediente, und in die elisäischen Felder gieng, um daselbst die abgeschiedenen Seelen damit zu ergötzen [206]). Endlich wurde er nach dem Berichte des **Pausanias** [207])

200) Linus Apollinis filius, cantu (vicit). *Fab. 273.*

201) *Præparat. evangelic.*

202) *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 16.*

203) Vorzüglich sind noch zwey Dichter unter dem Namen Musäus aus dem Alterthum bekannt. Der eine war aus Theben, ein Sohn des Philammon und der Thamyra, welcher nach Suidas vor dem trojanischen Kriege lebte; der andere weit jüngere war ein Epheser, und wird von einigen für den Verfasser des noch vorhandenen Gedichtes, **Hero und Leander**, gehalten, woraus Ovid den Stoff zu seiner Epistel gleiches Namens genommen haben soll.

204) Museus ante omnes Theologus fuit ipse post Orpheum: et sunt variæ de hoc opiniones. Nam eum alii Lunæ filium, alii Orphei volunt, cujus eum constat fuisse discipulum. Nam ad ipsum primum carmen scripsit, quod appellatur Cratera. *Servius Comment. Virgil. Aeneid lib. 6 v. 667.*

205) Orpheum vero in multis, quæ ad theologiam, superavit; Musæum vero in cantilenis Oraculorum. *Philostrati Heroica, apud Io. Meurs. Bibl. Attic. lib. 4.*

206) — — quod per Elysios campos felices animas septem chordarum pulsibus amœnabat: significans summo præmio perfrui, cui disciplinæ hujus contigerit suavitatibus epulari. *Cassiodor. Variar. lib. 2 epist. 40.*

207) Est autem intra vetus pomœrium e regione arcis, collis, in quo Musæum vatem canere solitum, atque ibidem senectute consumtum, humatum ferunt. *Attica, cap. 26.*

auf einem Hügel nahe bey Athen begraben, wo er sich in seinen alten Tagen meistens aufhielt, seine Gedichte sang, und mit der Lyre begleitete. Von seinen Gedichten ist nichts mehr übrig als Anzeigen und kleine Stücke, die bey alten Schriftstellern angeführt werden. Schon zur Zeit des Pausanias glaubte man, daß diejenigen, welche unter seinem Namen gesungen wurden, eigentlich vom Onomacritus herrührten, eine Hymne an die Ceres vielleicht ausgenommen, welche Musäus für die Lycomiden gemacht hatte.

Beym **Plutarch** ist **Musäus** nicht mit unter den alten Musikern angeführt. Vermuthlich werden noch mehrere alte Tonkünstler von ihm vergessen worden seyn. Indessen scheint doch in dieser Vergessenheit des Plutarch ein Beweis zu liegen, daß Musäus weit weniger seiner Musik als seiner Dichtkunst und genauen Kenntniß der Religionsgeheimnisse wegen berühmt gewesen seyn müsse. Dennoch würde ich hieraus noch nicht mit **Vossius** schließen, daß überhaupt nie ein wirklicher **Musäus**, so wie auch **Orpheus** und **Linus** gelebt habe; und daß man unter ihren aus dem phönicischen und hebräischen abstammenden Namen nicht eigentliche Personen, sondern personificirte Wissenschaften und Künste verstehen müsse [208]). So sinnreich diese Bemerkung an sich ist, so kann sie doch nicht wol angenommen werden, weil sie alle Glaubwürdigkeit alter Schriftsteller verdächtig machen, oder gar umstossen würde.

Diodor, welcher die berühmtesten Griechen des Alterthums zusammenzählt, die nach Egypten gereiset sind, um daselbst ihre Kenntnisse zu vermehren, rechnet auch den **Musäus** mit darunter [209]). **Martini** hält sogar dafür, er sey mit bey dem Seezuge der Argonauten gewesen [210]); aber ohne alle Zeugnisse. Die noch vorhandenen Verzeichnisse von der Gesellschaft der Argonauten enthalten seinen Namen nicht, auch erhellt es nicht aus den Begebenheiten dieser Gesellschaft, daß er irgend einmal Theil daran gehabt habe. Daß er eben so wie Orpheus, an den musikalischen Wettspielen damaliger Zeit keinen Theil nehmen wollte, ist schon im vorhergehenden §. angeführt worden.

Musäus hatte auch einen Sohn, mit Namen **Eumolpus**, der ein Priester, Dichter und Musiker war. Er soll seines Vaters Gedichte zuerst bekannt gemacht, und sich eben so wie er durch eine Reise nach Egypten so vervollkommt haben, daß er nach seiner Zurückkunft in Athen Priester der eleusinischen Geheimnisse wurde. **Diodor** erzählt, daß die Priester und Sänger in Athen nach ihm **Eumolpiden** genannt wurden, weil man ihn für den Stifter ihres Ordens hielt. Ob er übrigens der Musik damaliger Zeit einige andere Dienste erwiesen habe, als durch die Anwendung derselben bey seinen Religionsgeheimnissen, ist völlig unbekannt.

§. 53.

Unter den alten Patriarchen der Musik gebührt auch dem **Amphion** nicht der geringste Platz. Seine Name und der Ruhm seiner musikalischen Geschicklichkeit hat sich aus dem höchsten Alterthum durch mehrere Jahrtausende hindurch bis auf uns fortgepflanzt, und wird nun, so lange nicht alle Kenntniß und Kultur der Menschen verloren geht, nie vergessen werden. Sein Vater soll nach der gewöhnlichsten Meynung **Jupiter**, und die Mutter **Antiope**, des **Nykteus** von Theben Tochter, gewesen

208) Puto enim[!], triumviros istos poeseos, *Orphea, Musæum, Linum*, non fuisse: sed esse nomina ab antiqua Phœnicum lingua, qua usi Cadmus et aliquamdiu posteri. Sane Λινος *carmen*, sive *canticum*, ac praecipue lugubre: ut ex Athenæo, Eustathio, Suida constat. Nomen, ut puto, non quia Linum eo deplorarent, quod grammaticum est commentum; sed ab Hebræo *helin, murmurare*, unde *telounah, querela, murmuratio.* Ut *Linus* nomen poetæ sit lugubria canentis. *Musæus* absque dubio a *Musa* sive Μωσα, quod a *Mosar, ars; disciplina. Orpheus* ibidem a *Scientia* nomen habuerit, a *Orfeo. De art. poet. natur. cap. 13 §. 3.*

209) *Diodor. Sicul. Bibl. hist. lib. I.*

210) *Storia della Musica, T. II. pag. 46.*

seyn. Die Mutter flüchtete sich aus Furcht vor ihrem Vater zum **Epopeus** nach Sicyon, der sie zur Gemalin nahm. Ihr Vater grämte sich über ihre Flucht zu Tode, befahl aber vorher seinem Bruder, dem **Lycus**, ihn an dem Epopeus und der Antiope zu rächen. Lycus eroberte hierauf Sicyon, tödtete den Epopeus und führte die Antiope als Gefangene nach Theben. Auf dem Wege bey Eleutheris gebahr sie den **Amphion** und **Zethus**, zwey Zwillinge; sie mußte aber beyde wegsetzen [211]). Ein Hirte soll sie gefunden, ihnen ihre Namen gegeben, und sie erzogen haben.

Während ihres Aufenthalts unter den Hirten, schenkte ihnen, oder vielmehr nur dem **Amphion**, **Apollo** eine Lyre; andere wollen, dies sey von den Musen oder von **Merkur** geschehen. Daß ihn **Merkur** im Spielen derselben unterrichtet habe, bezeugt **Horaz**:

Mercuri (nam te docilis Magistro
Movit Amphion lapides canendo.) [212]).

Dieses Geschäft wird aber auch dem **Jupiter** selbst zugeschrieben, wie schon §. 10 aus dem **Plutarch** angeführt worden ist. Bey einem solchen Unterrichte von den Göttern selbst, war es daher kein Wunder, wenn **Amphion** die Lyre so gut spielen lernte, daß er dadurch sogar die Steine an sich zog, und sie hinführte, wohin er nur wollte.

Dictus et Amphion Thebanæ conditor arcis,
Saxa movere sono testudinis, et prece blanda,
Ducere quo vellet.

Hor. de arte poet. v. 394.

Auf Befehl des Apollo bauete **Amphion** mit seinem Bruder **Zethus** um die Stadt Theben eine Mauer, und nicht nur **Horaz**, sondern viele alte Dichter sagen, diese Mauer sey hauptsächlich durch die Kraft ihrer Musik errichtet worden [213]). **Palaphatus** erklärt den Sinn dieser Fabel, und sagt, daß **Amphion** und **Zethus** ihre Musik nicht umsonst hätten hören lassen wollen; da nun in jenen Zeiten noch kein Geld bekannt war, so verlangten sie von jedem, der sie gern hören wollte, ihnen zur Belohnung bey dem Bau ihrer Mauer behülflich zu seyn [214]). Doch findet man auch andere Erklärungen dieser Fabel, die den Umständen jener Zeit noch angemessener sind. Da man den Amphion für einen alten Thebanischen König hält, der nebst seinem Bruder Zethus den **Laius** vom Thron verdrang, und zu seiner Sicherheit auf die Befestigung Thebens denken mußte, so wollen einige unter seiner Musik überhaupt nur eine gewisse Beredsamkeit verstehen, wodurch er die wilden Boeotier von ihren Bergen und Klippen herablockte, auf welchen sie bisher zerstreut lebten, und sie zu einem friedlich beysammen wohnenden Volke machte. Hierbey war es nun sehr begreiflich, daß sie zur allgemeinen Sicherheit ihrer Wohnungen, zur Befestigung derselben beytragen mußten. Nach dem **Bannier** (Erläut. der Götterl. B. 4 S. 297) soll überhaupt die Fabel von der Kraft der Musik des Amphions ziemlich neu seyn.

211) *Apollodor. lib. III. cap. 5 §. 5. Hygini Fab. 8.*

212) *Carmin. lib. III. Od. XI. v. 1.*
Laß, Merkur, du Gott des Gesangs, (Amphions Lied, dir nachgesungen, bewegte Steine;)
Und du, Schale, die du mit sieben Därmen Töne beginnest,
— — o laß mir Weisen gelingen, welche Lyden bezähmen.
Schmidt.

213) *S. Hygini Fab. 9. Palaephat. de Fab. narrat. lib. 1 de Zetho. Propert. lib. 3. Eleg. 2 etc.*

214) Revera tamen ita res se habet. Citharœdi Zethus et Amphion perfecti erant, artemque suam mercede invitati ostendebant: argentum autem illis temporibus homines cum minime haberent, jubebant Amphion et Zethus, quod si quis eos citharizantes audire vellet, pro præmio ad murum construendum accedens in eo sese exerceret: neque enim lapides ibi citharæ sonum audituri stabant, nec sine ratione aliqua homines etiam dicere consueverant, lyræ beneficio Thebanum murum constructum fuisse. *De Fab. narrat. lib. I. de Zetho.*

Diese Begebenheit fällt nach der Zeitrechnung des **Calvisius** ins Jahr der Welt 2533. Der übrigen Begebenheiten Amphions, die mit Musik in Beziehung stehen, sind nur wenige. **Plinius** giebt ihn als Erfinder der Cither an, und sagt, daß er sie nicht nur mit drey neuen Saiten vermehrt habe, da sie ihrer nur vier hatte, als er sie vom Merkur bekam, sondern auch dazu sang [215]). Außerdem soll er die lydische Tonart erfunden haben [216]). Da er nach dem Berichte des **Pausanias** [217]) seine Musik bey den Lydiern gelernt hatte, so hat man unter dieser Erfindung weiter nichts zu verstehen, als daß er die lydische Musikart zuerst in Griechenland einführte. Dem Merkur richtete er zuerst einen Altar auf, wie schon §. 9 erwähnt worden ist, und bekam dafür die Lyre von ihm.

Ueber seinen Tod hat man verschiedene Meynungen. Einige meynen, er sey um seines Hochmuths willen, mit seiner ganzen Familie von Apollo und der Diana mit Pfeilen erschossen worden [218]). Seine Gemalin, die Niobe, soll über die Diana und ihre Kinder gespottet, und er den Apollo dadurch beleidigt haben, daß er sich in der Musik für weit geschickter hielt, als den Gott der Musik selbst. Nach dem Pausanias soll er in der Hölle noch dafür gestraft werden [219]). Andere glauben, nicht sowol er selbst, als vielmehr die Niobe habe den Zorn des Apollo und der Diana über sein Haus gebracht, und er habe sich bloß aus Betrübniß über den Tod seiner Söhne erstochen. **Ovid** singt:

Nam pater Amphion ferro per pectus adacto
Finierat moriens pariter cum luce dolorem.

Metamorph. lib. 6. v. 272.

Nach seinem Tode wurde er nebst seinem Bruder Zethus in ein Grab gelegt, über welchem nur ein kleiner Hügel von Erde befindlich war. Dieser Hügel wurde in gewissen Jahrszeiten von den Thebanern sorgfältig bewacht, weil die Tithorenser, ein Volk in Phocien, sehr bemüht waren, um diese Zeit etwas Erde davon zu bekommen, um sie auf das Grab der **Antiope** zu streuen. Hierdurch glaubten sie, ihre Felder vorzüglich fruchtbar, die der Thebaner aber unfruchtbar zu machen. In diesem Glauben, der durch ein Orakel veranlaßt worden war, erwiesen die Tithorenser dem Amphion göttliche Ehre. Bey seinem Grabhügel lagen einige unförmliche und ganz gewöhnliche Steine, welche er durch die Kraft seiner Musik an sich gezogen haben soll [220]). Uebrigens glaubt **Pausanias**, daß **Amphion** den Ruhm seiner musikalischen Geschicklichkeit bloß seiner Verwandschaft mit dem **Tantalus**, der König in Phrygien war, zu danken habe. Dies will man vorzüglich daraus schließen, weil **Homer** in seinen Erzählungen von der Errichtung der Mauern und Thore um die Stadt Theben, von der musikalischen Geschicklichkeit **Amphions** völlig schweigt. Da indessen weder **Tantalus** noch dessen Tochter **Niobe**, **Amphions** Gemalin, auf irgend eine Weise ihrer Musik wegen berühmt sind, so läßt sichs schwer erklären, wie Amphion seinen Ruhm in dieser Kunst durch sie erhalten haben soll.

§. 54.

In diesem Zeitpunkt verdient auch des **Chiron** erwähnt zu werden, der ein Centaur, das heißt: halb Mensch halb Pferd, aber sehr weise war. Man hält den Saturn für seinen Vater, und die Philyra für seine Mutter. Doch halten auch einige den Ixion sowol für seinen, als der übrigen Centauren Vater. Er soll in Thessalien unter den Centauren geboren worden seyn, von welchen die Griechen zuerst die Kunst lernten, wilde Pferde zu bezähmen und zu reiten. Vielleicht ist bloß aus dieser Beschäf-

215) Citharam Amphion (invenit). Cithara Amphion cum cantu cecinit. *Plin. hist. nat. lib. VII cap. 56.*

216) Lydios modulos Amphion (invenit). *Loc. cit.*

217) *Boeotic. cap. 5.*

218) *Apollodor. lib. III. cap. 5. §. 6.*

219) *Boeotic. cap. 5.*

220) *Boeotic. cap. 17.*

tigung die Fabel von den Centauren entstanden. Es wird wahrscheinlich hierin den alten Griechen gegangen seyn, wie den Mexicanern, die, als sie zuerst unter dem **Cortez** einige Reiterey sahen, kaum im Stande waren, den Menschen und das Pferd für zweyerley zu halten. Sie hielten beyde für ein einziges Geschöpf.

Unser Thessalischer Centaur, **Chiron**, wurde von seinen Zeitverwandten allgemein nicht nur überhaupt für einen sehr weisen Centaur gehalten, sondern auch insbesondere für einen guten Arzt, Astronom und Musiker [221]). Auch die Chirurgie wird für seine Erfindung gehalten, und man glaubt, daß das Wort Chirurgie von seinem Namen entstanden sey. Der Ruhm seiner großen Weisheit und Geschicklichkeit machte, daß ihm fast alle Fürsten der damaligen Zeit ihre junge Prinzen übergaben, um sie von ihm in den nöthigen Wissenschaften unterrichten zu lassen. Er bewohnte eine Höle oder Grotte am Fuße des Berges Pelion. **Xenophon** nennt fast alle seine Schüler mit Namen, und man sieht aus diesem Verzeichniß, daß fast alle Helden seiner Zeit, die sich auf irgend eine Weise berühmt gemacht haben, seinen Unterricht genossen hatten. Unter diesen waren die bekanntesten: **Esculap, Nestor, Peleus, Theseus, Ulysses, Castor** und **Pollux, Aeneas, Achilles, Bacchus, Jason** und **Ajax**. Nach dem **Plutarch** war auch **Herkules** darunter, und er lernte eben so wie die andern **Musik, Medicin** und **Rechtswissenschaft**. **Linus** wird zwar vom **Diodor** als musikalischer Lehrer des **Herkules** angegeben, wie §. 51 schon angeführt ist. Es verhält sich aber mit diesem Widerspruch wie mit mehrern aus diesem Zeitalter, an deren Berichtigung nicht mehr zu denken ist. Man sieht indessen aus der Geschichte **Chirons**, daß alle Helden eben sowol in der Musik als in andern Wissenschaften und Künsten mußten unterrichtet werden. Wer in diesen Zeiten nicht ein Instrument spielen und schwimmen konnte, wurde unter den Pöbel gerechnet. Man sagte: *nec fides didicit, nec natare.*

Unter allen seinen Schülern machte ihm keiner so viel Ehre als **Achilles**, dessen Erziehung er sich als sein Großvater von mütterlicher Seite vorzüglich angelegen seyn ließ. Man hat noch ein sehr schönes herculanisches Gemälde, worauf der Centaur den jungen **Achilles** im Spielen der Lyre unterrichtet. **Achilles** steht vor ihm ganz nakend, außer daß er einen kurzen Mantel, der auf der rechten Schulter zusammen geheftet ist, am Rücken hinunter hängen, und unter die Füße Sohlen gebunden hat. Die Lyre scheint ihm umgebunden zu seyn, und er mit der linken Hand darauf zu spielen, während **Chiron**, welcher auf seinen Hinterbeinen sitzt, und ihn zwischen seinen Vorderbeinen hält, in der rechten Hand das Plectrum hat, und ihm zeigt, wie er die Saiten damit berühren soll. Statt des Mantels hat **Chiron** eine Thierhaut um, welche unter dem Halse zugeschürzt ist, und sein Kopf ist mit Zweigen umwunden, welche man von dem Kraute Centaurea oder Chironion zu seyn glaubt, dessen Kräfte er entdeckt hat. Sie können aber auch von Epheu seyn, womit die Centauren sich zu bekränzen pflegten [222]).

Chiron soll ein sehr hohes Alter erreicht haben, und weil er von seinem Vater unsterblich war, mußte er endlich des langen Lebens satt, den Jupiter bitten, ihn sterben zu lassen [223]). Andere sagen, er sey an einem Pfeil gestorben, welcher im Blute der lernäischen Schlange eingetunkt, und ihm unversehens in den Fuß gefallen war.

§. 55.

Der **Trojanische Krieg** ist nach dem Seezuge der Argonauten die zweyte wichtige Zeitperiode in der ältesten griechischen Geschichte. Nach der Zeitrechnung des **Calvisius** fällt er in die Jahre der

221) Nam præter cognitionem herbarum, rerumque cœlestium, fertur Chiron mirifice fuisse citharæ pulsandæ peritus, qua etiam ratione nonnullos morbos sedavit, ut ait Staphylus lib. 3 rerum Thessalicarum, et Boethius in Musica. *Nat. Com. Mythol. lib. 4 cap. 12.*

222) *Le Pitture d'Ercol. F. I. tav. VIII.*

223) *Nat. Com. Mythol. lib. 4 cap. 12.*

Welt zwischen 2757 und 2767, und nach andern zwischen die Jahre 3113 und 3123 oder vor der christlichen Zeitrechnung zwischen 1193 und 1184. Die Veranlassung dieses so berühmten Krieges, nämlich die Entführung der schönen **Helena** durch den **Paris**, ist bekannt. Die allerälteste und ausführlichste Nachricht von dieser so wichtigen Begebenheit hat uns **Homer** hinterlassen. Ob er gleich nach der Meynung der meisten Chronologen beynahe einige Jahrhunderte nach der Zerstörung von Troja gelebt hat [224]), so sind doch seine Beschreibungen der in diese Begebenheit verwickelten Helden und anderer Personen von einer solchen Beschaffenheit, daß die Richtigkeit und Wahrheit derselben nicht bezweifelt werden kann. Alle Alterthumsforscher stimmen hierin mit einander überein; alle glauben, daß die Homerischen Beschreibungen der in diese Zeitperiode gehörigen Sitten, Gewohnheiten, Personen und Begebenheiten, die ältesten und zuverläßigsten historischen Quellen sind, woraus man sich einen richtigen Begrif von ihnen machen könne. Selbst seine geographischen Eintheilungen von Griechenland hält man für so genau, daß nach seinen Zeiten sogar Gränzstreitigkeiten verschiedener Städte, bloß auf das Ansehen seiner Gedichte sollen entschieden worden seyn. In dieser Rücksicht waren seine Werke gleichsam die Bibel der Griechen. Was in dieser Bibel stand, durfte von niemand bezweifelt werden.

Unter diesen Umständen werden wir auch von dem Zustand der Musik und Poesie, so wie überhaupt von allen Kenntnissen und Künsten der Griechen seines Zeitalters, ferner von den Personen, die diese Wissenschaften und Künste vorzüglich ausgeübt haben, keine zuverläßigern Nachrichten als die seinigen finden können. Und in der That sind seine Werke eine so reiche Quelle solcher Nachrichten, so voll vom Lobe der alten Barden seines Landes, so voll von Spuren seiner vorzüglichen Neigung und Liebe zu ihren Künsten, aber auch zugleich dem eigenen Ton und Geschmack seines Zeitalters so angemessen, daß man beynahe nicht umhin kann, ihn für einen wirklichen Kenner derselben zu halten, dessen Aussprüche hierin wenigstens eben so gültig sind, als man sie in andern historischen Dingen gefunden hat. Man kann dies um so mehr, da er selbst ein Barde war, und von Stadt zu Stadt zog, um seine Gedichte eben so, wie in den Zeiten des Trojanischen Krieges **Demodocus** und **Phemius** thaten, in den Häusern vornehmer und reicher Leute zu singen. Wir wollen zuerst einige Stellen aus seinen Werken auszeichnen, die uns überhaupt den Zustand der Musik und Dichtkunst, so wie auch ihre Anwendung bey öffentlichen und häuslichen Vorfällen jener entfernten Zeiten kennen lehren; sodann aber die von ihm angeführten Barden bekannt machen.

§. 56.

Die ausserordentliche Hochachtung, welche die alten Griechen, so wie die meisten alten Völker, der Musik und Dichtkunst, und ihren Beflissenen erwiesen, ist bekannt genug. Fast alle alte Dichter und Geschichtschreiber sind vom Lobe dieser Künste und ihrer nützlichen Wirkungen auf Gesinnungen und Empfindungen der Menschen, voll. **Homer** spricht ebenfalls mit einer Achtung und mit einem Feuer von ihnen, dessen nur ein Herz fähig seyn kann, welches ihre Reizungen und nützlichen Wirkungen selbst empfunden hat. Im achten Buche der Odyssee [225]), wo **Ulysses** den Barden **Demodocus** bey sich hat, und ihm seine Achtung auf alle Weise zu erkennen giebt, sagt er:

Alle sterbliche Menschen der Erde nehmen die Sänger
Billig mit Achtung auf und Ehrfurcht; selber die Muse
Lehret sie den hohen Gesang, und waltet über die Sänger.

Voß.

224) Die Arundelischen Marmor setzen sein Leben 300 Jahre nach der Zerstörung von Troja, also ungefähr 1000 Jahre vor Christo. Darin stimmen die meisten miteinander überein, daß er über 400 Jahre vor den Zeiten des Plato und Aristoteles gelebt hat.

225) Vers 479.

Im siebenzehnten Buch [226]) läßt Homer den Eumäus folgende Stelle zum allgemeinen Lobe aller guten und nützlichen Künste sagen:

Denn wer gehet wol aus, und ladet selber den Fremdling,
Wo er nicht etwa im Volk durch nützliche Künste berühmt ist,
Als den erleuchteten Seher, den Arzt, den Meister des Baues,
Oder den göttlichen Sänger, der uns durch Lieder erfreuet?
Diese laden die Menschen in allen Landen der Erde.

§. 57.

Es muß hier ein für allemal erinnert werden, daß nach dem Sinne Homers unter einem Sänger stets Dichter, Componist und Ausführer zu verstehen ist. Von bloßen Sängern oder Spielern ist bey ihm nie die Rede, sondern immer von solchen, die ihre eigenen Gedichte, meistentheils mit der Begleitung eines musikalischen Instruments, absangen. Gerade so war es mit den alten Barden unter den Celten und Deutschen, mit den Scalden in Island und Scandinavien, ja sogar mit den Troubadours anderer Länder bis zu den Meistersängern des Mittelalters beschaffen. Alle diese sangen, eben so wie die alten griechischen Barden, ihre eigenen Gedichte in den Palästen der Fürsten und anderer Großen, und genossen als begeisterte Personen eine ausserordentliche Hochachtung. Wir werden in der Folge dieses Werks Gelegenheit haben, eine nähere Vergleichung hierüber anzustellen, und zu beweisen, daß die Zeiten der alten Griechen nicht die einzigen waren, in welchen die Vereinigung der Musik und Dichtkunst in einem gewissen Grade von Vollkommenheit statt fand. In unsern Zeiten, da durch die wirkliche Erweiterung dieser Künste, nicht nur der Dichter und Musiker, sondern sogar der Musiker von dem Ausüber getrennt ist, folglich die hohe Begeisterung, um welcher willen die alten Barden vorzüglich so viele Achtung genossen zu haben scheinen, unter drey verschiedene Personen vertheilt ist, muß man sich daher nicht wundern, wenn auch die Achtung für diese Künste in eben so viele Theile geht; ob es gleich sehr wahrscheinlich ist, daß in den neuern Zeiten jeder einzelne Theil ungleich größern Kunstwerth hat, als sie in den ältern Zeiten alle drey hatten.

Nicht nur die Vereinigung der Dichtkunst, Musik und Ausführung, (die zwar einen sehr engen Zusammenhang unter einander haben, dennoch aber ihrer Natur nach, selbst zu ihrem Vortheile, eine Trennung leiden) sondern auch noch manche Nachrichten, welche Homer hin und wieder selbst giebt, lassen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit schließen, daß wir uns keinen so großen Begrif von der Musik zu machen haben, welche in den Zeiten des Trojanischen Kriegs, oder selbst in den Zeiten Homers unter den Griechen blühte. Ueberall sieht man, daß die Musik nur als Mittel gebraucht wurde, den Versen, die man nach unsern Begriffen vielleicht nicht einmal sang, sondern nur auf eine uns unbegreiflich gewordene Art recitirte und declamirte, einigen Wohlklang zu verschaffen. Wären diese Gedichte mit wirklichen, auch noch so einfachen Melodien gesungen worden, so könnte es gar nicht fehlen, diese Melodien müßten auf Instrumente übergetragen, und ohne Gesang darauf gespielt worden seyn. Hiervon findet sich aber weder im Homer, noch in irgend einem andern alten Dichter oder Geschichtschreiber, die mindeste Spur. Vom Gesange ohne Begleitung eines Instruments, spricht Homer öfters; von Instrumentalmusik ohne Gesang aber nicht ein einzigesmal. Die Vereinigung des Tanzes mit dem Gesange, welche Gewohnheit die alten Griechen mit den Egyptiern und Hebräern gemein hatten, beweist endlich unwidersprechlich, daß man unter dem, was Homer singen nennt, etwas anders verstehen müsse, als wir in unsern Zeiten darunter verstehen. Denn wenn Homer sagt:

226) V. 380.

— — Es sang ein göttlicher Sänger
In die Harfe sein Lied. Und zween nachahmende Tänzer
Stimmten an den Gesang, und drehten sich in der Mitte [227]).

so läßt sich leicht begreifen, daß die Bewegung des Tanzes dem Gesange sehr nachtheilig seyn mußte. Man versuche einmal ein leichtes und einfaches Lied zu singen, und sehr mäßig dazu zu tanzen. Diese Art des Gesangs wird vielleicht dieselbe seyn, welcher sich die Griechen bedient haben; vielleicht aber auch noch immer etwas mehr eigentlicher Gesang, als der griechische. Wir fühlen, daß es für die Lunge beschwerlich ist, gezogene Töne zu singen, und zugleich zu tanzen; die Griechen scheinen diese Beschwerde nicht gefühlt zu haben, weil die Verbindung des Tanzes mit dem Gesang eine Gewohnheit bey ihnen war. Ihr Gesang muß folglich nicht aus gezogenen Tönen bestanden haben, sondern wie schon gesagt worden, wahrscheinlich nur dem Rhythmus der Verse zu Hülfe gekommen, und ein Mittel gewesen seyn, ihren Wohlklang einigermaaßen zu vermehren.

§. 58.

Die richtigste Vorstellung wird sich der Leser von dem Zustand der Musik aus den Trojanischen oder Homers Zeiten machen können, wenn wir ihm die in den Homerischen Gedichten vorkommenden musikalischen Instrumente beschreiben. Ihre Zahl ist noch sehr klein. Von Saiteninstrumenten kommen zwar dreyerley Namen vor, nämlich die Cither, Lyre und Phorminx (κίθαρα, φόρμιγξ, λύρα); sie werden aber nicht nur von Pollux, sondern auch von Homer selbst für einerley gehalten. Im 18ten Gesang der Ilias sagt er: φόρμιγγι κιθαρίζειν, welches man gewöhnlich durch Cither- oder Lyre-Spielen übersetzt [228]); und in dem Hymnus an den Merkur heißt es λυρη κιθαρίζειν. In eben dem Hymnus werden diese Worte noch an mehreren Stellen gleichgültig gebraucht [229]). Diese Gattung von Saiteninstrumenten, von deren Aehnlichkeit und Unterschied schon §. 16. ausführlicher geredet worden ist, war mit sieben Saiten aus Schafdärmen bezogen. Daß sie sieben Saiten hatte, sagt Homer ebenfalls in seinem Hymnus an den Merkur:

Ἑπτὰ δὲ συμφωνες ὀιων ετανύσσατο χορδάς.

Horaz drückt es auf folgende Art aus:

Tuque testudo resonare septem
Callida nervis [230]).

und daß diese Saiten aus Schafdärmen waren, findet sich in der Odysse, wo Homer eine Saite ἔυτρεφὲς ἔντερον οἰός nennt [231]). Voß hat übersetzt:

So wie ein Mann, erfahren im Saitenspiel und Gesange,
Leicht mit dem neuen Wirbel die klingende Saite spannet,

227) Odyssee B. 4 V. 17 und Ilias Ges. 18 V. 600.
— Zween wackre Tänzer waren darunter,
Die den Gesang anstimmten, und durch die Reihen sich drehten.

228) V. 570.

229) Burney sagt, (Hist. of. Mus. Vol. I. pag. 338) das Wort λύρα komme weder in der Odysee, noch in der Ilias und den Hymnen vor, und es werde an der Stelle dieses Worts immer entweder φορμιγξ, κιθαρα oder χελυς, gebraucht. Aristophanes sey der älteste griechische Schriftsteller, in dessen Werken man das Wort λύρα finde. Die obige Stelle aus dem Hymnus an den Merkur beweist hiervon das Gegentheil, und von dem Wort χέλυς sagt Eustathius, daß jede Cither damit bezeichnet worden sey. (*Eustathius* vero etiam scribit χέλυν vocatam fuisse πᾶσαν κιθάραν. s. *Everard. Feithii antiquit. Homer. Lib. 4 cap. 4.*)

230) *Carmin. lib. III. Od. XI.*
Und du, Schale, die du mit sieben Därmen Töne beginnest.

231) *Lib. XXI. v. 8.*

Knüpfend an beyden Enden den schön gesponnenen Schafdarm:
So nachläßig spannte den großen Bogen Odysseus.

Im §. 51. ist aber schon angeführt worden, daß diese Saiten auch von Zwirnfaden gemacht wurden [232]).

Von Blasinstrumenten kommen beym Homer nur zwey vor, die Flöte und Pfeife (αὐλὸς, σύριγξ). Beyde sind egyptischen Ursprungs und von hohem Alter. In der Ilias kommen sie beyde neben einander vor; sie sind aber so wenig in der Stollbergischen Uebersetzung, als in der Popischen unterschieden. Stollberg hat übersetzt:

Denn so oft er die Blicke dem Troischen Lager zuwarf,
Staunt er über die Feuer, die alle vor Ilion brannten,
Ueber den Schall der Flöten, und über der Menschen Getümmel [233]).

Da das Singen, Dichten und Spielen bey den ältern Griechen in einer einzigen Person vereinigt war, wie schon mehrere Male bemerkt worden, und die Blasinstrumente zu dieser Vereinigung nicht bequem waren, so scheinen sie vielleicht bloß aus dieser Ursache nur wenig gebraucht worden zu seyn. Wenigstens finde ich im ganzen Homer ausser der angeführten Stelle keine einzige, in welcher ihrer gedacht wird. Hingegen die Lyre, Cither oder Harfe läßt der Barde kaum aus den Händen. Sowol bey Trauer- als Freudenliedern dient sie zur Begleitung, und in der Beschreibung ihres angenehmen und lieblichen Klanges ist er sehr mannichfaltig. Ich glaube, man kann aus diesem Umstande schließen, daß die Blasinstrumente zur Zeit des Trojanischen Kriegs, und vielleicht bis in die Zeit Homers, bloß beym Kriege gebraucht worden sind; daß sie folglich von unsern Flöten und Pfeifen sehr verschieden, und weit lauter und schreyender gewesen seyn müssen. Man findet übrigens von der kriegerischen Musik dieser Zeiten im Homer keine andere als unzulängliche Nachrichten. Der Trompete soll er, wie Burney meynt, in einem Gleichniß erwähnen. Es ist aber unwahrscheinlich, daß sie schon in der Zeit des Trojanischen Krieges bekannt war. Pope macht die Bemerkung, daß man statt ihrer in den Armeen sich starker Schreyer bedient habe, bis die Trompeten bekannt wurden. Ein solcher soll der vom Homer angeführte Stentor gewesen seyn:

Siehe da rufte laut die Göttin mit weißen Armen,
Aehnlich Stentor dem edlen, dem Manne der ehernen Stimme,
Dessen Stimme so weit ertönte, wie funfzig anderer.

Ilias, Ges. 5. V. 770.

Die Juno nahm seine Gestalt und Stimme an, um die Griechen zur Schlacht gegen die Trojaner zu ermuntern. Auf der Seite der Trojaner, nämlich unter dem Hektor, stand ebenfalls ein solcher Mann, mit Namen Misenus, den man aber zu einem wirklichen Trompeter macht, und von ihm rühmt, daß er durch sein vortrefliches Blasen der Trompete die Streitenden unwiderstehlich zur Tapferkeit angefeuert habe. Der Begriff einer stark schmetternden Trompete und einer laut donnernden Stimme kann in der Folge der Zeit sehr leicht miteinander verwechselt, und das eine für das andere genommen worden seyn. Sonst sind die starken Schreyer auch noch nach dem Trojanischen Kriege beliebt und berühmt gewesen, wie wir aus dem Herodot sehen können, der einen Egyptier in dem Gefolge des Darius anführt, dessen Stimme stärker und lauter war, als irgend eines andern Mannes seiner Zeit. Homer selbst beweist in einer Stelle seiner Odyssee, daß wenigstens die Versammlungen des Volks durch solche Schreyer, die man Herolde nannte, besorgt wurden. Als Telemach der lästigen

232) *Ilias, lib 18. v. 570.* Tibiarum fistularumque sonum, tumultumque hominum. *Lib. X. v. 13.*

233) Αὐλῶν συρίγγων τ' ἐναπὴν, ὁμαδόν τ' ἀνθρώπων.

Freyer in seinem Hause müde wurde, und um sein Mißvergnügen darüber zu bezeugen, das Volk in Ithaka versammeln ließ, heißt es:

Und er gebot den Herolden schnell mit tönender Stimme
Zur Versammlung zu rufen die Hauptumlockten Achaier.
Tönend riefen sie aus, und flugs war alles versammelt.

(Ges. 2. V. 6.)

§. 59.

Die Anwendung der Musik bey Religionsgebräuchen hat in allen Zeiten und Orten der Welt statt gefunden. Daß die allerältesten Griechen, und noch vor ihnen die Egyptier, Chaldäer, Phönicier und Hebräer, denselben Gebrauch davon machten, ist bekannt genug, und im vorhergehenden schon häufig angeführt worden. Dieser Gebrauch hat sich durch alle Jahrhunderte hindurch fortgepflanzt; wir finden ihn daher auch in den Zeiten, deren Sitten und Gewohnheiten wir aus dem Homer kennen lernen. Alle Götter der alten Griechen wurden auf eine eigene Art verehrt, und überall hatte die Musik Theil daran. Der Tod war nach einer Stelle des Aeschylus, welche Eustathius anführt, der einzige Gott, der sich weder durch Geschenke noch Opfer bewegen ließ; er war daher auch der einzige, dem kein Altar errichtet, und keine Hymnen gesungen wurden [234]).

§. 60.

Die öffentlichen Feste und Gastmahle, welche Homer häufig beschreibt, sind ebenfalls nie ohne Musik. Sogar die Götter ergötzen sich, nach der Meynung des Dichters, bey solchen Gelegenheiten mit Gesang und Spiel.

Also schmausten sie, bis am Abend die Sonne sich senkte,
Und genossen nach Herzensgelüsten der lieblichen Speise.
Foibos Apollon entlockte der Lyre melodische Töne,
Und es sangen die Chöre der Musen mit silberner Stimme [235]).

Daß die Menschen in jenen Zeiten den Gebrauch der Musik bey öffentlichen Festen und Gastmahlen mit unter die Glückseligkeiten des Lebens rechneten, lehrt außer einer Menge anderer, vorzüglich folgende Stelle, welche der Dichter dem Ulysses in den Mund legt:

Wahrlich es füllt mit Wonne das Herz, dem Gesange zu horchen,
Wenn ein Sänger, wie dieser, die Töne der Himmlischen nachahmt.
Denn ich kenne gewiß kein angenehmeres Leben,
Als wenn ein ganzes Volk ein Fest der Freude begehet,
Und in den Häusern umher die gereiheten Gäste des Sängers
Melodien horchen, und alle Tische bedeckt sind
Mit Gebackenem und Fleisch, und der Schenke den Wein aus dem Kelche
Fleißig schöpft, und rings um die vollen Becher vertheilet.
Siehe das nennet mein Herz die höchste Wonne des Lebens!

Odyssee, neunter Ges. V. 2.

234) Μονος θεων θανατος ἀ δωρων ἐρα,
Ουδ' αν τε θυων, ουδ' ἐπισπενδων λαβοις,
Ουδ' ἐστι βωμος, ουδε παιωνιζεται.

235) Ilias erster Gesang, V. 592. Es verdient bemerkt zu werden, daß Homer das Instrument des Apollo nie Cither oder Lyre, sondern Φορμιγξ nennt. Da dieses Wort egyptischen Ursprungs ist, so glaubt Burney, die Gestalt des so benannten Instruments sey vielleicht der Thebanischen Harfe, von welcher im zweyten Kapitel geredet worden, ähnlich gewesen.

Das Gastmahl, welches im Palast des **Menelaus** zu Sparta bey der Ankunft des **Telemachs** gegeben wurde, beschreibt der Dichter auf folgende Weise:

Also feyerten dort im hochgewölbten Saale
Alle Nachbarn und Freunde des herrlichen Menelaos
Fröhlich am Mahle das Fest. Es sang ein göttlicher Sänger
In die Harfe sein Lied. Und zween nachahmende Tänzer
Stimmten an den Gesang, und dreheten sich in der Mitte.

Odyssee, Ges. 4. V. 15.

Auch muß zu **Homers** Zeiten die Sucht nach neuen Liedern schon sehr eingerissen gewesen seyn; denn als **Phemius** der **Penelope** ein neues Lied von den Leiden der Danaer singen, und sie sich dadurch nicht gerne traurig machen lassen wollte, sagt sie:

Fämios, du weißt ja noch sonst viel reizende Lieder,
Thaten der Menschen und Götter, die unter den Sängern berühmt sind;
Singe denn davon eins vor diesen Männern — —
— — — Allein mit jenem Gesange
Quäle mich nicht, der stets mein armes Herz mir durchboret

Der Dichter läßt hierauf ihren Sohn **Telemach** antworten:

Meine Mutter, warum verargst du dem lieblichen Sänger,
Daß er mit Liedern uns reizt, wie sie dem Herzen entströmen?
Nicht die Sänger sind des zu beschuldigen, sondern allein Zeus,
Welcher die Meister der Kunst nach seinem Gefallen begeistert;
Zürne denn nicht, weil dieser die Leiden der Danaer singet:
Denn der neueste Gesang erhält vor allen Gesängen
Immer das lauteste Lob der aufmerksamen Versammlung [236]).

§. 61.

Bey Leichenbegängnissen und Hochzeitfesten fehlte es ebenfalls nie an Musik in den Zeiten des Trojanischen Kriegs. Für den ersten Fall giebt **Homer** zwey herrliche Beschreibungen, vom Begräbniß des **Hektors** und des **Achilles**. Als **Agamemnon** den **Achilles** im Reich der Schatten findet, erzählt er ihm, auf welche Weise sein Tod von den Griechen bey Troja beklagt worden ist:

Gegen einander sangen mit schöner Stimme die Musen
Alle neun, und weinten: da sahe man keinen Argeier
Thränenlos; so rührten der Göttinnen helle Gesänge!
Siebzehn Tag' und Nächte beweinten wir unaufhörlich
Deinen Tod, der unsterblichen Chor und die sterblichen Menschen [237]).

Beym Leichenbegängniß des **Hektor** heißt es:

Als der Todte nun die hohen Paläste erreichte,
Legten sie ihn auf prächtige Betten, **und ordneten Sänger**
Neben ihn hin; die sangen klagende Leichengesänge,
Und es stöhnte dazwischen das Seufzen jammernder Weiber [238]).

236) **Odyssee, erster Gesang, V. 337.** 237) **Odyssee, Ges. 24. V. 60.** 238) **Ilias, Ges. 24. V. 714.**

Auf dem berühmten Schild des Achilles, welchen Vulkan für ihn so künstlich machte, daß allerhand Sinnbilder in verschiedenen Abtheilungen darauf enthalten waren, befindet sich auch die Vorstellung einer Hochzeitfeyer. **Homer** macht folgende Beschreibung davon:

Ferner bildet er zwo von Menschen bewohnte schöne
Städte; Hochzeitfeste und Schmäuse in der einen.
Aus den Kammern wurden Bräute mit leuchtenden Fackeln
Durch die Stadt geführt, **bey schallendem Brautgesange;**
Jünglinge tanzten in Kreisen umher, es tönten die Flöten
Und die Saiten der Lyre; — — — —

§. 62.

Vom Gebrauch der Musik im Privatleben ist **Homer** so voll herrlicher Beschreibungen, daß ich sie gerne sämmtlich ausziehen, und meinen Lesern mittheilen möchte. Da ihrer aber zu viele sind, so wähle ich nur einige aus, und überlasse es einem jeden, die übrigen selbst aufzusuchen. **Homer** hielt die Kenntniß der Musik auch bey Prinzen für eine so große Vollkommenheit, daß er sowol den **Achilles** als den **Paris** auf der Lyre spielen läßt. Die Gesandschaft, welche **Agamemnon** an den **Achilles** schickte, welcher sich mit Verdruß vom Lager der Griechen entfernt hatte, fand den Helden im Spielen der Lyre begriffen:

Päleus Sohn ergötzte sein Herz mit der silbernen Lyre,
Die er aus der Stadt des Aretion hatte erbeutet.
Zierlich war sie, mit Silber und feinem Kunstwerk geschmücket;
Sie ergötzte sein Herz; er sang die Thaten der Helden [239]).

Daß **Achilles** sein Spielen auf der Lyre vom **Chiron** gelernt hat, ist §. 54 schon angeführt worden. **Paris**, welcher in einer Streitigkeit der Göttinnen Juno, Pallas und Venus Schiedsrichter war, und der letztern den Preis der Schönheit zuerkannte, auch den Trojanischen Krieg durch die Entführung der schönen Helena eigentlich veranlaßt hatte, wird ebenfalls für einen Lyristen gehalten. Man erzählt, daß, als Alexander der Große, mehr als achthundert Jahre nach Trojens Untergang, den Steinhaufen dieser berühmten Stadt besah, und die Grabmäler der alten Helden betrachtete, ihm einer seiner Führer die Lyre des Paris zeigen wollte. „Du wirst mir mehr Vergnügen machen, antwortete Alexander, wenn du mir die Lyre des **Achilles** verschaffest. Jener war ein Weib; dieser ein Mann, der zu spielen, aber auch zu fechten wußte.“ Ganz übereinstimmend mit diesem Urtheil ist auch die Beschreibung, welche **Homer** von der Lyre des Paris, und seiner Kunst, sie zu spielen macht; denn er läßt ihn durch den **Hektor**, als Paris einen Zweykampf mit dem **Menelaus** zu vermeiden suchte, um seiner Weichlichkeit, Schönheit und Musik willen verspotten. Er läßt den Hektor sagen:

Konntest du nicht bestehen den kriegerischen Menelaos?
Hättest erfahren, wie tapfer der Mann, des Gattin du raubtest!
Siehe dann hätten dir nicht die Gaben der Afroditä,
Deine Lyre nicht und die göttliche Bildung geholfen,
Und dein wallendes Haar, vom Griechen im Staube gezogen [240])!

239) **Ilias, Ges. 9. V. 180.**
240) **Ilias, Ges. 3. V. 55.** Es ist merkwürdig, daß **Homer** die Instrumente des Hektor und Paris mit verschiedenen Namen bezeichnet. Das Instrument des Hektor nennt er Φορμιγξ, ein Wort, womit er stets das Instrument des Apollo bezeichnet. Hingegen das, womit Hektor den Paris verspottet, heißt bey ihm κιθαρα. So unbedeutend diese Bemerkung scheint, so folgert doch

Paris antwortet hierauf:

Wirf mir nicht vor die lieblichen Gaben der goldenen Göttin.
Ehrenvolle Gaben der Götter sind nicht zu verwerfen,
Welche sonder den Willen der Götter keiner erlanget.

er wurde aber doch durch den Spott des Hektor gezwungen, mit dem **Menelaus** um die Helena zu kämpfen.

§. 63.

Nicht nur die Helden Homers, sondern auch einige seiner Gottheiten sind musikalisch; vorzüglich aber die **Calypso** und **Circe**. Als **Merkur** auf die Insel der Calypso kam, und sich ihrer Grotte näherte, heißt es:

„ — „ Sie sang mit melodischer Stimme,
Emsig ein schönes Gewebe mit goldener Spule zu wirken.

Odyssee, Ges. 5. V. 61.

und als **Ulysses** auf der Insel der **Circe** ankam, und unter Anführung des Eurylochus 22 Personen von seinen Gefährten an sie schickte, vernahmen sie vor dem mit bezauberten Löwen und Wölfen umgebenen Hause derselben anmuthige Melodien. **Homer** läßt hierauf den **Polites** sagen:

Freunde, hier wirket jemand, und singt am großen Gewebe
Reizende Melodien, daß rings das Getäfel ertönet;
Eine Göttin, oder ein Weib! Wir wollen ihr rufen!

Odyssee, Ges. 10. V. 226.

Nichts aber beweist mehr, was für eine große Meynung **Homer** von der Musik gehabt haben muß, als der Umstand, daß er ihr allein von den zwölf Abtheilungen, nach welchen seine Beschreibung des Schilds des **Achilles** eingerichtet seyn soll, vier Plätze gegeben hat. Der erste Platz, welcher die Vorstellung von zwey Städten enthält, wovon die eine ein Hochzeitfest feyert, ist schon §. 61 angeführt worden. Auf dem zweyten Platz

— Erscheinen Heerden, geführt von Hirten, die beyde
Sich mit Flöten ergötzten, ohne Argwohn zu hegen [241]).

Den dritten Platz nimmt die Vorstellung einer Weinlese ein:

Frohgesinnte Mägdlein und Buben trugen die süße
Honigfrucht der Reben in wohlgeflochtenen Körben.
Unter ihnen stand ein Knabe mit tönender Lyre,
Lieblich spielend, hell erklangen die bebenden Saiten;
Ihn begleiten Gesang und Jauchzen und tanzende Füße [242]).

Burney vielleicht nicht unrichtig daraus, daß unter beyden Instrumenten wohl derselbe Unterschied statt gefunden haben könne, als unter den beyden Helden, die sich ihrer bedienten, und man habe wahrscheinlich in den ältern Zeiten die Cither für weit geringer gehalten als die Phorminx, gerade so, wie die heutige Cither für ein gemeines und weibisches Instrument gegen die Doppelharfe gehalten werde.

241) **Ilias, Ges. 18. V. 526.** Im griechischen heißt es: τερπόμενοι σύριγξι, oblectantes se fistulis. Da ein Unterschied unter σύριγξ und αυλος, wie unter Fistula und Tibia oder Pfeife und Flöte ist, so hätte hier in der Uebersetzung statt Flöten, Pfeifen gesetzt werden müssen. Insofern man die Gedichte Homers als Quellen der ältesten griechischen Geschichte annimmt, und ihnen einige Genauigkeit zutraut, sind solche Unterschiede nicht gleichgültig, und müssen billig eben so genau in die Uebersetzungen übergetragen werden.

242) **Ilias, Ges. 18 V. 565.**

Auf den vierten Platz läßt endlich **Homer** den **Vulkan** einen Reigen bilden

Jenem ähnlich, welchen vordem in der großen Knossos
Daidalos für Ariadnä erfand, die lieblich gelockte.
Sieh es tanzten Jünglinge hier und schöne Jungfrauen,
Bey den Händen sich haltend; in feinen Gewanden von Leinwand
Waren die Jungfrauen gekleidet; ein feiner schließender Leibrock,
Welcher glänzte von Oel, bedeckte der Jünglinge Leiber.
Schöne Kränze schmückten die Jungfrauen; goldene Schwerter,
Hangend an silbernen Riemen, zierten der Jünglinge Hüften.
Kreisend liefen sie bald einher mit schwebenden Füßen,
Schnell wie die kreisende Scheib' in den drehenden Händen des Töpfers;
Bald auch liefen sie reihenweise gegeneinander.
Dichte Haufen des Volks umstanden den lieblichen Reigen
Hochergötzt; zween wackere Tänzer waren darunter,
Die den Gesang anstimmten, und durch die Reihen sich drehten.

Ilias, Ges. 18. V. 587.

Der Tanz ist zu allen Zeiten, und in allen Gegenden der Erde so genau mit Musik verbunden gewesen, daß die Geschichte der einen Kunst, fast immer die Geschichte der andern auf gewisse Weise zu Hülfe nehmen muß. Das Gemälde eines Tanzes vom **Homer**, so vollständig und so voll von Leben, wird daher hier nicht am unrechten Orte stehen. Man hatte in den Zeiten, welche **Homer** beschreibt, zweyerley Arten von Tänzen, den **pyrrhichischen** und **gemeinen Tanz**. Der pyrrhichische war kriegerisch. **Homer** hat in seinem Gemälde beyde Arten ausgedruckt. Den kriegerischen tanzten die mit Schwertern umgürteten Jünglinge, und den andern die mit Blumenkränzen geschmückten Jungfrauen. Noch einen andern historischen Umstand führt **Pope** aus einem alten Scholiasten an, der hier bemerkt zu werden verdient. Es war nämlich lange die Gewohnheit, daß Männer und Weiber von einander abgesondert, jedes Geschlecht für sich tanzte; als **Theseus** aber aus dem Labyrinth des **Dädalus** sieben Jünglinge und eben so viele Jungfrauen befreyte, und mit sich nach Griechenland brachte, die vom **Dädalus** selbst die entgegengesetzte Art zu tanzen, gelernt hatten, wurde sie auch unter den Griechen eingeführt. Auf diese Geschichte spielt **Homer** ebenfalls an [243]).

§. 64.

Wir kommen nun an die Barden selbst, welche **Homer** in seinen Gedichten verewigt hat. Es sind ihrer nur wenige. Von allen den Dichtern oder Sängern, die außer ihnen noch vor seiner Zeit gelebt haben sollen, scheint er also entweder nichts gewußt, oder sie nicht erheblich genug gefunden zu haben, um ihrer zu gedenken. **Fabricius** zählt in seiner griechischen Bibliothek solcher Dichter über siebenzig. Von zwanzig derselben findet man noch jetzt Fragmente ihrer Gedichte, aber durch alle Theile der griechischen Litteratur zerstreut; und nahe an dreyßig derselben sind im Alterthum für wirkliche Verbesserer der Musik und musikalischen Instrumente gehalten worden. Viele, und zwar die wichtigsten sind schon angeführt worden; die übrigen aber werden hier übergangen, weil wir es jetzt bloß mit solchen Dichtern oder Sängern zu thun haben, die **Homer** für würdig befunden hat, ihr Andenken zu verewigen.

243) s. Pope's Anmerkung über die angeführte Stelle aus der Ilias.

Den **Thamyris**, und dessen Schicksal nach seinem musikalischen Wettstreit mit den Musen, haben wir schon §. 40 kennen gelernt. Er war von Geburt ein Thracier, Sohn **Philammons** [244]), von welchem in der Folge geredet werden wird, und Schüler des **Linus** [245]). Seine Stimme soll nach dem **Plutarch** eine der angenehmsten, und er der dritte gewesen seyn, welcher, wie **Pausanias** berichtet, in den Pythischen Spielen den Preis gewonnen hat [246]). Das Instrument, womit er seine Stimme begleitete, war eine Cither, denn er wird von **Homer** κιθαριστης genannt. **Plato** vergleicht ihn mit dem **Orpheus**, **Olympus** und **Phemius**. Weder im Flötenblasen noch im Citherspielen, (sagt er) weder im Singen zur Cither, noch in Rhapsodien finde man einen Mann, der es ihm und den übrigen benannten gleich thue; und so wie er die Seele des Orpheus nach dessen Tod in einen Schwan fahren läßt, so giebt er der Seele des Thamyris eine Nachtigall zur Wohnung. **Strabo** vergleicht ihn auf eine eben so ehrenvolle Art mit dem **Musäus** [247]). Außerdem soll er die Dorische Tonart erfunden [248]), eine Cosmogonie in 500, und eine Theogonie in 3000 Versen geschrieben haben. Man hält ihn für den fünften oder achten Dichter, welcher vor **Homer** gelebt hat [249]). Von den Werken des **Thamyris** kennt man aber nichts mehr als die Namen. **Plutarch** führt noch ein Gedicht von ihm an, welches vom Krieg der Titanen gegen die Götter gehandelt haben soll [250]). **Sophocles** hat eine Tragödie von ihm verfertigt, welche aber ebenfalls nicht mehr vorhanden ist [251]).

Daß **Thamyris** durch den schon erzählten Wettstreit mit den Musen sein Gesicht verloren haben soll, wie nicht nur die Fabel, sondern auch selbst **Homer** sagt, bedeutet weiter nichts, als daß er wirklich auf eine natürliche Art blind geworden, und dadurch seinen Muth so ganz verloren habe, daß er sich weder mit Poesie noch Musik ferner beschäftigen mochte. Dennoch haben Maler und Bildhauer seine Geschichte nach der Fabel vorgestellt. **Pausanias** erzählt, daß der Maler **Polygnotus** in seinem berühmten Gemälde, welches die Fahrt des Ulysses ins Reich der Todten vorstellt, und welches im Tempel zu Delphi aufbewahrt wurde, den **Thamyris** mit ausgestochenen Augen, langem Bart und fliegenden Haaren, seine zerbrochene und unbezogene Lyre zu seinen Füßen, vorgestellt habe; und unter den Statüen, womit der Berg Helikon ausgeschmückt war, befand sich eine von **Thamyris**, ebenfalls blind, und eine zerbrochene Lyre in der Hand [252]).

§. 65.

Demodocus ist der zweyte Barde, dessen **Homer** mit ausserordentlichen Lobsprüchen gedenkt. Er hielt sich meistens beym König der Phäacier, **Alcinous** auf, dessen Neigung zur Pracht, besonders aber zu einer wohlbesetzten Tafel bekannt ist. Seine Tafel ist noch jetzt in gutem Andenken, und

244) Thamyris, vel Thamyras, Thrax Hedonus, ex urbe Brincorum, Philammonis et Arsinoes filius. *Suidas Histor.*

245) Linus ille, poesi ac Melodia excellens, discipulos habuit multos, inter quos maxime tres inclaruere, Hercules, *Thamyris*, Orpheus. *Diodor. Sicul. lib. 3 cap. 67.*

246) Consecutos Philammonem Chrysothemidis ipsius, et Philammonis filium Thamyrin. *Pausan. Phocic. cap. 7.*

247) *Plato de furor. Poetic.* und *Strabo lib. 10.*

248) — et Doricam Thamyrim Thracem excogitasse. *Clemens Alexandr. Strom. lib. 1 pag. 307.*

249) — Versificator ante Homerum octavus: secundum alios quintus. Extat ejus Theologia versibus 3000. *Suidas, loc. cit.*

250) Fertur tamen (*Thamyris*) poema scripsisse de Titanum bello adversus deos. *De Musica.*

251) *Fabricii Bibl. gr. lib. II. cap. 17 § 3.*

252) Assidet Peliæ Thamyris jam calamitate oculorum affectus: fracto illum esse et abjecto animo indicat habitus corporis obsoletus, promissa cæsarie et barba. Iacet ante pedes lyra fractis cornibus, disruptis omnibus nervis. *Paus. Phocic.* Poetarum etiam, et aliorum Musicæ laude insignium virorum, illic statuas videas: inter eos Thamyrin jam caecum fractam lyram attrectantem. *Id. Boeotic.*

mensa Alcinoi wird selbst in den neuern Zeiten nie anders als durch einen köstlichen Tisch übersetzt. Dabey war er ein großer Liebhaber der Musik, und hielt auf seinen **Demodocus** ungemein viel. Als **Ulysses** zu ihm kam, und er ihn gerne recht herrlich bewirthen wollte, befahl er:

— — Ruft auch den göttlichen Sänger
Unsern Demodocus her; denn ihm gab Gott überschwenglich
Süßen Gesang, wovon auch sein Herz zu singen ihn antreibt [253]).

Nachdem das Gastmahl bereitet war, kam der Herold,

— — — — und führte den lieblichen Sänger,
Diesen Vertrauten der Muse, dem Gutes und Böses verliehen ward;
Denn sie nahm ihm die Augen, und gab ihm süße Gesänge.
Und Pontonoos setzt ihm den silberbeschlagenen Sessel,
Mitten unter den Gästen, an eine ragende Säule;
Hängte darauf an den Nagel die lieblich klingende Harfe
Ueber des Sängers Haupt, und führt' ihm die Hand sie zu finden.
Vor ihn stellte der Herold den schönen Tisch und den Eßkorb,
Und den Becher voll Weins, zu trinken, wann ihm beliebte.
Und sie erhoben die Hände zum leckerbereiteten Mahle [254]).

Man hat allgemein geglaubt, sagt **Pope** in seinen Anmerkungen über diese Stelle, daß **Homer** sich selbst in der Person des **Demodocus** habe schildern wollen, und daß er deswegen so ausserordentliche Sorge trage, seinem Barden eine gute Aufnahme zu verschaffen, und ihn als eine Person von großer Wichtigkeit aufzuführen. Unglaublich ist zwar diese Meynung nicht, und man kann annehmen, daß es **Homer** wenigstens nicht übel genommen haben würde, auf eine solche Art behandelt worden zu seyn, wie er seinen **Demodocus** behandeln läßt; dennoch ist die Schilderung seines Barden nicht unnatürlich, sondern jenen Zeiten so angemessen, und mit der übrigen bekannten Geschichte derselben so übereinstimmend, daß man wirklich nicht nöthig hat, den **Homer** desfalls einer so übertriebenen Eitelkeit zu beschuldigen. Wenn wir uns die Könige, ja selbst die Götter jener Zeiten als Hirten denken, wie sie uns sowol die Geschichte als Fabel so häufig beschreibt; wenn wir bedenken, daß sie sich auf die Häute der Thiere legten, welche sie selbst geschlachtet hatten, und überhaupt in allen Fällen eine ausserordentliche Ungeschliffenheit der Sitten bewiesen; wenn wir uns des edlen Sauhirten **Eumäus**, erinnern, (den zwar einige zum Amtmann über die Dorfschaften machen wollen, welche die Schweinezucht zu besorgen hatten) der mit Königen und Königinnen, mit Prinzen und Prinzessinnen ein vertrauliches Wort reden durfte; so wird es in der That sehr begreiflich, daß ein Sänger, wie **Demodocus**, oder, wenn man lieber will, wie Homer selbst, der den Leuten so herrliche Dinge zu singen und zu sagen wußte, eine ungemeine Hochachtung genießen konnte. Man sieht aus allen den Gemälden, welche **Homer** von den Sitten und Kenntnissen dieses frühen Zeitalters macht, daß die Könige und Fürsten desselben kaum so feine Sitten und nützliche Kenntnisse hatten, als der erste beste europäische Bauer der neuern Zeiten. Und welch ein Wunderthier ist in den Augen eines solchen Bauers ein Sänger, welcher Fabeln von Göttern und Menschen zu erfinden, und ihm vorzusingen weiß? Wer sich freylich die Könige und Fürsten jener Zeit denen ähnlich denken will, die mehrere Jahrhunderte später auf den Schauplatz traten, wird nicht nur die Achtung, welche **Homer** seinem Sänger erweisen läßt, sondern noch eine Menge

253) Odyssee, Ges. 8 V. 43. 254) Ebendas. V. 62.

andere Begebenheiten und Vorfälle unerklärlich finden. — Als Demodocus satt gegessen und getrunken hatte,

Trieb die Muse den Sänger, das Lob der Helden zu singen.
Aus dem Liede, des Ruhm damals den Himmel erreichte,
Wählt' er Odysseus Zank und des Päläiden Achilleus [255]).

Dieses den Ulysses selbst betreffende Lied, der unerkannt in der Gesellschaft sich befand, preßte ihm Thränen aus. Alcinous wollte nun auch seinem Gaste noch andere Unterhaltungen verschaffen, damit er von der Herrlichkeit und Geschicklichkeit der Phäacier in allerley Kämpfen, Tänzen und Gesängen, bey seinen Freunden recht viel erzählen könne. Er macht hiezu Anstalten:

Schon hat unsere Herzen das gleichvertheilte Gastmahl
Und die Harfe gelabt, des festlichen Mahles Gespielin;
Laßt uns denn jetzt aufstehen, und alle Kämpfe beginnen [256]).

Ferner:

Einer gehe geschwind', und hole die klingende Harfe
Für Demodocus her, die in unserm Hause wo liegt.
Und der Herold kam, und brachte die klingende Harfe
Für Demodocus her. Er trat in die Mitte, und um ihn
Standen die blühenden Jüngling', erfahren im bildenden Tanze;
Und mit gemessenen Schritten entschwebten sie. — —
Lieblich rauschte die Harfe; dann hub der schöne Gesang an.
Aräs Liebe besang und Afroditens der Meister [257]).

Homer läßt seinem Barden nicht bloß vom Alcinous, sondern auch vom Ulysses ungemein große Hochachtung erweisen, und vergißt überhaupt nicht das mindeste, ihn in das glänzendste Licht zu stellen. Als Ulysses einige Gesänge desselben mit dem größten Vergnügen und mit der größten Aufmerksamkeit angehört hatte, kam der Herold abermals,

— — und führte den lieblichen Sänger,
Welchen die Völker verehrten, Demodocus, näher und setzte
Ihn in die Mitte des Saals, an die hohe Säule gelehnet.

Ulysses rief den Herold, und sprach:

Herold, reiche dies Fleisch Demodocus hin, daß er esse.
Gerne möcht' ich ihm Liebes erweisen, wie sehr ich auch traure.

Dem Barden selbst that er folgende Anrede:

Wahrlich vor allen Menschen, Demodocus, achtet mein Herz dich!
Dich hat die Muse gelehrt, Zeus Tochter, oder Apollon!
So zum Erstaunen genau besingst du das Schicksal der Griechen,
Alles was sie gethan und erduldet im mühsamen Kriegszug,
Gleich als hättest du selbst es gesehen oder gehöret.
Fahre nun fort und singe des hölzernen Rosses Erfindung,
Welches Epeios baute mit Hülfe der Pallas Athänä.
Wenn du mir dieses auch mit solcher Ordnung erzählest;

255) Ebendas. V. 72. 256) Ebendas. V. 98. 257) Ebendas. V. 255.

Siehe dann will ich sofort es allen Menschen verkünden,
Daß ein waltender Gott den hohen Gesang dir verliehen hat [258]).

Eilend begann der gottbegeisterte Sänger, und Ulysses wurde durch seinen Gesang bis zu Thränen gerührt. Alcinous hielt es dem Wohlstande zuwider, seinen Gast so traurig machen zu lassen, und befahl, daß der Sänger nicht weiter singen sollte.

Und Demodocus halte nun ein mit der klingenden Harfe;
Denn nicht alle horchen mit Wohlgefallen dem Liede.
Seit wir sitzen am Mahl, und der göttliche Sänger uns vorsingt,
Hat er nimmer geruht von seinem trauernden Grame,
Unser Gast [259]).

Nach dem Plutarch war Demodocus auf der Insel Corfu, oder Corcyra gebohren [260]); Eustathius aber macht ihn zu einem Lacedämonier [261]). Vielleicht glaubte Plutarch bloß deswegen, er sey auf der Insel Corfu gebohren, weil er sich daselbst beym Alcinous aufhielt, und gleichsam einheimisch geworden war. Einige halten ihn auch für denjenigen Sänger, welchen Agamemnon bey der Klytemnestra zurückließ, um während der Belagerung von Troja ihre Tugend zu bewahren. Homer erzählt zwar diese Geschichte mit folgenden Worten:

Auch war ein Sänger bey ihr, dem Agamemnon besonders,
Als er gen Ilion fuhr, sein Weib zu bewahren vertraute [262]).

nennt aber den Namen des Barden nicht. Eustathius (am angeführten Ort) giebt den Automedes von Mycene als Lehrmeister des Demodocus an, und findet es weit wahrscheinlicher, daß Homer diesen gemeynt habe, als dessen Schüler [263]). Demodocus war eben so wie Thamyris und Homer blind, wurde es aber eben so wie sie, erst im spätern Alter. Das Instrument, welches er spielte, und seinen Gesang damit begleitete, nennt Homer Phorminx. Plutarch berichtet, er habe ein Gedicht auf die Zerstörung von Troja, und ein anderes auf die Vermählung des Vulkans und der Venus gemacht [264]); und vom Ulysses erzählt Ptolomäus Hephästian, daß er des Demodocus Verse gesungen, und in den Thyrrhenischen Spielen den Preis damit gewonnen habe [265]).

§. 66.

Der letzte Barde, dessen Homer gedenkt, ist Phemius. Sein Vater hieß Terpus und lebte zu Ithaka; doch glauben auch einige, Phemius sey aus Smyrna gewesen [266]), und erst mit der Penelope bey ihrer Vermählung mit dem Ulysses nach Ithaka gekommen. Vorher soll er in Smyrna die Jugend in der Musik, und andern Wissenschaften unterrichtet haben. Der Verfasser der Lebensbeschreibung des Homer, für welchen man den Herodot lange hielt, erzählt ausser den obigen Umständen, Phemius habe Homers Mutter, die Kritheis geheyrathet, den Homer an Sohnes Statt an-

258) Ebendas. V. 490.
259) Ebendas. V. 537.
260) De Musica, pag. 1132.
261) *In Odyss. lib. 3 pag. 1466. Edit. rom.*
262) Odyssee, Ges. 3 V. 267.
263) Das Schicksal dieses Tugendbewahrers erzählt Homer eben alls Er wurde nämlich von dem Verführer der Klytemnestra, Aegisthos, auf eine verwilderte Insel geführt, und den Raubvögeln zur Beute zurückgelassen. Aegisthos konnte seine Absicht bey der Klytemnestra nicht eher als nach dem Tode dieses Sängers erreichen.
264) Fuisse etiam Demodocum Corcyræum veterem musicum, qui carmine expresserit Ilii excidium, et Veneris cum Vulcano nuptias. *De Musica. p. 1132.*
265) *Lib. VII. apud Photium.* Vergl. *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 5.*
266) At vero, Phemium, quem modo Ithacensem, modo Smyrnæum fuisse legimus. *Gyrald. de poet. hist. Dial. 2 pag. 61.*

genommen, ihn in der Poesie, Musik und andern Wissenschaften unterrichtet, und zuletzt zum Erben seines Vermögens eingesetzt [267]). Dieser Nachricht zufolge müßte **Phemius** einige Jahrhunderte jünger gewesen seyn, als ihn **Homer** in der Odyssee macht, der ihn als einen Barden vorstellt, welcher zur Zeit des Trojanischen Kriegs in Ithaka während der Abwesenheit des **Ulysses**, von den Freyern der Penelope gezwungen wurde, bey ihren Schmausereyen zu singen und zu spielen. **Eustathius** macht den **Phemius** auch zu einem Bruder des **Demodocus**; wahrscheinlich aber nur in dem Sinne, worin alle diejenigen, welche sich der Ausübung der schönen Künste und Wissenschaften beflissen, Söhne Apolls genannt wurden, oder überhaupt in dem Sinne, in welchem alle Dichter und Sänger Brüder sind. Der nämliche Scholiast führt noch an, **Homer** habe unter dem Namen **Phemius** bloß seinen Freund und Lehrmeister ehren wollen, und daher sey es gekommen, daß man diesen Lehrmeister nachher im figürlichen Verstande für den Vater des **Homer** gehalten habe.

Dem sey indessen wie ihm wolle, so giebt sich doch **Homer** ungemein viele Mühe, seinen **Phemius** als Dichter und Sänger in ein sehr vortheilhaftes Licht zu stellen. Gleich anfänglich stellt er ihn als einen Mann auf, der an den Unordnungen, welche die Freyer der Penelope im Hause des Ulysses während seiner Abwesenheit, begiengen, keinen Gefallen fand, und deswegen nicht freywillig seine Kunst bey einer solchen Gelegenheit entehren wollte, sondern erst dazu gezwungen werden mußte.

Und ein Herold reichte die schön gebildete Harfe
Fämios hin, der an Kunst des Gesangs vor allen berühmt war,
Fämios, der bey den Freyern gezwungen wurde zu singen.
Prüfend durchrauscht' er die Saiten, und hub den schönen Gesang an [268]).

Als Ulysses endlich von dem treflichen Sauhirten **Eumäus**, unerkannt in sein Haus geführt wird, heißt es:

— „ — „ Der hohlen Harfe Getön scholl
Ihnen melodisch entgegen; denn Fämios hub den Gesang an.

Und **Ulysses** selbst sagt:

Auch bemerk' ich dieses, daß viele Männer ein Gastmahl
Drinnen begehn; denn es duftet von Speisen umher, und die Harfe
Tönet, welche Götter dem Mahl zur Freundin verliehen.

Als Ulysses in den Saal zu den Freyern kam, und vom Telemach etwas zu essen erhielt, aß er,

— — — so lange das Lied des Sängers ertönte.
Als er jetzo gespeist, da schwieg auch der göttliche Sänger [269]).

Homer scheint den **Phemius** nicht deswegen allein gezwungen vor den Freyern singen zu lassen, um auf den Mißbrauch seines Talents zu deuten, und ihn als einen rechtschaffenen und edeldenkenden Barden zu schildern, der an den Unordnungen der Freyer keinen Gefallen haben konnte, sondern höchst wahrscheinlich auch deswegen, um ihn bey der Zurückkunft des **Ulysses**, mit den Freyern und übrigen Theilnehmern der langwierigen Schmausereyen, nicht gleiche Strafe empfinden zu lassen. Er singt daher, nachdem die meisten Freyer vom **Ulysses** und **Telemach** schon ermordet waren:

Aber Terpios Sohn entrann dem schwarzen Verhängniß,
Fämios, der bey den Freyern gezwungen wurde zu singen.

267) *Herodot. in vita Homeri, cap. 4.*
268) Odyssee, Ges. 1 V. 153.
269) Ebendas. Ges. 17 V. 261.

Dieser stand, in den Händen die hellerklingende Harfe,
Nahe der Seitenthür, und sann in zweifelnden Herzen:
Ob er heimlich entflöh, und an des großen Kronions
Schönen Altar auf dem Hofe sich setzte, auf welchem Laertes
Und Odüsseus die Lenden so vieler Stiere geopfert;
Oder um Mitleid flehend Odüsseus zu Füßen sich würfe.
Und er setzte zur Erden die schön gewölbete Harfe,
Zwischen dem großen Kelch und dem silberbeschlagenen Sessel;
Lief dann eilend hinzu, umschlang Odüsseus die Kniee,
Jammerte laut um Erbarmen, und sprach die geflügelten Worte:

Flehend umfaß ich dein Knie; erbarme dich meiner, Odüsseus!
Tödte mich nicht. Du würdest hinfort es selber bereuen,
Wenn du den Sänger erschlügst, der Göttern und Menschen gesungen!
Mich hat niemand gelehrt; ein Gott hat die mancherley Lieder
Mir in die Seele gepflanzt! Ich verdiene, wie einem der Götter,
Dir zu singen! Drum haue mir nicht mit dem Schwerte das Haupt ab [270])!

Phemius berief sich noch ferner auf das Zeugniß des Telemach, daß er unschuldig, und mit Gewalt gezwungen worden sey, vor den Freyern zu singen, und wurde verschont. Das Instrument, mit welchem er seinen Gesang begleitete, nennt **Homer** Phorminx. Uebrigens wird er nicht bloß von **Homer** als ein vortreflicher Sänger geschildert, sondern auch noch von andern alten Schriftstellern. **Plato** hält ihn ebenfalls dafür, und setzt ihn mit dem **Thamyris**, **Olympus** und **Orpheus** in einen Rang [271]). **Plutarch** redet von einem Gedicht, welches **Phemius** auf die Rückkehr der Griechen von Troja gemacht habe; er sagt, es sey eben so in Versen, wie die Gedichte des **Stesichorus** und anderer alten Lyriker, und mit Musik versehen gewesen [272]). Uebrigens ist **Phemius** bey der Nachwelt so in Ansehen gekommen, daß sein Name und ein vorzüglich geschickter Sänger gleichbedeutende Dinge geworden sind. In diesem Sinn sagt **Ovid**:

Quid juvat, ad surdas si cantet Phemius aures?

Amor. lib. III. Eleg. 7.

§. 67.

Außer den von **Homer** angeführten Dichtern und Sängern, findet man noch viele andere, welche theils vor theils kurz nach den Zeiten des Trojanischen Kriegs gelebt haben sollen. Da aber weder ihr Zeitalter genau bestimmt werden kann, noch die Nachrichten von dem, was sie zur Ausbildung der Musik ihrer Zeit beygetragen haben, übereinstimmend sind, so wollen wir zwar um der Vollständigkeit willen ihre Namen nicht übergehen, aus den zerstreuten Nachrichten von ihnen aber nur das nöthigste kürzlich anführen.

270) Ebendas. Ges. 22 V. 330.

271) *De furor. poetic.* Atqui nec in tibiarum flatu, ut arbitror, nec in pulsu citharæ, nec in illo ad citharam cantu, neque in rhapsodia virum intuitus es, qui Olympi opera, vel Thamyræ, vel Orphei, aut *Ithacensis Phemii* rhapsodi exprimere possit.

272) Sed et Phemium Ithacensem de reditu eorum qui cum Agamemnone fuerant ad Trojam profecti versus fecisse. Neque vero jam commemoratorum poematum solutam fuisse dictionem, aut quae mensura careret, sed Stesichori aliorumque veterum Lyricorum poematis similem, qui versibus modos quibus canerentur adjecerunt. *De Musica, pag. 1132.*

Chorŏbus war der Sohn Athys, eines Königs in Lydien, welcher der vor ihm nur mit vier Saiten bezogenen Cither, eine fünfte beyfügte [273]).

Der phrygische König **Midas**, von welchem schon oben beym Wettstreit des Apollo mit dem Pan geredet worden, soll nicht nur von dem **Orpheus** und dem Cecropischen **Eumolpus** in den Bacchusgeheimnissen unterrichtet worden seyn, wie **Ovid** sagt:

Ad regem duxere Midam, cui Thracius Orpheus
Orgia tradiderat cum Cecropio Eumolpo.

Metamorph. lib. II. v. 93.

sondern auch eine krumme Flöte erfunden haben [274]). **Martini** schreibt ihm sogar die Erfindung der phrygischen Tonart zu.

Hyagnis war der Vater und Lehrer des Marsyas, und soll zuerst die Flöte erfunden und gespielt haben [275]). In den Marmorn von Paros ist folgende Nachricht von ihm enthalten: **Hyagnis** aus der phrygischen Stadt Celänä hat zuerst die Pfeifen erfunden, und sowol die phrygische Weise als auch noch andere Weisen auf die Cybele, den Bacchus, Pan, nebst mehrern Göttern und Helden zuerst gespielt. (Epoch. 10). Nach andern hat er nicht nur die einfache, sondern auch die Doppelflöte erfunden, auch der Lyre die sechste Saite beygefügt [276]). Die parischen Marmor halten ihn für einen Zeitverwandten des **Erichthonius**, welcher die Panathenäischen Spiele zu Athen eingeführt hat.

Olympus ist einer von den Dichtern oder Musikern aus diesem Zeitalter, von dessen Geschicklichkeit die meisten und besten alten Schriftsteller mit vorzüglicher Achtung reden. Es hat aber zwey Personen dieses Namens gegeben, welche beyde gute Flötenspieler waren. Der älteste lebte vor dem Trojanischen Krieg, und war Schüler und Liebhaber des oft erwähnten Marsyas [277]). Der jüngere war ein Zeitverwandter des Midas [278]) in Phrygien, welcher 697 Jahre vor Christo gestorben seyn soll. Beyde werden von ältern Schriftstellern so häufig miteinander verwechselt, daß man jetzt nicht mehr bestimmen kann, welche Verdienste dem einen oder dem andern in musikalischen Dingen eigentlich zuzuschreiben sind. **Plutarch**, welcher die ausführlichste Nachricht von beyden giebt, erzählt, der ältere **Olympus** habe in Griechenland die Hymnen bey den Götterfesten eingeführt, und schreibt ihm auch auf das Zeugniß des Dichter Glaucus die Erfindung eines Nomi zu, welchen er ἁμάρτιον νόμον nennt [279]). **Clemens** von Alexandrien nennt ihn einen künstlichen Erfinder der lydischen Harmonie [280]), und nach dem **Suidas** [281]) war er auch elegischer Dichter. Unter allen Erfindungen, die diesem Olympus zugeschrieben werden, hält man indessen die Erfindung des enharmonischen Klanggeschlechts für die wichtigste. Sie wird vorzüglich von **Plutarch** sehr gerühmt. Einige glauben aber, sie sey dem jüngern Olympus zuzuschreiben. Da in unsern Zeiten auf keine Weise bestimmt werden kann,

273) Quintam vero chordam post Chorebus Athys filius qui fuit Lydorum rex. *Boethius de Musica, lib. I. cap. 20.*

274) Obliquam tibiam Midas in Phrygia. *Plin. hist. nat. lib. 7 cap. 56.*

275) — — et Hyagnidem primum tibia ceciniſſe. *Plutarch. de Muſica.*

276) Hyagnis vero Phryx ſextum his appoſuit nervum. *Boethius de muſ. lib. I. cap. 2.*

277) Is enim (Olympus) cum amaſius fuiſſet Marſyæ, et ab eo artem tibia canendi didiciſſet. *Plutarchus de Muſ.* Olympus — — — diſcipulus et amaſius Marſyæ, qui erat genere Satyri, auditoris et filii Hyagnidis. Fuit autem ante bellum Trojanum Olympus, a quo et Myſiæ mons nomen habet. *Suidas* voc. ὀλυμπος.

278) Olympus Phryx, junior, tibicen, temporibus fuit Midæ Gordii filii. *Suid. loc. cit.*

279) *De Muſica.*

280) Et Olympus Myſius in muſica harmoniam lydiam artificioſe invenit. *Pædagog. lib. n. XVI.*

281) Olympus Myſius, tibicen et poeta melicus, et elegiacus. *loc. cit.*

welche Nachrichten hierüber die richtigsten sind, und es allerdings wahrscheinlich ist, daß eine solche Erfindung, wie die des unnatürlichen und unmelodischen enharmonischen Klanggeschlechts ist, nur in den allerfrühesten Zeiten gemacht werden und Beyfall finden konnte, so glaube ich, daß man weit weniger irrt, wenn man sie dem ältern als dem jüngern Olympus zuschreibt. Aus einigen andern Nachrichten von dem ältern Olympus scheint sich diese Meynung zu bestätigen. Seine vorzüglichste Stärke soll er nämlich in traurigen Stücken gehabt haben, weswegen er auch vom Suidas ein elegischer Dichter genannt zu werden scheint; und daß er auf seiner Flöte sehr heulende und traurige Lieder, vielleicht in enharmonischen Fortschreitungen der Töne muß gespielt haben, scheint ein Lustspiel des **Aristophanes** unter dem Namen: die **Ritter** zu beweisen, in welchem zwey in Bediente verkleidete Feldherren auf der Bühne erscheinen, sich über ihre Herren beklagen und ausrufen: **Laßt uns klagen und weinen, wie zwey Flöten, die ein Lied vom Olympus spielen.** Hierauf fangen sie an, die Sylbe μυ ein dutzendmal nach einander zu heulen, und machen auf diese Weise ein sehr lächerliches Concert [282]). **Plato**, **Aristoteles** und **Plutarch** rühmen übrigens nicht nur die musikalischen und poetischen Talente des Olympus sehr, sondern versichern auch, daß zu ihrer Zeit von seinen Liedern noch einige vorhanden gewesen sind. Da diese Lieder vorzüglich zu den Götterfesten bestimmt waren, die von den ältesten Zeiten Griechenlands bis auf die neuesten fortgedauert haben, so läßt sich die Möglichkeit dieser letzten Behauptung leicht begreifen, und wir singen vielleicht noch jetzt in unsern Kirchen Melodien, die von gleichem Alter sind. Olympus soll nicht blos die Flöte, sondern auch Saiteninstrumente gut gespielt haben. **Suidas** berichtet dies [283]), scheint aber nicht recht verstanden zu seyn, wenn einige meynen, er nenne das Spielen auf Saiteninstrumenten eine chromatische Musik. Hieraus ist wahrscheinlich die Meynung entstanden, Olympus habe nicht nur das enharmonische, sondern auch das chromatische Klanggeschlecht erfunden.

Olympus hatte einen Schüler und Liebhaber, mit Namen **Hierax**, der nach dem Pollux eine Melodie erfunden hat, welche nach seinem Namen benannt wurde [284]). Auch **Crates** wird für seinen Schüler gehalten, welcher den sogenannten vielköpfigen Nomum (**Polycephalos**) erfunden haben soll. **Fabricius** schreibt ihm in seiner griechischen Bibliothek einige Fragmente zu, woraus der Kaiser **Julian** in seiner zehenten Rede einige Verse anführt. **Burette** hat aber bewiesen, daß sie nicht von ihm, sondern von dem cynischen Philosophen **Crates** sind.

Ausser den beyden angeführten, giebt **Suidas** noch einen dritten **Olympus** an, der ein alexandrinischer Philosoph war. **Martini** (Storia della Musica T. II. pag. 71.) verwechselt ihn mit dem phrygischen, der zur Zeit des Midas gelebt hat. Von einer Anweisung zur Musik, die einer von den drey Personen dieses Namens nach einigen geschrieben haben soll, finde ich nichts.

Philammon wird von einigen für den Sohn des **Chrysothemis**, von andern aber des Merkur und der Nymphe Chione gehalten. In den pythischen Spielen gewann er den zweyten Preis. **Ovid** sagt von ihm:

Naſcitur e Phœbo — — — —
Carmine vocali clarus, citharaque Philammon.

Metamorph. lib. II. Fab. 8. v. 317.

Nach dem **Plutarch** (de Musica) hat er nicht nur die Geburt der Latona und des Apollo in seinen Liedern besungen, sondern auch zuerst feyerliche Chortänze um den Tempel zu Delphi angeordnet.

282) *Act. 1 Scen. 1 v. 9.*

283) Olympus princeps fuit (πρωτικην Μουσικην, id est quæ pulsatione conſtat) Cromaticæ Muſicæ in tibiis. *loc. cit.*

284) Modus etiam eſt, Hieracius unus. Hierax vero juvenis mortuus eſt, ſed Olympi fuerat familiaris, diſcipulus et amator. *Onomaſt. lib. 4 cap. 10 Segm. 79.*

Dem **Carius** wird die Erfindung der lydischen, und dem **Pythermus** der jonischen Tonart zugeschrieben.

Eleutherus war ein guter Sänger und Citharist, und gewann in den pythischen Spielen einmal den Preis, ob er gleich nicht seine eigene Composition sang und spielte, wie es damals gewöhnlich war. **Marpurg** macht hierbey die Anmerkung, daß viele unserer neuen Virtuosen besser thun würden, dem Beyspiele des Eleutherus zu folgen, als ihre Zuhörer mit eigenen oft mittelmäßigen, meistens aber elenden Compositionen heimzusuchen.

Cretheus war ein Dichter und Tonkünstler in dem Gefolge des Aeneas, mit welchem er nach Italien gieng. Er hatte aber das Unglück, in dem Streite des Aeneas mit dem Turnus, König der Rutuler, getödtet zu werden. Von seiner Musik weiß man weiter nichts, als daß er wahrscheinlich den musikalischen Theil der Leichenspiele zu besorgen hatte, welche Aeneas seinem Vater zum Ehren in Sicilien anstellte.

Ardalus, ein Sohn des Vulkans von Trözene aus dem Peloponnes gebürtig, wird von **Plutarch** [285]) als Erfinder der Flöte, und von **Pausanias** [286]) als der erste angegeben, der den Musen in seinem Vaterlande einen Altar errichtet, und gezeigt hat, wie man die Stimme mit der Flöte begleiten muß. Die letztere Erfindung schreibt **Plinius** einem **Dardanus** zu:

Cum tibiis canere voce Troetzenius Dardanus instituit.

Bürette hält aber das Wort Dardanus mit Recht für einen Schreibfehler, und glaubt, daß man an dessen Stelle Ardalus setzen müsse.

Anthes aus Anthedon in Böotien hat nach dem **Plutarch** Hymnen componirt. Dies ist alles, was man von ihm weiß.

Pierius aus Pierien in Macedonien gebürtig, war der Vater von den neun Frauenzimmern, welche mit den Musen um den Vorzug in der musikalischen Geschicklichkeit stritten, und in Aelstern verwandelt wurden. Wenn er ungeachtet dieses Unglücks seiner Töchter, dennoch den Dienst der Musen eingeführt, und nach dem Plutarch besondere Gedichte auf sie gemacht hat, so muß er wenigstens ein sehr unnatürlicher Vater gewesen seyn. Einige glauben, daß die Musen selbst seine Töchter gewesen sind.

Zarex lernte nach dem **Pausanias** [287]) seine Musik vom Apollo, und war von Geburt ein Lacedämonier. Eine Stadt in Laconien hat ihren Namen von ihm bekommen. Kein anderer alter Schriftsteller erwähnt seiner.

Tyrrhenus, ein Sohn des Herkules, wird für den Erfinder der Trompeten gehalten. Nach dem **Hyginus** gab ihm die Grausamkeit seiner Leute Gelegenheit zu dieser Erfindung. Sie fraßen nämlich einen Menschen, und verscheuchten dadurch die Einwohner der Gegend, in welcher dies geschah. **Tyrrhenus** wollte sie wieder versammeln, und bediente sich dazu einer durchlöcherten Muschel [288]). Als sie hierauf wieder zurückkamen, und einer von seinen Leuten starb, begrub er ihn ordentlich, damit sie weder ihn, noch seine Leute ferner für Menschenfresser halten möchten. Seine Erfindung der Trompete bezeugt **Pausanias** [289]).

285) Alii nonnulli scriptores Ardalum ajunt Trœzenium Clona priorem tibicinam instituisse musicam. *De Musica.* Fuit autem Ardalus hic Vulcani filius, quem tibiam adinvenisse opinantur. *Cœl. Rhodigin. lect. antiq. lib. 27. cap. 16 pag. 1508.*

286) Non longe abest Musarum cella. Fecisse eam dicitur Ardalus Vulcani filius: a quo tibiam inventam putant. *Corinth. cap. 31.*

287) *Attica, cap. 38.*

288) *Fab. 274.*

289) *Corinthiac. cap. 21.* Tyrrhenum Hercule et Lyda muliere genitum, primum tubam invenisse.

Syagrus soll nach dem **Aelian** zuerst den Trojanischen Krieg besungen haben. Er blühte nach dem **Orpheus** und **Musäus**, aber vor dem **Homer** [290]).

§. 68.

Von der großen Achtung, mit welcher **Homer** in seinen Gedichten über Musik und ihre wohlthätigen Wirkungen spricht, und seine Helden sprechen läßt, ist schon ausführlich geredet worden. Diese Achtung war aber in den ältesten Zeiten Griechenlands bey allen einzelnen Völkern, mit weniger Ausnahme, allgemein. Man nahm bey der Errichtung der Staaten, bey der Gesetzgebung, beym Götterdienst, bey Festen und Vergnügungen aller Art stets Rücksicht auf die Musik, und erwartete von ihr für die Bildung der menschlichen Gemüther schon alle Folgen, welche sich nach unsern Begriffen nur von einer zu einem gewissen Grad von Vollkommenheit ausgebildeten Kunst erwarten lassen. Wenn das Wort Musik in jenen Zeiten dieselbe Bedeutung gehabt hätte, die es in unsern Tagen hat, und nicht vielmehr ein Inbegrif fast aller menschlichen Künste gewesen wäre, so könnten uns diese Nachrichten allerdings irre machen, und uns verleiten, diese so gerühmte, in ihren Wirkungen für die neu errichteten Staaten so heilsame und wohlthätige Musik für etwas ganz anders zu halten, als sie wirklich war, und den Zeitumständen nach seyn konnte. In ihrer Verbindung mit der ersten Poesie, deren Inhalt die bürgerlichen Pflichten des Lebens betraf, und Dankgefühle für die Wohlthaten der Götter und Helden in den Herzen der Bürger aufwecken sollte; in der weisen durch besondere Gesetze vorgeschriebenen Bestimmung ihres Gebrauchs und ihrer Anwendung, nach welcher sie nicht jederman nach eigener Willkühr ausüben durfte; kurz in ihrer Verbindung mit der Poesie und unter dem Schutze der Gesetze konnte sie alle die gerühmten Dienste leisten, ohne eben nach unsern Begriffen einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht zu haben. Die Sänger **Homers** waren, wie man aus allen Umständen urtheilen muß, wahre Bänkelsänger; ihr Gesang war von Seiten der Kunst und innern Schönheit betrachtet, gewiß nicht besser als der Gesang unserer Bergleute, die sich ebenfalls mit einer Cither begleiten. Dennoch rührte **Demodocus** den **Ulysses** bis zu Thränen, als er ihm ein Lied vorsang, welches von den Leiden der Griechen und von dem hölzernen Pferde handelte, wodurch Troja endlich erobert wurde. Da Ulysses bey dieser Eroberung eine Hauptrolle gespielt, und so viele Leiden ausgestanden hatte als irgend ein anderer Grieche, so lag der Inhalt des Liedes seinem Herzen von selbst schon so nahe, daß der Sänger nur wenig äussere Kunstschönheit hinzu zu thun hatte, um dem Liede volle Kraft und Wirkung zu verschaffen, und sich vollends ganz in das Herz des Ulysses hinein zu drängen. Dieser weisen Wahl des Inhalts war also die Wirkung zuzuschreiben, welche das Lied des Demodocus auf den Ulysses machte, nicht der Schönheit der Musik und des Gesangs.

Gerade so war es bey allen Gelegenheiten beschaffen, wo die Musik in den ältesten Zeiten Griechenlands den Nachrichten der Schriftsteller zufolge, ähnliche große Wirkungen hervorbrachte. Ueberall lag der Inhalt des Gesangs den Herzen der Zuhörer nahe, denn er bestand entweder aus Lehren der bürgerlichen und häuslichen Pflichten, oder aus Begebenheiten einheimischer Götter und Helden. In dem einen Falle waren sie ein nützlicher Unterricht, und im zweyten eine angenehme Erinnerung an wichtige und allgemein bekannte Vorfälle, an welchen entweder jederman Theil genommen hatte, oder Theil hätte nehmen können.

290) Poeta quidam nomine Syagrus extitit post Orpheum et Musæum, qui dicitur primus Trojanum bellum ceciniſſe, maximo illo argumento occupatus, idque etiam ausus aggredi. *Var. hiſtor. lib. 14 cap. 21.*

§. 69.

Nach dieser kleinen Betrachtung wird es leicht begreiflich werden, woher es gekommen ist, daß die ältesten Stifter und Gesetzgeber der verschiedenen griechischen Staaten, so große und nützliche Einflüße auf die Sittlichkeit und das Wohl ihrer Unterthanen von der Musik erwarteten, und, wie die Nachrichten hierüber versichern, auch erhielten. Die alten Arkadier, Lacedämonier und Cretenser hatten hierin vor den übrigen griechischen Staaten vielleicht etwas voraus, und trafen vorzügliche Verfügungen, um durch einen weisen Gebrauch der Musik tugendhafte Gesinnungen, Mäßigung der Leidenschaften, Empfindungen des Muths, der Frömmigkeit u. s. f. in ihren Herzen theils zu erregen, theils zu unterhalten. **Athenäus**, **Plato**, **Aristoteles**, und noch eine Menge anderer, ehrwürdiger Philosophen und Geschichtschreiber des Alterthums bezeugen es. Keine Nachricht hierüber ist aber merkwürdiger, als die, welche uns **Polybius** hinterlassen hat. Dieser glaubwürdige und einsichtsvolle Geschichtschreiber redet von den Grausamkeiten, welche die **Aetolier** an den Cynäthiern ausübten, und von dem wenigen Mitleiden, welches ihnen ihre Nachbarn bewiesen hatten. Nachdem er das Unglück dieses Volks beschrieben hat, macht er einige Betrachtungen darüber, die hier ganz eingerückt zu werden verdienen.

„Da die **Arkadier** von den Griechen nicht nur wegen der Feinheit ihrer Sitten, Wohlthätigkeit und Menschlichkeit gegen Fremde, sondern auch wegen ihrer Frömmigkeit und Religion geschätzt werden; so wird es nicht undienlich seyn, in Rücksicht auf die **Cynäthier** mit wenig Worten zu untersuchen, wie es möglich ist, da sie ihrem Ursprunge nach unstreitig Arkadier sind, daß sie sich durch ihre Grausamkeit, und durch alle Arten von Verbrechen, von den übrigen Griechen der damaligen Zeit so sehr unterschieden haben. Mich dünkt, die Schuld davon liege blos daran, daß sie das erste und einzige Volk von allen Arkadiern waren, denen die löblichen Anordnungen ihrer Vorfahren unbekannt blieben, welche sich auf die Natur derjenigen gründeten, welche Arkadien bewohnen.“

„Die Kenntniß der Musik, nämlich derjenigen, welche diesen Namen verdient, hat ihren Nutzen überall; aber bey den Arkadiern ist sie durchaus nothwendig. Denn wir müssen nicht glauben, was **Ephorus** am Anfange seines Werks, seiner ganz unwürdig behauptet, daß die Musik als eine Art von Bezauberung bloß in der Absicht unter die Menschen gekommen sey, um sie zu täuschen und irre zu führen. Auch dürfen wir nicht glauben, daß es ohne Grund geschehen sey, wenn die alten Einwohner von Creta und Lacedämon den Gebrauch der sanfteren Musik im Kriege, dem Gebrauche der Trompete vorzogen, oder wenn die Arkadier bey der Einrichtung ihres Staats, so rauh sie auch außerdem in ihrer Lebensart waren, gegen die Musik eine so große Achtung bezeugten, daß sie diese Kunst nicht bloß ihren Kindern beybrachten, sondern auch ihre jungen Leute bis ins dreyßigste Jahr zur Erlernung derselben anhielten. Diese Einrichtungen sind überall und jedermann bekannt. Eben so weiß man, daß die Arkadier beynahe das einzige Volk sind, bey welchen sich die Jugend, ihren Gesetzen zufolge, von Kindheit an dazu gewöhnt, Hymnen und Päane zur Ehre der Götter und Helden ihres Vaterlandes zu singen. Sie lernen außerdem die Lieder des **Philoxenus** und **Timotheus**. Ferner werden alle Jahre, während des Bacchusfest diese jungen Leute in zwey abgesonderte Haufen getheilt, wovon der eine aus Knaben, der andere aus Jünglingen besteht, die unter Begleitung der Flöten, mit großem Wetteifer auf ihren Schaubühnen tanzen, und die Spiele feyern, welche von einem jeden Haufen ihren Namen führen. Selbst in ihren Gesellschaften und bey ihren Lustbarkeiten, bringen die Arkadier ihre Zeit nicht mit Gesprächen und Erzählungen zu, sondern mit abwechselndem Singen, und gegenseitigen Ermunterungen zu dieser Uebung. Sie halten es für keine Schande, ihre Unwissenheit in andern Künsten zu gestehen, allein ihre Geschicklichkeit im Singen können sie nicht verläugnen, weil sie bey allen Vorfällen genöthiget sind, sich dieses Talent zu erwerben. Und wenn sie ihre Geschicklichkeit gestehen, so können sie nicht umhin, auch Proben davon abzulegen. Singen können, nnd nicht singen wollen, würde bey ihnen für die größte Schande gehalten werden. Außerdem werden ihre jungen Leute auf gemeine Veranstaltung und Kosten im Tanzen und Kriegsübungen unterrichtet, und zwar nach der Musik der Flöten. Alle Jahre müssen sie in Gegenwart ihrer Mitbrüder Proben von ihrer Geschicklichkeit ablegen.“

„Durch solche Anordnungen scheinen nun, nach meiner Meynung, die ersten Gesetzgeber keineswegs die Absicht gehabt zu haben, Schwelgerey und Weichlichkeit einzuführen; sie haben vielmehr auf die Lebensart der Arkadier Rücksicht genommen, die durch harte und mühsame Handarbeiten sehr ernsthaft und rauh wurden, so wie auch auf die Einflüsse der Kälte und strengen Luft in Arkadien, wodurch die Sitten der Einwohner leicht sehr grob und rauh werden konnten. Denn es ist sehr natürlich und begreiflich, daß der Mensch von der Beschaffenheit der Luft etwas annimmt. Daher kommt es denn, daß verschiedene Völker, nach Verschiedenheit der von ihnen bewohnten Himmelsstriche, nicht bloß an äußerer Gestalt und Farbe, sondern auch in ihren Gewohnheiten und Beschäftigungen von einander sehr verschieden sind. Um also die Wildheit und Rauhigkeit der Arkadier zu mäßigen, machten ihre Gesetzgeber alle die erwähnten Einrichtungen, und verordneten noch außerdem mancherley Zusammenkünfte und Opfer, sowol für die Männer als für die Weiber; auch Tänze für ihre Kinder beyderley Geschlechts. Mit einem Worte, sie wendeten alle mögliche Mittel an, die natürliche Rauhigkeit und Barbarey der Arkadier zu mildern und zu zähmen, und ihre Sitten zu bilden.“

„Die **Cynäthier** hingegen, welche die rauhesten und wildesten Gegenden von Arkadien bewohnten, verabsäumten alle diese Hülfsmittel, zu deren Anwendung sie der angeführten Ursache wegen um so mehr Gründe hatten. Sie waren von Natur zur Zwietracht und Uneinigkeit geneigt, und sind am Ende so wild und barbarisch geworden, daß es keine Stadt in ganz Griechenland giebt, wo so viele und so abscheuliche Verbrechen begangen werden als in der Stadt **Cynäthe**.“

„Ein Beyspiel von dem unglücklichen Zustande, worin sich dies Volk befindet, und von dem Widerwillen, welchen alle Arkadier gegen ihre Einrichtungen haben, ist die Begegnung, welche man ihren Abgeordneten erwies, welche sie nach dem schrecklichen Blutbade in Cynäthe an die Lacedämonier sandten. In allen Arkadischen Städten, wohin diese Abgeordneten kamen, ward ihnen sogleich durch einen Herold angezeigt, daß sie unverzüglich wieder abreisen sollten. Die Einwohner von Mantinea giengen nach der Abreise dieser Gesandten sogar so weit, daß sie sich durch Sühnungsopfer wieder reinigten, und die Opfer um ihre Stadt und Gebiet führten, um sowol das eine als das andere ebenfalls zu reinigen.“

„Wir haben dies alles erzählt, erstlich, damit andere Städte nicht sogleich im allgemeinen die Gebräuche der Arkadier tadeln mögen, oder damit nicht einige Arkadier selbst, aus dem falschen Vorurtheile, daß ihnen die Erlernung der Musik bloß als ein unbedeutender Zeitvertreib erlaubt sey, bewogen werden, dieses Stück ihrer guten Zucht zu vernachläßigen. Zweytens, um die Cynäthier mit Hülfe der Götter zu bewegen, durch Erlernung der freyen Künste, und vornehmlich der Musik, ihre Gemüthsart menschlicher und milder zu machen. Denn dies ist das einzige Mittel, wodurch sie jemals von der Wildheit befreyt werden können, welche sie angenommen haben.“ [291]).

Es ist hier nicht der Ort, weitläuftigere Betrachtungen über diesen Gebrauch und diese vom Polybius erzählte wohlthätige Wirkung der Musik, anzustellen; im zweyten Theil dieses Kapitels wird eine schicklichere Gelegenheit dazu vorkommen. Hier ist es genug, zu bemerken, daß man im Alterthum allgemein solche Begriffe von den Wirkungen der Musik hatte, wie sie **Polybius** in der ange-

291) *Polybii histor. lib. 4. cap. 20* und *21.*

führten Stelle geäußert hat. Nach dem Zeugnisse des **Athenäus** waren aber auch zu den Zeiten des Trojanischen Krieges die Sitten der Sänger noch unverdorben, und sie selbst bescheiden und klug [292]). Sie waren noch die Weisen ihres Volks, genossen ihrer überwiegenden Kenntnisse wegen die unbegränzte Achtung desselben, und waren eben dadurch im Stande, durch ihre Gesänge desto leichter und nützlicher auf die Empfindungen und Sitten der Menschen zu wirken. — Wir fahren nun fort, die Namen solcher Sänger des Alterthums zu verzeichnen, welchen noch vor den Zeiten Homers nicht nur diese Tugenden sondern auch zum Theil musikalische Erfindungen von den alten Schriftstellern zugeschrieben werden.

§. 70.

Noch vor dem Orpheus und Musäus soll, nach dem Berichte des **Clemens** von Alexandrien, eine Dichterin mit Namen **Phemonoe** gelebt haben, welche man entweder für eine Tochter oder wenigstens für eine Priesterin des Apollo hält. Einige halten sie auch für die cumanische Sibylle. Jedoch sind hierin die Meynungen verschieden. Am meisten übereinstimmend sind die Schriftsteller darin, daß sie wirklich eine Pythia zu Delphi und Erfinderin der hexametrischen Verse war [293]), womit sie zuerst ihre Orakelsprüche absang.

Olen war ebenfalls ein solcher Dichter und Priester, dem man die nämlichen Erfindungen zuschreibt [294]).

Pamphus folgt auf den **Olen**, und hat bey den Athenienſern die ältesten Hymnen verfertigt [295]).

Melanopus von Cumesa machte nach dem **Olen** einen Lobgesang auf die beyden Göttinnen **Hecaerge** und **Upis**, welche dem Apollo das erste Opfer der Hyperboreär nach Delos brachten [296]).

Palamedes, von dessen anderweitigen Erfindungen **Fabricius** in seiner griechischen Bibliothek nachgesehen werden kann, wird nach dem **Orpheus** und **Pisander** für den dritten epischen Dichter gehalten, und hat ein Gedicht vom Trojanischen Krieg gemacht. Ein Schüler von ihm war

Corinnus aus Troja, ebenfalls ein heroischer Dichter, der noch vor dem Homer gelebt hat [297]).

Paläphatus aus Athen hat nach dem **Suidas** ein Gedicht von ungefähr 5000 Versen, unter dem Titel Cosmopöia, geschrieben.

Agias, ein Musikus, soll um die Zeit der Zerstörung von Troja gelebt haben, und pflegte zu denen, welche sich zur Zeit der Bacchanalien in den Orchestern mit Storax räucherten, zu sagen, daß sie lieber einen phrygischen Geruch machen sollten [298]). **Casaubonus** versteht unter dieser Rede, daß **Agias** die Empfindung des Gehörs auf den Geruch übertragen und einen so sanften und weichen Geruch verstanden habe, als die phrygische Harmonie in ihrer Art fürs Ohr ist.

292) Fuit autem eo sæculo modestum cantorum genus, et philosophica prorsus morum integritate. *Deipnos. lib. I. cap. 11.*

293) *Pausan. Phocic. cap. 5.*

294) Olen antiquissimus vates et ἐποποιὸς, quem hymnorum vetustorum qui in Delo canebantur auctorem, et primum hexametros versus commentum nonnulli prodiderunt. *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 17.*

295) Et qui post Olenem carmina fecerunt, Pamphus et Orpheus. *Pausan. Boeotic. cap. 27.* At Pamphus, qui Athenienſibus hymnos antiquissimos fecit. *Ibid. cap. 29.* Pamphus Lini æqualis, Pausaniæ Πάμφως, Philostrato Παμφὼ Athenienſis, ante Homerum ἔπη et ὕμνους composuisse dicitur, quos Lycomedi cum hymnis Olenis et Orphei inter Sacra Eleusynia decantarunt. *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 22.*

296) Post Olenem canticum Melanopus Cumanus in Opin et Hecaergen decantavit. *Pausan. Eliac. pr. cap. 7.*

297) *Suidas* und *Fabricius.*

298) Agias Musicus dicebat, Styracis, quem in Orchestris per Bacchanalia suffiunt, odorem Phrygium olfacientibus esse. *Athenæus Deipnos. lib. 14 cap. 5.*

Pronapides (man schreibt ihn auch **Prosnaurides**, **Protenides**, **Prosmantides**), aus Athen, war nach dem **Diodor** von Sicilien **Homers** Lehrer, und ein sehr guter Musikus [299]). Er hat ein Gedicht unter dem Namen **Protocosmon** gemacht, worin er die Entstehung der Welt beschreibt. Er hat sich wie Orpheus und Linus pelasgischer Buchstaben bedient.

Creophylus aus Chio oder Samos, soll eine Tochter des **Homer** geheyrathet, nach andern aber bloß ein Freund und Nacheiferer im Gesang von ihm gewesen seyn, und sich bey ihm aufgehalten haben. Wenn von einigen berichtet wird, er habe vom **Homer** ein Gedicht auf die Eroberung von Oechalia zum Geschenk bekommen, so wird dieses durch ein Epigramm des **Callimachus**, welches **Strabo** anführt, widerlegt, worin **Creophylus** und nicht **Homer** als Verfasser des erwähnten Gedichts genannt wird.

Es giebt zwar noch eine Menge anderer Dichter, die vor **Homer** gelebt haben sollen, sie haben aber sämmtlich zu wenig Beziehung auf den Hauptzweck dieses Werks, als daß es von einigen Nutzen seyn könnte, wenn wir sie alle anführen wollten. Wir suchen daher den Beschluß dieses Abschnitts, und damit zugleich den hellern Zeiten und wichtigern Begebenheiten sobald als möglich näher zu kommen.

§. 71.

Bisher ist von lauter solchen Dichtern und Sängern des Alterthums gehandelt worden, von deren Werken nach der gewöhnlichsten Meynung gar nichts, nach einigen aber nur kleine, unbedeutende Fragmente auf die Nachwelt gekommen sind. Mit den Zeiten Homers verliert sich diese Armuth allmälig, der unstreitig der erste Dichter ist, dessen auf uns gekommene Werke nicht untergeschoben sind, wie so viele andere, sondern vielleicht nur durch so viele Jahrhunderte einige Veränderungen erlitten haben. Von der Achtung dieses Patriarchen der Dichtkunst für Musik ist schon geredet worden. Wir haben daher hier nur in der Kürze etwas von seinen Lebensumständen nachzuholen. Wären uns mit seinen Gedichten auch die Melodien aufbehalten worden, womit er sie selbst sang, so würden seine Lebensumstände in der Geschichte der Musik einen so wichtigen Platz, und eine so ausführliche Untersuchung verdienen, als in einer Geschichte der Dichtkunst. Da wir aber von diesen Melodien nichts mehr wissen, und uns kaum eine dunkele Vorstellung von ihrer Beschaffenheit machen können, so wird er mit Recht bloß als Dichter betrachtet, von dessen Leben nur das nöthigste angeführt zu werden braucht.

So viele Nachrichten uns von **Homer** durch ältere Geschichtschreiber aufbehalten worden, und so viele ganze Lebensbeschreibungen man sogar von ihm hat, so ist doch bisher weder sein Vaterland und seine Eltern, noch das Zeitalter, in welchem er lebte, mit Gewißheit bestimmt worden. Von seinem Zeitalter sind die Meynungen der Chronologen nicht weniger als einige Jahrhunderte auseinander. Doch kommen am Ende die meisten Meynungen darin überein, daß er nach den arundelianischen Marmorn ungefähr 1000 Jahre vor Christo und 300 Jahre nach der Zerstörung von Troja gelebt habe. Ueber sein Vaterland ist die Ungewißheit noch größer. **Pope** sagt, man habe Himmel und Erde aufgeboten, um diese Zweifel zu entscheiden. **Adrian** befragte die Orakel und der Grammaticus **Appion** die Geister. Ein alter griechischer Vers nennt sieben und **Suidas** gar neunzehen Städte, welche sich um die Ehre stritten, die Geburtsstädte **Homers** zu seyn. **Chius** und **Smyrna** haben nach den meisten Meynungen die wichtigsten und gegründetsten Ansprüche auf diese Ehre behalten. Von seinen Eltern ist alles, was man weiß und vermuthet, schon §. 66 angeführt worden. Eben so von seinem Lehrmeister, dem **Pronapides**. Den größten Theil seiner Kenntnisse scheint sich **Homer** durch große Reisen erworben zu haben. Er besuchte Egypten, und daß er Griechenland durchreiset und sehr genau gekannt

299) Pronapides Homeri Magister, vir ingenio, Musicaque egregius. *Bibl. histor. lib. 3.*

haben müsse, beweisen seine Beschreibungen desselben, welche er bey Gelegenheit des Verzeichnisses der griechischen Flotte gemacht hat. Aus diesen Reisen hat ein alter Schriftsteller vermuthet, Homer müsse wohlhabend gewesen seyn. In den neuern Zeiten läßt sich aus den Reisen der Sänger kein ähnlicher Schluß machen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Homer sich eben so durch Egypten und Griechenland durchgesungen hat, wie die neuern Sänger sich durch Europa singen. Pausanias sagt ausdrücklich, er sey arm gewesen, und habe von Stadt zu Stadt ziehen müssen, um Lebensunterhalt zu gewinnen; (Corinthiac. cap. 33) und der unbekannte Verfasser seiner Lebensbeschreibung sagt: Vagus ac erro per urbes Poemata cantitabit. In seinen spatern Jahren verlor er das Gesicht, und starb in einem hohen Alter. Thomas Blackwell ein Schottländer entwickelt in einer Schrift (Enquiry into the, Life and Writings of Homer) die Frage, wie viel die verschiedenen uns bekannt gewordenen Vorfälle im Leben Homers beygetragen haben, ihn zu einem so vorzüglichen epischen Dichter zu machen; und Pope giebt eine vortrefliche Schilderung von dem Charakter desselben, aus Homers eigenen Schriften gezogen.

Der Gedichte, auf welche der Ruhm Homers vorzüglich gegründet ist, sind nur zwey, die Ilias und die Odyssee. Die Aechtheit der ihm zugeschriebenen Hymnen, Epigrammen und anderer Gedichte, ist noch unerwiesen. Nach dem Tode Homers wußte man lange nichts weiter von seinen Gedichten, als durch ein dunkeles Gerücht. Als aber Lycurg eine Reise nach Asien machte, und sie daselbst sah und hörte, schrieb er sie ab, und brachte sie nach Griechenland. Sie bestanden aber in dieser Zeit noch aus lauter einzelnen Stücken, die nach ihrem Inhalt benannt waren. Man nannte diese Stücke Rhapsodien, und diejenigen, welche sie absangen, Rhapsodisten. Pisistratus von Athen brachte sie zuerst in diejenige Ordnung, in welcher sie noch sind; und nach dem Plutarch hat sie Aristoteles nach einiger Zeit zum Gebrauch Alexanders des Großen von eingeschlichenen Fehlern gereinigt [300]). Alexander fand so viel Vergnügen daran, daß er zu sagen pflegte, ihre Pracht sey so groß, daß sie nicht mit der Cither wie andere Gedichte, sondern mit der Trompete begleitet zu werden verdienten [301]).

Nach dem Tode Homers wurden ihm Tempel und Statuen errichtet. In einem solchen Tempel, welchen nach dem Aelian Ptolemäus Philopator errichtet haben soll, ist dessen Statue mit den Städten umgeben, welche sich um die Ehre streiten, seine Geburtsstädte zu seyn; und ein Maler Galaton läßt ihn in einem Gemälde seine Gedichte singen, und eine Menge umstehender Dichter alles auffammeln, was aus seinem Munde geht [302]).

Homer soll einen Bedienten, mit Namen Scindapsus gehabt haben, der der Sohn einer Flötenspielerin Poecila war, und ein musikalisches Instrument erfand, welches seinen Namen erhielt. (Est autem Scindapsus fidibus quatuor aptum instrumentum etc. *Athen. Deipnos. lib. 4. c. 25.*) Dies Instrument war der Lyre ähnlich:

Scindapsum magnum, lyræ similem manibus pulsans, et
Exacuens, ex viridi novellaque myrica fabricatum.
Theop. Colophon. ap. Casaubon. in Athen. Deipnos.

300) *Vita Alexandri pag. 680.*

301) Cum vero carmina pleraque ad tibiam vel citharam cani soleant, carminis Homerici ea est majestas, ut dixerit Alexander magnus, non ad citharam, sed ad tubam cani oportere. *Gerh. I. Vossius, Inst. poet. lib. 3. cap. 7. §. 15.*

302) Ptolemæus Philopator, extruens Homero templum, ipsum quidem decore sedentem collocavit: circa statuam vero undique civitates posuit omnes, quæ certatim Homerum sibi vendicant. Galaton vero pictor, Homerum quidem pinxit vomentem, reliquos autem poetas ea, quæ ipse evomuisset, haurientes. *Var. histor. lib. 13 cap. 22.*

Weil er nach dem Tode Homers dessen Körper nicht verbrannt hatte, wurde er zu Chius verurtheilt, tausend Drachmen zur Strafe zu bezahlen. Wie sich übrigens dieser Bediente zur Armuth Homers verhält, und auf welche Weise der Bediente eines so armen Herrn tausend Drachmen zu bezahlen vermochte, lasse ich als unbegreifliche Dinge unentschieden.

§. 72.

Hesiodus wird von einigen für älter, von andern aber für jünger als Homer gehalten. Aus verschiedenen Begebenheiten ergiebt sich aber, daß sie Zeitverwandte gewesen seyn müssen. Der Vater des Hesiodus lebte zuerst in Cuma, einer aeolischen Insel, zog aber bald nach Ascra, einem Flecken in Böotien am Fuße des Helikon. Man glaubt, an diesem letztern Orte sey Hesiodus geboren worden; er widerspricht dieser Meynung aber selbst, indem er erzählt, er sey ein einzigesmal zur See gewesen, als er von Aulis nach Euböa, und von da nach Chalcis gieng, wo er mit dem Homer in einen poetisch- musikalischen Wettstreit gerieth. Eben dieser Wettstreit ist ein Hauptbeweis, daß Homer und Hesiodus Zeitverwandte gewesen sind. Es ist zwar von einigen bezweifelt worden; man hat aber dagegen nicht nur eine Stelle aus den Gedichten des Hesiodus selbst, sondern auch noch die Aufschrift eines Dreyfußes angeführt, welchen er als Ueberwinder in dem Streite zum Geschenk erhalten hat [303]). In der letzten Zeit seines Lebens zog er nach Locris am Berge Parnassus. Pausanias sagt von ihm, er habe ein unthätiges Landleben geführt, und sey kein Freund von Reisen gewesen. Auch bemühte er sich eben so wenig als Homer um die Gunst der Großen [304]).

Sein Tod war gewaltthätig; denn er wurde von den Brüdern eines Frauenzimmers ermordet und in die See geworfen, weil man glaubte, er habe ihr die Ehre geraubt. Die Delphinen nahmen seinen Körper auf, und brachten ihn nach Molicria, wo die Locrier eben ein Fest feyerten. Der Anblick seines todten Körpers machte einen solchen Eindruck auf sie, daß sie sich entschlossen, den Mann, welchen sie so sehr geehrt hatten, an seinen Mördern zu rächen. Die Mörder wurden entdeckt, in die See gestürzt und ihre Häuser zerstört. Hesiodus erhielt ein Grabmal von den Orchomeniern, und am Helikon steht unter andern Statüen auch eine von ihm, die ihn nach dem Pausanias sitzend mit einer Cither auf den Knien vorstellt. Dennoch war die Cither nicht sein Instrument; denn er berichtet selbst, daß er seine Gedichte mit einem Lorbeer in der Hand abgesungen habe [305]).

§. 73.

Thaletas oder Thales aus Creta oder vielmehr aus einer von den drey Cretischen Städten, Gnossus, Elyrus oder Gortyna [306]), ist nach dem Homer und Hesiodus der nächste Barde, dessen hier gedacht werden muß. Von einigen Schriftstellern wird er mit dem Thales aus Milet, dem Stifter der jonischen Philosophie, verwechselt. Der unsrige war aber älter, und ein Zeitverwandter des spar-

303) Varro quidem apud Gellium lib. III. cap. 2 non dubium esse ait, quin aliquo tempore eodem vixerint, idque ex epigrammate ostendi, quod in tripode scriptum est qui in monte Helicone ab Hesiodo positus traditur lib. III. Anthol. pag. 389 et apud Dionem Chrysostomum orat. 2 de regno statim sub initium, et in certamine Homeri atque Hesiodi p. 327.

Ἡσίοδος Μώσαις Ἑλικωνίσι τὸν δ' ἀνέθηκε
Τμνῳ νικήσας ἐν χαλκίδι θεῖον Ὅμηρον.
Hesiodus posuit Musis Heliconibus istum,
Cum cantu vicit divinum in Chalcide Homerum.

Ferner:

Ἐν Δήλῳ τότε πρῶτον ἐγὼ καὶ Ὅμηρος ἀοιδοὶ
Μέλπομεν ἐν νεαροῖς ὕμνοις ραψάντες ἀοιδήν.
In Delo tum primum ego, Mæonidesque poetæ
Lusimus, inque novis carmen cantavimus hymnis.
Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 13.

304) *Attic. cap. 2.*

305) *Boeotic. cap. 30.*

306) *Fabricii Biblioth. gr. lib. I. cap. 35.*

tanischen Gesetzgebers Lycurgus. Er lebte ungefähr 300 Jahre nach dem Trojanischen Krieg. Nach dem **Plutarch** war er dem Anscheine nach ein lyrischer Dichter und Musiker; aber zugleich ein großer Philosoph und Politiker. Lycurg lernte ihn auf einer Reise kennen, und nahm ihn von Creta mit sich nach Sparta, um an ihm bey der Einrichtung seiner neuen Regierungsform einen Gehülfen zu haben. Seine Lieder waren (fährt **Plutarch** ferner fort) lauter Ermahnungen zum Gehorsam und zur Einigkeit, und er gab ihnen durch die Annehmlichkeit seiner Stimme den größten Nachdruck. **Plato** spricht ebenfalls von seiner bezaubernden Singart. Er bildete dadurch nach und nach die Sitten seiner Zuhörer, beförderte ihren Hang zur Tugend, und erregte friedliche und edle Gesinnungen in ihren Herzen. **Thaletas** erleichterte dadurch dem **Lycurg** die Einführung seiner neuen Gesetze ungemein. Ausser diesen großen Verdiensten, und dieser vortreflichen Anwendung des Gesangs werden dem **Thaletas** von **Plutarch** noch andere musikalische Erfindungen zugeschrieben, z. E. Päane, und sowol poetische als musikalische neue Rhythmen; **Strabo** schreibt ihm besondere cretische Lieder zu [307]). **Porphyrius** sagt, **Pythagoras** habe die alten Päane von **Thaletas** vorzüglich gerne gesungen [308]). Auch soll er in Arkadien und zu Argos verschiedene Arten von Tänzen eingeführt haben. Der Scholiast des Pindar hält ihn für den ersten, welcher Hyporchemata componirt hat, und nach dem **Athenäus** sind seine Lieder noch lange nach seinem Tode, bey den Spartanern gesungen worden. **Pausanias** [309]), **Plutarch** [310]) und **Martianus Capella** [311]) berichten endlich, daß **Thaletas** mit seiner Musik Krankheiten geheilt, und sogar eine Pest vertrieben habe.

Es hat noch ein anderer **Thaletas** gelebt, der ebenfalls ein Cretenser, Dichter und Tonkünstler, aber jünger als Lycurgs Freund war. **Newton** rechnet ihn unter die ersten Sieger in den pythischen Spielen, und Doct. **Blair** setzt ihn ins 673ste Jahr vor Christo. **Plutarch** macht ihn zu einem Zeitverwandten des Solon, und hält ihn eigentlich für denjenigen, welcher die Lacedämonier durch die Süssigkeit seiner Lyre von der Pest befreyt hat.

Vierter Abschnitt.

Von der Musik der Griechen vom Anfang der Olympiaden, bis diese Nation von den Römern unterjocht wurde, nebst einer Nachricht von ihren musikalischen Wettstreiten.

§. 74.

Der Zustand der Musik durch die dunkeln Zeiten der griechischen Geschichte ist in den vorhergehenden Abschnitten nach Möglichkeit kenntlich gemacht worden. Man hat gesehen, daß die großen Wirkungen und die allgemeine Anwendung derselben bey allen möglichen Vorfällen des Lebens ihr nur in so ferne zugeschrieben werden konnten, als man unter ihrem Namen einen Inbegrif aller damaligen Kennt-

307) Sic et rhythmis quos Creticos vocant uti docuit contentissimis in cantilena, quorum autor Thales traditur, cui pæanes etiam, aliaque usitata istis carmina, multaque præterea instituta adscribuntur. *Geograph. lib. 10 pag. 331.*

308) Veteres Thaletis pæanas decantare solitum Pythagoram refert Porphyrius in hujus vita pag. 21. *Fabricii Bibl. gr. loc. cit.*

309) Quod ipsum apud Lacedæmonios, sedata pestilentia fecit Thales. *Attic. cap. 14.*

310) Et Thaletam Cretensem, quem Pythii Apollinis oraculo accitum a Lacedæmoniis, musica pestem tum grassantem sedasse Pratinas scribit. *De Musica circa fin.*

311) Thaletem Cretensem citharæ suavitate compertum morbos ac pestilentiam fugavisse. *De nupt. Philolog. lib. IX. pag. 178. Edit. Marc. Meibom.*

nisse verstand. Nicht nur Dicht- und Tonkunst, mit einander verbunden, hatte diesen Namen; sondern auch noch alle diejenigen Kenntnisse und Geschicklichkeiten, welche die Lateiner unter die studia humanitatis rechneten, wurden Musik genannt. **Du Bos** sagt, die Musik der Alten sey ars decoris in vocibus et motibus gewesen, und erklärt sich blos aus diesem grössern Umfange die grossen Wirkungen, welche ihr zugeschrieben werden. Man muß daher die Musik der Töne, von derjenigen Musik, welche bey den Griechen so wirksam befunden, und deswegen so ausserordentlich hochgeachtet wurde, sorgfältig unterscheiden. Man findet Beyspiele, daß selbst Alte diesen Unterschied schon gemacht haben. **Sextus Empiricus** theilt die Musik in drey Gattungen. Die erste hatte mit den Verhältnissen der Töne und der Zeit zu thun, und war gewissermaaßen die theoretische. Die zweyte beschäftigte sich mit der wirklichen Ausübung der Musik auf Instrumenten aller Art, und war das, was wir die praktische nennen. Die dritte endlich breitete sich über alles aus, was in den Werken der Natur und der Menschen der Schönheit fähig ist, und sie unterscheiden oder hervorbringen lehrt [312]). Nach dem **Quintilian** [313]) wurde von den Alten auch die Grammatik als ein Theil der Musik angesehen, und sowol der musikalische als grammatische Unterricht einerley Lehrern anvertraut. Daß auch mehrere Arten von Tanz damit verbunden waren, ist bekannt und schon häufig angeführt worden.

Beym Anfang der Olympiaden war der Zustand der Musik ungefähr noch der nämliche. Erst lange nachher, nachdem schon ein ordentliches Theater bey den Griechen errichtet war, und dadurch jeder einzelner Zweig der menschlichen Kenntnisse und Künste so erweitert wurde, daß kein einzelner Mann mehr im Stande war, ihnen allen Genüge zu thun, wurden sie vereinzelt, und unter verschiedene Personen vertheilt. Der Sänger fühlte, daß er in einer ruhigen Stellung des Körpers schöner singen konnte, als wenn er verbunden war, seinen Gesang mit den Bewegungen des Tanzes zu begleiten. Er fühlte sogar, daß sein Gesang auch dadurch noch an Schönheit und Vollkommenheit gewinnen mußte, wenn die Instrumentalbegleitung nicht seine eigene, sondern eines andern Sorge wäre. Daher sang nun der eine die Verse, und ein anderer begleitete seinen Gesang mit einem Instrumente. **Virgil** drückt diese Trennung des Gesangs und der Instrumentalbegleitung sehr schön in folgenden Versen aus:

Cur non Mopse, boni quoniam convenimus ambo,
Tu calamos inflare levis, ego dicere versus
Hic corulis mixtas inter considimus ulmos?
Bucol. Ecl. V. v. 1.

So wie nun Poesie und Tanz von der Musik getrennt wurde, so gieng es auch allmälig mit den übrigen Kenntnissen, so daß endlich die allgemeine Musik aller Kenntnisse des Menschen, auf die bloße Musik der Töne eingeschränkt werden mußte. Doch blieb sowol unter den Griechen als unter den Römern noch immer ein gewisser Zusammenhang unter der Musik und den übrigen Kenntnissen; das commune vinculum omnium scientiarum war noch sichtbar, und die Verfeinerung desselben bis zu dem Grade, daß es den Augen der meisten unsichtbar wurde, oder die gänzliche Absonderung erfolgte erst in den neuern Zeiten, da alle einzelnen Künste und Wissenschaften, welche vorher wenigstens zum Theil, gleichsam nur noch kleine Sprößlinge waren, nach und nach zu großen Bäumen heran wuchsen.

Eine Menge von Zeugnissen aus den ältesten und bewährtesten Schriftstellern könnten hierüber angeführt werden, wenn wir nicht im zweyten Theil dieses Kapitels eine bessere Gelegenheit hätten, über die innere Beschaffenheit der griechischen Musik im Ganzen das nöthigste zu sagen. Wir begnügen uns daher hier, bloß noch anzuführen, daß die griechischen Tonkünstler beym Anfange der Olympiaden noch eben solche Barden waren, als vor und zu den Zeiten Homers; daß sie aber bey Einführung und allmä-

312) *Adversus Musicos, pag. 356. Edit. Fabricii.* 313) *Institut. orator. lib. I. cap. 10.*

kiger Ausbildung dramatischer Vorstellungen gezwungen wurden, die in ihnen vereinigten Künste unter mehrere Personen zu vertheilen, jeden einzelnen Zweig derselben sorgfältiger zu bearbeiten, und eben dadurch dem Anscheine nach weniger, im Grunde aber ungleich wichtiger zu werden, als sie vorher waren. Sie waren zwar vorher das Ganze, und wurden jetzt nur ein einzelner Theil desselben, aber dieser einzelne Theil verhielt sich gegen das vorherige Ganze, wie der einzelne große Baum eines Waldes gegen ein junges noch nicht lange gepflanztes Bäumchen.

§. 75.

Unter den Mitteln, wodurch die Musik der Griechen ihrer Ausbildung allmälig entgegen gieng, waren die bekannten öffentlichen Spiele, die wir auch unter den Namen musikalischer Wettstreite kennen, die frühesten und wirksamsten. Es wird daher nöthig seyn, ehe wir in dieser Epoche unserer Geschichte weiter gehen, das nöthigste von ihnen beyzubringen. Ueber den ersten Ursprung, und die Veranlassung ihrer Einführung sind die Meynungen sehr getheilt. Allein, so wichtig diese Spiele auch für die Musik waren, und so häufige Gelegenheiten sie den Tonkünstlern des Alterthums gaben, ihre Geschicklichkeiten zu zeigen, so würde es doch zu weitläuftig seyn, uns weiter in eine Beschreibung derselben einzulassen, als unumgänglich zum gegenwärtigen Zweck erforderlich ist.

Die Einführung dieser Spiele scheint eigentlich religiösen Ursprungs zu seyn. Sie waren anfänglich entweder Götterfeste, oder Feyerlichkeiten zum Andenken verstorbener Helden. Da bey allen Festen der Griechen, wie wir schon häufig gesehen haben, die Musik, der Tanz und überhaupt alles, wodurch Feste feyerlich gemacht werden können, angewendet wurde, so ist es kein Wunder, daß die Musik auch an diesen Spielen Theil hatte. Man muß sie daher nicht für solche Einrichtungen halten, die ursprünglich bloß um der Musik willen veranstaltet worden sind, so wie sie auch in der Folge nicht bloß zur Ermunterung für Tonkünstler, sondern auch für Dichter, Tänzer, Wettläufer, und Künstler von aller Art dienten. Auch waren sie nicht immer eigentliche musikalische Wettstreite, wobey ein Künstler gegen den andern kämpfte, und beyde sich einander zu übertreffen suchten, sondern nur Gelegenheiten, wobey sich mehrere Künstler, so wie etwa bey unsern Concerten, vor dem Volke öffentlich zeigen konnten. Pausanias (Eliacor. poster. cap. 14.) erzählt von dem sicyonischen Pythocritus, daß er in den olympischen Spielen, bey dem sogenannten Fünfkampfe, sechsmal, mit solchem Beyfalle auf der Flöte vorgespielt habe, daß ihm zu Ehren eine Bildsäule gesetzt wurde. Von einem Wettstreit mit irgend einem andern Künstler auf der Flöte, wird aber nichts erwähnt. Die Aufschrift auf der erwähnten Bildsäule war folgende:

Πυθοκρίτου Καλλινικου μνάματα αυλητα.
Pythocriti Callinici tibicinis monumenta.

Bey allen Festen der Griechen mußten sich Sänger, Flötenspieler, Citherspieler u. s. f. hören lassen, ohne daß man diese Feste deswegen für musikalische Wettspiele halten kann. Wenn man daher unter einem musikalischen Wettstreit nur eine solche Anstalt zu denken hat, wobey geschickte Künstler vor ganzen Versammlungen, auf ihren Instrumenten sich gegen einander hören lassen, und einer von ihnen durch bestimmte Richter nach gewissen Gesetzen für den vorzüglichsten erklärt, und als ein solcher eine gewisse Belohnung an Ehre oder Geld erhält, so waren die großen Spiele der Griechen ursprünglich nicht eigentliche Wettstreite für Tonkünstler, sondern wurden es erst in der Folge, und nur zufällig.

Der berühmtesten Spiele dieser Art waren nur viere, nämlich die olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen. Diese wurden vorzüglich die heiligen (ἱεροὶ) Spiele genannt. Außer diesen gab es aber noch eine Menge anderer, von welchen die carnischen schon angeführt sind, und die

andern noch angeführt werden sollen, in sofern sie mit Musik in einiger Beziehung stehen. Wir nehmen sie nach der Ordnung, und handeln zuerst

Von den olympischen Spielen.

§. 76.

Diese waren unter allen die berühmtesten, und wurden dem olympischen Jupiter zu Ehren bey Olympia, einer Stadt in Elis gehalten. Strabo [314]) erzählt in seiner Beschreibung von Elis, daß ein ätolisches Pflanzvolk, nebst einigen von Herkules Nachkommen, nach Ueberwindung verschiedener Städte, und unter diesen der Stadt Olympia, daselbst diese Feyerlichkeiten eingesetzt habe, sagt aber noch vorher, daß man überhaupt den Herkules, einen von den idäischen Dactylen, für den ersten Stifter derselben halte. Was Pausanias von der ersten Einrichtung dieser Spiele sagt, ist schon §. 24. beyläufig erwähnt worden. Nach vielen Unterbrechungen, und Erneuerungen von Neleus Endymion, Pelius, Lycurg und andern, wurden sie endlich von Iphitus völlig wieder hergestellt, und bekamen erst von dieser Zeit an die dauerhafte Einrichtung, wodurch sie in der alten Zeitrechnung so wichtig geworden sind. Dies geschah 776 Jahre vor Christo, und sie wurden von nun an alle funfzig Monate, oder allemal im zweyten Monat des fünften Jahrs ununterbrochen und regelmäßig bis 440 Jahre nach Christo, also eine Zeit von 1216 Jahren hindurch gefeyert [315]). Sie dauerten jedesmal fünf Tage.

Die erste Besorgung dieser Spiele war den Pisäern übergeben, nachher aber erhielten sie die Elier, welche dieser Oberaufsicht wegen als Bediente des olympischen Jupiters angesehen, und nicht nur ungemein geachtet, sondern auch von allen Kriegsunruhen befreyt wurden. Diese Spiele waren eine so wichtige Angelegenheit für ganz Griechenland, daß auch in den unruhigsten Zeiten während der Feyer derselben ein allgemeiner Waffenstillstand beobachtet wurde, damit jederman dabey erscheinen, und ohne alle Sorge Theil daran nehmen konnte. Daher kamen nicht nur Kämpfer und Zuschauer aus allen Theilen Griechenlands, sondern auch aus benachbarten und entfernten Ländern in so großer Menge nach Elis, daß die Menge des Volks schon allein hinreichend war, diesen Spielen das feyerlichste und prachtvollste Ansehen zu geben. In der Folge der Zeit wurden sie auch in andern Städten Griechenlands eingeführt. Der Lohn der Sieger bestand hauptsächlich in der Ehre. Wohin sie kamen, wurden ihnen die ersten und obersten Plätze angewiesen, und noch ausserdem nicht nur Gedichte auf sie gemacht, sondern ihnen auch Statuen errichtet, und ihre Namen und Thaten zum ewigen Andenken darauf eingegraben. Der Sieg in diesen Spielen, und der dem Sieger zuerkannte Preis wurde nach dem Urtheile des Cicero [316]) höher als der prächtigste Triumph eines Römers geachtet. Horaz sang daher:

Viele lüstets, sich Staub auf der olympischen Bahn zu sammeln [317]).

Während der Feyerlichkeit saßen die eleischen Richter nackend, und hatten die Siegeskrone vor sich, welche nach geendigtem Spiele dem Sieger von ihnen überreicht werden sollte.

314) *Geographia*, *lib. VIII. pag. 245.* Aliis auctorem horum ludorum facientibus Herculem, unum ex Idæis Dactylis, aliis autem ete.

315) Nach der Angabe des Joh. Chrysostomus haben diese Feyerlichkeiten mit der 304ten Olympiade aufgehört. Ihren Einfluß in die Zeitrechnung haben die Olympiaden aber schon 28 Jahre nach Christo verloren, nämlich bey der 207sten Olympiade, um welche Zeit die griechische Geschichte mit der römischen verwebt, und mehr nach den Jahren der Erbauung Roms, oder nach den Bürgermeistern gerechnet wird. Bey uns geht die Rechnung nach Olympiaden schon mit der 195sten zu Ende.

316) Olympionicam esse, apud Græcos — — — prope majus fuit et gloriosius, quam Romæ triumphasse. *Pro Flacco, n. 24.*

317) *Carmin. lib. I. Od. 1.*
Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse juvat.

§. 77.

Obgleich, wie schon bemerkt worden ist, die Hauptabsicht dieser olympischen Spiele nicht auf musikalische Wettstreite gerichtet war, und anfänglich die Musik hauptsächlich nur zur Verherrlichung des Festes dienen sollte, so wurden doch auch bisweilen für sie Preise bestimmt, und förmliche Wettstreite unter den Tonkünstlern angestellt. Dies geschah bisweilen für den Gesang allein, bisweilen aber auch und zwar am meisten mit Begleitung eines Saiteninstruments; denn die Dichter nannten sich deswegen Lyriker, weil sie ihre Lieder und Gesänge gewöhnlich mit der Lyre begleiteten. Außer dem Gesange, der auf die vorbesagte Weise begleitet wurde, kamen aber noch andere Instrumente an die Reihe, z. B. die Flöte, die Cither, Lyre, ja sogar Trompeten und Hörner.

Aelian erzählt, daß Xenocles und Euripides in der 91sten Olympiade um den Preis in der dramatischen Dichtkunst stritten [318]). Dies war 416 Jahre vor Christo. Da nun um diese Zeit alle dramatische Poesie in Musik gesetzt, gesungen und mit Instrumenten begleitet wurde, wenn sie auf dem Theater vorkam; so ist es gewiß nicht unwahrscheinlich, daß das nämliche auch bey diesen Spielen, wenigstens im lyrischen Theil des Gedichts geschehen sey.

Für die Trompete wurde in der 96sten Olympiade, 396 Jahre vor Christo in den Olympischen Spielen ein Preis ausgesetzt. Der erste Sieger auf diesem Instrument war Timäus von Elis. Sein Landsmann Crates erhielt in eben demselben Jahr den Preis auf dem Horn [319]). Archias von Hybla aus Sicilien wurde nachher in drey Olympiaden Sieger auf der Trompete [320]); welche Olympiaden es aber waren, in welchen dies geschah, ist bey den Schriftstellern nicht bestimmt. Endlich gewann Herodorus, ein berühmter Trompeter von Megara, den Preis auf seinem Instrument, nach dem Athenäus zehenmal, und nach dem Jul. Pollux gar siebenzehenmal [321]). Wahrscheinlich hat dieser Herodorus nicht bloß in den olympischen den Preis so oft gewonnen, sondern auch in den andern Spielen, welche zu gleicher Zeit an verschiedenen Orten Griechenlands gewöhnlich waren. Ein solcher Sieger, der nach der Reihe in den verschiedenen Spielen den Preis gewonnen, hieß ein Kreiskämpfer (περιοδονίκης).

Es ist schon bemerkt worden, (§. 58) daß die ältesten Trompeter Herolde und öffentliche Ausrufer gewesen zu seyn scheinen. Um die Zeit der Olympiaden scheinen sie noch das nämliche Geschäft gehabt zu haben. Ein Epigramm von Archias, dem Hybläischen Trompeter, welches Jul. Pollux aufbehalten hat, beweist es deutlich. Er weiht darin dem Apollo eine Statue, aus Dankbarkeit, daß er im Stande gewesen, mit seiner Trompete dreymal zu den olympischen Spielen zu versammeln, und ob er gleich aus allen Kräften geblasen, und kein Capistrum (eine Binde) gebraucht habe, dennoch glücklich und gesund davon gekommen sey [322]). Vom Herodorus, der nach den schon angeführten Schriftstellern in die 120ste Olympiade, oder 300 Jahre vor Christo gehört, ist noch zu bemerken, daß er nicht nur eine riesenmäßige Größe, und eine ihr angemessene Eßlust, sondern auch eine so außerordentliche starke Lunge hatte, daß man ihn kaum in einer beträchtlichen Entfernung ohne Gefahr blasen

318) *Var. hist. lib. 2 cap. 8.*

319) *Iul. Pollux Onomast. lib. IV. cap. 12 segm. 92.* Vergleiche auch *Corsini Fasti Attic. Olymp. 96 an. 1 pag. 283.* *Timæus* etiam Eleus tibicen, et *Crates* et ipse Eleus præco, duplici nimirum certaminis genere tunc institutio, victoriam reportarunt.

320) *Corsini Fasti Attic. loc. cit.* und *Iul. Pollux loc. cit.*

321) *Deipnos. lib. X. cap. 3.* Decies in canendi certamine fuit aliis superior. *Iul. Pollux loc. cit.* Septem vero et decem coronatorum certaminum circuitus (περιόδους) persolvit.

322) Erat etiam ei Pythica quædam imago, et Epigramma tale:

Hanc ab Hyblæo Archia præcone, Euclei filio
Imaginem lætus accipe Apollo, ob incolumitatem,
Qui ter in Olympiis certaminibus Præconem egit,
Neque tuba succinens, nec habens insignia.
I. Pollux loc. cit.

hören konnte [323]). Athenäus (lib. 10 cap. 3) sagt von ihm, er habe auf einmal zwey Trompete blasen können. Auf einer Bärenhaut schlief er, und mit einer Löwenhaut kleidete er sich. Als Demetrius, Sohn des Antigonus die Stadt Argos belagerte, und seine Soldaten eine gewisse Maschine, ihrer außerordentlichen Schwere wegen, nicht an die Stadtmauer bringen konnten, bließ Herodorus mit seinen zwey Trompeten so fürchterlich, daß die Soldaten dadurch angefeuert wurden, und das Werk glücklich zu Stande brachten.

Daß auch die Flötenspieler in den olympischen Spielen Wettstreite hatten, beweist unter andern Reinesius in seiner Sammlung alter Aufschriften, worunter eine griechische vorkommt, in welcher ein gewisser Ventidius Sopas πύθαυλος περιοδονίκης παράδοξος genennt wird. Jeder Kämpfer, besonders aber ein musikalischer oder dramatischer, welcher den Preis erhielt, wurde Paradoxus genannt. Ventidius Sopas, ein Flötenspieler (πύθαυλος) muß also in einem Wettstreite gesiegt haben. Da er nun in der Aufschrift noch außerdem ein Kreiskämpfer (περιοδονίκης) genannt wird, der, wie schon gesagt worden, in allen vier großen Spielen gesiegt haben mußte, so sieht man leicht, daß er auch in den olympischen Spielen den Preis auf der Flöte gewonnen haben muß.

Für die Cither geben die Oxforder Marmoraufschriften einen Beweis. Auf einer derselben rühmt ein gewisser Citharist, C. Anton. Septimius Publius, dessen Siege nach der Ordnung erzählt werden, seinen Lehrer, als seinen zweyten Vater, und nennt ihn C. Aelius Agathemerus, den Epheser, Smyrnenser und Pergamer, weil er in diesen drey Städten seiner vorzüglichen Geschicklichkeit wegen, das Bürgerrecht erhalten hatte [324]). Ferner nennt er ihn einen berühmten Citharisten, Sieger in den heiligen Spielen, und einen Componisten [325]). Wenn nun unter den heiligen Spielen, die vier berühmtesten zu verstehen sind, worunter die olympischen obenan stehen, und die Benennung eines Siegers in den heiligen Spielen nur dem zukam, welcher in allen gesiegt hatte, so folgt daraus, daß dieser Aelius Agathemerus auch zu Elis mit seiner Flöte um den Preis gestritten und gesiegt haben muß.

Den letzten Beweis, daß auch musikalische Wettstreite in den olympischen Spielen eingeführt waren, giebt uns der Kaiser Nero, der jeden großen Tonkünstler als seinen Nebenbuhler ansah, und daselbst nach aller Form um den musikalischen Preis stritt. Er meldete sich in der gewöhnlichen Zeit vorher, wie jeder andere Künstler thun mußte, welcher öffentlich um einen Preis streiten wollte, und unterwarf sich sowol den Vorbereitungsregeln, als auch den Gesetzen, welche während des Wettstreits selbst beobachtet werden mußten; suchte sogar wie ein wirklicher Tonkünstler mit anscheinender Unterwürfigkeit und Besorgniß die Nomodictai (Νομοδεικται) oder Schiedsrichter auf seine Seite zu bringen, gerade als wenn ein Kaiser auf irgend eine Weise ein ungünstiges Urtheil von solchen Richtern und in einem solchen Wettstreit zu befürchten hätte [326]).

Uebrigens wurden die Pferderennen bey den olympischen Spielen mit Trompeten, und die Wagenrennen mit Flöten begleitet. Und außerdem berichtet Pausanias, (Eliacor. poster.) daß nahe bey der Stadt Olympia ein Gymnasium war, welches Lolichmium hieß, und zu allen Zeiten für diejenigen offen stand, welche sich in poetische und musikalische Wettstreite einlassen wollten.

323) Cæterum Megarensi Herodoro tubam inflanti, difficile erat appropinquare, ob vocis horrendæ stuporem. *I. Pollux, loc. cit.*

324) *Marmor. Oxon. N. III. pag. 70.* C. Ant. Septimii Publii Citharœdi Victoriæ.

325) Κιθαρῳδὸν ἱερονίκην καὶ μελοποιὸν ἔνδοξον. *loc. cit.*

326) *Suetonius in Nerone*, und *Dio Cassius* in seiner römischen Geschichte.

Von den pythischen Spielen.

§. 78.

Im 24sten §. ist schon vorläufig von der ersten Errichtung und Absicht dieser Spiele geredet worden. Sie waren der eigentliche Sitz der musikalischen Wettstreite unter den sogenannten vier heiligen Spielen, und ursprünglich bloß für Poesie und Musik bestimmt. Wer den schönsten Lobgesang auf den Apollo, dem zu Ehren sie gestiftet waren, dichtete und sang, erhielt den Preis. Sie wurden zu Delphis alle vier Jahre gefeyert, und jeder Zeitraum von vier Jahren hieß eine Pythiade. Sie wurden auch thargelische oder thargelionische Wettspiele genannt, weil sie jederzeit am sechsten Tage des thargelischen Monats ihren Anfang nahmen. Sie fielen auf das zweyte Jahr einer jeden Olympiade. Das Siegeszeichen bestand aus einer Lorbeerkrone.

Weder Orpheus noch Musäus wollten in diesen Spielen, wie aus dem Pausanias angeführt worden, um den Preis streiten. Hesiodus wurde nicht zugelassen, weil er seine Gedichte nicht mit der Lyre begleiten konnte. Homer kam ebenfalls nach Delphos, um das Orakel seiner Gesundheit wegen zu befragen, konnte aber, weil er blind geworden war, von seinen poetischen und musikalischen Talenten keinen Gebrauch in diesen Spielen machen.

Die ersten Veränderungen in den pythischen Spielen wurden im ersten Jahre der 84sten Olympiade oder 588 Jahre vor Christo von den Amphiktyonen vorgenommen. Die Wettstreite für Poesie und Musik blieben zwar in ihrer ursprünglichen Einrichtung, es wurden aber noch zwey andere hinzugesetzt, nämlich 1) die Wettstreite für die Accompagnisten auf der Flöte, und 2) für die Solospieler auf der Flöte. Dies ist also der Zeitpunkt, in welchem sich die so oft getadelte Trennung des Gesangs und der Instrumentalmusik anfieng. Kurze Zeit nachher hoben die Amphiktyonen die Wettstreite für die begleitende Flöte wieder auf, weil man fand, daß sie nur zu Elegien und zu Klagen, die Lyre oder Cither aber zur Begleitung aller Arten von Gedichten besser zu brauchen sey.

Die Amphiktyonen, welche die ersten Wiederhersteller dieser Spiele waren, waren auch zugleich die Vorsteher und Oberaufseher derselben, und trugen zu ihrer Pracht und Schönheit viel bey. In der Folge der Zeit wurden sie nicht mehr bloß in Delphi gefeyert, sondern giengen auch in andere Städte Griechenlands über, z. B. nach Milet in Jonien, nach Magnesia, nach Sidon, nach Pergamo, nach Thessalonich, u. s. f., überall aber waren Musik und Poesie die vornehmsten Gegenstände derselben.

§. 79.

Der allererste Sieger in diesen Spielen, sogleich bey der ersten Pythiade, war Chrysothemis aus Creta, von dem man weiter nichts weiß, als daß er ein Sohn des Carmanor war, der den Apollo, nachdem er den Drachen Python erlegt hatte, reinigte.

In der zweyten Pythiade waren drey musikalische Sieger zugleich. Der erste war Cephallen ein Sohn des Lampus oder Olympus, welcher den Preis auf der Cither gewann, das heißt: im Gesang mit der Begleitung der Cither [327]). Den zweyten Preis, nämlich im Accompagnement mit der Flöte, erhielt Echembrotus aus Arkadien. Es ist von ihm ebenfalls nichts weiter bekannt, als eine beym Pausanias befindliche Aufschrift auf einen Dreyfuß, welchen er dem Hercules weihte, nachdem er in den Spielen der Amphiktyonen die Elegien mit seiner Flöte begleitet, und den Preis erhalten

327) Cephallen Olympi, vel Lampi filius citharœdia. Pythicis ludis Amphictyonum Olymp. 48. *Corsini Dissert. Agonist. Pythionicæ, pag. 144 et Fasti Attici T. 3 pag. 85.*

hatte [328]). Den dritten endlich bekam Sacadas aus Argos auf der Flöte allein. Dieser merkwürdige Umstand beweist, daß Sacadas die Flöte ungleich besser zu spielen gewußt haben müsse, als seine Vorgänger, weil er die bloße Begleitung des Gesangs nicht für hinreichend hielt, seine ganze Geschicklichkeit zeigen zu können. Nach dem Pausanias hat er ein Lied für die Flöte gemacht, welches nur das pythische Lied genannt wurde, und dem Apollo so sehr gefiel, daß er deswegen allen Haß gegen die Flöte und Flötenspieler fahren ließ, welchen er noch von der Zeit seines Wettstreites mit dem Marsyas übrig behalten hatte. Noch mancherley Erfindungen werden dem Sacadas von Plutarch und Pausanias zugeschrieben, deren weitläuftige Erzählung hier aber unnütz seyn würde. Ich bemerke daher hier nur noch, daß zur Zeit des Pausanias sowol seine Statue mit einer Flöte in der Hand, auf dem Helikon, als sein Grabmal zu Argos noch vorhanden war.

In der dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenten und achten Pythiade erhielt Pythocritus von Sicyon als Solospieler auf der Flöte, den Preis, also ohne Unterbrechung sechsmal nacheinander [329]). Dieser öftere Sieg verschafte ihm die Ehrensäule, deren Aufschrift schon angeführt ist. Die Gewohnheit, den Gesang mit der Flöte zu begleiten, wurde in der sechsten Pythiade aufgehoben.

Bisher war in den pythischen Spielen bloß die Flöte als Soloinstrument von der zweyten Pythiade an, gebraucht worden. In der achten Pythiade erschien aber neben der Flöte des Pythocritus auch ein Saiteninstrument zum erstenmal ohne Gesang. Agelaus von Tegea trat zuerst mit der Cither auf, und erhielt den Sieg [330]). In der 24 und 25sten Pythiade erhielt Midas von Argigent den Preis auf der Flöte. Pindars zwölfte pythische Ode ist blos zum Lobe dieses Siegers verfertigt. Man erzählt, daß Midas, als er eben im beßten Spielen begriffen war, die Unannehmlichkeit hatte, sein Mundstück oder Flötenrohr zu zerbrechen. Es blieb ihm am Gaumen hängen. Er ließ sich aber durch diesen Zufall so wenig aus seiner Fassung bringen, daß er mit der Flöte ohne Rohr sein Lied endigte. Die Neuheit des Tons, den nun die Flöte gab, gefiel den Zuhörern so sehr, daß dem Midas blos um dieser Ursache willen der Preis zuerkannt wurde [331]).

Ausser den angeführten Siegern haben noch viele andere Künstler in diesen Spielen gestritten und gesiegt. Da aber die Pythiaden von den Schriftstellern nicht bestimmt worden, in welchen es geschah, so versparen wir die Anzeige derselben bis zu ihren eigenen Artikeln, und geben hier bloß noch eine kleine Tabelle, woraus man die wichtigsten Veränderungen, welche die pythischen Spiele für die Musik veranlaßt haben, mit Bequemlichkeit übersehen kann.

Tabelle der verschiedenen musikalischen Einrichtungen in den pythischen Spielen.

Pythiaden.	Jahre vor Christo.	Wettstreite.	Sieger.
1	— — 586	— Musik und Poesie.	— Chrysothemis aus Creta.

328) Testimonio mihi fuerit Echembroti donum, æneus tripos Herculi Thebis dedicatus, cum hujusmodi inscriptione:

Echembrotus Arcas dedicavit hoc simulacrum Herculi, quum præmium ludis Amphictyonum meruisset, decantatis inter Græcos modulis, et elegis. *Phocic. cap. 7.*

329) Sed circa Olympiad. 50 cum vicerit etiam Pythiadas 3. 4. 5 6. 7. 8. *Pausan. Eliacor. post.* cap. 7 et 14. Vergl. *Corsini Fasti Attic. Olymp. 51. pag. 89.*

330) Octava Pythiade, lege ludorum comprehensi qui assis fidibus canerent: coronam cepit Tegeates Agelaus. *Pausan. Phocic. cap. 7.*

331) Ajunt autem huic peculiare illud accidisse, ut dum certaret, invito fracta sit lingula, et palato adhæserit: ita ut sola arundine tamquam fistula cecinerit. Qua soni novitate obstupefacti spectatores, adeo delectati sunt, ut eum victorem declararint, ut refert Schol. *Io. Benedictus in* Πυθιόνικον Πεμπτόδ. *Notæ, pag. 479.*

Pythiaden.	Jahre vor Christo.				Wettstreite.			Sieger.
1	—	—	582	—	Musik und Poesie.	—	—	Cephallen.
2	—	—	—	—	Begleitung mit der Flöte.	—	—	Echembrotus.
	—	—	—	—	Flöte allein.	—	—	Sacadas.
3	—	—	576	—	Flöte allein.	—	—	Pythocritus.
4	—	—	572	—	Flöte allein.	—	—	Pythocritus.
5	—	—	568	—	Flöte allein.	—	—	Pythocritus.
6	—	—	564	—	Flötenbegleitung abgeschaft.	—	—	— —
7	—	—	560	—	Flöte allein.	—	—	Pythocritus.
8	—	—	556	—	Cither ohne Gesang.	—	—	Agelaus.
				—	Flöte allein.	—	—	Pythocritus.
24	—	—	492	—	Flöte allein.	—	—	Midas von Agrigent.
25	—	—	488	—	Flöte allein.	—	—	Midas von Agrigent.

Des pythischen Liedes von fünf Theilen, worin der Sieg des Apollo über den Drachen Python besungen wurde, ist schon im 24sten §. gedacht worden. Wie lange aber diese Spiele fortgedauert haben, ist nicht zu bestimmen. **Pausanias** erzählt, (Achaic. cap. 50.) daß **Pylades** noch in der 94sten Pythiade, 211 Jahre vor Christo, einen Preis auf der Cither gewonnen habe, und die in den Oxforder Marmorn bemerkten Siege des **C. Ant. Septimius Publius**, ebenfalls eines Citharisten, fallen in die Regierung des Kaysers **Septimius Severus**, also noch später. Da diese Spiele bald von Delphi auch in andere Städte Griechenlands übergiengen, wie schon bemerkt worden, und daselbst nicht mehr blos dem Apollo, sondern auch andern Gottheiten, und selbst Fürsten zu Ehren gefeyert wurden, so läßt sich vermuthen, daß von den spätern bey alten Schriftstellern angeführten Siegen in den pythischen Spielen, nur wenige in Delphos, die meisten aber in den nachgeahmten Spielen anderer Städte gewonnen worden sind.

Von den Nemeischen Spielen.

§. 80.

Diese Spiele, welche ihren Namen von Nemea, einem Dorf und Wald in Arkadien haben, sind so alt, daß man schon in den Zeiten des **Pausanias** nichts mehr von ihrem Ursprung und ihrer Einrichtung wußte. Einige glauben, daß sie ursprünglich eine Leichenfeyer gewesen sind, welche man dem **Archemorus** oder **Opheltes** zu Ehren anstelite [332]); andere aber, daß sie von **Herkules**, als er den Nemeischen Löwen erlegt hatte, dem Jupiter zu Ehren errichtet wurden. Jedoch ist die gemeinste Meynung, daß sie vom Herkules auf Veranlassung des gedachten Vorfalls nur erneuert, ursprünglich aber von **Adrastus**, König in Argis, dem **Opheltes** zu Ehren als Leichenspiele gestiftet sind. Sie waren übrigens der Einrichtung nach mit den olympischen Spielen fast einerley, wie uns die Nemeischen Lieder des **Pindar** beweisen können, hatten folglich auch gewöhnlich musikalische Wettstreite. **Plutarch** bezeugt es im Leben des **Philopömen** (T. I. pag. 362.) ausdrücklich, und **Pausanias** (Achaic. cap. 50.) stimmt ihm bey. Nach dem übereinstimmenden Zeugniß der beyden angeführten Schriftsteller kam **Philopömen** bald nach der Schlacht bey Mantinea nach **Nemea** in die Versammlung, wo die nemeischen Spiele gehalten wurden, in eben dem Augenblick, da die Citharisten mit einander in einem

332) Dieser **Opheltes** wurde aus Nachlässigkeit seiner Wärterin von einem Drachen umgebracht. Die wider Theben vereinigten sieben Fürsten, erlegten nicht nur diesen Drachen, sondern feyerten dem Opheltes zu Ehren besondere Leichenspiele. *Apollod. lib. 3 cap. 6 §. 4.*

Wettstreit begriffen waren. **Pylades**, ein vorzüglich geschickter Citharist aus Megapolis, der auch in den pythischen Spielen den Preis mehreremale gewonnen hatte, sang eben bey seinem Eintritt ein Lied von **Timotheus**, die Perser, und war gerade an der Stelle:

Κλεινὸν ἐλευθερίας τευχων μεγαν Ελλάδι κοσμον

das ist:

Griechenland erwirbt er die prächtigste Zierde der Freyheit.

Sowol der passende Inhalt dieses Verses, als die schöne Stimme, womit er gesungen wurde, machte bey den Zuhörern einen großen Eindruck, und erhielt allgemeinen Beyfall. Jedermann sah auf den **Philopömen**, und (setzt **Pausanias** hinzu) jederman rief aus, daß kein Gedicht auf der Welt so schön auf diesen General passen könnte, als eben dieses, welches **Pylades** so glücklicherweise gewählt hatte. Diese Begebenheit ereignete sich in der 143sten Olympiade, 206 Jahre vor Christo.

Die Nemeischen Spiele wurden alle drey Jahre gefeyert. In der Folge der Zeit aber nach Verlauf von zwey Jahren, am 12ten Tag des Monats Hecatombäon, oder in unserm Junio. Doch geben auch einige den Monat Boedromion, oder unsern September an. Die Sieger erhielten anfänglich einen Kranz von Oelzweigen, nachher aber von grünem Epheu, und die Richter erschienen in schwarzen Kleidern dabey, um die traurige Veranlassung dieser Feyerlichkeiten dadurch anzuzeigen. Uebrigens findet man weder von den musikalischen Siegern, noch von dem Anfang und Ende dieser Spiele etwas befriedigendes bey alten Schriftstellern. Ihren eigentlichen blühenden Anfang nahmen sie in der 53sten Olympiade, oder 568 Jahre vor Christo.

Von den Isthmischen Spielen.

§. 81.

Diese Spiele haben ihren Namen von der Erdzunge (Isthmus), worauf Korinth lag, und wo sie gefeyert wurden. Sie waren anfänglich (wie **Pausanias** berichtet) eben so wie die Nemeischen, bloße Leichenspiele zur Ehre des **Melicertes**, und sollen von Sisiphus, König von Korinth, gestiftet seyn; sie wurden aber nach mehrern Unterbrechungen vom **Theseus** neu errichtet, und dem Neptun geweiht. Sie waren ihrer Einrichtung nach den olympischen, pythischen und nemeischen Spielen völlig gleich, und hatten eben so wie sie ihre musikalischen Wettstreite. Der Kayser **Nero** war in diesen Spielen ein musikalischer Sieger. Ausserdem bezeugen es **Plutarch** (Sympos. lib. 5. Quæst. 2.) und der K. **Julian** in seinem Schreiben an die Argiver, worin er erzählt, daß noch zu seiner Zeit den Richtern und Aufsehern dieser Spiele zur Besorgung der gymnastischen und musikalischen Wettstreite von den Korinthiern eine gewisse Summe Geldes ausgezahlt worden sey [334]). Nach der Zerstörung von Korinth, wurden sie von den Römern nach Sicyon verlegt; sobald aber Korinth wieder aufgebaut war, ebenfalls daselbst wieder erneuert. Anfänglich wurden sie in der Nacht gefeyert; **Theseus** aber ließ sie nicht nur bey Tage feyern, sondern forderte auch von den Korinthiern, daß sie den Athenienser den ersten Rang dabey lassen sollten. Sie wurden alle drey Jahre im Herbst wiederholt. Einige, z. B. **Plinius** und **Solinus**, sind der Meynung, daß sie alle fünf Jahre wiederholt wurden. Die Korinthier waren Richter und Aufseher derselben, und die Preise bestanden anfänglich aus Fichtenzweigen, nachher aus Epheu. Der Zulauf des Volks, nicht nur aus allen Theilen von Griechenland, sondern auch aus den angränzenden Ländern, war hier eben so groß, als bey den andern drey sogenannten heiligen Spielen.

333) *Corsini Dissert. Agonist. Oper. Argument. et Synopf. Dissert. 1 n. 2 pag. 52.*

334) Epist. pro Argiv. pag. 408. Edit. Lipf.

Livius erzählt eine merkwürdige Begebenheit, welche sich bey diesen Spielen zutrug, nachdem die Römer den Philip, einen Nachkommen Alexanders des Großen und letzten König von Macedonien, überwunden hatten [335]). Die Zeit (sagt Livius) zur Feyer der isthmischen Spiele war nun gekommen, und ganz Griechenland fand sich dabey ein. Als alles Volk in Erwartung war, und die Römer bey den Spielen ihre Plätze genommen hatten, gebot ein Herold mit der Trompete Stillschweigen, und anstatt die Wettstreite anzuzeigen, wie es bey diesen Gelegenheiten gewöhnlich war, rief er aus: „daß „der Senat und das Volk von Rom, und T. Quinctius Flaminius, Imperator, nach der Ueberwin„dung Philips und seiner Macedonier, die Korinthier, Phocier, Locrier, Euböer, Magnesier, Thessa„lonicher, Perrhäber, Achäer, und Phthioten, welche alle unter Philip gestanden hatten, für frey, „unabhängig, und bloß ihren eigenen Gesetzen unterworfen erkläre.“ [336]) Die Freude, welche dieser Ausruf in der Versammlung verursachte, war ausserordentlich groß. Die Zuschauer konnten kaum glauben, was sie gehört hatten, sie sahen einander mit staunenden Augen an, als ob sie eben aus einem Traum erwacht wären. Mißtrauisch auf sich selbst, fragte jeder seinen Nachbar, was er gehört habe. Alle riefen den Herold; so groß war ihr Verlangen, den Verkündiger dieser Freyheit zu sehen und zu hören, und sie hatten das Vergnügen, seine Rede zum zweytenmal zu vernehmen. Nun ihrer Freude gewiß, fieng die Versammlung ein solches Jubelgeschrey an, daß man deutlich sah, die Freyheit sey ihr lieber, als alle andere Vortheile des Lebens. Nach dieser Begebenheit wurden zwar die Spiele gefeyert, aber mit großer Unordnung und Verwirrung. Niemand bemerkte oder hörte die Kämpfer, und das Vergnügen an diesen Spielen war durch eine größere Freude unschmackhaft geworden.

Wie lange diese isthmischen Spiele gedauert haben, findet man nirgends mit Gewißheit bemerkt. Sie wurden von den Korinthiern auch in ihre Pflanzstadt Syrakus gebracht, und ausserdem noch zu Ancyra dem Aeskulap zu Ehren, und selbst in Rom, durch den K. Nero veranstaltet. (Sueton. in Nerone, cap. 24.) Endlich sollen sie ungefähr um die Zeit der Regierung des K. Adrianus über hundert Jahre nach Christo ganz aufgehoben worden seyn.

Ausser den vier grossen und sogenannten heiligen Spielen, gab es in Griechenland noch eine Menge anderer, welche fast sämmtlich mit Musik in einiger Beziehung standen, das heißt: die Musik wurde wenigstens zur Verherrlichung und Verschönerung derselben gebraucht. Die Beschreibung aller dieser Spiele würde indessen für den gegenwärtigen Zweck theils zu weitläuftig, theils auch fruchtlos seyn, und wir würden die Nachricht von den Wettspielen füglich hier beschließen können, wenn nicht einige Spiele der Athenienser, dieses ersten, feinsten, und kultivirtesten Volks von Griechenland, übrig wären, welche noch bemerkt zu werden verdienen. Sie waren nicht minder als die vier großen Spiele Griechenlands eine wahre Schule für Musik, und man findet ihrer bey alten Schriftstellern so häufig gedacht, daß man sie eben so nothwendig kennen lernen muß, als die schon benannten.

Von den Panathenäischen Spielen.

§. 82.

Der Sitz der Panathenäen war Athen. Man hatte unter diesem Namen zweyerley Feyerlichkeiten, eine große und eine kleine. Beyde wurden zur Ehre der Minerva, als Schutzgöttin der Stadt Athen, gefeyert. Ihre erste Stiftung wird dem Orpheus, und dem König Erichthonius; ihre

335) *Historiar. lib. XXXIII. cap. 32.*

336) Senatus Populusque Romanus, et T. Quinctius Imperator, Philippo Rege, Macedonibusque devictis, Liberos, Immunes, Suis Legibus esse jubet Corinthios, Phocenses, Locrensesque omnes, et Insulam Euboeam; et Magnetas, Thessalos, Perrhæbos, Achaeos, Phthiotas. *Loc. cit.*

Erneuerung und Erweiterung aber dem Theseus zugeschrieben. Die großen Panathenäen wurden alle fünf, und die kleinen alle drey Jahre, oder nach einigen Schriftstellern jährlich gefeyert. Sie dauerten beyde anfänglich nur einen Tag, wurden aber nach und nach auf mehrere Tage erweitert.

Die Wettspiele von diesen Feyerlichkeiten waren von dreyerley Art, und bestanden 1) in Laufen und Pferderennen; 2) in athletischen Uebungen, und 3) in poetischen und musikalischen Wettstreiten. Die letztern sollen von Perikles erst hinzugesetzt worden seyn. Plutarch spricht von dieser Einrichtung ausdrücklich im Leben des Perikles [337]), dieses großen Beförderers der Künste und Wissenschaften. Doch findet man bey dem nämlichen Plutarch (de musica), daß die musikalischen Spiele schon vor den Zeiten des Perikles bey diesen Festen eingeführt waren. Seine Einrichtung war daher wahrscheinlich nur eine neue Ermunterung für die Künstler, wodurch er Nacheiferung erwecken, und der Aufnahme der Künste beförderlich seyn wollte. Rhapsodisten, welche die Verse des Homer bey diesen Spielen singen mußten, wurden von Hipparchus, dem Sohn des Pisistratus, angeordnet. Ueberhaupt verdient hier bemerkt zu werden, daß die Stücke, welche bey diesen Spielen gesungen werden sollten, von den Aufsehern vorgeschrieben wurden. Man durfte nicht nach eigener Willkür singen oder spielen was man wollte, sondern mußte sich streng nach den vorgeschriebenen Gesetzen richten. Bey den Panathenäen mußten die Lieder von den Befreyern des Vaterlandes, vom Harmodius und Aristogiton handeln, welche sich der Tyranney der Söhne des Pisistratus widersetzt hatten. Eben so mußten sie das Andenken des Thrasybulus erneuern, welcher die von den Spartanern gesetzten 30 Tyrannen verjagte, und sich dadurch zum Befreyer seines Vaterlandes machte.

Der erste, welcher in den Panathenäen auf der Cither einen Preis gewann, war Phrynis von Mitylene. Dies geschah nach den Oxforder Marmorn ungefähr 457 Jahre vor Christo. Dieser Phrynis, den die Alten übrigens vieler Neuerungen in musikalischen Dingen beschuldigen, wurde aber nachher in eben diesen Spielen von dem Timotheus überwunden. In Sparta mußte er sich von den Ephoren die Saiten von seiner Cither abschneiden lassen, deren, nach der Meynung dieser strengen Anhänger an alte musikalische Gewohnheiten, zu viel darauf gezogen waren.

Es waren in den Panathenäen auch für die Flöte Preise ausgesetzt, ein Instrument, welches um diese Zeit in ganz Griechenland, vorzüglich aber zu Athen, als eine Erfindung der Minerva in großer Achtung war. Aristoteles (de republ. cap. 6) erzählt, die Flöte sey kurz nach ihrer Erfindung nur von gemeinen Leuten gebraucht, und für ein unedles, einem freyen Manne unanständiges Instrument gehalten worden; nach der Ueberwindung von Persien aber so allgemein in Gebrauch gekommen, daß es für einen Mann vom Stande nun für eben so unanständig gehalten wurde, nicht darauf spielen zu können. Callias und Critias, zwey berühmte Athenienser, Archytas von Tarent, Philolaus und Epaminondas, waren geschickte Flötenspieler, und überhaupt wurde mit den Zeiten des Perikles und Socrates, die Erlernung der Musik für so nothwendig gehalten, daß uns Plato und Plutarch sogar den musikalischen Lehrer dieser beyden berühmten Personen genannt haben. Er hieß Damon, und war aus Athen. In einem Gespräch des Plato nennt ihn Socrates seinen Freund, und empfiehlt ihn dem Nicias zum Lehrer für seinen Sohn als einen Mann, der nicht nur in seiner Kunst vorzüglich geschickt sey, sondern auch außerdem noch jede Eigenschaft besitze, die man an einem Lehrer der Jugend wünschen könne.

337) Tunc primum ingenti studio Pericles tulit ut certamen musicorum Panathenæis celebraretur, digessitque id ipse creatus Athlothetes, quemadmodum certantes tibia vel voce vel cithara canerent. Spectarunt et eo tempore et deinceps in odeo musica certamina. *T. 1 pag. 160.*

Damon soll nach dem Zeugniß des **Plato** (de republ. cap. 3) vorzüglich den rhythmischen Theil der Musik sehr ausgebildet haben. Vielleicht hielt er eben so wie Plato, den Rhythmus zum Ausdruck für wirksamer als die Melodie, oder wie es die Alten nannten, die Harmonie. Wenn ihm **Aristides Quintilianus** eine vorzügliche Geschicklichkeit beylegt, seinen Melodien Charakter und Bedeutung zu geben, und seine Töne und Intervallen so klug zu wählen und zu ordnen, daß sie die von ihm erwarteten Wirkungen thaten, so scheint er damit hauptsächlich auf den Rhythmus zu zielen.

Uebrigens brachte **Perikles** nicht nur die musikalischen Wettstreite bey den Panathenäen in Ordnung, und beförderte auf alle Weise die Aufnahme der Musik, sondern baute auch das **Odeum**, ein öffentliches Singhaus zu Athen, worin sich die Dichter und Musiker täglich üben, und ihre neuen Werke vor der öffentlichen Erscheinung derselben, erst probiren konnten.

Wir fahren nun fort, die Barden dieses Zeitraums, welche durch ihre Bemühungen entweder nach und nach zu der immer größern Erweiterung aller vorhin zur Musik gehörigen einzelnen Theile, oder zu der durch jene Erweiterung nöthig gewordenen Trennung derselben Anlaß gegeben haben, bekannt zu machen. Jedoch erinnern wir vorläufig, daß zur Vermeidung unnöthiger Weitläuftigkeit, nur derjenigen ausführlich gedacht werden soll, von deren Beytrag zur Ausbildung der Kunst sichere Nachrichten vorhanden sind. Die Namen der übrigen sollen zwar um der Vollständigkeit willen ebenfalls nicht übergangen, aber nur so kurz als möglich angeführt werden.

§. 83.

Der älteste unter den lyrischen Dichtern oder Sängern um den Anfang der Olympiaden ist **Arctinus**, oder **Arrinus**, ein Milesier. Man hält ihn für einen Schüler **Homers**, welches aber unwahrscheinlich ist, ob man gleich sein Zeitalter ungefähr 400 Jahre nach der Zerstörung von Troja, folglich dem Zeitalter **Homers** ziemlich nahe setzt. Er hat zwey Gedichte gemacht, das eine unter dem Titel **Aethiopien**, oder die Thaten **Memnons** aus Aethiopien, welcher den Trojanern zu Hülfe kam; das andere unter dem Titel Ilii excidium, oder die Zerstörung von Troja.

Eumelus aus Korinth wird ins zweyte Jahr der dritten Olympiade gesetzt. Er war Dichter und Historiker. **Pausanias** (Messenic. cap. 4) führt einen Gesang von ihm an unter dem Namen Prosodion, wovon im 28sten §. schon geredet worden ist. Nach eben diesem **Pausanias** (Corinthiac. cap. 1) hat er auch eine Geschichte von Korinth geschrieben, die wahrscheinlich in Versen und eine historische Ballade war. Doch zweifelt Pausanias noch, ob sie wirklich dem **Eumelus** zuzuschreiben sey, und sagt, das einzige was man ihm mit Gewißheit zuschreiben könne, sey das angeführte Prosodion.

Cynethon aus Lacedämon lebte in der fünften Olympiade, und hat ein Gedicht unter dem Namen **Telegonie**, das ist, die Geschichte des **Telegonus**, eines Sohns des Ulysses und der Circe, geschrieben. Nach dem **Pausanias** (Corinth. cap. 3) hat er in einem andern Gedichte auch die Thaten des **Herkules** besungen.

Asius ein Sohn des Amphiptolemus aus Samos hat ähnliche Gedichte verfertigt. Sein Zeitalter ist ungewiß. Weil aber **Pausanias** von ihm und dem Cynethon zugleich spricht, so ist zu vermuthen, daß sie beyde in einerley Zeitalter gehören.

§. 84.

Archilochus von der Insel Paros, lebte ungefähr in der 15ten Olympiade, oder 720 Jahre vor Christo. Sein Vater hieß Telesicles. Er war seiner Dicht- und Tonkunst wegen sehr berühmt; aber dabey so bösartig, rachsüchtig und niederträchtig, daß er von seinen Zeitverwandten fast allgemein gehaßt und gefürchtet wurde. Das Andenken einiger Begebenheiten seines Lebens von dieser

Art, hat sich bis auf unsere Zeiten erhalten. Er verlangte die Tochter des Lycambes zur Frau, und sie wurde ihm vom Vater zugesagt. Als aber Lycambes hernach nicht Wort halten wollte, wurde **Archilochus** so rachsüchtig, und machte so beißende Satyren auf die ganze Familie, daß Lycambes, die Braut und zwey Schwestern sich desfalls erhenkten. Diese Satyre mußte allzu ausgelassen seyn, weil die Lacedämonier Gelegenheit davon nahmen, die Verse des **Archilochus** überhaupt zu verbieten. Er schonte seine eigene Person aber eben so wenig als Freunde oder Feinde, und rühmte sich oft der häßlichsten Dinge. Demohngeachtet blieb er dem Apollo so lieb, daß als jener im Kriege erschlagen wurde, dieser den Thäter, Callondas Corax von der Insel Naxus, aus seinem Tempel zu Delphos stieß, und sich nicht eher besänftigen ließ, bis Corax mit dem Geiste des **Archilochus** sich ausgesöhnt hatte. In der Anthologie findet man ein Sinngedicht auf ihn, worin Cerberus ermahnt wird, mehr als jemals auf seiner Hut zu seyn, damit er nicht vom **Archilochus**, der eben zur Unterwelt abgefahren sey, gebissen werde. Seine Verbannung aus Lacedämon soll nach einigen nicht in seinen beißenden Satyren ihren Grund haben, sondern darin, daß er sich im Kriege als einen Feigherzigen bewies, seinen Schild von sich warf und die Flucht nahm. Er wollte diese Feigherzigkeit in seinen Versen dadurch beschönigen, daß er sagte, es sey besser zu fliehen, als sich todtschlagen zu lassen. Sein Leben war übrigens ein beständiges Gewebe von Verdruß und Rachsucht. Seine Rachsucht war zum Sprüchwort geworden, und ihn reizen, hieß so viel, als auf eine Schlange treten. **Burney** stellt zwischen ihm und dem **J. J. Rousseau** eine Vergleichung an, und findet eine große Aehnlichkeit im Charakter und Schicksal beyder Personen. Sie waren beyde (sagt er) in der Liebe, Freundschaft und im Tode unglücklich; beyde waren in stetem Kriege mit der Welt, und die Welt mit ihnen; und keiner wurde eher bewundert, bis er aufhörte, gefürchtet zu werden. Ihre Neigung zur Satyre, ihr zänkisches und mürrisches Wesen brachte die Welt gegen sie auf, und verbitterte ihr eigenes Leben [338]).

Die musikalischen und poetischen Verdienste des **Archilochus** sind nach übereinstimmenden Zeugnissen vieler Schriftsteller ungemein groß. **Plutarch** (de Musica) schreibt ihm verschiedene Erfindungen zu, worunter folgende die wichtigsten zu seyn scheinen:

1) **Der Rhythmus von drey Takten oder Füßen.** (Rhythmus trimeter.) Nach der Erklärung des **Burette** war dieser Rhythmus nach der Beschaffenheit der Füße, woraus er zusammengesetzt wurde, verschieden. Wenn es bloß Jamben waren, so bestand der Takt aus zwey ungleichen Zeiten, und machte eine ungerade Taktart. Waren aber die Jamben mit Spondäen vermischt, so war sie bald gerade bald ungerade. Diese Erfindung gehört zwar eigentlich in die Poesie; da aber um die Zeit des **Archilochus** alle Melodien dem Texte nur syllabisch angepaßt waren, so gieng sie auch auf den Gesang über, und jedes neue Sylbenmaaß mußte nothwendig auch neue Melodien hervorbringen.
2) **Der geschwinde Uebergang aus einem Rhythmus in einen andern, welcher vom ersten verschieden war.**

Burney meynt, den ältesten Dichtern und Musikern Griechenlands sey bloß der Hexameter, nicht aber diese Verwechselung verschiedener Rhythmen, welche die eigentliche lyrische Poesie erfordere, bekannt gewesen; **Archilochus** sey also, wenn er wirklich der Erfinder einer solchen Vermischung mehrerer Sylbenmaaße gewesen, als der wahre Erfinder der lyrischen Poesie anzusehen, die nach seiner Zeit eine Versification erhielt, die von der heroischen gänzlich verschieden war.

3) **Die Art und Weise diese unregelmäßige Sylbenmaaße mit der Lyre, oder überhaupt mit Saiteninstrumenten zu begleiten.** In der alten Musik war es nicht genug

338) *History of Music, Vol. I. pag. 363.*

eine Melodie auf ein Gedicht gemacht zu haben, sie mußte noch besonders für die Instrumente eingerichtet werden, so daß sie genau zum Gesang paßten. Diese Kunst lehrte also **Archilochus**, und nannte sie **Paracataloge**, ein Wort, womit nach **Bürette** eine rhythmische Ungleichförmigkeit, und eine steife höckerigte Modulation bezeichnet wird.

4) **Die Epoden.** Nach der gemeinsten Bedeutung versteht man unter diesem Worte den Schlußsatz einer aus drey Hauptperioden bestehenden lyrischen Ode, wovon der erste, **Strophe** und der andere, **Antistrophe** (Satz und Gegensatz) genannt wurde. Die beyden ersten Perioden enthielten eine gleiche Anzahl von Versen, so daß sie nach einerley Melodie gesungen werden konnten; die **Epode** aber, oder der Schlußsatz, folgte keiner gewissen Regel, weder in der Anzahl der Verse, noch im Rhythmo und Metro; mußte daher nach einer verschiedenen Melodie gesungen werden. Man verstand aber auch unter **Epode** ein kleines lyrisches Gedicht mit abwechselnden Jamben von sechs und vier Füßen. Von dieser Art waren die dem **Archilochus** von **Plutarch** zugeschriebenen **Epoden**. Das fünfte Buch der Horazischen Oden enthält ebenfalls solche. In den spätern Zeiten wurde dieser Name einem jeden kleinen Gedicht gegeben, worin auf einige längere Verse, ein kürzerer folgt.

5) **Die musikalische Ausführung der jambischen Verse, deren einige bloß recitirt, andere aber gesungen werden, während die Instrumente dazu spielen.** Wir sehen aus dieser Stelle des **Plutarch**, daß es Jamben gab, die bloß declamirt, und andere, welche gesungen wurden. Das unbegreifliche hiebey ist das, daß auch die declamirten Jamben mit Instrumenten begleitet wurden. **Bürette** erklärt die Beschaffenheit dieser Begleitung auf folgende Art. Nach allem Anschein, (sagt er), gab der Citherspieler dem Dichter oder Schauspieler nicht bloß den Hauptton der Declamation an, und spielte sodann auf eine monotonische Weise mit; sondern, weil sich der Ton des Declamators nach den verschiedenen Accenten bey jedem Worte so veränderte, daß er gleichsam mit musikalischen Noten geschrieben werden konnte: so mußte das Instrument alle diese Modificationen ebenfalls fühlbar machen, und den Rhythmus des Gedichts aufs strengste beobachten. Obgleich diese Poesie nicht gesungen werde, fährt **Bürette** fort, so werde sie doch mit einer solchen Begleitung sehr ausdrucksvoll. Bey derjenigen Poesie, welche **gesungen** wurde, mußte sich das begleitende Instrument genau nach dem Gesange richten, und durfte keinen andern Ton angeben, als die Stimme des Sängers. Man vergleiche, was **Marpurg** (krit. Einl. S. 53 folg.) über diese musikalische Recitation gesagt hat. Für uns ist es nun unbegreiflich geworden, wie sie mit der Begleitung eines Instruments auf eine musikalische Art schön und ausdrucksvoll gewesen seyn kann.

Plutarch schreibt dem **Archilochus** außer den angeführten noch mehrere Erfindungen zu [339]). Wir übergehen sie, und bemerken hier noch, daß seine Muse nicht immer plump und beleidigend, sondern bisweilen auch ruhig und sogar so fromm war, daß sie Lobgesänge auf Götter und Heiden hervorbrachte. Aus der neunten Olympischen Ode von **Pindar** sehen wir, daß **Archilochus** einen Lobgesang auf den **Herkules** machte, der ihm den Beyfall von ganz Griechenland erwarb. Er sang ihn öffentlich bey den

339) Sed et Archilochus trimetrorum rhythmos excogitavit, et institutionem in diversi generis rhythmos, et paracatalogam sive immutationem exitus, et pulsationem eorum. Primo ipsi etiam epoda, tetrametra, procriticum, et prosodiacum tribuuntur, primique augmentum, a nonnullis etiam elegiacum. Ad hæc jambici ad pæonem epibatum intentio, et heroici aucti in prosodiacum et creticum: et quod jambicorum alia *dicuntur* ad pulsationem, alia *canuntur*, id ab Archilocho monstratum, a tragicis deinde usurpatum ferunt, idque Krexum accepisse, et ad Dithyrambum traduxisse. Putant etiam pulsationem sub cantilenam ab eo primum inventam, cum veteres omnes ad chordas pulsassent. *De Musica, pag. 1140.*

olympischen Spielen, und hatte das Vergnügen, von den Richtern die Siegeskrone dafür zu erhalten. Er wurde nachher allen Siegern in den olympischen Spielen vorgesungen [340]).

Man hält den **Archilochus** für einen Nachahmer **Homers**, und glaubt, er sey seinem Muster wenigstens gleich gekommen. Man hat nur noch einige unbedeutende Fragmente von ihm übrig. **Cicero** setzt ihn unter die Dichter von der ersten Klasse, und erzählt in seinen Episteln, daß der Grammaticus **Aristophanes**, ein strenger Kritiker seiner Zeit, zu sagen pflegte, das längste Gedicht des **Archilochus** scheine ihm immer das schönste zu seyn. Man hat drey ausführliche Lebensbeschreibungen vom **Archilochus**, die eine von **Bayle** in seinem historisch-kritischen Wörterbuch, und die beyden andern von **Sevin** und **Bürette** in den Memoires de l'acad. roy. des inscriptions et belles lettres, Vol. X. pag. 36. und 239.

§. 85.

Xanthus, ein Lydier, sang seine eigenen Gedichte mit Begleitung der Lyre. **Clemens von Alexandrien** setzt ihn in die 18te Olympiade [341]), und **Athenäus** [342]) so wie auch **Aelian** hält ihn für älter, als den **Stesichorus**.

Clonas war nach den Arcadiern aus der Stadt Tegea in Asien, nach den Böotiern aber aus Theben [343]). Er war nach dem Zeugnisse des **Plutarch** als Flötenspieler berühmt, und hat neue Lieder für sein Instrument erfunden. Diese Lieder oder **Nomi** hießen: **Apotheros, Schönion** und **Trimeles**. Ausserdem soll er nicht nur epischer und elegischer Dichter und Componist gewesen seyn, sondern sich auch in **Prosodiis** hervorgethan haben. Er lebte ungefähr in der 18ten Olympiade.

Polymnest lebte um dieselbe Zeit. Er war ein Sohn des **Meles** aus Colophon in Jonien, und hat eine Art von Gesängen erfunden, die von der Flöte begleitet, und nach seinem Namen **polymnestische Nomen** genannt wurden. **Aristophanes** beschuldigte ihn, daß seine Gedichte nicht immer sittlich genug gewesen sind. Dennoch versichert **Pausanias**, daß er den Lacedämoniern, die hierin sehr unduldsam waren, ein Gedicht auf den **Thales** gemacht habe [344]). Nach dem **Plutarch** hat er viele Stücke für die Flöte in der **orthischen Tonart** componirt, und noch ausserdem im Rhythmus verschiedene Neuerungen gemacht.

Tyrtäus ein Dichter, Flötenspieler und Trompeter aus Athen gebürtig, lebte in der 25sten Olympiade. Er hatte einen lahmen Fuß, und als die Spartaner im zweyten Messenischen Kriege auf Befehl des Orakels zu Delphos von den Athenienfern einen Feldherrn verlangten, wählte man ihn, wie einige glauben, aus Scherz dazu. Die Spartaner standen sich sehr gut bey diesem Scherz; denn Tyrtäus ließ einen Theil seiner Soldaten auf der Trompete unterrichten, und machte ihnen so vortrefliche Kriegslieder, daß die Messenier, denen die Trompete noch unbekannt war, in ein gewaltiges Schrecken ge-

340) Als Herkules, den einige für den Stifter der Olympischen Spiele halten, den Sieg erhielt, machte Archilochus diesen Lobgesang, der dreymal wiederholt wurde, und in welchem die Worte, Tinella Kallinike, dreymal vorkommen. Das erste Wort sollte den Klang einer Harfe nachahmen; das zweyte bedeutet: o schöner Sieger. Nicht das ganze Lied, sondern nur diese beyden Worte wurden nachher einem jeden olympischen Sieger vorgesungen, wenn er gleich nach erhaltenem Siege mit seinen Freunden bey Olympia einen Freudentanz hielt. s. Damms Anmerk. zu Pindars Liedern.

341) Xanthus autem Lydius circa octavam decimam Olympiadem. *Stromat. Lib. I.*

342) Xanthus lyricorum versuum modulator, antiquior Stesichoro. *Deipnos. lib. 12 cap. 1.*

343) Clonas vero tibicinum modos qui fecit, paulo posterior Terpandro, fuit patria Tegeates si Arcadibus credimus, Thebanum enim Boeoti affirmant. *Plutarch. de Musica.*

344) *Attica, cap 14.*

riethen, als die Spartaner mit ihren lärmenden Trompeten gegen sie anrückten. Sie kamen in Unordnung, und Tyrtäus blieb Meister vom Wahlplatz. Horaz singt:

Tyrtæusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit. — [345])

Diese Schlacht ereignete sich im 685sten Jahre vor Christo. Von der Trompete, welche hier so gute Dienste that, ist Tyrtäus selbst Erfinder. Plutarch erzählt, daß ihm die Lacedämonier zur Dankbarkeit nicht nur das Bürgerrecht in ihrer Stadt gaben, sondern auch seine Kriegslieder in ihren Armeen sangen und spielten, so lange ihre Republik dauerte. Lykurg sagt in seiner Rede gegen den Leocrates, daß die Spartaner ein Gesetz hatten, nach welchem sie, so oft sie zu einer kriegerischen Unternehmung die Waffen ergreifen würden, vor das Zelt des Generals citirt werden mußten, um erst die Kriegslieder des Tyrtäus singen zu hören. Er war auch Erfinder eines berühmten dreychörigen Tanzes und Gesangs, welchen die Lacedämonier bey ihren öffentlichen Festen gebrauchten. Der erste Chor bestand aus alten Männern, der zweyte aus Jünglingen, und der dritte aus Knaben. Der erste Chor fieng an:

Nos quondam eramus inclyti bello viri.

Der Chor der Jünglinge antwortete:

Nos ii sumus: fac si velis periculum.

Der dritte aus Knaben bestehende Chor sang endlich:

Nos fortitudine plurimum præstabimus [346]).

Nach dem Suidas hat Tyrtäus fünf Bücher Kriegslieder verfertigt. Es sind aber nur noch wenige Fragmente davon übrig. Diese Fragmente handeln von der Liebe des Vaterlandes, von der Verachtung des Todes, und von der Tapferkeit, als der größten Tugend des Menschen.

Der Abt Sevin hat in einer ausführlichen Abhandlung, welche in den Memoires de l'acad. des inscript. T. VIII. pag. 144. abgedruckt ist, die Handlungen und Lebensumstände dieses berühmten musikalischen Generals untersucht, und noch manche Begebenheit beygebracht, die uns hier zu weit führen würde.

§. 86.

Terpander wird fast einmüthig von allen Schriftstellern des Alterthums für einen solchen Dichter und Tonkünstler gehalten, welcher zu seiner Zeit zur Ausbildung der Kunst das meiste beygetragen hat. Dennoch findet man kaum zwey Nachrichten bey den Alten, welche in Ansehung seiner Geburt und seines Zeitalters übereinstimmend sind. Nach der wahrscheinlichsten Meynung gehört er in die 32ste Olympiade, oder ins 645ste Jahr vor Christo. Diese Zeit geben ungefähr die parischen Marmor an, worin es heißt: „Seitdem Terpander, des Derdeneus Sohn von Lesbus die Weisen zur Lyre und Flöte bekannt gemacht, und sie den Spielleuten selbst vorgespielt, auch die entstandene Klage beym Volke abgewendet hat, sind 381 Jahre.“ [347]) Nach dieser Zeitrechnung war er ein Zeitverwandter Lykurgs Als Lacedämon durch innerliche Unruhen zerrüttet wurde, und man das Orakel befragte, was für Mittel man dagegen gebrauchen sollte, befahl das Orakel, den lesbischen Sänger kommen zu lassen. Er war kaum in Lacedämon angekommen, und hatte seine mit der Cither begleiteten Lieder hören lassen: als der Geist der Ruhe und des Friedens wieder erwachte, und die Unordnung gedämpft war. Die Singart Terpanders wurde in der Folge die lesbische genannt, und von ganzen Völkern zum Muster angenommen.

345) *De arte poetica, v. 204.* „Tyrtäus kam, und erhitzte durch seine Gesänge die männlichen Seelen zum blutigen Streit.“ Ramler.

346) *Plutarchi Lycurgus, T. I. pag. 53.*

347) s. die 35ste Epoche.

Die Lyre, welche um jene Zeit nur vier Saiten hatte, soll Terpander mit drey Saiten vermehrt haben. Strabo und Euclid wollen diese Erfindung mit zwey Versen beweisen, welche vom Terpander selbst seyn sollen [348]). Nach andern Nachrichten war aber diese Erfindung schon lange vor den Zeiten Terpanders gemacht; denn sie wird nicht nur dem Amphion und Orpheus, sondern auch sogar dem Apollo schon zugeschrieben. Wir werden also unter dieser Nachricht bloß so viel verstehen müssen, daß Terpander nicht in ganz Griechenland, sondern nur in Sparta zuerst eine siebensaitige Lyre gebraucht habe. Noch eine andere Erklärung giebt Marpurg von dem Vers des Euclides, und vermuthet, daß man nicht sieben Saiten, sondern nur sieben Töne verstehen müsse, daß folglich Terpander eigentlich sagen wolle: „wir, die wir die bloß aus vier Tönen bestehende Gesänge verachten, wollen aus den vier Saiten weit mehrere Töne hervorbringen.“ Wir halten uns indessen bey diesen Vermuthungen nicht länger auf.

Daß Terpander von den Lacedämoniern seiner Saitenvermehrung wegen zur Rechenschaft gezogen wurde, berichten die parischen Marmor in der 35sten Epoche. Ob er nun gleich nach dem Plutarch von den Richtern nicht verdammt, und ihm sein Instrument weggenommen wurde, so bleibt es dennoch immer unbegreiflich, wie sich diese Strenge der Lacedämonier zu dem musikalischen Dienst reimt, welchen ihnen Terpander bey der vorher erzählten Unruhe des Volks geleistet haben soll. Entweder muß Terpander Gelegenheit gefunden haben, den musikalischen Geschmack der Lacedämonier nach und nach zu verfeinern, oder er hat sich nach den eigensinnigen Forderungen derselben bequemt. Ueberhaupt bin ich der Meynung, daß man unter der Vermehrung der Saiten des Terpanders weder bloße Töne noch Saiten, sondern vielleicht mit weit besserm Grunde ganz neue Lieder verstehen müsse. Denn nur dadurch konnte diese Neuerung auf die Sitten und Empfindungen des Volks einen Einfluß erhalten. Der bloße Zusatz einiger Saiten oder Töne, ohne Anwendung auf neue Melodien, ist zu unbedeutend, als daß die Spartaner, welche zwar jede Art von Neuerung, auch die unbedeutendste von Herzen haßten, so viel Wesens davon gemacht haben würden, wie sie nicht sowol beym Terpander, als vielmehr beym Timotheus und Phrynis gethan haben. Wenn sie sagen, daß sie durch ihre Strenge gegen die drey erwähnten Tonkünstler, die wahre Musik dreymal vom Untergange errettet hätten, so scheint es eine Bestätigung meiner Vermuthung zu seyn, daß nämlich nicht von einzelnen Saiten und Tönen, sondern von der Einführung neuer Melodien, Lieder, Nomen, oder wie man sie nennen will, die Rede war [349]).

348) Terpandrum quoque ejusdem musicæ artificem Lesbium prædicant, qui primus Lyram ante quatuor contentam fidibus, septem nervis instruxit: quod e versibus, qui in eum scripti circumferuntur, intelligi potest:

Contento nervis quatuor nos carmine omisso:
Instructa septem fidibus tibi nobile carmen
Dicemus cithara — — —

Strabo, lib. 13 pag. 425. Pro sono usurpant hoc nomen, qui citharam vocant heptatonon, id est, septem sonis constantem, quomodo Terpander atque Ion. Ille enim ita:

At nos quadrisono contempto carmine, posthac
Rite novos cithara heptatono cantabimus hymnos.

Euclid. introduct. harmon. pag. 19. Vers. Meibom.

349) Ueber die Musik der Spartaner sind indessen überhaupt die Meynungen getheilt. Polybius und mehrere alte Schriftsteller versichern, daß sie ein wichtiges Stück der Spartanischen Erziehung ausgemacht habe. Vom Lykurg, dem strengen Gesetzgeber dieses Volks, ist es bekannt, daß er ein Freund der Poesie und Musik war, folglich bey seiner Gesetzgebung auf eine nützliche Anwendung beyder Künste Rücksicht genommen haben wird. Andere Schriftsteller bezeugen das Gegentheil, und sprechen den Lacedämoniern alles Gefühl für schöne Künste so gänzlich ab, daß sie uns dadurch nicht bloß als tapfere und wilde Krieger, sondern als ganz rauhe und ungebildete Menschen erscheinen. Wenn man zwischen diesen beyden entgegenstehenden Meynungen einen Mittelweg wählt, und annimmt, daß zwar die Spartaner hauptsächlich zur Tapferkeit gebildet wurden, dennoch aber von den Künsten so viel Gebrauch machten, als mit ihrer Hauptabsicht bestehen konnte, so hat man die meisten Schriftsteller auf seiner Seite. Man begreift alsdann verschiedene Erzählungen, die uns Plutarch, Aelian, Athenäus u. a. machen, ungleich besser. Unter diesen Erzählungen sind

Unter allen Erfindungen, welche dem **Terpander** zugeschrieben werden, ist seine Einführung der musikalischen Schrift, oder der Tonzeichen, unstreitig die wichtigste, und allein hinreichend, ihm unter den Verbesserern der Musik einen der ersten Plätze zu sichern. **Alypius** und **Gaudentius** schreiben sie zwar dem einige hundert Jahre jüngern **Pythagoras** zu, und **Boethius** folgt ihnen hierin. Man hat aber zu gute Gründe für den **Terpander**, als daß man sie ihm, bloß auf das Ansehen des **Alypius**, **Gaudentius** und **Boethius** absprechen könnte. **Plutarch** [350]) erzählt nach dem **Heraclides aus Pontus**, daß **Terpander**, der Erfinder von Nomen für die Cither in hexametrischen Versen, sie sowol als die Homerischen Verse in **Musik gesetzt habe** [351]), um sie bey den öffentlichen Spielen zu singen. **Clemens von Alexandrien**, indem er erzählt, daß **Terpander** die Gesetze des **Lykurg** in Verse gebracht, und in Musik gesetzt habe, bedient sich der nämlichen Ausdrücke, so daß man nicht umhin kann, eine wirklich geschriebene Melodie darunter zu verstehen [352]). Es ist kurz vorher sogar von der Schreibkunst der Griechen geredet worden; lauter Umstände, die es klar machen, daß **Clemens von Alexandrien** nicht bloß an eine ausgedachte, sondern an eine aufgeschriebene Melodie gedacht habe.

Terpander hat sich indessen nicht nur durch die Erfindung verschiedener Nomen, durch sein Spielen auf der Cither und Flöte, und durch manche andere Verdienste um die Musik, berühmt gemacht, sondern auch dadurch, daß er in den Carnischen Spielen [353]) **einmal**, und in den Pythischen **viermal den Preis** gewann.

§. 87.

Cäpio war ein Schüler **Terpanders**, und hat 1) verschiedene **Nomen** erfunden, die nach seinem Namen benannt wurden, 2) die Form der Cither **verändert**, und sie die **asiatische** genannt. Dies

folgende merkwürdig, und gehören hierher: Als einst ein König der Spartaner die Geschicklichkeit eines Musikers außerordentlich rühmen hörte, sagte er: „Wie muß der erst einen tapfern Mann bewundern, der schon so viel Lob an einen Lyristen verschwenden kann?“ Als diesem König einst ein Musiker als ein Mann gerühmt wurde, welcher vortrefliche Musik zu componiren wisse, drehte er sich nach seinem Koch und sagte: und dieser Mann kann eine gute Suppe machen. (Die sogenannte schwarze Suppe der Lacedämonier ist aus dem Plutarch bekannt. Ein Sybarite wollte lieber sterben, als sie essen.) In dem Leben **Lykurgs** von **Plutarch** wird noch erzählt, daß die Spartaner vorzüglich ihre Sclaven, die Heloten sehr hart und verächtlich behandelten. Sie durften nichts mit den Freygebohrnen gemein haben, auch kein Lied weder von **Terpander** noch von **Alcman** singen. Als daher einige dieser Heloten von den Thebanern gefangen wurden, und man ihnen befahl, die Loblieder des **Terpander** und **Alcman** zu singen, antworteten sie: „diese Lieder gehören für unsere Herren, wir dürfen sie nicht singen.“

350) De Musica, pag. 1132.

351) Im griechischen steht: Μελη περιθεντα, er setzte sie in Melodie. Keiner von den Uebersetzern des Plutarch hat hier den Sinn der Worte so richtig gegeben als **Burette**, so wie er auch der erste ist, welcher die Bemerkung hierüber bekannt gemacht hat. Er sagt in seiner Uebersetzung: Terpandre *notoit la Musique* sur les vers de chacun de ses Nomes, de même que sur les vers d'Homere etc. In seinen Anmerkungen über diese Stelle setzt er noch hinzu, daß **Terpander** seine Melodien deswegen notirt habe, um sie in den öffentlichen Spielen entweder selbst auszuführen, oder **durch andere ausführen zu lassen**.

352) Μελος τε αυ πρωτος περιεθηκε τοις ποιημασι: Er setzte zuerst Melodien zu den Gedichten. *Stromat. lib. I. pag. 308.*

353) Die Carnischen Spiele wurden in der 26sten Olympiade, oder 676 Jahre vor Christo, gerade hundert Jahre nach der Einführung der olympischen Spiele, errichtet. Sie waren bloß bey den Lacedämoniern gebräuchlich. Ein Priester des Apollo, **Carnus** wurde von einem Dorier umgebracht; zur Rache bestrafte Apollo ganz Dorien mit der Pest. Man mußte den Mörder verbannen, und zur Beruhigung des Geistes des Carnus ein Versöhnungsfest anordnen. Dieses Fest erhielt den Namen der **Carnischen Spiele**. Andere geben einen andern Ursprung an. Es war übrigens ganz kriegerisch, und im wahren Geiste der Lacedämonier. Es dauerte neun Tage. Außer den Kriegsübungen wurden auch für Citharisten Preise ausgesetzt, und **Terpander war der erste, der den Preis** bey einem solchen Feste gewann.

ist alles, was **Plutarch** von ihm berichtet. Wenn er ein Schüler **Terpanders** war, so muß er mit ihm in einerley Zeitalter gelebt haben.

Alcman, ein bekannter lyrischer Dichter aus der 27sten Olympiade, war zu Sardes, der Hauptstadt in Lydien geboren, hatte aber um seiner poetischen und musikalischen Verdienste willen, zu Lacedämon das Bürgerrecht erhalten. **Aelian** nennt ihn einen guten Flötenspieler [354]); andere auch einen Citherspieler. Am einmüthigsten wird er für den besten Dichter in Liebesliedern gehalten, und man glaubt, daß er diese Art von Liedern zuerst in öffentlichen Zusammenkünften habe absingen lassen. **Clemens von Alexandrien** schreibt ihm die Erfindung der Kreistänze zu; (Stromat. lib. 1. pag. 308. Χορειαν, Αλκμαν Λακεδαιμονιος.) und **Athenäus** giebt ihm das Lob, daß er nicht nur der beste Dichter in Liebesliedern, sondern auch der stärkste Esser seiner Zeit war. (Deipnos. lib. 13. cap. 8.) Man erzählt noch andere Dinge von ihm; sie dienen aber seinen dichterischen und musikalischen Talenten so wenig zum Schmuck, daß wir sie lieber nicht nacherzählen wollen. Dem schönen Geschlecht war er vorzüglich ergeben, und eine gewisse **Magalostrata**, die sich vielleicht bloß mit der Dichtkunst beschäftigte, um Liebhaber an sich zu locken, war die bekannte Geliebte von ihm.

Aristoxenus Selinuntius gehört in die 28ste Olympiade, und wird vom **Eusebius** ausdrücklich ein Musikus genannt [355]). Er muß nicht mit dem **Aristoxenus** von Tarent, dessen drey Bücher Elementor. Harmonicor. auf uns gekommen sind, und welcher erst in der hundert und eilften Olympiade zur Zeit Alexanders des Großen gelebt hat, verwechselt werden. Der unsrige ist ungefähr 328 Jahre älter als der Tarentische. Man findet übrigens weder von seinen poetischen noch musikalischen Verdiensten eine bestimmte Nachricht.

§. 88.

Arion, aus Methymna, einer Stadt auf der Insel Lesbos, gebürtig, blühte in der 38sten Olympiade. Sein Vater hieß Cyklon, und sein Lehrmeister in der Dichtkunst und Musik war **Alcman**. Er ist einer von den alten Tonkünstlern, dessen Geschicklichkeit so sehr bewundert wurde, daß die Erzählungen davon, so wie die von Amphion und Orpheus, in Fabeln übergiengen. Sein Instrument war die Cither, und er wußte sie so vortreflich zu spielen, daß er sich dadurch beym **Periander**, König zu Korinth, nicht nur ausserordentlich beliebt machte, sondern auch ein ansehnliches Vermögen sammelte. Wahrscheinlich bloß in der Absicht, dieses Vermögen noch zu vermehren, bat er den Periander, bey welchem er eigentlich in Diensten stand, um Erlaubniß, die Städte Griechenlands durchreisen, und sich daselbst hören lassen zu dürfen. Nachdem er einige Zeit in Griechenland herumgewandert, und Ruhm und Geld erworben hatte, mochte er auf dem Schiffe, auf welchem er seine Rückreise antreten wollte, sowol vor seinen eigenen Bedienten, als den Schiffern, unvorsichtig genug gewesen seyn, seine erworbenen Schätze sehen zu lassen. Die Schiffsleute verbanden sich daher mit seinen eigenen Bedienten, um ihn zu ermorden, und sodann sein Vermögen unter sich zu theilen. In dieser Gefahr erschien ihm Apollo im Traum, warnte ihn, und befahl ihm, sich derjenigen Rettungsmittel zu bedienen, welche sich in der Gefahr zeigen würden. Als ihn nachher die Verbündeten wirklich überfielen, um ihren Anschlag auszuführen, bat er sie, ihm nur so viel Zeit zu lassen, daß er sich selbst sein Sterbelied spielen könnte. Man fand kein Bedenken, ihm diese letzte Bitte zu gewähren. Als er aber sein Lied anfieng, versammelten sich eine große Menge Delphine um das Schiff herum, und sobald er sie erblickte, glaubte er in ihnen diejenigen Rettungsmittel zu finden, zu welchen ihm Apollo Hofnung gemacht hatte. Er

354) *Var. histor. lib. 12 cap. 50.* — — Et Alcmanem, tibicen enim erat.

355) Aristoxenus musicus — — — *Olymp. XXVIII. an. 4.*

faßte daher den Entschluß, mit seiner Cither ins Meer zu springen, und die Art und Weise seiner Rettung vom Apollo zu erwarten. Er war kaum hineingesprungen, als ihn einer von den Delphinen auf den Rücken nahm, und an das tänarische Vorgebirge ans Land trug. Als er sich nun so glücklich gerettet sah, eilte er, nach Korinth zu kommen, um dem Periander sein Schicksal zu erzählen, und vergaß darüber seinen Erretter, den Delphin wieder ins Wasser zu bringen, welcher daher umkommen mußte. Sobald er seine Zufälle dem **Periander** erzählt hatte, ließ dieser sogleich dem Delphin ein schönes Grabmal errichten, und da es sich bald nachher traf, daß das Schiff, aus welchem Arion entsprungen war, durch Sturm nach Korinth getrieben wurde, stellte **Periander** die Schiffer zu Rede, und verlangte zu wissen, wo sie den **Arion** gelassen hätten. Sie versicherten einmüthig, er sey gestorben. **Periander** befahl ihnen hierauf, ihre Versicherung beym Grabmal des Delphins zu beschwören, versteckte aber vorher den **Arion** darinnen. Als nun wirklich die Schiffer ihre Aussage beschworen hatten, ließ er den **Arion** hervortreten, überführte sie dadurch ihres Meyneids und Verbrechens, und ließ sie sämmtlich kreuzigen.

Nach dem **Pausanias** [356]) stand lange Zeit auf dem tänarischen Vorgebirge eine Statüe, die den **Arion** auf einem Delphin sitzend vorstellte. Dennoch wird man wahrscheinlich unter dieser Geschichte nichts anders zu verstehen haben, als daß sich **Arion** entweder mit Schwimmen gerettet habe, oder von einem Schiffe aufgefangen worden, welches einen Delphin im Wapen führte. **Aelian** hat uns einen Lobgesang aufbehalten, welchen **Arion** auf den Delphin, der ihn so glücklich ans Ufer brachte, gemacht haben soll [357]).

Uebrigens hat **Arion** nicht nur **Dithyramben, orthische** Lieder u. s. f. gemacht, sondern auch mit seinem Gesange bey den Lesbiern schwere Krankheiten geheilt, und zuerst Kreistänze angeordnet [358]). **Pacificus** setzt ihn dem Orpheus und Amphion an die Seite;

Orpheus Eurydicen cithara revocavit ab orco,
Eque suis movit saxa nemusque jugis.
Pisce fuit pelagus per longum vectus *Arion*;
Hac etiam *Amphion* mœnia struxit ope.

§. 89.

Draco aus Athen, Dichter und Gesetzgeber der Athenienser, blühte in der 39sten Olympiade. Seine Gesetze waren in Versen, und wurden nach damaliger Gewohnheit gesungen. Nach dem **Suidas** ist er von dem allzugroßen Beyfall gestorben, welchen seine Gesetze beym Volke erhielten. Denn als er sie in einem Theater bekannt machte, wurden so viel Röcke, Hüte und Mützen als Zeichen des Beyfalls auf ihn geworfen, daß er darunter erstickte, und in eben demselben Theater begraben wurde.

Stesichorus aus der Stadt Himera in Sicilien, wird von Athenäus in die 37ste Olympiade gesetzt. Nach der Meynung anderer wurde er aber in der 24sten Olympiade geboren, und lebte bis zum ersten Jahr der 55sten, also ungefähr zwischen 684 und 560 vor Christo. Für seinen Vater hält man einen gewissen **Hesiodus**, welcher aber nicht der berühmte Dichter ist, welcher zu **Homers** Zeiten gelebt hat. **Plinius** erzählt, daß, als er noch Kind war, eine Nachtigall oder Lerche sich auf seinen Mund setzte, und vortreflich sang. Man sah diese Begebenheit als eine Vorbedeutung seiner künftigen

356) *Laconic. cap. 25.*
357) *De natura animalium. lib. 12. cap. 45.*
358) Arion Methymnæus Lyricus, Cyclei filius, Olympiade XXXVIII. Quidam etiam Alcmanis fuisse discipulum tradiderunt. Scripsit cantica, quæ prosmia dicuntur, versibus circiter 2000. Fertur et tragici modi inventor extitisse, et primus chorum instituisse, et dithyrambum cecinisse: itaque nominasse id quod a choro caneretur: et Satyros induxisse, qui versibus loquerentur. *Suidas.*

Geschicklichkeit im Gesange an. Er wurde anfänglich **Tisias** genannt. Nachdem er aber die damals üblichen Musik- und Tanzchöre änderte, erhielt er den Namen **Stesichorus**. Diese Chöre giengen nämlich vor seiner Zeit zuerst rechter Hand um den Altar und die Bildsäule herum, und kehrten linker Hand wieder zurück. Das erste hieß **Strophe**, und das zweyte **Antistrophe**. Beydes geschah ununterbrochen hintereinander, und nur ein einzigesmal. Stesichorus ließ zwischen der Strophe und Antistrophe eine Pause machen, und während derselben den Theil des Chors, welcher vor der Bildsäule stand, einen dritten Satz anstimmen, welcher **Epode** genannt wurde. Dies geschah bisweilen stehend, und bisweilen sitzend. Von dieser Pause hat der Erfinder den Namen **Stesichorus** erhalten, der so viel als statio oder stator chori bedeuten soll. **Plutarch** erzählt, **Stesichorus** habe dem ältern Olympus nachgeahmt, und den Nomum von ihm angenommen, welcher **Harmatios** hieß. Auch soll er den dactylischen Rhythmum besonders ausgeübt, und noch manche Neuerung zum Vortheil der Kunst gemacht haben.

Die Einwohner von Himera ließen ihm in seinem Alter eine Ehrensäule setzen, von welcher Cicero als von einem Meisterstücke der Kunst spricht. (Erat etiam Stesichori poetæ statua senilis, incurva, cum libro, summo ut putant artificio facta, qui fuit Himeræ: sed et est et fuit tota in Græcia summo propter ingenium honore et nomine. *In Verrem, cap. 35*). Er erscheint in einer gebogenen Stellung mit einem Buche in der Hand. Beym **Gronov** ist ebenfalls sein Bildniß befindlich, welches nach einem alten Kunstwerk gestochen ist, und ihn in seiner Jugend vorstellt. Nach einer Erzählung des **Plato** wurde er einer Satyre wegen, auf die Helena, blind; erhielt aber sein Gesicht wieder, als er ein Lobgedicht auf sie machte [359]). Das wichtigste unter allem, was man hin und wieder von seinen musikalischen und poetischen Verdiensten angeführt findet, ist unstreitig das, was **Plutarch** von ihm sagt, und was wenige von seinen Geschichtschreibern bemerkt haben, nämlich: **daß er zu seinen Versen auch die Melodien setzte, nach welchen sie gesungen werden sollten** [360]). Die Erfindung des **Terpander** scheint also um diese Zeit den bessern Dichtern und Tonkünstlern schon bekannt gewesen zu seyn.

§. 90.

Alcäus aus Mitylene in der Insel Lesbos, im 604ten Jahre vor Christo, oder in der 44sten Olympiade geboren, war nicht nur ein vortreflicher lyrischer Dichter, sondern auch ein sehr guter Musikus und Sänger. Er wußte indessen nicht allein zu dichten, zu singen, und die Lyre zu spielen, sondern auch Schild und Degen zu führen. Er mußte aber in einem Treffen der Mitylenenser gegen die Athenienser seine Waffen von sich werfen, und die Flucht ergreifen. Er scheint in der Tapferkeit dem **Archilochus** ähnlich gewesen zu seyn, welcher es auch für besser hielt, zu fliehen, als sich todschlagen zu lassen. Die Athenienser, welche den Sieg auch ohne Hülfe des **Alcäus** erhielten, fanden seine weggeworfenen Waffen auf dem Kampfplatze, und hiengen sie als Siegeszeichen im Tempel der Minerva zu Sigäa auf. Er wollte auch gegen Tyrannen sowol in seinen Liedern als mit seinem Degen tapfer seyn, und fiel darüber in die Hände des Pittacus, welcher ihn aber aus Großmuth verschonte. Ueberhaupt scheint er sehr unruhigen Geistes gewesen zu seyn. In die **Sappho** war er sterblich verliebt. **Aristoteles** (Rhetor. lib. I. cap. 9) hat uns einige Verse des Alcäus aufbehalten, worin er der Sappho seine Liebe erklärt. Die Dame scheint gerade nicht in ihrer guten Laune gewesen zu seyn, und

359) *In Phædro vel de Pulchro, lib. 26 pag. 449. Vers. Ficini.*
360) *De Musica. pag. 1132.* Stesichori aliorumque veterum Lyricorum poematis similem, qui versibus modos quibus canerentur adjecerunt. Μελη περιτιθεσαν, heißt es im griechischen. **Bürette** hat übersetzt: ils y ajustoient la Musique.

ließ es sich einfallen, ihm etwas zu verweigern, was sie ihm zu einer andern Zeit vielleicht angeboten hätte. **Athenäus** macht ihn zu einem starken Trinker, der sich stets in Wein berauscht habe. (Deipnos. lib. 10.)

Seine poetischen und musikalischen Verdienste werden übrigens allgemein anerkannt. Das bekannte alcäische Sylbenmaaß schreibt sich von ihm her, und nach einigen Stellen des **Horaz**:

— Age, dic Latinum
Barbite carmen.
Lesbio primum modulate civi [361]).

und:

— — — — nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton [362]).

hat er das Instrument **Barbiton** erfunden.

Von seinen Gedichten sind nur noch kleine Fragmente übrig. Sie waren im aeolischen Dialekt geschrieben, und nach dem Urtheil des **Quintilian** (Inst. orat. lib. 10) so rein, stark und prächtig im Ausdruck, daß er das goldene Plectrum wol verdiente, welches ihm **Horaz** vom Apollo schenken läßt [363]). Bisweilen besang er aber auch den Bacchus, die Venus, den Cupido und die Musen.

Die Begebenheiten der **Sappho**, und ihre auf uns gekommene Gedichte sind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, hier viel davon zu sagen. Sie hatte mit dem **Alcäus** einerley Geburtsstadt. Ihr Lieblingsinstrument, mit welchem sie ihre Verse begleitete, war das Barbiton, und da sie vielleicht von Natur eine etwas hohe Stimme hatte, so sang sie in der Mixolydischen Tonart. Sie wird aus dieser Ursache vom **Aristoxenus** und **Plutarch** als Erfinderin dieser Tonart angegeben [364]). Sie hatte drey Schülerinnen, **Anagora** aus Milet, **Gorgila** aus Colophon, und **Eunica** aus Salamin, die sie ganz nach ihrem Geschmack bildete, und sich in ihrer Gesellschaft bey allen öffentlichen Festen hören ließ. Außerdem soll sie auch das **Plectrum** [365]), und nach dem **Athenäus** ein Instrument, mit Namen **Pectis**, erfunden haben [366]).

Erinna war eine Freundin, Landsmännin und Zeitverwandtin der **Sappho**, und wird ebenfalls unter die lyrischen Dichterinnen gerechnet. Von ihrer Musik ist aber weiter nichts bekannt, als daß sie ihre Gedichte selbst gesungen hat. Man hat noch einige Fragmente von ihren Gedichten, welche **Fulv. Ursinus** zuerst herausgegeben hat.

361) *Carm. lib. 1. Od. 32.*
— — „Laute, wohlan! so spiele
Lazische Verse,
Du Geschenk des Lesbiers, deines Schöpfers, u. s. f.

362) Carm. lib. 1 Od. 1 V. 33.
— — noch Polyhymnia
Mir das lesbische Spiel ferner zu rühren wehrt.

363) *Carmin. lib. 2 Od. 13 V. 26.*
Et te sonantem plenius aureo,
Alcæe, plectro dura navis,
Dura fugæ mala, dura belli!
Und dich, Alkäus, der du mit vollerem
Griff güldene Saiten rührst, und Kriegslast,
Schiffbruch, Verbannung herunterstürmest.

364) Mixolydia quoque animum percellens, tragoediis est apta. Hanc Aristoxenus scribit primum a Sapphone inventam: ab ea didicisse tragoedos. *Plutarch. de Mus.*

365) Carmen etiam Sapphicum ab ejus nomine dictum primo excogitavit, et plectrum invenit. *Notæ histor. ad Marmor. Oxon. pag. 201.*

366) Menechmus libro de artificibus, Magadin ait eandem esse cum Pectide, et inventam a Sappho. *Deipnos. lib. 14 cap. 9* An einer andern Stelle dieses nämlichen Buchs wird gesagt, sie habe dies Instrument zuerst gebraucht, welches gewissermaaßen einerley ist.

§. 91.

Mimnermus, Sohn des Ligyrtiades aus Colophon oder Smyrna, ein vortreflicher Flötenspieler und Elegiendichter, lebte zur Zeit Solons in der 46sten Olympiade oder 594 Jahre vor Christo. Von der Annehmlichkeit seiner Gesänge soll er den Beynamen Ligyostades [367]) erhalten haben; wahrscheinlich hat man diesen Beynamen fälschlich für den Namen seines Vaters gehalten. Daß er ein berühmter Flötenspieler war, bezeugt **Strabo** [368]), und beym **Athenäus** [369]) wird er für den Erfinder des Pentameters gehalten. Nichts übertraf aber seine Liebeslieder. **Properz** schätzte einen einzigen Vers davon höher als den ganzen Homer:

Plus in amore valet Mimnermi versus Homero
Carmina mansuetus lenia quærit Amor.
Lib. 1. Eleg. 9. v. 11. 12.

und nach dem Zeugnisse des **Athenäus** wurden nicht nur diese Liebeslieder, sondern auch seine übrigen Verse in ganz Griechenland eben so allgemein gesungen, wie vor ihm die Verse des **Homer**, **Hesiodus**, **Archilochus** und **Phocylides**, (Deipnos. lib. 14). In seinem Alter verliebte er sich in eine junge, artige Flötenspielerin, mit Namen **Nanno**, und war den Gastereyen sehr ergeben. Aus einigen Versen des **Horaz** [370]), die eine Anspielung auf ein Gedicht des **Mimnermus** selbst, an seine **Nanno** sind, sieht man, daß er überhaupt die Freuden des Lebens liebte und suchte [371]).

§. 92.

Simonides ein berühmter Dichter des Alterthums ist zu Julis auf der Insel Ceos in der 55sten Olympiade geboren, und in der 78sten gestorben, hat also zwischen den Jahren 557 und 468 vor Christo gelebt, und ist ohngefähr 90 Jahre alt geworden. Sein Geist war in seinem spätesten Alter noch so lebhaft, daß er in seinem 80sten Jahre im Stande war, einen Preis in der Dichtkunst zu gewinnen. **Plato** und **Cicero** nennen ihn beyde nicht nur einen guten Dichter, sondern auch Musiker, und sprechen ihm überhaupt große Geschicklichkeit und Wissenschaft zu. Von der Süssigkeit seines Gesangs, erhielt er den Beynamen **Melicertes**. Die Lyre vermehrte er nach dem **Suidas** mit der dritten Saite [372]), und nach dem **Plinius** mit der achten. Dies letztere wird aber von den Gelehrten bezwei-

367) *Suidas pag. 596.*

368) Colophonii viri, quorum memoria vivit, fuerunt Mimnermus tibicen juxta, et elegiæ scriptor. *Geogr. lib. 13. pag. 442.*

369) Reperit et suavem Mimnermus denique cantum,
Solamen molli ex pentametroque tulit.
Athen. Deipnos. lib. 13 cap. 25.

370) Si, Mimnermus uti censet, sine amore jocisque
Nil est jucundum, vivas in amore jocisque.
Epist. VI. lib. 1 v. 65.
Wenn, wie Mimnermus sagt, nur Lieb' und Scherz erfreut,
So lieb' und scherze du, so lang du lebst, wie heut.

371) Das Gedicht des **Mimnermus** sagt in zehen Versen dasselbe, was **Horaz** in obigen zweyen sagt. Stobäus hat es aufbehalten. In Marpurgs Einl. in die Gesch. der Mus. S. 81 ist es griechisch mit einer lateinischen und französischen Uebersetzung abgedruckt. Ich gebe hier eine englische, weil mir keine deutsche bekannt ist.

What is life and all its pride,
If love and pleasure be denied?
Snatch, snatch me hence, ye Fates whene'er
The am'rous bliss I cease to share.
Oh let us crop each flagrant flow'r,
While youth and vigour give us pow'r;
For frozen age will soon destroy
The force to give or take a joy;
And then, a prey to pain and care,
Detested by the young and fair,
The sun's blest beams will hateful grow,
And only shine on scenes of woe!

372) Simonides invenit — — et tertium lyræ sonum. *Suid. pag. 853.*

felt. Nach dem **Athenäus** hat er in der Stadt Carthea eine Singschule angelegt, und darin den Chorgesang gelehrt [373]). **Pindar** war sein Schüler.

In seinen spätern Jahren, nachdem er vielleicht gemerkt hat, daß das Geld eines der wichtigsten Mittel ist, sich im Leben Achtung und Vergnügen zu verschaffen, soll er sparsam, und wie einige wollen, gar geizig geworden seyn. Dies schließt man daraus, weil er zuerst angefangen haben soll, sich den Gesang seiner Muse mit Geld bezahlen zu lassen. Uebrigens hat es mehrere Dichter seines Namens gegeben, über deren Zeitalter man nicht einig ist. Der unsrige ist der älteste unter ihnen, und der berühmteste.

§. 93.

Bacchylides aus Cea, ein lyrischer Dichter und Brudersohn des **Simonides**, gehört in die 82ste Olympiade. Er war ein Zeitverwandter des Pindar, und Mitwerber in den öffentlichen Spielen. Ausser vielen Oden auf Sieger, hat er auch Liebeslieder, Prosodien, Dithyramben, Hymnen, Päane, Hyporchemata, und Parthenia, oder Chöre, welche von Frauenzimmern bey öffentlichen Festen gesungen wurden, gemacht. Wenn er oben in die 82ste Olympiade gesetzt worden, so heißt dies nur so viel, daß er um diese Zeit berühmt war. Von seinem eigentlichen Geburts- oder Sterbejahr findet man keine Nachricht.

Pindar, der vornehmste unter den lyrischen Dichtern der Griechen, ist im ersten Jahr der 65sten Olympiade zu Theben in Böotien geboren. Nach der Meynung der meisten hieß sein Vater **Daiphantus**, und seine Mutter **Myrtis**. Beyde Eltern spielten die Flöte, und unterrichteten auch ihren Sohn in dieser Kunst. Die Lyre lernte er von **Lasus** aus Hermione spielen, und wurde in kurzer Zeit seiner Geschicklichkeit wegen auf dem letztern Instrument so berühmt, daß ihn der König in Macedonien, Alexander, unter seine Musiker aufnahm. **Plutarch** (de Mus. pag. 1137.) spricht von einem Pindarischen Modo, den auch **Simonides** gebrauchte, und welcher keine chromatischen Intervallen hatte. Daß er noch ausser den gedachten Lehrmeistern auch den **Simonides** hatte, ist schon gesagt worden. Von diesem soll er die Gewohnheit angenommen haben, seine Muse nicht anders als für Geld singen zu lassen. In seinem zweyten Isthmischen Liede gesteht er offenherzig, daß er seine Loblieder nicht gerne umsonst mache. Er singt: „die ehemaligen Männer, o Thrasybulos, die auf den Wagen der mit „goldenen Stirnbinden geschmückten Musen stiegen, und in ihre berühmte Harfe sangen, ließen ihre „süßen und verliebten Lieder geschwind ertönen, wenn jemand schön war, und die angenehmste erste „Jugendreife, diese Werberin der schön-sitzenden Aphrodite an sich zeigte. Denn die Muse war damals „noch nicht gewinnsüchtig, und suchte nicht etwas zu verdienen: und die einnehmenden, süßen, zärtlich „klingenden Gesänge der Terpsichore machten noch keine nach Silber begierige Miene, und wurden nicht „verkauft. Jetzt aber erlaubt sie, den Ausspruch des Argivischen Mannes, der der Wahrheit so gemäß „ist, zu befolgen: **Geld, Geld** macht den Mann [374]). Du bist indessen weise genug; ich besinge „nicht einen, der mich etwa nicht verstünde.“

Die Dichterin **Corinna**, von deren Schönheit viel gerühmt wird, soll ihm in seiner Jugend fünfmal den Preis abgewonnen haben; die Richter wurden aber dafür vom **Pindar** für unwissend und geschmacklos erklärt [375]). Von seinen Werken sind nur **fünf** und **vierzig** lyrische Gesänge auf uns gekommen, die eigentlich Loblieder auf die Sieger in den vier großen Wettspielen der Griechen sind. Vierzehen betreffen die Olympischen Sieger, zwölf die Pythischen, eilf die Nemeischen, und acht die Isthmischen.

Unter allen Dichtern und Tonkünstlern des Alterthums ist vielleicht **Pindar** der einzige, gegen dessen moralischen Charakter man nichts zu sagen gewußt hat. **Plutarch** hat uns einige Verse aufbehalten, welche bey dem Begräbnisse des Pindar gesungen wurden, und zwar nur ein kurzes aber schönes Lob enthalten. „**Dieser Mann gefiel den Fremden, und war seinen Mitbürgern theuer** [376]).“ Seine Werke enthalten die reinste Moral, und **Clemens von Alexandrien** glaubte deswegen, er müsse die Bibel, besonders aber die Sprüche Salomons gekannt und benutzt haben. Ueber die Bösartigkeit seiner Feinde tröstete er sich mit einer Maxime, die in seiner ersten Pythischen Ode enthalten ist, und nachher zum Sprüchwort wurde: Es ist besser beneidet als bemitleidet zu werden.

Obgleich **Pindar** seine Muse gewöhnlich nur für Geld hören ließ, und sowol bey den öffentlichen Festen, als von Prinzen und Königen gut bezahlt wurde, so scheint es doch, daß er auch bisweilen blos aus Freundschaft gesungen habe. Von dieser Art ist wahrscheinlich seine zwölfte Pythische Ode, die er auf den Flötenspieler **Midas** von Agrigent in Sicilien, welcher in den pythischen Spielen zweymal die Siegeskrone erhielt, machte. In dieser Ode wird nicht nur der Sieg des **Midas** über ganz Griechenland auf der Flöte, sehr gerühmt, sondern auch bey dieser Gelegenheit von der Erfindung dieses Instruments, die der Minerva zugeschrieben wird, geredet. Diese Stelle ist im Artikel von der Minerva schon angeführt worden.

Plutarch erzählt, **Pan** habe die Lieder des **Pindar** gesungen [377]). Ferner: Apollo habe befohlen, ihm und seinen Nachkommen von allen Erstlingen, die nach Delphos gebracht wurden, einen Theil zu geben, und endlich: bey der Zerstörung von Theben, sey auf ausdrücklichen Befehl Alexanders, das einzige Haus des Dichters verschont worden. Die Lacedämonier hatten das nämliche schon vorher gethan; denn als sie Böotien verwüsteten, und die Hauptstadt verbrannten, wurden folgende Worte an das Thor seines Hauses geschrieben: **Verschont dies Haus; es war die Wohnung Pindars.** Noch im dritten Jahre der 87 oder 88sten Olympiade hat **Pindar** den **Megacles** von Athen besungen, folglich über 94 Jahre gelebt. Er starb unvermuthet und unvermerkt in dem Schooß eines Knaben **Theoxenus**, welchen er nach damaliger Art sehr liebte. Dies geschah in einem Theater.

§. 94.

Timotheus war unter den alten griechischen Barden einer der berühmtesten. Er wurde zu Milet, einer Jonischen Stadt in Carien 446 Jahre vor Chr. geboren, und nach den parischen Marmorn 90 Jahre alt. Er war ein Zeitverwandter Philips von Macedonien, und des Euripides, und nicht nur in der lyrischen und dithyrambischen Poesie, sondern auch in der Musik vortreflich. Vorzüglich spielte er die Cither sehr gut. Nach dem **Pausanias** [378]) vervollkommte er dieses Instrument durch den Zusatz von vier neuen Saiten; eine Erfindung, worüber schon §. 17. das nöthigste gesagt ist, und wobey wir uns, als einer Sache, die der mannichfaltigen und widersprechenden Nachrichten wegen nie entschieden werden kann, nicht weiter aufhalten. Merkwürdiger ist hier, daß die Lacedämonier die Saiten-

373) Fama est, cum in Carthea degeret, agendi canendique choros rationem docuisse, schola procul a mari sita, in urbis superiore parte juxta templum Apollinis. *Athen. Deipnos. lib. 10.*

374) Dieser Argiver hieß **Aristodemos**, der in seinem Wohlstande Achtung und Freunde hatte, mit dem Gelde aber beydes verlor. Er sagte hierauf, ich sehe wol, daß ich es nicht war, der geachtet und geliebt wurde, sondern mein Geld. **Horaz** beschreibt diese Geschichte sehr schön in der ersten Epistel des ersten Buchs.

375) Pindarus poeta Thebis certans; quum in imperitos incidisset auditores, superatus est a Corinna quinquies. Redarguens vero ruditatem ipsorum Pindarus, suem vocavit Corinnam. *Aelian var. hist. lib. 13 cap. 25.*

376) *De anim. procreat.*

377) *Opera, T. II. pag. 1103.*

378) *Laconic. cap. 12.*

vermehrung des **Timotheus** nicht gestatten wollten. Denn als er in den Carnischen Spielen mit um den Preis streiten wollte, näherte sich ihm einer der Ephoren mit einem Messer, und befahl ihm, diejenigen Saiten damit von seiner Cither abzuschneiden, welche über sieben waren [379]). Dies war aber noch nicht genug; er wurde durch eine feyerliche Rathsverordnung sogar aus der Stadt verwiesen. Diese Verordnung hat uns **Boethius** (de Musica, cap. 1.) aufbehalten. **Athenäus** gedenkt derselben ebenfalls, und **Casaubonus** hat sie in seinen Anmerkungen zum **Athenäus** abdrucken lassen. Nachher ist sie in mehrere Schriften übergegangen. Wer Lust hat, das Original selbst zu lesen, kann es an den erwähnten Orten finden; ich begnüge mich, hier eine so viel möglich getreue Uebersetzung davon zu geben:

„Demnach **Timotheus**, der Milesier, bey seiner Ankunft in unserer Stadt, unsere alte „Musik entehrt, und die Lyre mit sieben Saiten verachtet; auch durch seine Einführung einer „größern Menge von Tönen die Ohren unserer Jugend verdorben, und durch die Anzahl „seiner Saiten, und die Neuheit seiner Melodie in unsere Musik einen weibischen und ge„künstelten Charakter gebracht hat, anstatt des planen und ordnungsvollen, worin sie bis„her erschien; nicht weniger auch, weil er durch seine chromatischen Compositionen, anstatt „der enharmonischen, unsere Melodie schändlich gemacht hat; — so haben die Könige und „Ephoren beschlossen, ihn dieser Umstände wegen zu verurtheilen, und zu verfügen: daß er „die überflüßigen Saiten abreissen, und bloß sieben Töne lassen soll; auch daß er aus unserer „Stadt verbannt, und dadurch männiglich gewarnt seyn soll, in Zukunft irgend eine un„nütze Gewohnheit in **Sparta** einzuführen.“ [380])

Indessen waren es nicht die Lacedämonier allein, welche sich gegen die Neuerungen des **Timotheus** empörten; ganz Griechenland that beynahe das nämliche. Dies sieht man aus einer Stelle des **Plutarch**, wo die Liste derjenigen angeführt wird, welche die alte kräftige Melodie durch den Zusatz vieler unnöthigen Töne verdorben und entkräftet haben. Er nennt hier den **Lasus** von **Hermione**, den **Melanippides**, den **Philoxen** und zuletzt unsern **Timotheus**. Das Hauptunglück wird der Einführung der theatralischen Musik zugeschrieben. Hier sey die Musik übermüthig geworden, (klagt **Plutarch**) habe sich nach und nach von der Poesie getrennt, und sey auf einem eigenen Wege ganz von der alten und so kräftigen Einfachheit abgegangen. Wir begreifen in unsern Tagen sehr wol, daß das, worüber **Plutarch** so bitterlich klagt, wirklicher Vortheil für die Kunst war, und daß sich die Musik nothwendig von der Poesie auf eine gewisse Weise trennen mußte, als sie, wenn ich mich so ausdrücken darf, heranwuchs, und an Umfang zunahm. Allein die Griechen waren noch nicht so weit, dieses zu begreifen, welches in der That um so weniger zu verwundern ist, da diese unwidersprechliche, in der Natur der Poesie und Musik selbst liegende Wahrheit sogar in unsern Tagen noch nicht allgemein begriffen wird.

Nicht bloß **Plutarch** beweist es, daß die Klagen über Neuerungen in der Musik, in Griechenland zur Zeit des **Timotheus** (man kann sagen, zu jeder Zeit; denn es ist eine Gewohnheit, die die Griechen mit allen andern ältern und neuern Völkern gemein hatten) fast allgemein waren, sondern auch noch andere alte Schriftsteller. Vorzüglich schrieben einige athenienſische komische Dichter sehr bitter dagegen; nicht weil sie Musik verstanden, oder um den Verlust einer guten Musik und ihrer Wirkungen

379) *Plutarchi institut. lacon. pag. 238.*

380) Es ist zwar schon in der 349sten Note etwas über den Zustand der Musik bey den Lacedämoniern gesagt worden; es verdient aber hier nachgeholt zu werden, daß **Aristoteles** (Polit. 8 cap. 5) die Lacedämonier für gute Kenner der Musik hielt, ob sie sie gleich nie gelernt hätten. So würde **Plato**, der etwas mehr als **Aristoteles** von der Musik verstand, nicht geurtheilt haben.

eigentlich besorgt waren, sondern aus Neid auf das grosse Ansehen, welches sich die Musiker durch ihre verbesserte Musik zu erwerben wußten.

Aus dieser Ursache muß man vielleicht den häufigen Tadel, und selbst die Beleidigungen, welche **Timotheus** von seinen Zeitverwandten erdulden mußte, als Beweise seiner Vollkommenheit und Ueberlegenheit ansehen, womit er gegen jeden seiner Kunstgenossen stand. Ein griechisches Epigramm beym **Macrobius** sagt uns, daß ihm die Epheser tausend Stück Gold für ein Gedicht auf die Diana, zur Einweihung eines neu für sie erbauten Tempels, gegeben haben. Wenn ihm mehrere Gedichte so gut bezahlt wurden, so mußten nach dem natürlichen Lauf der Welt die andern Dichter und Tonkünstler nothwendig neidisch werden, und auf ihn schelten.

Nach **Plutarchs** Erzählung hat es aber keiner hierin so arg gemacht, als der Schauspieldichter **Pherecrates**, der die Musik in Gestalt eines geprügelten und zerschlagenen Frauenzimmers aufs Theater brachte. Die Gerechtigkeit in Gestalt eines andern Frauenzimmers fragt sie, von wem sie so gemißhandelt sey, und die Musik antwortet auf folgende Art:

„Ich will dir es gerne erzählen, meine Freundin; denn ich glaube, du wirst es mit eben „so großem Vergnügen hören, als ich es erzählen werde. Der erste Urheber meines Un„glücks ist **Melanippides**, der mich ganz entkräftet, und mit seinen zwölf Saiten ganz „weibisch gemacht hat. Doch dieser würde noch nicht im Stande gewesen seyn, mich in den „unglücklichen Zustand zu versetzen, worin ich jetzt lebe, wenn nicht **Cinesias**, dieser ver„wünschte Athenienser, durch seine unmelodischen und falschen Gänge, womit er seine Di„thyramben sang, dazu beygetragen hätte. Kurz, seine Grausamkeit gegen mich gieng „über alle Beschreibung. Nach ihm kam es dem **Phrynis** in den Kopf, mich mit seinen „Coloraturen und Läufen zu mißbrauchen, mich nach seinem Gefallen zu biegen und zu dre„hen, und aus seinen **fünf Saiten zwölf verschiedene Töne hervorzubringen** [381]). „Doch auch dieser würde mich noch nicht gänzlich zu Grunde gerichtet haben; denn er wußte „es einigermaaßen wieder zu vergüten, was er verdorben hatte. Blos dem **Timotheus** „war es aufbehalten, mich ins Grab zu bringen. Wer ist denn dieser **Timotheus**, fragt „die Gerechtigkeit? Der Rothkopf, der Milesier, antwortet die Musik, der durch tausend „neue **Beleidigungen**, besonders aber durch seine ausschweifenden Läufe und Triller, alle an„dere, über die ich mich beklagt habe, noch weit übertrift. So oft ich ihm irgendwo be„gegne, bringt er mich sogleich in Unordnung, **und zerlegt mich in zwölf Töne.** „u. s. w. [382])

Die poetischen und musikalischen Werke des **Timotheus** müssen sehr zahlreich und von mannichfaltiger Art gewesen seyn. **Suidas** führt allein **neunzehn Nomen**, oder Gesänge in Hexametern;

381) Aus dieser Stelle läßt sich offenbar auf ein Instrument mit einem Halse schließen, der als Griffbret zur Vervielfältigung der Töne diente, so daß die Töne der fünf Saiten bis zwölf vermehrt werden konnten. **Bürette** und nach ihm **Marpurg** haben in dieser Stelle des **Plutarch** statt der fünf Saiten **sieben** gesetzt. Im griechischen heißt es ausdrücklich:

Ἐν πέντε χορδαῖς δώδεκα ἁρμονίας ἔχων.
In quinque chordis bis sex harmonias habens.
(de Muſ. pag. 1141.)

Bürette erklärt die Ursache, warum er hierin vom Text abgegangen, in seiner 206sten Anmerkung, in den Memoires de Litterature, Tom. XV. pag. 346.

382) **Pherecrates** blühte nach den parischen Marmorn ungefähr im 324sten Jahre vor Christo, also erst nach dem Tode des **Timotheus**. Man kann hieraus, (wenn die Rechnung richtig ist), wenigstens schließen, daß er den **Timotheus** nicht aus persönlichem Neid oder Haß in seinem Schauspiel mitgenommen hat. Das Stück, worin dies geschah, hieß **Chiron**, und die kleine Stelle daraus, welche uns **Plutarch** aufbehalten hat, ist das einzige Ueberbleibsel, welches von den Werken des **Pherecrates** auf uns gekommen ist.

sechs und dreyßig Vorspiele; achtzehen Dithyramben; ein und zwanzig Hymnen; ein Lobgedicht auf die Diana; eine Lobrede; drey Trauerspiele, die Perser, Phinidas und Laertes, von ihm an, und bey andern Schriftstellern findet man noch ein viertes Trauerspiel, die Niobe, und ein Gedicht auf die Geburt des Bacchus, angeführt. Stephanus von Byzanz macht ihn zum Verfasser ganzer achtzehn Bücher von Nomen, oder Liedern für die Cither, zu achttausend Versen, und von tausend Vorspielen (Προοιμια,) zu den Nomen für die Flöte. Ausserdem schreibt ihm Boethius die Erfindung des chromatischen Klanggeschlechts zu. Jedoch widerspricht hierin eine Nachricht des Athenäus, nach welcher Epigonus der Erfinder desselben war. Wenn man indessen an die Zerlegung in zwölf Töne denkt, worüber sich die Musik beym Pherecrates beklagt, und an das Decret der Lacedämonier, worin ausdrücklich gesagt wird, daß Timotheus statt der alten enharmonischen Musik eine neue chromatische eingeführt habe, so wird es wahrscheinlich, daß die Meynung des Boethius die richtigere ist.

Timotheus starb in Macedonien, wie Suidas berichtet, in einem Alter von 97 Jahren; die parischen Marmor geben aber nur 90 Jahre an. Stephanus von Byzanz setzt seinen Tod ins vierte Jahr der 105ten Olympiade, zwey Jahre vor der Geburt Alexanders des Großen, oder ins Jahr 357 vor Christo.

Es hat noch ein anderer Timotheus aus Theben gelebt, welcher jünger war, und häufig mit dem vorhergehenden aus Milet verwechselt wird. Dieser jüngere war ein vortreflicher Flötenspieler, und wurde nebst andern berühmten Tonkünstlern seiner Zeit, zur Vermählung Alexanders des Großen berufen [383]). Er wurde von diesem Könige ausserordentlich hochgeschätzt, welcher, als einmal Timotheus den orthischen Nomum spielte, so in Feuer gerieth, daß er nach den Waffen griff. Vielleicht zielt Currius auf diese Geschichte, wenn er sagt, Alexander sey zu einer Kriegs-Expedition beym Klang der Flöte des Timotheus gegangen [384]). Was Timotheus sonst noch über das Herz des grossen Königs vermocht hat, findet man in Drydens Alexandersfest vortreflich geschildert. Dieser jüngere Timotheus hatte einen Schüler, mit Namen Harmonides, von welchem Lucian (T. II. pag. 330.) eine ganze Abhandlung hat, und welcher, als er sich das erstemal hören ließ, sich so angriff, daß er allen seinen Odem in die Flöte blies, und auf der Stelle todt blieb.

§. 95.

Antigenides, dessen von alten Schriftstellern auf eine sehr ehrenvolle Weise gedacht wird, gehört ebenfalls unter die berühmtesten Tonkünstler des Alterthums. Nach dem Suidas war er aus Theben in Böotien, und sein Vater hieß Satyrus, welchen man für einen guten Flötenspieler seiner Zeit hielt. Aelian erzählt von ihm, er sey ein großer Liebhaber von den Schriften des Ariston gewesen, und als er einmal darin gelesen hatte, und sie nun weglegte, rief er aus: „wenn ich nun meine Flöte nicht zerbreche, so muß ich den Kopf verloren haben." Antigenides war nicht der einzige Thebaner, welcher durch seine Geschicklichkeit auf der Flöte berühmt wurde. Seine Landsleute suchten eine besondere Ehre darin, große Flötenspieler zu seyn. Nach der Zerstörung ihrer Stadt, von welcher nur ein kleiner Theil, nämlich Cadmea, wieder aufgebaut und bewohnt wurde, ließen sie alle öffentliche Denkmale ruhig in dem Schutt liegen, eine einzige Statue des Merkur ausgenommen, welche sie mit grosser Mühe aus den Ruinen hervorzogen, und um folgender Inschrift willen

383) *Athen. Deipnos. lib. XII.* 384) Solvisse autem dicitur Timotheo tibiis concinente.

Ἑλλας μεν Θηβας νικαν πρωτειναν αυλοις.
Griechenland hat Theben den Preis auf der Flöte zuerkannt.

wieder aufrichteten [385]).

Da Antigenides aus einer Stadt war, wo die Flöte und die Geschicklichkeit auf derselben in so großen Ehren gehalten wurde, so ist es kein Wunder, daß er es selbst in dieser Kunst so weit brachte. Apulejus rühmt von ihm, daß er in allen Tonarten auf der Flöte habe spielen können [386]). Um dieses zu verstehen, muß man wissen, daß in den ältesten Zeiten für jede Tonart eine eigene Flöte gebraucht wurde, nämlich eine größere oder kleinere, nachdem der Modus hoch oder tief war. Pronomus wird vom Pausanias als Erfinder einer Flöte angegeben, worauf in allen drey damals gebräuchlichen Tonarten, nämlich in der Dorischen, Phrygischen und Lydischen gespielt werden konnte [387]). Wahrscheinlich ist es diese Art von Flöten, welcher sich Antigenides bedient hat. Pronomus war ebenfalls ein Thebaner, und seine Statue, die ihm seine Landsleute errichtet hatten, war noch zu den Zeiten des Pausanias neben der des Epaminondas zu sehen. Athenäus spricht (Deipnol. lib. 14 cap. 7) ebenfalls mit großen Lobsprüchen von ihm.

Antigenides soll aber hauptsächlich durch den Unterricht des Philoxenus so vorzüglich geschickt auf der Flöte geworden seyn. Dieser Philoxenus ist einer von denen, welche Plutarch der musikalischen Neuerungen wegen tadelt. Er war aus Cythera, und ein so großer Epikuräer, daß er sich einen Storchhals und lauter Gaumen zu seyn wünschte, um das Vergnügen des Essens desto länger genießen zu können. Er war aber nicht bloß gefräßig, sondern auch scherzhaft. Als ihm an der Tafel des Dionysius zu Syrakus nur ein kleiner Fisch vorgesetzt wurde, und er auf dem Platz des Tyrannen einen sehr großen sah, hielt er den Kopf seines kleinen Fisches nahe vor seinen Mund, und that, als wenn er etwas leise sagte. Hierauf hielt er den Fisch an sein Ohr, um eine Antwort zu erwarten. Dionysius fragte ihn, was er mache, und er antwortete: ich gedenke ein Gedicht auf die Galathea, eine von den Nereiden zu machen. Da mir nun noch einige besondere Umstände von ihrem Vater Nereus und dem Element des Wassers unbekannt sind, so glaubte ich von diesem Fisch einige Aufklärung zu erhalten; allein er antwortet mir, er sey noch zu jung und zu unwissend, um meine Neugierde zu befriedigen, und verweist mich auf jenen ältern, vor Eurer Majestät, welcher weit besser mit der Geschichte des Wassers bekannt ist. Der Tyrann verstand ihn, und war so höflich, ihm den alten Fisch zu senden.

Antigenides war in seiner Jugend, nach dem Berichte des Suidas, des Philoxenus gewöhnlicher Flötenspieler, und mußte ihn stets begleiten, wenn er seine Gedichte sang. Nachher wurde er Lehrmeister des Alcibiades auf der Flöte. Aber Aulus Gellius erzählt aus einer Geschichte der Musik in 30 Büchern von Pamphila, (die aber verloren gegangen ist), daß Alcibiades der Flöte sehr bald müde wurde. Nach dem Athenäus (Lib. 4) hat Antigenides bey der Vermählung des Iphicrates mit der Tochter des thracischen Königs Cotys, die Flöte gespielt, und nach dem Plutarch, den Alexander durch eine Harmatische Melodie auf der Flöte nicht weniger in Feuer und kriegerische Wuth versetzt, als der ältere Timotheus. So groß indessen der Ruhm des Antigenides war, so hielt er doch nichts auf den Beyfall des Volks. Seine Schüler lehrte er eben so denken; und um einen derselben zu trösten, welcher ungeachtet seiner großen Geschicklichkeit doch nur wenig Beyfall erhalten

385) *Dionis Chrysostomi orat. 7 pag. 123. Edit. Paris.*

386) Tibicen quidam fuit Antigenidas, omnis voculæ melleus modulator, et idem omnis Modi peritus modificator; seu tu velles Aeolium simplex, seu Asium varium, seu Lydium querulum, seu Phrygium religiosum, seu Dorium bellicosum. *Floridor. N. 4 pag. 764.*

387) *Pausan. Boeotic. cap. 12.*

hatte, sagte er: das nächstemal sollst du mir, und den Musen spielen [388]). Er hielt das Urtheil des Volks in Sachen des Geschmacks für so ungültig, daß, als er einst einen Flötenspieler in einiger Entfernung sehr beklatschen hörte, er sagte: „dieser Mensch muß sehr schlecht gespielt haben, weil sonst „das Volk nicht so viel Beyfall an ihn verschwenden würde."

Unter die Erfindungen des **Antigenides** rechnet man die Vermehrung der Löcher auf der Flöte, wodurch er nicht nur einen größern Umfang von Tönen erhielt, sondern sie auch wahrscheinlich biegsamer und mannigfaltiger zu machen wußte. **Theophrast** erzählt in seiner Historia plantarum wie und um welche Jahrszeit **Antigenides** die Rohre zu seiner Flöte suchte, um sie besser zu haben, und feinere Töne herausbringen zu können als andere Flötenspieler vor ihm. **Plinius** hat diese Stelle des Theophrast in seinem **sechszehenden Buche** übersetzt [389]). Hieraus kann man sich erklären, wie er im Stande war, nach der oben angeführten Stelle vom **Apulejus** alle Tonarten auf seiner Flöte herauszubringen. Seine Erfindungen erstreckten sich aber nicht auf die Flöte allein, sondern auch auf die Kleidung des Spielers. **Suidas** erzählt, daß er der erste war, welcher öffentlich in sehr feinen milesischen Pantoffeln, und in einem saffranfarbigen Kleide erschien, welches man **Crocoton** nannte. **Plutarch** hat uns ein Bon-Mot von Epaminondas aufbehalten, welches auf den **Antigenides** Beziehung hat. Man wollte nämlich diesen General durch die Nachricht beunruhigen, daß die Athenienser heimlich einige mit einer neuen Art von Waffen versehene Truppen in den Peloponnes geschickt hätten; Epaminondas aber antwortete dem, der ihm die Nachricht gab: **würde wohl Antigenides beunruhigt werden, wenn er eine neue Art von Flöten in der Hand des Tellis sähe:**" [390]).

§. 96.

Kein Instrument war in dieser Zeit zu Athen in so großer Achtung als die Flöte. Es war das allgemeine Lieblings- und Modeinstrument. Jedermann wollte es spielen. Ein Flötenmacher, mit Namen **Theodorus**, Vater des berühmten Redners Isocrates, erwarb sich daher nach dem Berichte des **Plutarch** (im Leben des Isocrates) so viel damit, daß er nicht nur seine Kinder sehr gut erziehen, sondern auch bey den Religionsfeyerlichkeiten für seinen Stamm, ein Chor von Sängern halten konnte [391]). Nach dem **Lucian** (adversus indoctum) standen aber die Flöten in sehr hohem Preis; wenigstens gab **Ismenias**, ein berühmter Flötenspieler aus Theben, zu Korinth drey Talente für eine, welches über dreytausend Thaler betrug. Nicht nur die Flöten wurden gut bezahlt, sondern auch die Flötenspieler; denn man findet, daß sie im Stande waren, ein sehr kostbares und herrliches Leben zu führen. **Xenophon** in seinen Socratischen Denkwürdigkeiten, giebt die Art an, wie es ein schlechter Flötenspieler anzufangen habe, für einen guten gehalten zu werden, und sagt, er müsse sich eben so reich kleiden, und mit eben so vielen Bedienten öffentlich erscheinen, als ein guter Flötenspieler. **Athenäus** erzählt indessen eine Geschichte, woraus man sieht, daß nicht bloß die Flötenspieler, sondern auch andere Tonkünstler reichlich bezahlt wurden. **Amöbäus**, ein berühmter Citharist zu Athen, erhielt jedesmal, wenn er auf dem Theater sang, und dazu spielte, ein attisches Talent, welches nahe an 700 Thaler unsers Geldes betrug.

Die vorzügliche Achtung, welche man in dieser Zeit für die Flöte hatte, entstand wahrscheinlich von dem Gebrauch dieses Instruments bey den Opfern und andern Religionsgebräuchen. Bey allen Opfern war ein Flötenspieler, der währendem Opfer sein Instrument nahe an das Ohr des Priesters hielt, und ein passendes Lied spielen mußte. Dieser wurde **Auletes**, bisweilen auch **Spondaules** genannt. Wer irgend einer Gottheit opfern wollte, bezahlte oft einen eigenen Flötenspieler, um dabey zu spielen. So erzählt **Plutarch** (Sympos. lib. 2.) von dem schon erwähnten **Ismenias**, daß er zu einem solchen Opfer gebeten war, und einige Zeit gespielt habe, ohne daß sich am Opfer ein gutes Zeichen sehen ließ. Der Herr des Opfers wurde darüber ungeduldig, nahm ihm die Flöte aus der Hand, und spielte selbst auf eine so lächerliche Art, daß es ihm die anwesende Gesellschaft verwies. Als aber nun das gute Omen am Opfer erschien, sagte er: seht! für die Götter angenehm zu spielen, ist ihr eigenes Geschenk. **Ismenias** antwortete lächelnd: so lange ich spielte, waren die Götter so entzückt, daß sie das Omen zurückhielten, um mich länger zu hören; von deiner Dudeley wollten sie sich aber so bald als möglich befreyen.

Noch manche angenehme Anecdote findet sich in dem Leben der berühmten Tonkünstler des Alterthums. Sie waren häufig zugleich witzige Köpfe, und gute Gesellschafter. Ihre Anzahl ist indessen zu groß, als daß ihnen allen eigene Artikel gewidmet werden könnten. Da noch ausserdem die schon angeführten theils die wichtigsten sind, theils auch von allen Schriftstellern am ausführlichsten bemerkt werden, so wollen wir zum Beschluß dieses ersten Theils ohne alle fernere Weitläuftigkeit die Namen aller übrigen, deren Andenken auf uns gekommen ist, blos in alphabetischer Ordnung, so kurz wie möglich anführen.

§. 97.

Agathocles aus Athen wird vom Plato, als der Lehrmeister des **Damon** angegeben.

Agathon aus Athen hatte eine vorzüglich schöne Stimme, und war ein Schüler des **Prodicus** und **Socrates**. Er machte auch Trauerspiele. Sein erstes Stück fand so großen Beyfall, daß er von mehr als 30000 Zuschauern gekrönt wurde. Nach dem Aristoteles (de poetic. cap. 12.) hat er die tragischen Chöre zuerst eingeführt.

Agenor aus Mytilene, ein berühmter Musiker, von welchem sich die Agenorische Secte herschreibt, wird von **Plutarch** angeführt.

Alexander von Alexandrien spielte nach dem **Athenäus** (lib. 14.) das **Trigonon** vorzüglich.

Alexander aus der Insel Cythera vervollkommte das Psalterium. Als er alt wurde, gieng er nach Ephesus, und hieng sein Instrument in dem Tempel der Diana auf. Nach dem **Athenäus** (lib. 14) hat er zuerst das Psalterium und die Harfe mit mehrern Saiten bezogen.

Alexandrides hat zuerst hohe und tiefe Töne auf einem einzigen Blasinstrument herausgebracht. (Athen. lib. 14.)

Anacreon, der berühmteste lyrische Dichter, soll das Instrument Barbiton erfunden haben. Diese Erfindung wurde auch dem **Alcäus** zugeschrieben.

Anaxenor, ein berühmter Lautenspieler. Sein Ruhm war so groß, daß ihm verschiedene Statuen errichtet wurden.

388) *Cicer. Brut.* und *Valer. Max.*

389) *Hist. natur. lib. 16 cap. 36.* Cædi solebant tempestive usque ad Antigenem tibicinem, cum simplici musica uterentur, sub arcturo; sic præparatæ aliquot post annos utiles esse incipiebant. Tunc quoque multa domanda exercitatione, et canere tibiæ ipsæ docendæ, comprimentibus se ligulis, quod erat illis theatrorum moribus utilius. Postquam varietas accessit, et cantus quoque luxuria cædi ante solstitia cœptæ, et fieri utiles in trimatu, apertioribus earum ligulis ad flectendos sonos etc.

390) Tellis war ein sehr schlechter Flötenspieler, und wird von Plutarch angeführt. Er hatte eine neue Art von Flöten erfunden, und hoffte sich damit über den Antigenides empor zu schwingen; seine Hoffnung blieb aber unerfüllt. Hierauf bezieht sich das Bon-Mot des Epaminondas.

391) Jede Zunft hatte ihren besondern eigenen Chor, der aus einer Gesellschaft von Sängern, Spielern und Tänzern bestand. Diese Gesellschaft mußte die Zeit der Feyerlichkeit hindurch nicht nur bezahlt, sondern auch gekleidet werden, war folglich nur von sehr wohlhabenden Bürgern zu unterhalten. In unsern Zeiten kann es ein Flötenmacher nicht mehr so weit bringen. Dagegen ist aber die Flöte ein selteners Instrument geworden, und das Clavier an dessen Stelle getreten, welches nun für einen guten Instrumentenmacher eben so einträglich werden kann, als bey den Griechen das Flötenmachen war.

Andron, ein Flötenspieler aus Catanea in Sicilien, wird vom **Athenäus** (lib. 1.) für den ersten gehalten, welcher beym Spielen passende Bewegungen des Körpers machte.

Angares, ein geschickter Musiker am Hofe des Medischen Königs, **Astyages**. (Athen. lib. 14.)

Antigenes wird von **Aulus Gellius** für die Ursache gehalten, daß **Alcibiades** den jungen Atheniensern das Flötenspielen untersagte. Er lebte in der 91sten Olympiade.

Archelaus von Miet, spielte die Cither so gut, daß ihm eine Statue errichtet wurde. (Athen. lib. 1.)

Archytas aus Mytilene. Als man ihn einst fragte, warum er nicht rede, antwortete er: mein Instrument redet für mich.

Arichondas soll in Griechenland zuerst die Trompete erfunden haben. (Lexic. Hoffm.)

Aristocles, ein Lyraspieler wurde vom König **Antigonus** sehr geliebt. (Athen. lib. 13.)

Aristo, ein athenienfischer Musiker und Trauerspieldichter. (Diog. Laert. lib. 7.)

Aristoclides, ein berühmter Flöten- und Citherspieler aus **Terpanders** Nachkommenschaft, war der Lehrmeister des **Phrynis**, und lebte zur Zeit des Xerxes.

Aristonus, ein Flötenspieler aus Lacedämon; hat nach dem **Plutarch** (im Leben Lysanders) in den pythischen Spielen sechsmal den Preis gewonnen.

Aristocrates, ein Citharist aus Theben, war bey der Vermählungsfeyer Alexander des Großen. (Athen. lib. 12.)

Aristonicus aus Corcyra, hat zuerst die Cither allein gespielt, ohne darzu zu singen. (Prætor. fynt. muf. T. I. p. 370.) Er hat nach dem **Plutarch** (Orat. 2. de fortun. vel virtute Alexandri M.) dem Alexander M. in einer Schlacht das Leben errettet, und dafür eine Ehrensäule bekommen, die in einer Hand die Cither, und in der andern eine Lanze hält.

Aristonymus, ein Psilocitharist beym **Athenäus**. (lib. 10.) Einige verstehen unter diesem Ausdruck, daß er eine kleinere Cither gespielt habe, als die gewöhnlichen waren; andere aber, er habe ganz ohne Gesang gespielt. Er war auch bey der Vermählungsfeyer **Alexanders**. (Athen. lib. 12.)

Aglais aus Alexandrien, eine starke Trompeterin, aber eben so starke Fresserin und Säuferin. (Athen. lib. 10.)

Agyrtes, ein Trompeter. **Ovid** (in den Metamorphosen B. 5. Fab. 1. V. 148.) gedenkt seiner als eines Vatermörders.

Antippus oder **Antiphus** wird für den Erfinder der lydischen Tonart auf der Flöte gehalten. (v. Pollux cap. 10. Segm. 87.)

Athenodor, ein Citharist aus Tejos in Jonien gebürtig, war unter den Musikern, welche bey Alexanders Vermählungsfeyer waren. (Athen. lib. 12.)

Babys, ein Bruder des Marsyas, wird für einen ungeschickten und doch eingebildeten Pfeifer gehalten.

Bacchis, eine Flötenspielerin. Beym **Athenäus** wird von ihr nichts weiter, wol aber von einem Liebeshandel ihrer Bedienten verschiedenes erzählt.

Batalus, ein Pfeifer zu Ephesus, soll auch Dichter gewesen, und zuerst in Frauenzimmerkleidern auf dem Theater erschienen seyn.

Boa, eine Flötenspielerin.

Canus, ein berühmter Instrumentist aus der Insel Rhodus, lebte nur wenig Jahre vor Christo. Er spielte einst bey einem Gastmahl des Kayser Galba, und erhielt nur einige Thaler zur Belohnung, ob er gleich den Gästen viel Vergnügen gemacht hatte. **Martial** gedenkt seiner (lib. 10. Epigr. 4.)

Carneus, ein Citherspieler, soll den **Terpander** in einem musikalischen Wettstreit einmal überwunden haben.

Celmis, ein Priester des Jupiter in Creta, erfand nach dem **Plato** (Dialog.) die Trommel, das Cymbalum und Sistrum.

Cephesias, ein berühmter Flötenspieler beym **Athenäus** (lib. 14.) schalt einst einen seiner Schüler, welcher in einem zu hohen Tone blasen wollte, und sprach: die Kunst besteht nicht in der Höhe des Tons, sondern darin, daß der Ton dem Gegenstand angemessen ist.

Cephesius und **Pytho** waren zwey gute Tonkünstler, welche zur Zeit des Pyrrhus lebten, und diesen Prinzen einmal baten, zu entscheiden, welcher von beyden am besten singe. Er antwortete blos, Polyperco sey der beste Feldherr, und wollte damit zu verstehen geben, daß er ihre Frage entweder nicht zu beantworten verstehe, oder der Mühe nicht werth halte.

Chrysogonus, ein Sänger mit einer vortreflichen Stimme, die er aber durch den vielen Umgang mit Frauenzimmern verlor.

— — — Sunt quæ
Chrysogonum cantare vetent.
Juven. Satyr. 6. lib. 2. v. 74.

Nach dem **Plutarch** erfand er sich zur Begleitung seines Gesangs ein besonderes Instrument, von dessen näherer Beschaffenheit man aber nichts findet.

Cinesias, ein Citharist aus Athen. Er wird beym **Plutarch** eben so wie **Phrynis** und **Timotheus** musikalischer Neuerungen beschuldigt. Er lebte ungefähr 500 Jahre vor Christo.

Cleodemus, ein Flötenspieler.

Cleomachus, ein Liederdichter. (Athen. lib. 14.)

Cleomenes der Rhapsodist, sang in den Olympischen Spielen ein ganzes Gedicht vom Empedocles auswendig. (Athen.)

Cleon, ein berühmter Sänger zu Theben, hatte daselbst eine Statue mit einer sehr rühmlichen Inschrift, des Inhalts: er sey mehreremale gekrönt worden, weil die Thebaner durch ihn im schönen Gesang über andere Griechen gesiegt haben. Nach dem **Athenäus** (lib. 8.) hat er auch das Sistrum gespielt.

Connas, ein Flötenspieler war verschiedenemale Sieger in den olympischen Spielen; brachte aber sein Vermögen durch, und starb in den elendesten Umständen.

Connidas, ein Citharist, hat den Theseus in der Musik unterrichtet. (Meursii Thes. cap. 2.)

Crexus war einer von denen, welche die Zahl der Saiten auf der Lyre vermehrten, und eine Instrumentalbegleitung zum Gesange einführten. (Κρεσις ὑπο την ωδην. Plut.) Vor der Zeit des **Crexus** gieng die Begleitung Note für Note mit dem Gesange.

Coriscus wird in der Metaphysik des Aristoteles als ein Musikus genannt.

Cosomedes, ein Freygelassener aus Creta, war ein lyrischer Dichter und Musikus auf Anacreontische Art.

Cratinus, ein Chitharist aus Methymna in Lesbus, ist bey Alexanders Vermählungsfeyer gewesen. (Athen. lib. 12.)

Damophila, eine Dichterin und Sängerin aus der Insel Lesbus, blühte in der 43sten Olympiade. Sie soll den modum Pamphilium oder Mixolydium, der sonst der Sappho zugeschrieben wird, erfunden haben.

Daphnis, ein sicilianischer Schäfer, seiner Schönheit wegen berühmt, soll die Panspfeife oder unsere heutige Schallmey erfunden haben.

Democles aus Syracusa, wurde beym **Dionysius** angeklagt, er habe Verräthereyen begangen. **Democles** sagte zum Dionysius: die Feindschaft seiner Ankläger komme blos von den vielen Streitigkeiten, welche er über die Tischlieder mit ihnen gehabt habe. Nach ihrem Willen (fuhr er fort) sollen blos die Verse des Pindar und Stesichorus gesungen werden; ich behauptete aber, daß man die deinigen singen müsse, weil sie mir besser gefielen. Hierauf fieng er an, sogleich einige Verse des Dionysius zu singen, wodurch der Tyrann so vergnügt wurde, daß er alle fernere Untersuchung einstellte.

Diodorus verbesserte die Flöte, und brachte mehrere Löcher darauf an. Er war beym Kayser Nero sehr beliebt.

Dionysiodorus ein Flötenspieler zu Alexander des Großen Zeiten, suchte den Ismenias zu übertreffen. (Plin. hist. nat. lib. 37 cap. 1.)

Dionysius ein Tonkünstler aus Theben, hat den **Epaminondas** in der Musik unterrichtet. (Corn. Nepos.)

Diophantus ein Flötenspieler, war bey der Vermählungsfeyer Alexander des Großen. (Athen. lib. 12.

Doricus erhielt nach dem **Orpheus** bey den Thraciern den zweyten Preis. Er spielte die Lyre und sang dazu.

Dorion ein Flötenspieler, wird beym **Athenäus** (lib. 10) und beym **Plutarch** (de Mus.) sehr gerühmt. Er war sehr scherzhaft, und Athenäus hat uns einige seiner Späße aufbehalten. Im musikalischen Fache soll er zu seiner Zeit verschiedene Neuerungen gemacht haben, und der Anführer einer Sekte von Flötenspielern gewesen seyn, welche der, wovon **Antigenides** das Haupt war, entgegen stand. Seines Witzes und scherzhaften Wesens wegen, war er dem **Philip** von Macedonien sehr angenehm, der ihn und den Citharisten **Aristonicus** häufig zu sich einlud.

Echion ein Citharist zur Zeit des Juvenal, scheint so wie **Glaphirus** und **Ambrosius**, zwey Sänger in den Chören, bey den Damen sehr beliebt gewesen zu seyn.

Accipis uxorem, de qua citharoedus Echion,
Aut Glaphyrus fiat pater, Ambrosiusque choraules.
Juven. Sat. 6. v. 76.

Epicles aus Hermione, ein sehr geachteter Lyrist zu Athen. **Themistocles** war sein Beschützer.

Epigonus aus der Stadt Ambracie im Epirus, hielt sich lange in Sicyon auf, wo er ein Instrument erfand, welches er **Epigonium** nannte. Es hatte 40 Saiten. **Athenäus** schreibt ihm auch die Erfindung des chromatischen Klanggeschlechts zu, welches aber nach dem **Boethius** der oft erwähnte **Timotheus** von Milet erfunden hat. Er soll auch über die Musik geschrieben haben. **Nero** lernte von ihm die Art, ohne Bogen auf Saiteninstrumenten zu spielen. Die Sicyonier gaben ihm seiner musikalischen Verdienste wegen das Bürgerrecht. (*Athen.* lib. 4 et 14 *Pollux* lib. 4 cap. 9.)

Erastocles wird vom **Aristoxenus** (lib. 1) und vom **Ptolemäus** als ein berühmter Musikus angegeben.

Evangelius, ein reicher Tarentiner, wollte durchaus einen Preis in den pythischen Spielen gewinnen. Da es nun mit den gymnastischen Uebungen nicht gehen wollte, so versuchte er es mit der Musik. Er ließ sich eine goldene Lyre von prächtiger Arbeit mit Edelsteinen besetzt, und mit den Figuren vom Apollo, Orpheus und den Musen, machen, und fand sich damit zu Delphos ein. Ein so prächtiger Aufzug erregte große Erwartungen. Als er aber anfieng, zu singen und zu spielen, fand man es so schlecht, daß er nicht nur allgemein ausgelacht, sondern auch auf Befehl der Richter mit Schlägen vom Theater gejagt wurde. **Eumelus** aus Elis trat sogleich nach ihm auf, und erhielt den Preis.

Eucerus, ein Flötenspieler aus Alexandrien. **Tacitus** glaubt, er sey ein begünstigter Liebhaber der Octavia gewesen, und Nero habe sich unter diesem Vorwand von ihr geschieden.

Evius ein Flötenspieler aus Chalcis auf der Insel Euböa, spielte bey der Vermählungsfeyer Alexander des Großen das Pythicum, und sodann mit den Chören. (Athen. lib. 12). **Plutarch** gedenkt seiner ebenfalls.

Eumelus aus Elis, dessen nur eben gedacht ist, sagte zum **Evangelius**, als er ihn in den pythischen Spielen überwunden hatte: Du hattest eine Krone von Gold, weil du reich bist; ich eine von Lorber, weil ich arm bin. Diese Kronen haben deine Schande und meine Ehre erhöht. Ein anderer **Eumelus** aus Corinth ist §. 83 schon angeführt.

Eunous ein Sohn Jasons und der Hypsipyle, Königin der Insel Lemnos, erhielt den Preis in den Nemeischen Spielen. Seine Nachkommen machten eine ganze Familie aus lauter Citharisten in Athen aus, welche von ihm nur **Euniden** hießen, und bey Opfern gebraucht wurden.

Eunomus aus Locrien, ein Lyrist, erhielt eine Statue von seinen Landsleuten, worauf er mit der Lyre in der Hand, und einer herunterfallenden Heuschrecke vorgestellt ist. Man erzählt nämlich, daß, als ihm in einem musikalischen Wettstreit eine Saite sprang, sogleich eine Heuschrecke, welche um ihn herum flog, den fehlenden Ton ersetzte, und ihm dadurch zum Sieg verhalf.

Galathea, eine Flötenspielerin und Geliebte des Dionysius. Als **Philoxenus** bey ihr zu frey wurde, ließ ihn Dionysius ins Gefängniß werfen, wo er seine Fabel vom Cyclopen machte, worin er den Dionysius als Polyphem, die Flötenspielerin als Galathea, und sich als Ulysses betrachtete.

Glauce, eine Flötenspielerin beym König **Ptolemäus Philadelphus**, deren **Plinius** (lib. X. 22) **Aelian** (Hist. anim. lib. 8 cap 1) und **Plutarch** gedenken.

Gnesippus wird vom **Athenäus** (lib. 14) als ein Liederdichter und Componist angeführt.

Hedymeles ein Citharist, dessen Juvenal (Satyr. 6) gedenkt.

Heraclitus aus Tarent, spielte nach dem **Athenäus** (lib. 12) bey der Vermählungsfeyer Alexander des Großen die Cither und sang dazu.

Hermippus wurde von dem römischen Prätor **Lucius Anitius** aus Griechenland nach Rom verschrieben, um bey seinem Triumph die Flöte zu spielen. (Athen. lib. 14.)

Hermogenes ein Lyrist, welchen **Jul. Cäsar** sehr liebte, und dessen auch **Horaz** (Satyr. lib. 1. 9 V. 25) mit Ruhm gedenkt.

Hipparchion und **Rufinus** waren zwey berühmte Lyristen. Als sie einst in öffentlichen Spielen um den Vorzug streiten wollten, erschrack Hipparchion bey Erblickung des Theaters über die Pracht desselben so sehr, daß er nicht spielen konnte, und dem Rufinus den Sieg lassen mußte. Sein Name wurde zum Sprichwort, womit man einen Menschen bezeichnete, der viel verspricht und nichts leistet.

Hippasus, ein Musikus aus Metapont, dessen **Theon von Smyrna** (lib. 2 cap. 12 mathem.) gedenkt.

Hippomachus, ein berühmter Flötenspieler, sah einst, daß einer seiner Schüler von mittelmäßiger Geschicklichkeit vom Volke sehr beklatscht wurde. Er schlug ihn mit dem Stock und sagte: Der größte Beweis seiner Ungeschicklichkeit sey dieser Beyfall. (Aelian. lib. 14 cap. 8.)

Hipponax war nach dem **Athenäus** (lib. 14) Erfinder des jambischen Verses, und vom **Plutarch** wird er mit unter die Musiker gezählt.

Hystiäus aus Colophon hat nach dem **Nicomachus** (lib. 2 pag. 35) zur Lyre des Merkur die zehnte Saite hinzugesetzt. **Boethius** (de Mus. lib. 1 cap. 20) versichert das nämliche, nennt ihn aber Hestiäus.

Ibicus wird für den Erfinder der Sambuca, einer Art von Hackbret gehalten. Er lebte in der 60sten Olympiade.

Lamia, eine der berühmtesten Flötenspielerinnen des Alterthums, mit Schönheit, Witz und Geschicklichkeit. **Athenäus** und **Plutarch** sprechen mit dem größten Lobe von ihr. Sie machte eine Reise von ihrem Geburtsort Athen nach Alexandrien, um die daselbst befindlichen großen Flötenspieler zu hören, und kam in die Bekanntschaft des Hofs. Hier gieng sie in dem Gefolge des **Ptolemäus** Soter zu einem Seetreffen, und gerieth als Gefangene in die Hände des **Demetrius**, bey welchem ihr Ansehen und Einfluß so groß wurde, daß sie ihrer Vaterstadt beträchtliche Dienste leisten konnte. Die Athenienser errichteten ihr zur Dankbarkeit einen Tempel unter dem Namen **Venus Lamia**.

Lamiras ein Dichter und Musiker aus Thracien, wird für den Erfinder der Dorischen Tonart gehalten. Er lebte vor den Zeiten Homers, und verband Gesang und die Begleitung der Lyre zuerst miteinander.

Lamprocles aus Athen wird vom **Plutarch** als ein guter Tonkünstler angeführt.

Lamprus (Sextus empir. lib. 6 nennt ihn **Lampon**), wird für den Lehrmeister des **Sophocles** in der Musik und im Tanzen gehalten. (Athen. lib. 1.) Ein neuerer Tonkünstler dieses Namens aus Creta, hat den **Aristoxenus** in der Musik unterrichtet. (Fabricii Bibl. gr. lib. 2. cap. 15.)

Lycaon aus Samos. **Boethius** hält ihn für einen guten Tonkünstler, welcher der Lyre die achte Saite zugesetzt habe.

Lysander aus Sicyon veränderte die einfache Instrumentalbegleitung beym Gesang in eine künstlichere, und erfand das Instrument **Magadis**.

Lysias, ein von **Plutarch** angeführter griechischer Musikus.

Masurius ein berühmter Jurist im 3ten Jahrhundert nach Chr. war nach dem **Athenäus** (lib. 14) ein guter Spieler auf verschiedenen Instrumenten.

Memphis, ein Musikus, Pythagorischer Philosoph und Tänzer beym **Athenäus** (lib 1 cap. 17).

Menecrates ein Lyrist, welcher nach dem **Suetonius** (vit. Ner. cap. 30) vom Kaiser **Nero** reichlich beschenkt wurde.

Menedemus war nach dem **Plutarch** ein musikalischer Schüler des Aristoteles.

Menias konnte nach dem **Boethius** (de Musc. lib. 1) durch den Ton seiner Flöte verschiedenen Böotiern das Hüftweh heilen.

Mesomedes ein Dichter und Musikus aus der Insel Creta, setzte sich bey dem Kaiser **Adrian** durch sein schönes Citherspielen in große Gnade, und gab zuerst einige Regeln an, welche beym Citherspielen zu beobachten sind.

Mnesias aus Tarent, lebte unter Alexander dem Großen, und wurde für einen großen Tonkünstler gehalten. **Suidas** hält ihn für den Sohn des Meon.

Moschus aus Agrigent, ein Lyrist von mäßiger Geschicklichkeit. Er sang auch; sein ganzes Verdienst hierin war aber, daß er sehr lange Töne aushalten konnte, ohne Athem zu holen.

Nemeada eine Flötenspielerin wird vom **Athenäus** (lib. 13) angeführt.

Nicarchus ein Flötenspieler zu Athen, wider den **Lysias** eine Rede geschrieben. (Meursii Bibl. attic. lib. 3.)

Nicomachus ein Flötenspieler (nicht der Schriftsteller), war sehr reich an Edelsteinen.

Nicostratus und **Laodocus**, zwey Citharisten. Bey einem musikalischen Wettstreite sagte **Nicostratus**, daß **Laodocus** in einer großen Kunst ein kleines Talent, er aber ein großes Talent in einer kleinen Kunst habe. (Aelian. var. hist. lib. 4. cap. 2).

Olympiodorus aus Theben unterrichtete den **Epaminondas** auf der Flöte. Nach dem **Athenäus** (lib. 14) hat **Orthagoras** dasselbe gethan.

Panthea eine berühmte Tonkünstlerin, von welcher **Lucian** in seiner Abhandlung von den Bildern redet.

Periclitus aus Lesbus gewann nach dem **Plutarch** in den Carnischen Spielen zu Lacedämon den letzten Preis auf der Cither.

Phanus spielte nach dem **Athenäus** (lib. 14) mehrere Saiteninstrumente sehr gut, besonders aber die Pandora, und sang auf eine angenehme Art dazu.

Pherecides, ein lyrischer Dichter und Sänger, Zeitverwandter des **Terpander** und **Thales**, war in Lacedämon sehr geschätzt.

Philotas, ein Schüler des **Polyides** erhielt in einem musikalischen Wettstreit den Sieg über den **Timotheus**. **Polyides** rühmte sich der Geschicklichkeit seines Schülers; **Stratonicus** antwortete aber: weißt du nicht, daß **Timotheus** Gesetze (Nomi) macht, dein **Philotas** aber sich begnügen muß, Befehle zu erhalten. Weil das Wort Nomos ein Gesetz und ein Lied heißt, so bedeutet dieses Wortspiel weiter nichts, als daß **Timotheus** ein Componist, **Philotas** aber nur ein Ausführer war.

Philiscus oder **Philistus** aus Milet in Jonien, ein berühmter Flötenspieler, lernte vom Isocrates die Redekunst.

Polictor ein Instrumentist, wird vom **Athenäus** (lib. 6) angeführt.

Polyides, oder **Polyidus** war ein großer Tonkünstler, und blühte in der 95sten Olympiade.

Pratinas ein Instrumentist, wird vom **Plutarch** (de Mus.) gerühmt.

Praxiles aus Sicyon hat viele Scolien verfertigt, und sich dadurch berühmt gemacht.

Pythermus aus Jonien, hat die Jonische Singart eingeführt.

Pythoclides ein Tonkünstler, welchem man die Erfindung der Hyperdorischen oder Mixolydischen Tonart zuschreibt. **Aristoxenus** schreibt diese Erfindung der Sappho zu, **Plutarch** aber dem Pythoclides. Nach dem Aristoteles soll er den **Pericles** in der Musik unterrichtet haben.

Rhexenor ein Lyrist wurde von **Marc Aurel** sehr geachtet.

Satyrus ein berühmter Musikus, Vater und Lehrer des **Antigenides**. Er lebte zur Zeit des **Alcibiades**.

Scylax, ein berühmter Musikus und Mathematikus aus Böotien.

Scopinus oder **Scopelinus** aus Theben, war der Vater des Pindar, und ein geachteter Flötenspieler.

Secrites aus Numidien, soll nach dem **Athenäus** einen Nomum zur Ehre der Cybele gemacht, und eine neue Art von Flöten erfunden haben. Man nannte sie lybische Flöten.

Seleucus ein berühmter Citherspieler, welchen **Juvenal** in der 10ten Satyre, V. 210 anführt:

— — Nam quæ cantante voluptas?
Sit licet eximius citharœdus, sitne Seleucus,
Et quibus aurata mos est fulgere lacerna?

Senus aus Delus machte nach dem **Athenäus** (lib. 14) Päane zur Ehre des Apollo.

Simon ein Tonkünstler aus Magnesia gieng von den alten Regeln der Tonkunst ab, und erfand einen neuen Modum, welcher nach seinem Namen **Simodia** genannt wurde.

Simmicus oder **Simus**, lebte nicht lange nach dem Homer, und erfand ein mit 35 Saiten bezogenes Instrument, welches nach seinem Namen **Simmicium** genannt wurde. Nach dem **Plutarch** hat **Pythoclides** diese Erfindung gemacht, und bey den Argivern wurde der Gebrauch dieses Instruments verboten.

Sostratus ein berühmter Flötenspieler.

Sotericus wird von **Plutarch** als ein guter Musikus angeführt.

Spendon aus Lacedämon, ein Musikus und Dichter wird vom Plutarch im Leben des Lykurg, neben dem **Terpander** und **Alcman** angeführt.

Stesander aus Samos, sang die Gedichte Homers zuerst zur Cither. (Athen. lib. 14.)

Stratonicus ein berühmter Tonkünstler beym Ptolemäus dem zwölften zu Alexandrien. Sein Instrument war die Flöte. **Athenäus** (lib. 8) erzählt verschiedene von seinen witzigen Einfällen. Er soll aber auch die Cither verbessert, sie mit Saiten vermehrt, neue Harmonien, und die Kunst sie aufzuschreiben, erfunden haben. Nach dem **Athenäus** (lib. 8 cap. 11) war er aus Athen.

Telephanes ein vortreflicher Flötenspieler, aus Samos, lebte zur Zeit Philips und Alexanders. Er starb zu Megara, wo ihm die Cleopatra ein Grabmal mit einer sehr rühmlichen Inschrift errichten ließ. Nach dem Plutarch bediente er sich bey seiner Flöte keines Mundstücks oder Rohrs, und suchte auch die Flötenmacher dahin zu bringen, keine an den Flöten anzubringen. Bloß aus dieser Ursache soll er sich in den pythischen Spielen nie in Wettstreite haben einlassen wollen.

Telesias ein guter Flötenspieler. Zu seiner Zeit wurden viele Neuerungen in der Musik eingeführt, als er schon 40 Jahre alt war. Diese Neuerungen gefielen ihm so sehr, daß ihm die alte Art seiner Kunst unangenehm wurde. Da er nun nicht mehr hinlängliche Biegsamkeit des Geistes und Körpers hatte, um noch zu lernen, so soll er von dieser Zeit an nichts gutes mehr gemacht haben.

Telesilla eine Flötenspielerin wird von **Athenäus** angeführt.

Telestes war ein Rival des **Timotheus** und **Philoxenus**, und wurde für einen guten dithyrambischen Dichter und für einen guten Musikus gehalten.

Terpnus ein Citharist und Lehrer des **Nero**, sowol auf diesem Instrument, als im Gesang. (Sueton.)

Theophrastus aus Pierien, vermehrte nach dem **Nicomachus** die Lyre des Merkur mit der neunten Saite. **Plinius** schreibt dies dem **Timotheus** von Milet zu.

Theophilus ein Citharist, pflegte zu sagen: die Musik sey für denjenigen, der sie recht gelernt habe, ein beständiger und köstlicher Schatz.

Thespis kommt beym **Aristophanes** als Citharist vor; andere halten ihn für einen Flötenspieler des egyptischen Königs **Ptolemäus** in Alexandrien.

Xenocrates konnte durch seine Musik Raserеyen heilen.

Xenocritus aus Locris war blind, und machte viele Päane. **Plutarch** (Dialog.) sagt von ihm, er habe die Musik in Sparta zum zweytenmal wieder hergestellt.

Xenodamus aus Cythera hat Hyporchemata gemacht.

Xenophantus, ein berühmter Flötenspieler beym **Plutarch**. Man schreibt ihm zu, daß er eben so wie **Timotheus** und **Antigenides** durch seine Musik den Alexander in eine kriegerische Wuth versetzt habe. **Diogenes von Laerte** sagt bey dieser Gelegenheit: er würde den **Xenophantus** für weit geschickter gehalten haben, wenn er durch seine Gesänge die kriegerische Wuth Alexanders zu mäßigen gewußt hätte.

Xutus, ein Flötenspieler, welcher beym **Antonius** sehr in Gnaden stand.

§. 98.

Obgleich dieses Verzeichniß noch nicht alle Namen in sich faßt, die man bey alten Schriftstellern als griechische Tonkünstler angeführt findet; so kann es doch schon beweisen, daß die Musik bey den Griechen eine große Anzahl von Ausübern hatte. Indessen sind diese Ausüber, wie man leicht denken kann,

nicht alle von gleicher Güte und Wichtigkeit, und man findet nur bis auf die Zeit Alexanders des Großen solche Tonkünstler angeführt, deren Beytrag zur wirklichen Vervollkommung der Kunst nach griechischer Art, zu erweisen ist. Alle übrige, welche nach dieser Zeit gelebt haben, werden nach und nach, so wie sie den neuern Zeiten näher kommen, immer unbedeutender. Der Grund dieser Abnahme liegt in dem Verlust der Freyheit, welche die griechischen Staaten um diese Zeit erlitten, von welchem sie sich nie ganz wieder erholen konnten. Als sie die Römer gegen Macedonien zum Beystand riefen, erhielten sie zwar, wie §. 81. aus dem **Livius** schon angeführt worden, durch den **Flaminius** den Schatten ihrer Freyheit wieder, verloren aber auch diese durch die Siege und Verwüstungen des **Mummius**, **Sylla** und anderer römischer Feldherren sehr bald, bis endlich in den Zeiten **Vespasians** ganz Griechenland zu einer römischen Provinz gemacht wurde. Unter solchen Umständen konnten die Künste nicht nur nicht gedeihen, sondern sie mußten vielmehr nach und nach gänzlich in Verfall gerathen. Ob nun gleich die Griechen so wenig während ihrer Kriege, als in ihrer Unterjochung gänzlich aufhörten, die Musik auszuüben, so war doch unter dieser Ausübung, und der, welche bis auf die Zeit **Alexanders** statt fand, ein sehr großer Unterschied. In der einen Periode wurde der Kunst durch Ermunterungen aller Art aufgeholfen, und in der andern glich sie einer sich selbst überlassenen Pflanze, deren Gedeihen weder durch irgend ein Hülfsmittel befördert, noch durch Verwahrungsmittel gegen die verderblichen Einflüsse rauher Witterungen oder tödtender Insecten gesichert wird. Es ist merkwürdig, daß gerade erst in dieser ungünstigen Zeit einige musikalische Schriftsteller unter den Griechen auftraten, welche den gänzlichen Verfall der Kunst aufzuhalten suchten; eine Erscheinung, welche sich in den neuern Zeiten ganz auf ähnliche Art gezeigt hat.

Um die allgemeine Uebersicht der in diesem ersten Theil dieses Kapitels angeführten Begebenheiten einigermaaßen zu erleichtern, will ich zum Beschluß noch einige kurze Anmerkungen über die verschiedenen Zustände machen, worin sich die Musik der Griechen eine Zeit von einigen Jahrtausenden hindurch nach und nach befand.

Man weiß zwar nicht genau anzugeben, um welche Zeit die idäischen **Dactylen** nebst dem **Cadmus** die erste Musik, welche blos in der Anwendung des Rhythmus auf Trommel- Klapper- und Klingelinstrumenten bestand, eingeführt, oder wie lange dieser erste Zustand derselben gedauert haben mag. Daß er aber sehr lange gedauert hat, und selbst durch die Erfindung von Saiten- und Blasinstrumenten lange Jahre hindurch nicht verdrängt, sondern nur etwas weniger wild und rauh geworden, ist aus den Beschreibungen erweislich, die uns von der Beschaffenheit der ersten Instrumente gemacht werden. Wenn daher die Musik in den Zeiten der idäischen Dactylen blos in einem rhythmischen Klappern, Trommeln und Klingeln bestand, so scheint sie in den Zeiten Jupiters, der Minerva, des Apollo, Amphions u. s. f. nur darin unterschieden gewesen zu seyn, daß sie anstatt zu trommeln, zu klappern und zu klingeln, nun mit Pfeifen zischte, und mit Cithern klimperte. Wenn in diesen Zeiten mit irgend einem von den üblichen Instrumenten Gesang verbunden war, so bestand er in einem wilden Geschrey, nicht aber in einer solchen Modulation der Töne, wozu sich eine wirklich musikalische Begleitung eines Instruments denken ließe. Kurz die Musik bestand noch nicht in einer Verbindung der Töne, sondern blos in einem rhythmischen Schreyen, Klingeln und Klappern. Sie war lebhafter, aber äusserst wilder und rauher Ausdruck der Freude oder der Traurigkeit. Diese erste Periode der Kunst findet sich bey allen Völkern (s. Einleit. §. 3. bis 8.), deren Kultur dem Grad von Kultur ähnlich ist, in welchem wir uns die Griechen um diese Zeit denken müssen.

Eine zweyte Periode der griechischen Musik scheint mir in die Zeiten des trojanischen Kriegs und Homers zu gehören. Sie mag ungefähr bis zur Erneuerung der pythischen Spiele gedauert haben. Durch diesen ganzen Zeitraum hindurch, von 1193 bis 586 vor Christo, war Gesang mit Begleitung

sanfter Instrumente, nämlich der Cither, Lyre und Flöte, die herrschende Musik. Nach meiner Vorstellung ist sie der Musik unserer Bergleute ähnlich gewesen. Der Gesang war die Hauptsache, und bestand in einer Art von Declamation, wodurch die Worte mit dem Tone einer etwas festern Stimme als in der gemeinen Sprache, accentuirt wurden. Die Lyre klingelte dazu, und diente nicht dem Ton der Stimme, sondern nur dem Rhythmus der Töne zur Unterstützung. So wenig im Gesang, als in der Instrumentalbegleitung läßt sich in diesen Zeiten ordentliche Melodie nach unserer Art denken. Der bloß syllabische Gesang, in welchem die Töne bey jeder Sylbe von einander gerissen werden müssen, leidet eine solche Melodie nicht, und die Instrumente hatten einen zu kleinen Umfang dazu. Wenn wir zum Ueberfluß noch an das enharmonische Klanggeschlecht denken, dessen Gebrauch den übereinstimmendsten Nachrichten zufolge hauptsächlich in diese Zeitperiode gehört; so wird es vollends unmöglich, sich unter dem Gesang der Griechen eine der unsrigen ähnliche Melodie zu denken. Die Fortschreitungen der Töne in dem enharmonischen Klanggeschlecht haben zu wenig Zusammenhang und Beziehung untereinander, als daß sie auch nur zu der einfachsten Melodie nach unserer Art, worin Haupt- Neben- und verbindende Töne befindlich seyn müssen, gebraucht werden könnten. Die letzte Bestätigung erhält diese Meynung dadurch, daß in dieser Zeit auch der Tanz mit dem Gesang verbunden war, ein Umstand, welcher einer wirklichen Melodie nothwendig hinderlich seyn mußte.

Die ersten Schritte, welche die Griechen thaten, um ihre Musik auf einen Weg zu bringen, auf welchem sie die Eigenschaften einer wirklichen Musik nach und nach erhalten konnte, bestanden in der Abschaffung des enharmonischen Klanggeschlechts, oder welches einerley ist, in der musikalischen Abtheilung ihrer Töne, und in der Absonderung des Gesangs von der Instrumentalmusik. Sobald ein Instrument nicht mehr bloß zur Begleitung und Unterstützung eines gewissen Gesangs dienen, sondern sich allein hören lassen sollte, so mußte es den Abgang der gesungenen Worte durch etwas ersetzen, was Zusammenhang und Verbindung hatte, und dadurch im Stande war, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu fesseln. Dies mußten zusammenhängende mit einander in Beziehung stehende Töne, oder melodische Sätze seyn, worin eine gewisse Bedeutung, ein gewisser Inhalt für die Empfindung lag. Hierzu konnten die Instrumente mit Beybehaltung des enharmonischen Klanggeschlechts, und ihres kleinen Umfangs, unmöglich gelangen. Das eine wurde dahero abgeschaft, und das andere allmälig erweitert. Der Anfang dieser glücklichen Veränderung für die griechische Musik fällt in die **zweyte Pythiade**, 580 Jahre vor Christo, in welcher sich **Sacades** zum erstenmal als Solospieler auf der Flöte hören ließ. Nachdem der erste Schritt zu dieser Veränderung einmal gethan war, begünstigten noch eine Menge anderer Umstände die immer weitern Fortschritte auf dem neu betretenen Weg. Die pythischen Spiele hatten nicht nur ihren Fortgang, sondern auch die isthmischen, nemeischen, und Panathenäischen wurden wieder hergestellt. Kaum zwanzig Jahre nachher kamen endlich theatralische Vorstellungen auf, welche für die Musik eine so nützliche Schule wurden, daß sie sehr bald in den Stand kam, eine der ersten Rollen darin zu spielen. So dauerten nun Ermunterungen aller Art, und die günstigsten Umstände zu ihrer immer größern Vervollkommung fort bis auf die Zeit Alexanders des Großen, ungefähr 330 Jahre vor Christo, und sie kam dadurch in den Zustand von Ausbildung, welchen wir in der Einleitung (§. 9. bis 17.) die zweyte Periode, oder das Jünglingsalter der Kunst genannt haben. Da um diese Zeit die meisten griechischen Staaten nach und nach die Freyheit verloren, und durch immerwährende Kriegsunruhen zerrüttet wurden, endlich mit dem Anfang unserer Zeitrechnung ganz unter römische Bothmäßigkeit geriethen, so konnte ihre Musik unter solchen Umständen nicht nur keinen höhern Grad von Ausbildung erreichen, sondern fiel sogar wieder zurück. In diesem Zustand kam sie zu den Römern, deren geringere, oder durch den herrschenden Geist des Kriegs unterdrückte Neigung zu dieser Kunst, ihr nicht wieder aufzuhelfen vermochte. Was sie nun geworden, und in welchem Zustand sie durch die

Barbarey des Mittelalters hindurch auf die neuern Zeiten gekommen ist, wird in der Folge dieses Werks erzählt werden. Wären die Griechen nicht zu früh im Genuß ihrer Freyheit gestört, und dadurch ausser Stand gesetzt worden, auf dem Wege fortzugehen, auf welchem sie zu Alexanders Zeit standen, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie noch alle Entdeckungen gemacht haben würden, wodurch ihre Musik gleich der unsrigen, zu einer vollkommen ausgebildeten Empfindungssprache hätte werden können. Allein die Freyheit, diese Seele der Künste wurde ihnen geraubt, und ihre Musik starb als Jüngling, und konnte die Eigenschaften des reifern männlichen Alters nicht erreichen. Sie starb in der Blüte ihrer Jahre, in den Jahren der Hofnung, in welchen sie zwar die reizendsten Aussichten in die Zukunft versprach, aber den Genuß wahrer hoher Schönheit, die nur ein Antheil des männlichen Alters ist, in welchem sie nicht durch bloße Lebhaftigkeit, sondern durch damit verbundene Ordnung und Mannichfaltigkeit erzeugt wird, noch nicht gewähren konnte. Die neuern Zeiten haben sich nicht nur der Wiederauflebung dieses schönen griechischen Jünglings, sondern auch seiner vollkommensten Ausbildung zu erfreuen gehabt. Wenn er bey uns die Jahre eines Greises erreicht hat, und nun schon anfängt, bisweilen einige Schwächlichkeiten seines Alters zu äussern, vielleicht gar in den Zustand seiner zweyten Kindheit zu fallen, so ist es Wille der Natur, alle ihre Geschöpfe auf ähnlichen Wegen zum Grabe zu führen. Wir haben wenigstens den Trost, ihn nicht, wie die Griechen, in der Blüte seiner Jahre ermordet, sondern eines natürlichen Todes, den Tod des Alters, sterben zu sehen.

Des vierten Kapitels zweyter Theil.

Von der Beschaffenheit der griechischen Musik.

§. 99.

Die Bedeutung des Worts Musik war bey den ältern Griechen, wie schon mehreremale erinnert worden, von ungleich weitläuftigerm Umfange, als bey uns. Man bezeichnete nicht nur jede Art von Kenntniß und Kunst damit, sondern auch die Ordnung und den Zusammenhang aller Dinge. Die Pythagoräer lehrten, daß die Kenntniß von der Ordnung der Dinge Musik sey, und die Platoniker waren ungefähr derselben Meynung. Nach diesem weiten Umfang theilten einige die Musik in die **göttliche** (divina) und **weltliche** (mundana) ein; jene bezog sich auf die Ordnung und Harmonie der Geisterwelt, diese auf die Verhältnisse der Körperwelt. **Plato** verstand unter der göttlichen Musik die Ideen von Ordnung und Verhältniß, wonach der Schöpfer alle Dinge erschaffen hat. Da sich nun diese Ordnung in allen Geschöpfen findet, so begriff er auch die weltliche Musik mit darunter; theilte diese aber wieder in die Ordnung der ersten Elemente der Dinge, und in die Ordnung und Verhältnisse der Größen, Entfernungen und Bewegungen der Himmelskörper ein, woraus nach seiner Meynung eine wirkliche Harmonie entstehen sollte. Die Pythagoräer waren dieser letzten Meynung vorzüglich zugethan. Klang ist die Wirkung einer Bewegung, sagten sie, und weil die Himmelskörper nach gewissen regelmäßigen und bestimmten Gesetzen der Bewegung eingerichtet sind, so müssen sie nothwendig eine Art von musikalischer Harmonie hervorbringen. Wenn wir nicht im Stande sind, diese Harmonie zu vernehmen, so kommt es daher, daß sie für den eingeschränkten Sinn unsers Gehörs zu groß ist. **Jamblich** erzählt uns indessen doch, daß **Pythagoras** selbst, aus besonderer Gunst seines Schutzgeistes, diese Harmonie nicht nur gehört und verstanden habe, sondern auch im Stande gewesen sey, andere zu lehren, auf welche Art sie mit der menschlichen Stimme und mit Instrumenten nachgeahmt werden müsse. Nach seiner Meynung war alle irdische Musik nichts als eine unvollkommene Nachahmung der sphärischen; und dies wußte er ebenfalls bloß von seinem Schutzgeist, weil er selbst nie weder sang,

noch ein Instrument spielte. Außer der himmlischen und weltlichen Musik hatten die Griechen auch noch eine **menschliche**, welche in der Harmonie der Seelenkräfte und der menschlichen Leidenschaften bestand.

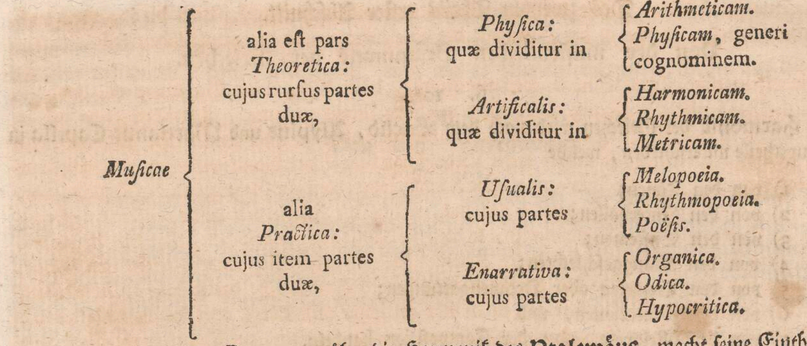
In einem eingeschränktern Sinn wurden alle Künste, deren Gegenstand Bewegung ist, und welche uns durch Maaß und Verhältniß Vergnügen machen, Musik genannt. Alle Bewegung gehört Körpern. Klang ist eine Wirkung der Bewegung, und kann ohne sie nicht seyn. Da aber nicht alle Bewegung Klang hervorbringt, so mußte dieser Begriff von dem Wort Musik wiederum in verschiedene Theile zerlegt werden. Wo die Bewegung ohne Klang, oder bloß ein Gegenstand des Gesichts war, wurde sie Musica Orchestria oder Saltatoria genannt, welche die Regeln des Tanzes enthielt. Bezog sie sich auf die Bewegungen der Pantomimen, so hieß sie Musica Hypoeritica. War die Bewegung endlich bloß fürs Ohr, und äußerte sich durch Klänge, so entstanden drey andere Arten von Musik, nämlich Musica Harmonica, welche die Verschiedenheiten und Verhältnisse der Klänge in Absicht auf Höhe und Tiefe betrachtete; 2) Rhythmica, in Absicht auf Länge und Kürze, oder Geschwindigkeit und Langsamkeit der Klänge in ihrer Folge; und 3) Metrica, welche eigentlich zur Dichtkunst gehört, und sich mit dem Sylbenmaaß beschäftigt. In unsern Zeiten wird nichts Musik genannt, als was hörbar ist, und wir machen eine Mannichfaltigkeit von Tönen zu einem eben so nothwendigen Erforderniß der Musik, als man eine Mannichfaltigkeit von Worten zum Erforderniß einer Sprache macht. In dem Zeitpunkt, in welchem die Musik der Griechen in ihrer schönsten Blüte stand, verband man den nämlichen Begriff damit. Wenn wir daher die Beschaffenheit der griechischen Musik untersuchen wollen, so versteht es sich von selbst, daß wir es mit keiner andern, als mit der wirklich hörbaren zu thun haben.

§. 100.

Aber auch diese bloß hörbare Musik hat bey den auf uns gekommenen musikalischen Schriftstellern, nach dem frühern oder spätern Zeitalter, in welchem sie gelebt haben, verschiedene Bedeutung, und mehr oder weniger Theile. **Aristides Quintilianus** nennt die Musik eine Wissenschaft des Gesangs, und der damit verbundenen Dinge [392]). Seine Eintheilung, die er von den mit dem Gesang verbundenen Dingen macht, ist unter den bey den übrigen griechischen Schriftstellern befindlichen Eintheilungen die vollständigste, und giebt uns von dem Umfang der Kunst unter den Griechen den vollständigsten Begriff. Er theilt sie in die **theoretische** und **praktische** ein. Unter der **theoretischen** begreift er die **natürliche** und **künstliche**. Die **natürliche** theilt er wiederum in die **arithmetische** und **physische**, und die **künstliche** in die **harmonische**, **rhythmische** und **metrische**. Eben so macht er von der **praktischen** Musik verschiedene Unterabtheilungen, nämlich 1) in Absicht auf die Composition in die **Melopöie**, **Rhythmopöie** und **Poetik**, und 2) in Absicht auf die Ausführung in die **organische**, **odische** und **hypocritische**, oder in die instrumental- vocal- und pantomimische Musik [393]). **Meibom** in seinen Anmerkungen über den **Aristides** bringt diese Eintheilung in folgende Tabelle:

392) Μουσικὴ ἐστιν ἐπιστήμη μέλους, καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων. Musica est scientia cantus, eorumque quæ circa cantum contingunt. *De Musica, Lib. I. pag. 5. Edit. Marc. Meibomii.*

393) *Id. pag. 7. 8.*



Porphyrius in seinem Commentar über die Harmonik des **Ptolemäus**, macht seine Eintheilung auf eine andere Art. Er betrachtet die Musik in einem eingeschränkten Sinn bloß als stumme oder klingende Bewegung, und giebt von ihr, ohne sie in die theoretische oder praktische zu unterscheiden, folgende sechs Theile an, nämlich den **harmonischen**, **rhythmischen**, **metrischen**, **organischen**, **poetischen** und **hypocritischen**. Den rhythmischen rechnet er zum Tanz, den metrischen zur Ausführung, und den poetischen zu den Gedichten. Alle übrige griechische Schriftsteller theilen übereinstimmend die Musik in die **harmonische**, **rhythmische** und **metrische** ein. Einige setzen die **organische** hinzu; andere aber lassen sie als eine bloß zufällige Sache (da es wirklich gleichgültig ist, mit welcher Art von Ton die Musik ausgeübt wird) weg. Dieser Eintheilung zufolge waren die ältern musikalischen Schriftsteller in der Benennung ihrer Schriften sehr genau, und nannten sie nur dann eigentlich **musikalisch**, wenn sie von allen zur Musik gehörigen Theilen handelten. Von dieser Art sind die Werke des **Aristoxenus**, **Euclid**, **Nicomachus**, **Gaudentius**, **Ptolemäus** und **Bryennius** bloß den Namen **Harmonik**, weil sie nur diejenigen Theile abhandeln, welche zur Harmonik, oder zur eigentlichen klingenden Musik gehören.

Man sieht aus diesen Eintheilungen, daß die Musik der Griechen ungefähr dieselben Theile hatte, welche sich bey der unsrigen finden, daß wir folglich, um uns einen deutlichen Begriff von ihnen zu erleichtern, unsere in der Einleitung gemachte Eintheilung in die **musikalische Grammatik** und **Rhetorik** füglich beybehalten können, um so mehr, da wir es hier bloß mit der hörbaren Musik, welche von den Griechen **Harmonik** genannt wurde, und sich bloß mit den Klängen und ihren Verschiedenheiten in Absicht auf Höhe und Tiefe beschäftigt, zu thun haben. Es wird daher hier im **ersten Abschnitt** von allen zur musikalischen Grammatik gehörigen Theilen gehandelt. Hierunter sind die Töne, Intervallen, Con- und Dissonanzen, die Klanggeschlechte, Tonleitern und Octavgattungen, die Mutationen, die Akustik und Canonik, nebst den verschiedenen Lehren der alten Sekten, und endlich die Semeiographie begriffen. Der **zweyte Abschnitt** soll die **musikalische Rhetorik** der Griechen untersuchen, und 1) von der Melopöie; 2) von der Rhythmopöie; 3) von der Frage: **ob die Griechen eine vielstimmige Musik oder eine Harmonie gehabt haben**; 4) **von den Musikgattungen, Schreibarten und von der dramatischen Musik**; 5) von der **Beschaffenheit der griechischen Instrumente**; 6) **von einigen Proben griechischer Musik**; 7) **von der Wirkung der griechischen Musik**, und endlich 8) **von der Musik der Neugriechen** handeln.

Des zweyten Theils erster Abschnitt.

Von der musikalischen Grammatik der Griechen.

§. 101.

Die **Harmonik** der Griechen wird nach dem **Euclid, Alypius** und **Martianus Capella** in sieben Hauptheile unterschieden, welche

1) von den Tönen;
2) von den Intervallen;
3) von den Systemen;
4) von den Klanggeschlechten;
5) von den Tonarten oder Octavengattungen;
6) von den Mutationen, und
7) von der Melopöie, oder der Composition handeln.

Wir haben es hier in diesem **ersten Abschnitt** bloß mit den 6 ersten Theilen zu thun, und versparen den siebenten bis zum zweyten Abschnitt.

I.

Von den Klängen.

§. 102.

Im weitläuftigen Verstand ist Klang, alles was hörbar ist, und in dieser Rücksicht wird er vom **Ptolemäus** mit dem allgemeinen Namen Ψοφος (strepitus) genannt. In soferne aber dieses Geräusch einer Verschiedenheit in Absicht auf Höhe und Tiefe fähig ist, wird es auf zweyerley Art unterschieden; einmal, wenn die Höhe und Tiefe unbestimmt, und zweytens, wenn sie bestimmt ist. Im ersten Fall wird es vom **Aristoxenus** Φωνη, (vox) eine Stimme, im zweyten aber Φθόγγος (sonus) ein Ton genannt. Beym **Aristoxenus** ist der Ton ein Fall der Stimme in einer einzigen Ausdehnung [394]). **Aristides** betrachtet ihn nach seiner Anwendung und nennt ihn eine melodische Ausdehnung der Stimme [395]). Endlich unterscheidet der ältere **Bacchius** die Töne in **singende** und **sprechende**. Singende (emmeleis) nennt er solche, deren Ausdehnung sich bestimmen läßt; **sprechende**, (pezoi oder latein. pedestres) deren Ausdehnung sich nicht bestimmen läßt. Auf eine ähnliche Art werden sie vom **Aristides** und **Martianus Capella** in **stetige** (sonos continuos) und **unstetige** (sonos discretos) abgetheilt. Die ersten dienen zur Rede, und die zweyten zum Gesang. Einige setzen zwischen beyde noch eine Mittelart von Tönen, die von beyden etwas an sich hat, und womit die Gedichte recitirt wurden.

An den eigentlich musikalischen oder singenden Tönen unterscheiden die griechischen Musiker wiederum dreyerley, nämlich die **Ausdehnung** (tensionem), das Steigen (intensionem) und Fallen (remissionem) derselben. Unter der Ausdehnung verstanden sie das Verweilen der Stimme auf einer Stelle, und unter dem Steigen und Fallen ihre Bewegung nach der Höhe oder Tiefe. Jeder Raum, welchen die Stimme in ihrer Bewegung von der Tiefe zur Höhe, oder umgekehrt durchläuft, kann in unendliche Theile getheilt werden. Da aber das bloße Ohr nicht fein genug ist, alle diese unendliche

394) Sonus est vocis casus in unam tensionem. *Vers. Meibom.*

395) Tensionem melodicam (τάσιν μελωδικήν).

Verschiedenheiten genau zu unterscheiden [396]), und gleichwol nur eine gewisse Anzahl derselben zur Musik brauchbar sind, so hat man durch Hülfe der Zahlen zu bestimmen gesucht, welche Intervallen brauchbar oder unbrauchbar sind. Vorzüglich, und, wie es scheint, auch zuerst, haben dies die Pythagoräer gethan [397]).

II.

Von den Intervallen.

§. 103.

Ein Intervall war bey den Griechen eben so, wie bey uns, der Raum zwischen zwey Tönen von verschiedener Größe. Es wurde **Diastema** genannt, und man rechnete fünferley Arten, nämlich 1) **große** und **kleine**; 2) **consonirende** und **dissonirende**; 3) **einfache** und **zusammengesetzte**; (intervalla incomposita et composita); 4) **diatonische, chromatische** und **enharmonische**; 5) **rational** und **irrational Intervalle**, das heißt solche, die richtig gemessen, folglich für unser Ohr weder zu groß noch zu klein sind.

1. Die **größern Intervallen** waren:
   a) Diatessaron, die vollkommene Quarte.
   b) Tritonus, übermäßige Quarte, oder kleine Quinte.
   c) Diapente, vollkommene Quinte.
   d) Tetratonus, übermäßige Quinte, oder kleine Sexte.
   e) Hexachordum, große Sexte.
   f) Pentatonus, kleine Septime.
   g) Heptachordum, große Septime.
   h) Diapason, Octave.

Die Intervallen, welche den Umfang einer Octave überschritten, z. B. die Undecime, Duodecime, Doppeloctave u. s. f. wurden Diapason cum diatessaron, diapason cum diapente, bisdiapason etc. genannt.

2) Die **kleinern Intervallen** waren:
   a) Diesis enharmonica,
   b) Diesis chromatica,
   c) Hemitonium, halber Ton.
   d) Tonus, ganzer Ton.
   e) Triemitonium, kleine Terz.
   f) Ditonus, große Terz.

Pythagoras und seine Anhänger suchten die Verschiedenheiten dieser Intervallen in Absicht auf Höhe und Tiefe durch die Verhältnisse von Zahlen zu bestimmen. Sie setzten voraus, daß sie von der verschiedenen Geschwindigkeit der Vibrationen eines klingenden Körpers abhiengen, und glaubten daher, daß man sie blos darnach richtig messen könne. **Nicomachus** erzählt, auf welche Art und Weise **Pythagoras** zuerst auf diese Erfindung gekommen ist. Er sey nämlich gerade in seinen Gedanken

396) Man vergleiche hiermit die Abhandlungen über die Akustik von **Dodart** und **Sauveur** in den Schriften der französischen Akademie der Wissenschaften, vom Jahr 1700 und 1701. Der erste macht von einem einzigen Ton, der durch unmerkliche Grade bis zum nächsten Ton steigt, 9632 Unterabtheilungen; (s. Memoires, pag. 270) und der zweyte versichert, das Ohr könne nicht mehr als 512 Verschiedenheiten an den Tönen und Intervallen unterscheiden. (s. Mem. 1701 pag. 140.)

397) Sed et Pythagoras, gravissimus ille philosophus, improbavit judicium musicæ a sensibus profectum: solaque mentis acie eam examinari voluit, et proportione harmonica, non auditu. *Plutarch. de mus. pag. 1144.*

mit den Verhältnissen der Töne beschäftigt gewesen, als er vor einer Schmiede vorbey gieng, und die Schläge der Schmiedehämmer vernahm. Er gieng in die Schmiede und untersuchte den Grund ihres verschiedenen Klangs, der ihm im Vorbeygehen aus richtig abgemessenen Intervallen, nämlich aus der Octave, Quinte und Quarte zu bestehen schien. Er betrachtete die verschiedene Größe und Schwere der Hämmer, und suchte ihr unterschiedenes Gewicht an vier Saiten von gleicher Länge und Dicke anzubringen, um zu sehen, ob auf diese Weise dieselben Intervallen herauskommen würden. Dies soll nun nach der Erzählung des **Nicomachus** gleichsam wie ein göttliches Wunder wirklich geschehen seyn [398]). Die Gewichte waren nach den Verhältnissen 6. 8. 9. 12; und die beyden äussersten Saiten gaben die Octave, so wie die beyden mittelsten die Quarte und Quinte.

Daß diese Erzählung einer Fabel sehr ähnlich sey, läßt sich schon daraus erweisen, daß die Schmiedehämmer unmöglich anders als durch ein wahres Wunderwerk die angegebenen Verhältnisse richtig haben konnten. Ausserdem aber ist die Sache, wie sich jeder durch Erfahrung überzeugen kann, ganz falsch und unmöglich, weil nur vier Saiten von **ungleicher** Länge, nämlich nach den Verhältnissen 6. 8. 9. 12. nicht aber von gleicher Länge und Dicke bloß durch die Verschiedenheit der Gewichte, die erwähnten Intervallen angeben können. Diesen Irrthum in der Erzählung von der pythagorischen Erfindung der Verhältnisse durch verschiedene Gewichter an gleichen Saiten, hat **Galileo Galilei** [399]) zuerst bemerkt, und sein Vater **Vincenzo Galilei**, ein berühmter musikalischer Schriftsteller, führt aus dem **Suidas** und einigen andern noch an, daß dieselbe Erfindung der musikalischen Verhältnisse einem gewissen **Diocles** zugeschrieben werde, nur mit dem Unterschied, daß dieser **Diocles** nicht durch die Schmiedehämmer, wie **Pythagoras**, sondern im Vorbeygehen vor dem Hause eines Töpfers, der eben verschiedene Töpfe anschlug, zuerst darauf gebracht worden sey [400]). Nach aller Wahrscheinlichkeit gehören beyde Erzählungen unter diejenigen alten Fabeln, die man bloß erfand, um den Erfindungen ein desto wunderbarers und größeres Ansehen zu verschaffen.

Aristoxenus suchte auf einem andern Wege zur richtigen Bestimmung der musikalischen Intervallen zu gelangen, nämlich durch das bloße Gehör. Da aber das bloße Gehör ungemein betrüglich ist, und die kleinen unmerklichen Verschiedenheiten an den Intervallen ohne große vorhergegangene Uebung nicht genau unterscheiden kann, auch überhaupt bey einer so kleinen Anzahl derselben noch nicht genug Vergleichungsmittel vorhanden waren, woran sich das Gehör hätte üben können, so bekamen so wenig durch seine, als des **Pythagoras** Bemühung die musikalischen Intervallen ihre gehörigen Verhältnisse. **Pythagoras** bauete zu wenig aufs Gehör, und zu viel auf Zahlen; **Aristoxenus** gar nichts auf Zahlen, und zu viel aufs Gehör.

398) *Harmonic. Manual. lib. I. pag. 10.*

399) *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, attenenti alla Mecanica ed i movimenti locali.* Es ist sonderbar, daß unter allen alten Schriftstellern keiner darauf gefallen ist, bey dieser Geschichte zu bemerken, daß es nicht der Ton der Hämmer sondern des Ambos war, welchen Pythagoras hätte hören können. Auch konnte es bisweilen dasjenige Eisen seyn, welches gerade auf den Ambos geschmiedet wurde. Dem Experiment selbst, wobey Pythagoras durch Gewichte nach dem angeführten Verhältniß aus vier Saiten von gleicher Länge und Dicke die erwähnten Töne erhalten haben soll, widerspricht die neuere Physik geradezu. Si duæ chordæ ejusdem longitudinis et crassitiei tendantur diversis ponderibus, erunt pari tempore numeri oscillationum, uti radices quadratæ ponderum tendentium: positis igitur ponderibus uti 1 ad 4, edent chordæ tonos in octava. *Musschenbroek. Element. phys. tom. 2 §. 1139. pag. 184.* Suivant le même principe, les vibrations feroient dans le rapport de 3 à 2, si les poids qui tendent les cordes étoient, l'un de 9, et l'autre de 4 livres; parceque la racine quarrée de 9 est 3, et que celle de 4 est 2. *Nollet, Leçons de Phys. tom. 3 pag. 460.*

400) *Dialogo della Musica antica e moderna, pag. 127.*

Didymus und **Ptolemäus** schlugen einen Mittelweg ein, und suchten sowol dem Gehör als dem Zahlenverhältniß sein Recht zu thun. Beyde brachten es daher auf diesem Wege in der Bestimmung der Intervallenverhältnisse zwar weiter als ihre Vorgänger, aber doch noch nicht dahin, wohin es erst nach der Einführung der Harmonie, vorzüglich durch **Zarlino** gebracht wurde und werden konnte.

3) **Consonirende und dissonirende Intervallen.** **Consonirende Intervallen** beschreiben die griechischen Schriftsteller als eine Uebereinstimmung zweyer Töne, die, wenn sie entweder zugleich oder nach einander gehört werden, dem Gehör angenehm sind. Sie wurden *symphona* genannt. **Dissonirende** thun aufs Gehör eine entgegen gesetzte Wirkung, und werden *diaphona* genannt. Die Griechen hatten nur sechs consonirende Intervallen, nämlich:

a) Diatessaron, die vollkommene Quarte,
b) Diapente, die vollkommene Quinte,
c) Diapason, die Octave,
d) Diapason cum diatessaron, die vollkommene Undecime,
e) Diapason cum diapente, die vollkommene Duodecime,
f) Disdiapason, die Doppeloctave.

Alle übrige Intervallen, selbst die Terzen und Sexten wurden für dissonirend gehalten, und sind nur nach und nach in der Musik der Griechen aufgenommen worden.

Die Octave (Diapason) galt für die angenehmste und natürlichste Consonanz [401]). **Aristoteles** sagt, sie entstehe, wenn die Stimme eines Kindes mit der Stimme eines Mannes vereinigt werde [402]), oder wenn eine angeschlagene Saite aufhöre zu klingen, und beym Verschwinden des Klangs von selbst in die Octave übergehe [403]). Wenn die consonirenden Intervallen zugleich gehört wurden, so hieß dieser Zusammenklang bald **Symphonie**, bald **Antiphonie**; wurden sie aber nach einander in melodischen Fortschreitungen gehört, so hieß die Fortschreitung **Paraphonon** oder **Paraphonie**. Einige nennen die Fortschreitungen im Einklang **Homophonie**, in Octaven **Antiphonie**, und in Quarten und Quinten **Paraphonie**. Andere gehen von diesen Benennungen ab, aber übereinstimmend nennen sie eine Fortschreitung in dissonirenden Intervallen **Diaphonie**.

Die consonirenden Intervallen wurden von den Griechen in verschiedene Gattungen getheilt, und nach der Lage der halben Töne unterschieden. So rechnet **Euclides** dreyerley Quarten; die erste hat den halben Ton unten, die zweyte in der Mitte, und die dritte oben, z. B.

h ⌒ c d e.
a h ⌒ c d.
g a h ⌒ c.

Auf ähnliche Art werden auch mehrere Gattungen von Quinten und Octaven unterschieden.

4) **Einfache und zusammengesetzte Intervalle.** (incomposita et composita.) **Marpurg** nennt sie **Stuffen-** und **Sprungintervalle**, das heißt: wenn entweder in den Fortschreitungen von einem Ton in den nächst gelegenen gegangen, oder der nächst gelegene übersprungen wird.

5) **Diatonische, chromatische und enharmonische Intervalle.** Was man hierunter zu verstehen hat, wird bey der Lehre von den Klanggeschlechten deutlich werden.

6) **Rational und irrational Intervalle.** (Emeles und Ecmeles.) Sind diejenigen Intervalle, welche wir in unsern Zeiten **rein** oder **unrein** nennen, die folglich ihre gehörige Größe entweder haben oder überschreiten.

401) *Aristoteles Problem. tom. 2 pag. 766.* 402) *Problem. 39 pag. 768.* 403) *Problem. 24 und 32.*

III.

Von den Systemen.

§. 104.

Ein **System** heißt eine Reihe von Tönen, die aus verschiedenen kleinern Intervallen zusammengesetzt, und in eine gewisse zusammenhängende Ordnung gebracht ist. Das älteste System von dieser Art war von sehr kleinem Umfang, und überschritt nicht einmal die Gränzen einer Quarte. Die beyden äussersten Enden dieses Intervalls waren ein für allemal festgesetzt und unveränderlich; die Mitteltöne aber wurden nach dem verschiedenen Klanggeschlecht verändert, und bald größer bald kleiner gemacht. So mannichfaltig verschieden die Intervalle und ihre Zusammensetzungen sind, so mannichfaltig verschiedene Systeme kann es auch geben. Daher wurde ein System auf mancherley Weise unterschieden. **Nicomachus** beschreibt es als den Umfang von zwey oder mehrern Intervallen, und unterscheidet es auf siebenerley Art, nämlich

a) **nach seiner Größe**, oder wenn es einen kleinern oder größern Umfang hat.

b) **nach dem Klanggeschlecht**, nach welchem es diatonische, chromatische und enharmonische Systeme giebt.

c) **nach dem Wohl- oder Uebellaut** desselben, wenn nämlich seine beyden äussersten Töne consonirend oder dissonirend sind.

d) **nach den rational oder irrational Verhältnissen** der darin enthaltenen Intervallen.

e) **nach der stuffenweisen oder unterbrochenen Fortschreitung** der darin enthaltenen Intervallen.

f) **nach den verbundenen Tonleitern**, oder Tetrachorden, und endlich

g) **nach den Octavengattungen**, weil mit der Veränderung dieser, auch die Systeme verändert und auf verschiedene Art zusammengesetzt wurden.

Man sieht aus diesem allen, daß das Wort **System** bey den alten Griechen das nämliche war, was bey den Lateinern Scala, und bey uns Tonleiter heißt, daß daher viele der hier vom **Nicomachus** angegebenen Verschiedenheiten bloß zur Lehre von den Intervallen gehören, und durch den Gebrauch des Worts System ohne alle Nothwendigkeit, und ganz ohne Nutzen nur doppelt gelehrt werden.

§. 105.

In den allerältesten Zeiten Griechenlands war (wie schon gesagt worden) das Tonsystem, oder die Reihe der gebräuchlichen Töne nur sehr klein. **Nicomachus** versichert, daß bis zur Zeit des Pythagoras noch keine Quinte darin aufgenommen war. Die Saiteninstrumente hatten nur wenig Saiten, oder (welches um jene Zeiten, in welchen man höchst wahrscheinlich noch kein Grifbrett kannte, vermittelst dessen die Töne über die Anzahl der Saiten vervielfältigt werden konnten, einerley ist) nur wenig Töne; und die Blasinstrumente nur wenig Löcher. Man kann daher theils aus der Nachricht des **Nicomachus**, theils aber auch aus der Natur der Sache schließen, daß die vom **Boethius** angegebene Stimmung der auf der Lyre des Merkur enthaltenen **vier Saiten** nicht die richtige ist, nach welcher die beyden äussersten Saiten eine **Octave**, und die beyden mittelsten eine **Quarte und Quinte** enthielten, nämlich

e die höchste Saite.
h, a die beyden mittlern Saiten.
e die tiefste Saite.

Weit natürlicher scheint es, daß diese vier Saiten in näher an einander liegende Töne gestimmt waren, und eine solche Tonreihe ausgemacht haben, welche von den Griechen ein Tetrachord genannt wurde.

So wie mit der Zeit die Anzahl der Töne vermehrt wurde, wurden auch die Systeme größer, das heißt, es wurden mehrere Tetrachorde mit einander verbunden. Diejenigen Personen, welche die Instrumente der Griechen nach und nach mit Tönen oder Saiten vermehrt haben, sind im vorhergehenden Theil dieses Kapitels schon angeführt; zugleich ist aber auch bemerkt worden, daß die Nachrichten von ihnen sehr verschieden sind. **Terpander** soll der Lyre den siebenten Ton beygefügt haben, und man giebt seinen sieben Saiten folgende Ordnung:

7. Nete — — e
6. Paranete — — d
5. Parameſe — — c
4. Meſe — — a
3. Lichanos — — g
2. Parypate — — f
1. Hypate — — e

Dieses System bestand aus zwey mit einander verbundenen Tonleitern, deren unterste den Umfang einer Quarte, die oberste aber einer Quinte hatte.

Pythagoras soll nach der Versicherung des **Nicomachus** der erste gewesen seyn, welcher die in diesen zwey verbundenen Tonleitern zwischen **Meſe** und **Parameſe** befindliche Lücke bemerkte, zwischen beyde einen achten Ton einschob, und dadurch folgende zwey **unverbundene Tetrachorde** [404]) hervorbrachte:

8. Nete — — — ē
7. Paranete — — d̄ } das oberste Tetrachord.
6. Trite — — — c̄
5. Parameſe — — h
4. Meſe — — — a
3. Lichanos oder Hyperpate g } das unterste Tetrachord.
2. Parypate — — f
1. Hypate — — — e

Der neu eingeschobene Ton wurde **Parameſe**, und die vorige Parameſe **Trite** genannt. Diese Reihe von acht Tönen hieß nun die **pythagorische Lyre**, oder das octachordum Pythagoræ.

Es läßt sich nicht bestimmen, wie lange sich die Griechen mit einer so kleinen Tonreihe beholfen haben mögen. Die alten Schriftsteller nennen zwar mehrere Personen mit Namen, welche sie nach und nach vermehrt haben sollen, sind aber in diesen Nachrichten so widersprechend, daß man auf keine Weise darauf bauen kann. So viel ist indessen gewiß, daß sobald man einmal das erste Tetrachord mit einem zweyten vermehrt hatte, von Zeit zu Zeit noch immer mehrere Erweiterungen hinzukamen. Den Nachrichten der Schriftsteller zufolge wurden aber in den ersten Zeiten alle neuen Töne den vorher erwähnten

404) Die Tetrachorde wurde in **verbundene** (tetrachorda conjuncta) und **unverbundene** (disjuncta) unterschieden. **Verbundene Tetrachorde** waren solche, deren letzter Ton zugleich zum ersten Ton eines folgenden Tetrachords diente; **unverbundene**, welche keine Töne miteinander gemein hatten, sondern durch den Raum eines Tones voneinander abgesondert waren. So enthielt das vermuthliche System des **Terpander** zwey **verbundene**, und der Achtsaiter des **Pythagoras** zwey **unverbundene Tetrachorde**.

beyden Tetrachorden von unten zugesetzt. Man behalf sich daher nun vielleicht eine lange Zeit hindurch mit einer Tonreihe von zehen oder eilf Tönen, die auf folgende Weise mit einander verbunden waren.

Erstes System.	11. Nete diezeugmenon	—	—	ē	Drittes Tetrachord.
	10. Paranete diezeugmenon	—	—	d̄	
	9. Trite diezeugmenon	—	—	c̄	
	8. Parameſe	—	—	h	
	7. Meſe	—	—	a	Zweytes Tetrachord.
	6. Lichanos meſon	—	—	g	
	5. Parypate meſon	—	—	f	
	4. Hypate meſon	—	—	e	Erſtes Tetrach.
	3. Lichanos hypaton	—	—	d	
	2. Parypate hypaton	—	—	c	
	1. Hypate hypaton	—	—	H	
Zweytes System.	10. Nete ſynemmenon	—	—	d̄	Drittes Tetrachord.
	9. Paranete ſynemmenon	—	—	c̄	
	8. Trite ſynemmenon	—	—	b	
	7. Meſe	—	—	a	Zweytes Ter. Tetrachord.
	6. Lichanos meſon	—	—	g	
	5. Parypate meſon	—	—	f	
	4. Hypate meſon	—	—	e	
	3. Lichanos hypaton	—	—	d	
	2. Parypate hypaton	—	—	c	
	1. Hypate hypaton	—	—	H	

Der ganze Unterschied unter diesen beyden Systemen liegt bloß darin, daß 1) das eine um einen Ton größer ist, als das andere, und 2) die Tetrachorde (wie man aus der Vorstellung sehen kann) in dem einen alle drey, in dem andern aber nur die beyden untersten verbunden sind.

§. 106.

Endlich fieng man auch an, nicht mehr bloß in der Tiefe, sondern auch in der Höhe eine Erweiterung der Tonreihen zu versuchen. Man setzte oben noch ein ganzes Tetrachord hinzu, und um dem mittelsten Ton der ganzen Tonreihe auf beyden Seiten eine Octave zu geben, auch unten noch einen tiefern Ton, als das System vorher hatte. Dieser tiefere Ton wurde **Proslambanomenos** genannt. Da aber diese ganze Tonreihe auf zweyerley Art mit einander nach Tetrachorden verbunden war, so entstanden aus einer gleichen Anzahl von Tönen dennoch zwey verschiedene Systeme in folgender Gestalt:

	Erstes System.			
15 Nete heperboläon	—	—	—	a
14 Paranete hyperboläon	—	—	—	g
13 Trite hyperboläon	—	—	—	f
12 Nete diezeugmenon	—	—	—	e
11 Paranete diezeugmenon	—	—	—	d
10 Trite diezeugmenon	—	—	—	c
9 Parameſe —	—	—	—	h

8 Meſe —	—	—	—	a
7 Lichanos meſon	—	—	—	g
6 Parypate meſon	—	—	—	f
5 Hypate meſon	—	—	—	e
4 Lichanos hypaton	—	—	—	d
3 Parypate hypaton	—	—	—	c
2 Hypate hypaton	—	—	—	H
1 Proslambanomenos	—	—	—	A

Zweytes System.

15 Nete hyperboläon	—	—	—	a
14 Paranete hyperboläon	—	—	—	g
13 Trite hyperboläon	—	—	—	f
12 Nete diezeugmenon	—	—	—	e
11 Nete ſynemmenon	—	—	—	d
10 Paranete ſynemmenon	—	—	—	c
9 Trite ſynemmenon	—	—	—	b
8 Meſe —	—	—	—	a
7 Lichanos meſon	—	—	—	g
6 Parypate meſon	—	—	—	f
5 Hypate meſon	—	—	—	e
4 Lichanos hypaton	—	—	—	d
3 Parypate hypaton	—	—	—	c
2 Hypate hypaton	—	—	—	H
1 Proslambanomenos	—	—	—	A

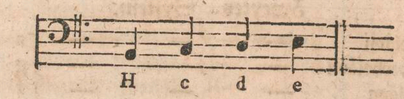
Diesen Umfang von zwey Octaven hatte die Tonreihe der Griechen zur Zeit des **Aristoxenus**, des ältesten musikalischen Schriftstellers, dessen Werke auf uns gekommen sind. Er lebte 340 Jahre vor Christo, zur Zeit Alexander des Großen, und überhaupt in der Zeitperiode, in welcher die Musik der Griechen am höchsten gestiegen seyn soll. Ob nun gleich diese Tonreihe nach den zwey verschiedenen Ordnungen nicht mehr als 16 wirklich verschiedene Töne enthielt, so zählten doch die Griechen deren **achtzehen**, und theilten sie in fünf **Tetrachorde** ein. Dieses System wurde alsdann in dieser Anordnung das große, vollkommene und unveränderliche (Systema perfectum, maximum, immutatum) genannt, weil die Alten der Meynung waren, die Doppeloctave (disdiapaſon) sey das größte Intervall, welches in der Melodie gebraucht werden könne.

§. 107.

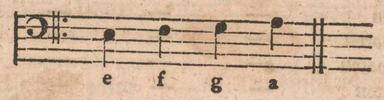
Um dem Leser den Umfang und die Anordnung dieses großen, vollkommenen und unveränderlichen Systems der Griechen so deutlich als möglich zu machen, will ich erstlich über die Benennungen der darin enthaltenen Tetrachorde nebst ihren einzelnen Intervallen das nöthigste sagen, sodann das ganze System mit den beym **Martianus Capella** befindlichen, und bey den Römern gebräuchlichen lateinischen Namen nebst beygefügten neuern Noten vorstellig machen.

So wie wir in den neueren Zeiten die verschiedenen Octaven unserer Musik in die **große, kleine, eingestrichene, zwey** und **dreygestrichene** unterscheiden, so machten es die Griechen mit ihren **Tetrachorden**. Ihr tiefstes **Tetrachord** hieß **Hypaton**, (principalium) oder das vornehmste, und

die vier Töne desselben 1) **Hypate hypaton**, der vornehmste unter den vornehmsten; 2) **Parypate hypaton**, nächst dem vornehmsten; 3) **Lichanos hypaton**, oder der Zeigefinger unter den vornehmsten, weil dieser Ton wahrscheinlich auf der Lyre mit diesem Finger gespielt wurde. Im diatonischen Klanggeschlecht wurde er auch **Hypaton Diatonos** genannt. 4) **Hypate Meson**, oder der vornehmste des mittlern Tetrachords. Dieser Ton galt für den letzten des tiefsten oder ersten, und für den ersten des zweyten Tetrachords, und beyde Tetrachorde hießen auf diese Art vereinigte oder verbundene. Diese vier Töne des ersten oder tiefsten Tetrachords der Griechen waren den vier folgenden Tönen unserer neuern Tonleiter ähnlich:

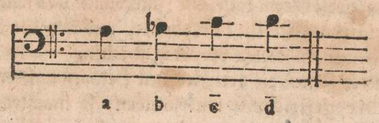


Das **zweyte Tetrachord** von unten hieß **Meson**, (mediarum) und fieng sich mit dem letzten Ton des ersten Tetrachords an. Die Töne desselben hießen 1) **Hypate Meson**; 2) **Parypate Meson**, der nächste nach dem mittlern vornehmsten; 3) **Lichanos Meson**, und 4) **Mese**, oder der mittelste Ton des ganzen Systems. Diesen vier Tönen des Tetrachords **Meson** entsprachen folgende vier Töne aus unserer neuern Tonleiter:
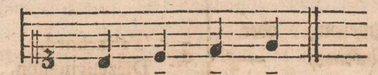


Von dem Ton **Mese** ist merkwürdig, daß er von den Alten für denjenigen Ton gehalten wurde, nach welchem sich alle übrigen Töne richten mußten. Dies versichert nicht nur **Euclides**, sondern auch **Aristoteles** in seinen Problemen, wo (Problem. 36 Sect. 19) gefragt wird, warum alle Töne einer Tonleiter nach der **Mese** eingerichtet und gestimmt werden? An einer andern Stelle (Problem. 20) setzt er noch hinzu, daß alle Melodie, sie möge nun höher oder tiefer als der Ton **Mese** seyn, beständig eine gewisse Beziehung darauf haben müsse.

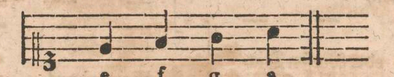
Das **dritte Tetrachord** hieß **Synemmenon**, (conjunctarum), das vereinte oder verbundene, weil es mit dem letzten Ton des zweyten anfieng. Die Töne desselben hatten folgende Namen: 1) **Mese**; 2) **Trite synemmenon**, oder die dritte Saite von oben; 3) **Paranete synemmenon**, die vorletzte Saite; 4) **Nete synemmenon**, die letzte Saite des verbundenen Tetrachords; und waren folgenden Tönen unserer Tonleiter ähnlich:



Das **vierte Tetrachord** hieß **Diezeugmenon**, (divisarum) getrennt oder abgesondert, weil es mit einem Tone, nämlich mit dem ungestrichenen h anfieng, welcher mit den Tönen der übrigen Tetrachorde nichts gemein hatte, und außer der Ordnung eine neue Reihe anfieng. Die Töne desselben sind eine Octave höher, als die Töne des ersten Tetrachords, haben aber folgende unterschiedene Benennungen: 1) **Parамese**, neben der **Mese**, oder dem mittlern Ton; 2) **Trite Diezeugmenon**, oder die dritte Saite dieses Tetrachords von oben; 3) **Paranete Diezeugmenon**, und 4) **Nete Diezeugmenon**, oder die letzte Saite dieses Tetrachords. Nach unsern Noten würde es folgende Töne enthalten haben:



Das **fünfte Tetrachord** wurde endlich **Hyperbolåon** (excellentium) oder das oberste genannt, und die vier Töne desselben 1) **Nete Diezeugmenon**, die letzte Saite des Tetrachords **Diezeugmenon**; 2 **Trite Hyperbolåon**, die dritte Saite des höchsten Tetrachords von oben; 3) **Paranete Hyperbolåon**, die vorletzte Saite; 4) **Nete Hyperbolåon**, die letzte oder höchste Saite des letzten Tetrachords. Die Töne desselben entsprechen folgenden Tönen aus unserer Tonleiter:



Höher gieng die Tonleiter der Griechen nicht. Um aber zum höchsten Ton ā nicht nur die Unteroctave **Mese**, sondern auch eine **Doppeloctave** (disdiapason) zu haben, setzten sie in der Tiefe unter dem ersten Ton des Tetrachords **Hypaton** noch einen Ton hinzu, und nannten denselben **Proslambanomenos**, den beygefügten. Dieser beygefügte Ton ist das, was wir in der neuern Musik einen Contraton nennen, und wurde nicht mit in die Tetrachorde eingeschlossen. Gerade so zählen wir unsere Octaven nur von C zu c, und was darüber oder darunter keine volle Octave ausmacht, wird nicht zu den Octaven gerechnet, ob es gleich mit den darin enthaltenen Tönen im Verhältniß steht, und genau damit verbunden werden kann, und wird. Das größte, vollkommene und unveränderliche System der Griechen hatte also der Ordnung und Benennung nach folgendes Ansehen:

Griechische Namen.			Töne nach der neuern Tonleiter.			Lateinische Namen.
18 Nete hyperbolâon,	—	—	ā	—	—	Ultima excellentium.
17 Paranete hyperbolâon, oder Hyperbolâon Diatonos,	—	—	ḡ	Tetrachord. Hyperbolaeon.		Excellentium extenta.
16 Trite hyperbolâon,	—	—	f	—	—	Tertia excellentium.
15 Nete diezeugmenon,	—	—	ē	—	—	Ultima divisarum.
14 Paranete diezeugmenon, oder Diezeugmenon Diatonos,		—	d̄	Tetrachord. Diezeugmenon.		Divisarum extenta.
13 Trite diezeugmenon,	—	—	c̄	—	—	Tertia divisarum.
12 Parameſe,	—	—	h	—	—	Prope media.
11 Nete ſynemmenon,	—	—	d	—	—	Ultima conjunctarum.
10 Paranete ſynemmenon, oder Synemmenon Diatonos,	—	—	c	Tetrachord. Synemmenon.		Conjunctarum extenta
9 Trite ſynemmenon,	—	—	b	—	—	Tertia conjunctarum.
8 Meſe,	—	—	a	—	—	Media.
7 Lichanos meſon, oder Meſon Diatonos	—	—	g	Tetrachord. Meſon.		Mediarum extenta.
6 Parypate meſon,	—	—	f	—	—	Subprincipalis mediarum.
5 Hypate meſon,	—	—	e	—	—	Principalis mediarum.
4 Lichanos hypaton, oder Hypaton Diatonos,	—	—	d	Tetrachord. Hypaton.		Principalium extenta. Subprincipalis principalium.
3 Parypate hypaton,	—	—	c			
2 Hypate hypaton,	—	—	H	—	—	Principalis principalium.
1 Proslambanomenos,	—	—	A	—	—	Adſumta ſ. adquiſita.

§. 108.

Die Griechen theilten indeſſen ihre Syſteme nicht bloß nach Tetrachorden ab, ſondern auch nach Pentachorden und Octachorden. Theon von Smyrna nennt in dieſer Rückſicht ein Syſtem ausdrücklich einen gewiſſen Umfang der Intervallen, dergleichen das Tetrachord, Pentachord und Octachord iſt [405]). Jedoch ſind die beyden letzten Abtheilungen weit ſeltener gebraucht worden, als die in Tetrachorde, und es muß hier überhaupt bemerkt werden, daß die Quarte in der alten Muſik eines

405) Syſtema vero intervallorum certum ambitum, quale eſt Tetrachordon, Pentachordon, Octachordon. *Cap. 3 pag. 77.*

der wichtigſten und beliebteſten Intervallen war. Die Abtheilung in Pentachorde und Octachorde war auch viel jünger als die in Tetrachorde, und vom Octachord iſt es auch ſehr zweifelhaft, ob die Griechen in ihren Abtheilungen der Syſteme je Gebrauch davon gemacht haben, weil es ſehr wahrſcheinlich iſt, daß das Hexachord, welches erſt im eilften Jahrhundert durch Guido von Arezzo eingeführt worden iſt, vorhergehen und dazu vorbereiten mußte. Wenn alle Erfindungen nur nach und nach und ſtuffenweiſe zur Vollkommenheit gebracht werden, ſo wird es der muſikaliſchen Tonleiter nicht beſſer gegangen ſeyn. Die Griechen konnten daher dieſem Naturgeſetz zufolge nicht über das Hexachord wegſpringen, und ſogleich auf das Octachord kommen, deſſen wir uns heutiges Tages bedienen, und welches unſtreitig die beſte Eintheilung iſt. Es ſcheint alſo, daß durch das Wort Octachord bloß der Umfang eines ganzen Syſtems, dergleichen das Pythagoriſche war, angedeutet wurde. Der Gebrauch des Pentachords bey den Griechen iſt begreiflicher, und hat ſeine Einführung dem außerhalb den Tetrachorden angenommenen Ton Proslambanomenos zu danken, welchen man gerne mit dem übrigen Syſtem der Töne verbinden wollte. Man machte die Einrichtung ſo, daß man aus der nämlichen Anzahl von Tönen eben ſo viel Pentachorde bildete, als man Tetrachorde hatte. Das erſte gieng von dem Ton Proslambanomenos bis zu Hypate Meſon, nämlich vom A bis e; das zweyte von Lichanos Hypaton bis zur Meſe, oder vom d bis a; das dritte vom Lichanos meſon bis Nete ſynemmenon, oder vom g bis d̄; das vierte von Meſe bis zu Nete diezeugmenon, oder vom a bis e; und endlich das fünfte von Paranete diezeugmenon bis zu Nete hyperbolâon, oder vom d bis ā.
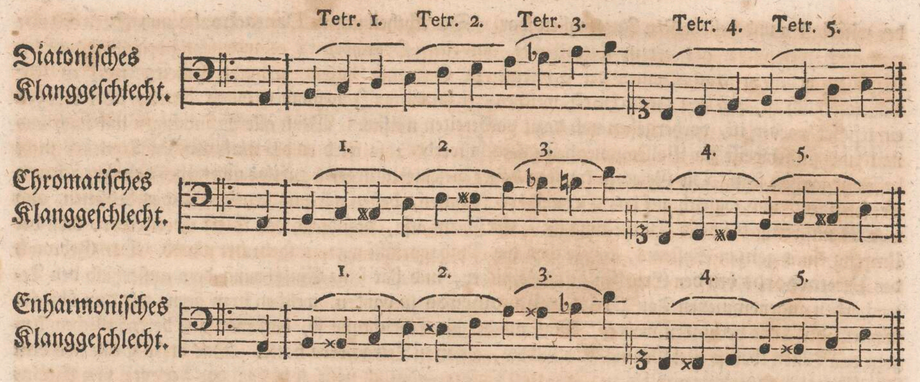
IV.

Von den Klanggeſchlechten.

§. 109.

Unter einem Klanggeſchlecht verſteht man eine gewiſſe Eintheilung der zwiſchen den beyden äußerſten Tönen eines Tetrachords liegenden Töne. Die Alten nahmen drey verſchiedene Arten an, die mittlern Töne eines Tetrachords abzutheilen, hatten folglich nach den übereinſtimmenden Zeugniſſen der griechiſchen Schriftſteller drey verſchiedene Klanggeſchlechte. Dieſe dreyfache Abtheilung hatte ihren Grund in dreyerley Arten von Tönen, nämlich in den ganzen, halben und viertel Tönen, welche die Griechen in ihrer Muſik aufgenommen hatten. Wenn daher die zwiſchen den äußerſten Gränzen eines Tetrachords liegenden Töne in einem halben Ton und zwey ganzen Tönen fortſchritten, z. B. H—c d e, oder e—f g a, ſo wurde dieſe Gattung von Fortſchreitung diatoniſch, von διὰ, durch, und τονος, ein Ton (per tonos) genannt. Geſchah aber die Fortſchreitung in zwey auf einander folgenden halben Tönen, und einer kleinen Terz, z. B. H c cis e oder e f fis a, ſo hieß das Klanggeſchlecht chromatiſch, eine Benennung, welche dieſe Fortſchreitung nach der Meynung des Martianus Capella und Bryennius von dem Wort χρωμα die Farbe, nach Rouſſeau aber daher erhalten hat, weil ſie mit gefärbten Noten geſchrieben wurde. Wurden endlich die Mitteltöne eines Tetrachords durch zwey Viertelstöne und eine große Terz geführt, z. B. H H + c e oder e e + f a, ſo nannte man eine ſolche Fortſchreitung enharmoniſch.

Nach unſern Noten würden die Fortſchreitungen in allen drey Klanggeſchlechten folgendes Anſehen haben:



§. 110.

Vom Diatonischen Klanggeschlecht sagt **Aristides**, daß es den **Merkur**, oder die Natur selbst zum Urheber habe. So sehr man die beyden übrigen, vorzüglich aber das **enharmonische** bey alten Schriftstellern gerühmt findet, so wird es doch schwer, ein gleiches zu ihrem Lobe zu sagen, denn sie sind beyde, wenn sie unvermischt gebraucht werden sollen, wie sie von den Alten nach vielen Zeugnissen wirklich gebraucht worden sind, die unnatürlichsten und unmelodischsten Tonreihen, die man sich nur denken kann. Beyde wurden auch noch **dichte Klanggeschlechte** (genera spissa oder densa) genannt, doch so, daß das **chromatische** das **dichte**, das enharmonische aber das **dichteste** hieß. Zum Unterschied nannte man das **Diatonische** das **weite Klanggeschlecht** (genus rarum).

Zu diesen unnatürlichen Zusammensetzungen scheinen die Griechen dadurch gekommen zu seyn, daß sie das Intervall der Quarte für zu wichtig oder gar zu heilig hielten, um bey den einzuführenden Veränderungen und Erweiterungen ihrer Tonreihen auch darauf Rücksicht zu nehmen. Sie nannten daher die beyden äußersten Töne ihrer Tetrachorde **unbewegliche** (ἑστῶτες soni stantes), die mittlern aber, weil nur diese auf verschiedene Art verändert werden durften, **bewegliche** (κινητοὶ soni mobiles). Die **unbeweglichen, stehenden** oder **festen** Töne, welche in allen drey Klanggeschlechten unveränderlich waren, unterschieden sie wieder in zwey Gattungen, nämlich in **barypycni** und **apycni**. **Barypycni** sind diejenigen, welche in jedem Tetrachord die ersten sind, z. B. **Hypate hypaton, Hypate meson, Mese, Parамese**, und **Nete diezeugmenon**, oder H. e. a. h. c̄; **apycni** hingegen die, welche mit den Tönen, wodurch die dichten Klanggeschlechte eigentlich gebildet werden, in keiner Verbindung stehen, z. B. **Proslambanomenos, Nete synemmenon**, und **Nete hyperbolāon**, oder A. d̄ und ā [406]).

Die **beweglichen** Töne, welche zwischen den unbeweglichen liegen, sind wieder dreyerley, nämlich **Mesopycni, Oxypycni** und **Diatoni**. Die **Mesopycni** liegen im enharmonischen oder im dichtesten Klanggeschlecht in der Mitte des getheilten halben Tons, nämlich Parypate hypaton, c, **Parypate meson**, f, **Trite synemmenon**, b, **Trite diezeugmenon**, c̄, und **Trite hyperbolāon**, f̄. Es ist mit einem Worte jeder Ton eines Tetrachords, welcher in der enharmonischen Fortschreitung

406) *Aristid. Quintil. lib. I pag. 12* und *Alypii introd. mus. pag. 2.*

zwischen den getheilten halben Ton kommt. **Oxypycni** sind jederzeit die dritten Töne eines jeden Tetrachords, und mit den Diatonis dem Wesen nach einerley, nur der Verbindung nach verschieden [407]).

Durch das **chromatische Klanggeschlecht** wurde die Zahl der Töne in dem System der Griechen um 5 Töne vermehrt, und die Einführung desselben wäre wahrer Gewinn gewesen, wenn man nicht, theils um den neuen Tönen Platz zu machen, theils auch das Tetrachord nicht zu überschreiten, eben so viel alte Töne weggelassen hätte. Das System wurde also dadurch um nichts erweitert, obgleich die Zahl der Töne vermehrt war. Die neuen chromatischen Töne behielten übrigens dieselben Benennungen, welche die alten an ihrer Stelle hatten, und wurden nur durch das Beywort *chromatice*, unterschieden. Hätten die Griechen, so wie es in den neuern Zeiten geschieht, diese neuern Töne mit den ältern verbunden, so hätte die Tonleiter nach ihrer Art zu zählen, nun schon **drey und zwanzig**, nach der unsrigen aber nur **zwanzig** Töne gehabt.

Keinen größern Gewinn hatten sie für die wirkliche Erweiterung ihres Tonsystems von den **enharmonischen** Tönen; denn gerade so, wie sie durch den Gebrauch der chromatischen Töne die diatonischen verdrängten, so verdrängten sie durch die enharmonischen wiederum die chromatischen und diatonischen, behielten also stets nur 18 Töne, ob sie gleich nun schon 28 hätten haben können. Genau so viel zählt **Aristides**, und giebt ihnen folgende Namen: 1) **Proslambanomenos**, 2) **Hypate Hypaton**, 3) **Parypate Hypaton**, 4) **Hypaton enarmonios**, 5) **Hypaton chromatice**, 6) **Hypaton Diatonos**, 7) **Hypate meson**, 8) **Parypate meson**, 9) **Meson enarmonios**, 10) **Meson chromatice**, 11) **Meson Diatonos**, 12) **Mese**, 13) **Trite synemmenon**, 14) **Synemmenon enarmonios**, 15) **Synemmenon chromatice**, 16) **Paranete synemmenon**, 17) **Nete synemmenon**, 18) **Parameses**, 19) **Trite diezeugmenon**, 20) **Diezeugmenon enarmonios**, 21) **Diezeugmenon chromatice**, 22) **Paranete diezeugmenon**, 23) **Nete diezeugmenon**, 24) **Trite Hyperbolāon**, 25) **Hyperbolāon enarmonios**, 26) **Hyperbolāon chromatice**, 27) **Paranete hyperbolāon**, 28) **Nete hyperbolāon** [408]).

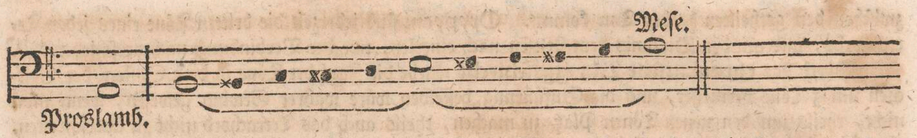
§. 111.

Aus dem obigen haben wir gesehen, daß die **diatonische** Tonleiter der Griechen gleich der unsrigen in ganzen und halben Tönen, die **chromatische** und **enharmonische** aber ganz verschieden fortschritt, nämlich die eine in halben Tönen und kleinen Terzen, die andere in Viertelstönen und großen Terzen. Ob es nun gleich nicht an Beweisen fehlt, daß diese Klanggeschlechte, ungeachtet ihrer unmelodischen Zusammensetzung, lange Zeit hindurch unvermischt müssen gebraucht worden seyn, da nicht nur die Lyre für jedes Tetrachord nicht mehr als vier Saiten hatte, und noch außerdem besondere Flöten für jedes Klanggeschlecht mit besonders dazu eingerichteten Löchern üblich waren, so findet man doch, daß die Griechen zu **Euclides** Zeiten, der kurz nach dem **Aristoxenus** lebte, und unter den auf uns gekommenen musikalischen Schriftstellern einer der deutlichsten und verständlichsten ist, auch ein **vermischtes Klanggeschlecht** gebraucht haben. Nach der Beschreibung, welche **Euclides** von diesem **vermischten Klanggeschlecht** giebt [409]), muß die Fortschreitung desselben auf folgende Art eingerichtet gewesen seyn, nämlich:

407) *Aristid. Quintil. lib. I. pag. 12.*

408) *Lib. I. pag. 9.*

409) Omnis itaque cantus aut diatonicus erit, aut chromaticus, aut enarmonius, aut communis, *aut etiam ex hisce mistus.* Diatonicus est, qui divisione utitur diatonica. Chromaticus, qui chromatica. Enarmonius, qui enarmonia. Communis, qui ex sonis stantibus est compositus. *Mistus, in quo duorum aut trium generum charactéres cernuntur:* ex gr. *diatoni et chromatis, aut diatoni et harmoniæ* (das enharmonische Klanggeschlecht wird von den alten Schriftstellern häufig nur Harmonia genannt, weil man es für das wohlgeordnetste hielt). *Introd. harmon. pag. 9.*



erforderte also in jedem Tetrachord nun sechs Saiten, da ihrer vorher vier hinreichend waren, und zu zwey Tetrachorden oder zu einer Octave genau so viel, als wir in unserer chromatischen Octave gebrauchen. Der Unterschied zwischen der alten und neuern Octave liegt nur darin, daß die Alten kein erhöhetes g und erniedrigtes e darin aufnahmen, so wie hingegen die Neuern keine Viertelstöne. Um von den verschiedenen Vermischungen der Klanggeschlechte einen Begriff zu geben, will ich sie erst einzeln, sodann miteinander verbunden vorstellen.

1) Diatonisch-chromatisches Geschlecht in einem Pentachord.

5.	Hypate meson — — — —	e.
4.	Lichanos hypaton diaton. — —	d.
3.	Lichanos hypaton chromat. — —	cis. oder des.
2.	Parypate hypaton — —	c.
1.	Hypate hypaton — — —	H.

2) Diatonisch-enharmonisches Geschlecht in einem Pentachord.

5.	Hypate meson — — —	e.
4.	Lichanos hypaton diat. — —	d.
3.	Lichanos hypaton enarm. — —	c.
2.	Parypate hypaton — —	H+
1.	Hypate hypaton — —	H.

3) Chromatisch-enharmonisches Geschlecht in einem Pentachord.

5.	Hypate meson — —	e.
4.	Lichanos hypaton chromatice —	(des) cis.
3.	Lichanos hypaton enarmonios —	c.
2.	Parypate hypaton — —	H+.
1.	Hypate hypaton — —	H.

5) Diatonisch-chromatisch-enharmonisches Geschlecht in fünf Hexachorden.

28	Nete hyperbolâon — — —	—	a
27	Paranete hyperbolâon diatonos	—	g
26	Paranete hyperbolâon chromatice	—	(ges) fis
25	Paranete hyperbolâon enarmonios	—	f
24	Trite hyperbolâon — — —	—	(e+) enharm. fes.
23	Nete diezeugmenon —	—	e
22	Paranete diezeugmenon diatonos	—	d
21	Paranete diezeugmenon chromatice	—	(des) cis.
20	Paranete diezeugmenon enarmonios	—	c
19	Trite diezeugmenon —	—	(h+) enharm. ces.
18	Parameſe — —	—	h
17	Nete synemmenon —	—	d
16	Paranete synemmenon diatonos	—	c
15	Paranete synemmenon chromatice	—	ces (h)
14	Paranete synemmenon enarmonios	—	b
13	Trite synemmenon — —	—	(a+) enharm. bes.
12	Meſe — — —	—	a
11	Lichanos meſon diatonos —	—	g
10	Lichanos meſon chromatice —	—	(ges) fis.
9	Lichanos meſon enarmonios —	—	f
8	Parypate meſon — —	—	(e+) enharm. fes.
7	Hypate meſon — —	—	e
6	Lichanos hypaton diatonos —	—	d
5	Lichanos hypaton chromatice —	—	des (cis).
4	Lichanos hypaton enarmonios —	—	c
3	Parypate hypaton — —	—	(h+) enharm. ces.
2	Hypate hypaton — —	—	H
1	Proslambanomenos —	—	A

Obgleich dieſes vermiſchte diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſche Klanggeſchlecht in jedem Hexachord ſechs Töne enthält, ſo überſchreitet dennoch keines derſelben den Umfang eines Tetrachords.

§. 112.

Ueber die Wirkungen der **unvermiſcht gebrauchten Klanggeſchlechte**, (welches wir in den neuern Zeiten kaum als möglich denken können, wenn wir das Diatoniſche ausnehmen) und über ihre charakteriſtiſche Verſchiedenheiten reden die alten Schriftſteller ſehr viel. **Ariſtides** nennt das **diatoniſche** Klanggeſchlecht **männlich** und **ernſthaft**; das **chromatiſche angenehm** und **pathetiſch**, und das **enharmoniſche** ſanft und **belebend** [410]). An einer andern Stelle ſagt er, das **diatoniſche** ſey das natürlichſte, weil es auch von Unkundigen der Muſik geſungen werden könne; das **chromatiſche** künſtlicher, und bloß für Muſikverſtändige brauchbar; das **enharmoniſche** endlich am feinſten

410) Diatonum (genus) virilius autem eſt et auſterius. Chromaticum ſuaviſſimum et flebile. Porro Enarmonium excitandi vim habet, et eſt manſuetum. *De Muſ. lib. 2 pag. 111.*

und schwersten, und nur den größten Künstlern möglich, Gebrauch davon zu machen[411]). So begreiflich dies letzte ist, so unbegreiflich ist für uns das erste, was **Aristides** sagt. Andere schreiben den verschiedenen Klanggeschlechten auch andere Eigenschaften zu, die zum Theil mit einander in den auffallendsten Widersprüchen stehen.

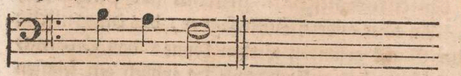
Da indessen vorzüglich dem enharmonischen Klanggeschlecht große Wirkungen zugeschrieben werden, und man selbst in den blühendsten Zeiten der griechischen Musik dessen Verfall und Verlust allgemein bedauerte, so scheint es, als wenn dieses alte, verlorne enharmonische Klanggeschlecht von ganz anderer Beschaffenheit gewesen seyn müsse, als dasjenige, dessen Kenntniß durch die griechischen Schriftsteller auf uns gekommen ist. Eine ähnliche Betrachtung hat wahrscheinlich den englischen Geschichtschreiber der Musik, Hrn. **Burney**, veranlaßt, die alte Enharmonik von der neuern zu unterscheiden, und jener theils nach Zeugnissen, theils aber auch nach bloßen Vermuthungen ganz andere Eigenschaften und Beschaffenheiten beyzulegen, als dieser. Es ist der Mühe werth, seine Meynungen hierüber, nebst den Gründen derselben in einen kurzen Auszug zu bringen, und meinen Lesern mitzutheilen.

In der ältern **Enharmonik** glaubt B. sey nie ein Viertelston vorgekommen, und gründet diese Behauptung auf eine Stelle aus **Plutarchs** Gespräch von der Musik. Diese Stelle ist folgende:
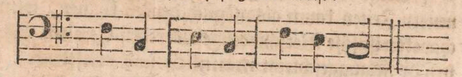
„**Olympus** wird nach dem Bericht des **Aristoxenus**, (nicht in dem auf uns gekommenen Werk von ihm, sondern wahrscheinlich in dem: περὶ αὐλητῶν, de tibicinibus, welches ihm ebenfalls zugeschrieben wird, aber verloren gegangen ist. Wenn **Bürette** der Meynung ist, **Plutarch** ziele auf einen andern, ebenfalls verlornen Tractat des **Aristoxenus**, der **von der Musik überhaupt** gehandelt habe, so ist sie nicht weniger bloße Vermuthung als die meinige.) „von den Tonkünstlern für den „Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechts gehalten; denn vor ihm war alles **diatonisch** und **chromatisch**. Man glaubt, er habe diese Erfindung auf folgende Weise gemacht: Als er nämlich im „diatonischen Klanggeschlecht spielte, gieng er zum öftern in seiner Melodie von der **Parameſe** und „**Meſe** in die Saite **Parypate meſon**, ohne die Saite **Lichanos** zu berühren, und bemerkte, daß dieser Uebergang eine sehr schöne Wirkung that[412]). Da ihm dieses nun so sehr gefiel, richtete er das „ganze System demselben analog ein, behielt es bey, und componirte darnach in der **dorischen Tonart**, ohne eine Saite zu berühren, die dem diatonischen, chromatischen und enharmonischen Klang-

411) Ex his naturalius est diatonum, quippe omnibus, etiam indoctis omnino cani potest. Artificiosissimum, Chroma. Soli enim docti illud modulantur. Accuratissimum est Enarmonium, quod peritissimis tantum musicis est receptum. Multis autem est impossibile. *Id. lib. 1 pag. 19.*

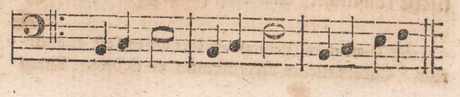
412) So viel ich davon begreife, müßte dieser Uebergang des **Olympus** nach unsern heutigen Noten folgender gewesen seyn:



Man muß sich, um die Anwendung, welche B. in der Folge macht, zu begreifen, diese drey Töne als in zwey verschiedene Tetrachorde gehörig, vorstellen, nämlich die Saite **Parameſe** oder das h als die unterste Saite des Tetrachords **Diezeugmenon**, die **Meſe** und **Parypate Meſon**, oder a und f als den zweyten und vierten oder obersten Ton des Tetrachords **Meſon**. **Bürette** in seinen Anmerkungen über den Commentar des Plutarch (Mem. de l'acad. des inscript. T. XIII. pag. 177. 178) sagt, **Olympus** sey bald vom fa, bald vom mi ins ut zurück gegangen, also auf folgende Weise:



und setzt noch hinzu, daß Olympus wahrscheinlich eben so, mit Vorbeylassung des Tons **Lichanos** aufwärts gegangen sey, z. B.



„geschlecht **eigenthümlich** war. Auf diese Weise entstanden seine **enharmonischen Melodien.** „Die erste derselben soll der **Nomos** oder diejenige Melodie gewesen seyn, welche man die spondäische „nannte, und worin keine von den Abtheilungen des Tetrachords nach den Klanggeschlechten ihren eigenthümlichen Charakter behielt[413]). — — — — — — — — — — — —

„Denn die dichte **Enharmonik**, (ἐναρμονικον πυκνον, densum Enharmonium) die jetzt gebräuchlich „ist, scheint nicht die Erfindung dieses Tonkünstlers gewesen zu seyn, wie sich leicht jederman überzeugen „kann, der einen Flötenspieler nach alter Art spielen hört. Solche Spieler machen gern den halben „Ton zu einem **nicht zusammengesetzten** Intervall. Von dieser Art waren also die ursprünglichen „enharmonischen Melodien; in den lydischen und phrygischen Tonarten wurde aber in der Folge der halbe „Ton **getheilt**. Man sieht daher, daß **Olympus** die Kunst zur größern Vollkommenheit brachte. „Er führte eine neue vor ihm unbekannte Art von Melodie ein, und wurde dadurch der große Erfinder „und Urheber der ächten und schönen griechischen Musik.“

§. 113.

Aus dieser Stelle macht B. folgende Schlüsse:

1) Daß die Tetrachorde in der alten Enharmonik nur drey Saiten gehabt haben. Auch **Rousseau**[414]) hat schon die Bemerkung gemacht, daß die vier Saiten, wovon übrigens das Tetrachord seinen Namen hat, nicht nothwendig und wesentlich waren, weil man in der alten Musik Tetrachorde von drey Saiten finde. Er hält überhaupt die alten enharmonischen Tetrachorde, besonders aber die vom Olympus erfundenen für solche. In solchen Tetrachorden wurde allemal die dritte Saite von unten übersprungen, gerade so, wie es vom **Plutarch** beschrieben ist.
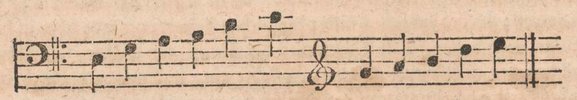
2) Daß die alte Enharmonik von der neuern sehr verschieden gewesen sey, und, nach den ausdrücklichen Worten **Plutarchs**, keinen Ton in sich enthalten habe, wodurch die übrigen Klanggeschlechte charakterisirt, und von einander unterschieden wurden. Dies heißt so viel: die alte Enharmonik habe solche Töne enthalten, welche den übrigen Klanggeschlechten gemein waren. **Olympus** bediente sich also in seinen enharmonischen Melodien weder des **Lichanos diatonos**, der dem diatonischen Klanggeschlechte eigen war, noch des **Lichanos chromatice**, welcher das chromatische Klanggeschlecht charakterisirte, noch endlich selbst des Tons, der dem neuern enharmonischen Klanggeschlecht eigenthümlich ist. Nach unsern Noten heißt dies: er gebrauchte weder das **diatonische** *d*, noch das **chromatische** *eis*, noch endlich das **enharmonische** *H+*. Die Enharmonik des **Olympus** muß sich daher von dem diatonischen Klanggeschlecht bloß durch Weglassung der dritten Saite eines jeden Tetrachords von unten unterschieden haben, und dieses ist es, was B. wirklich glaubt, und daraus

3) weiter schließt, daß die alte enharmonische Tonleiter mit der alten Schottischen Tonleiter eine auffallende Aehnlichkeit gehabt habe, worin ebenfalls, so wie auch in der chinesischen, die Töne nicht stuffenweise von einem Tone zum andern, sondern mit Ueberhüpfung einiger fortschreiten. **Roussier** in

413) Hier läßt B. aus **Plutarchs** Traktat eine Stelle weg, weil er sie, wie er sagt, für unverständlich hält, vielleicht aber geschah es deswegen, weil sie seine Meynung nicht zu begünstigen scheint. Sie ist folgende: „wenn sie nicht jemand, ohne auf den zu großen Spon„deiasmus (ist nach unserer Art zu reden, ein dreyfa„ches enharmonisches Kreutz, bezeichnet also hier einen „zu sehr erhöheten Ton), zu sehen, für diatonisch hält. „Es ist aber klar, daß jedermann diesen Spondeiasmus „als falsch und unmelodisch finden muß: **falsch**, weil er „um einen Viertelston zu klein ist (Bürette will, daß „hier Diesis nur einen halben Ton bedeuten soll), gegen „den ersten Ton, und **unmelodisch**, weil zwey große „Terzen aufeinander folgen, eine einfache und eine zu„sammengesetzte.“ *Plutarch. de Muſ. pag. 1133.*
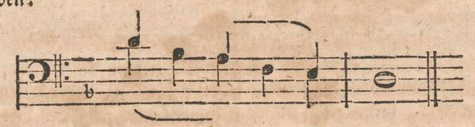
414) *Diction. de Muſ.* **im Art. Tetrachord und Enharmonik.**

seinem Mem. sur la Mus. des anciens im zweyten Abschnitt, führt eine alte chinesische Tonleiter von sechs Noten an, worin die Quarte und Septime ausgelassen wird, auf folgende Art: C, d, e, g, a, c. Gerade so soll die schottische Tonleiter beschaffen seyn. Hr. B. sah in Paris ein chinesisches musikalisches Instrument, welches eine Art von Sticcado war, aus hölzernen Stäben von verschiedener Länge bestand, welche so wohlklingend als metallene waren, und quer über einem hohlen Gefäß lagen, welches wie ein Schifsbauch geformt war. Jeder dieser Stäbe hatte seinen eigenen Ton, die nach folgender Tonleiter geordnet waren:
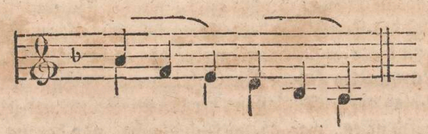


In diesem Umfang von zwey Octaven, die sich leicht nach griechischer Art in Tetrachorde abtheilen lassen, findet Burney der ausgelassenen Töne wegen, sowol die alte schottische Art von Fortschreitung, als auch die alte enharmonische der Griechen, folgert daher
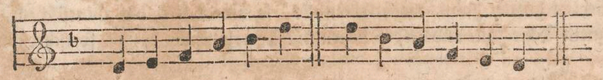
4) daß die alte Enharmonik des Olympus, da Plutarch ausdrücklich sagt, er habe darin nach der dorischen Tonart componirt, welche mit unsern D moll übereinstimmt, ungefähr auf folgende Art müsse geklungen haben:



Die ersten fünf Töne enthalten zwey verbundene Tetrachorde, und der letzte ist der Ton Proslambanomenos, um die Octave voll zu machen. In unverbundenen Tetrachorden würden sie folgende Gestalt haben:



Die in beyden Tonleitern enthaltenen Intervallen machen folgende auf- und absteigende Octave aus.



Indessen scheinen doch die ausgelassenen Töne in der alten Enharmonik des Olympus nicht das einzige gewesen zu seyn, wodurch sie von dem diatonischen Klanggeschlecht unterschieden wurde. Die von B. als unverständlich überschlagene Stelle aus dem Plutarch, giebt offenbar noch einen zweyten Unterschied an, der in der Stimmung eines darin enthaltenen Tones lag. Plutarch sagt: man würde die Melodien des Olympus, welche nur die spondäischen genannt, und bey Libationen gebraucht wurden, für diatonisch halten können, wenn man an dem großen Spondeiasmus keinen Anstoß nehmen wollte, welcher falsch und unmelodisch sey. Man vergleiche die Stelle des Plutarch in der

vorhergehenden 413sten Note. Ob nun gleich nicht genau herauszubringen ist, auf welche Weise der zweyte Ton des enharmonischen Tetrachords um so viel zu sehr erhöht war, daß er gegen den Hauptton (Hypate) falsch und unmelodisch wurde, ob dies um einen halben, wie Bürette will, oder nach der eigentlichen Bedeutung des Worts Spondeiasmus sogar um einen dreyviertel Ton gewesen sey, so sieht man doch überhaupt so viel, daß er unrein war, und ein ungewöhnliches Verhältniß hatte. Wenn daher Burney die angeführte Stelle des Plutarch nicht als unverständlich überschlagen hätte, so mußte er

5) noch schließen, daß in der alten Enharmonik wahrscheinlich überhaupt noch kein solches Tonverhältniß vorhanden gewesen sey, welches sich mit den Tonverhältnissen der Neuern, oder irgend eines alten, aber noch vorhandenen Volks, vergleichen lasse. So ist es noch jetzt mit den Tonleitern aller halbkultivirten Völker beschaffen. Die Intervallen ihrer Tonleitern sind alle von der Art, daß sie von europäischen Künstlern mit europäischen Tonzeichen nicht geschrieben werden können, und von den Proben, welche uns einige Reisende, z. B. von der Musik der Südsee-Insulaner gegeben haben, wird versichert, daß sie in unsern Noten das nur ohngefähr bedeuten, was sie in den Kehlen und auf den Instrumenten dieser Völker wirklich sind. Eben so sind auch noch jetzt die Volksgesänge in verschiedenen Gegenden Deutschlands, z. B. im Westphälischen beschaffen. Sie lassen sich auf keine Weise auf unsere gebildete Scala anwenden, oder mit unsern Noten schreiben, und sind bloß durch Tradition, wer weiß aus wie vielen Jahrhunderten, von Generation zu Generation fortgepflanzt worden, ohne in ihrer ursprünglichen sonderbaren Beschaffenheit einige Veränderung zu leiden, oder etwas musikalischer zu werden.

Daß nicht nur aus der Nachricht des Plutarch, sondern auch noch aus andern Umständen auf eine ähnliche Beschaffenheit der alten Enharmonik des Olympus zu schließen ist, bestätigt sich am besten dadurch, daß, allen Nachrichten alter Schriftsteller zufolge, seine Melodien sehr traurig und heulend geklungen haben sollen. Im 67sten §. sind die nöthigen Beyspiele hiervon schon angeführt. Wenn man nun schon in den Zeiten der griechischen Schriftsteller, die einige vom Olympus durch Tradition auf sie gekommene Melodien noch hören konnten [415]), und selbst noch ein sehr unberichtigtes Tonsystem hatten, fand, daß die Olympische Enharmonik falsch, unmelodisch, traurig und heulend klinge, wie soll sie auf irgend eine Weise mit unserm oder mit irgend einem Tonsystem verglichen werden können, welches in dem Verhältniß der Intervallen dem unsrigen ähnlich ist? Es kommt hier nicht auf die Anzahl, sondern auf das Verhältniß, auf die Entfernung der Töne von einander, an. Die alten schottischen oder chinesischen Tonleitern mögen in dem Raum einer Octave immer weniger Töne enthalten, als in dem Raum unserer Octaven enthalten sind, so ist doch das Verhältniß dieser wenigen Töne dem Verhältniß der unsrigen ähnlich, und wir sind im Stande, sie nicht allein gehörig zu notiren, sondern auch nach unserer Art, vollkommen zu begreifen. Daß die melodische Zusammensetzung derselben, theils der wenigen, theils aber auch der in der Reihe überschlagenen Töne wegen, für unser an mehrere und zusammenhängendere Töne gewöhntes Ohr viel fremdes und ungewöhnliches behält, ist sehr natürlich, und gar nicht zu verwundern, eben so wenig, als der Umstand, daß uns die aus so mangelhaften Tonreihen zusammengesetzten Melodien, ihrer fremden und altväterischen Gestalt wegen gewissermaaßen ehrwürdig, und sogar, als musikalische Seltenheiten, wirksam vorkommen. Der Grund dieser Wirksamkeit für uns liegt aber gewiß nicht in der vorzüglichen Beschaffenheit dieser veralterten Tonreihen und Melodien, sondern bloß darin, daß sie in dem großen Abstand von den unsrigen, und durch ihre Sel-

415) Die vom Olympus componirte sogenannte spondäische Melodie muß sogar zu den Zeiten Plutarchs der zwischen 50 und 135 nach Christo gelebt hat, noch vorhanden gewesen seyn; denn dieser Schriftsteller sagt ausdrücklich: „die Griechen brauchen sie noch jetzt bey feyerlichen Gelegenheiten.“

tenheit einen gewissen Reiz der Neuheit bekommen, der uns ein Vergnügen verschaft, welches wir irrig dem innern Werth der Sache zuschreiben. Eben so mag es den Griechen mit der alten Enharmonik des **Olympus** gegangen seyn. Da ihre Tonreihen, um die Zeit, in welcher der Verlust der Enharmonik am meisten beklagt wurde, schon viel vollständiger und besser geordnet waren, so konnten sie aus keiner andern Ursache so viel Aufhebens davon machen, als sie wirklich gethan haben. Man vergleiche hiermit das, was in der Einleitung von der zweyten Periode der Kunst gesagt worden ist, so wird man deutlich einsehen, welche innere Beschaffenheit die ersten Tonreihen und Melodien der Griechen natürlicherweise gehabt haben können.

Von der neuern Enharmonik der Griechen braucht bloß noch bemerkt zu werden, daß sie anstatt der alten zu weiten Intervallen, nun zu enge, oder zu kleine hatte, und daher eben so wenig lange dauern konnte als die alte. Im ersten Fall hatten die Griechen das Ziel noch nicht erreicht, und im zweyten waren sie darüber hinausgegangen. Die Wahrheit lag auch hier, wie in so vielen andern Fällen, in der Mitte, wurde aber lange vergeblich gesucht. Als man ihr endlich nahe gekommen war, ohne es vielleicht zu wissen, und immer noch näher kommen wollte, sprang man über sie hinweg, und war nun wieder eben so weit von ihr entfernt als vorher. Man hatte die Spitze des Bergs mit Mühe erstiegen; da man aber noch nicht im Stande war, den mit wildem Gesträuch bewachsenen Berg so wenig nach seiner Höhe als nach seinem Umfang zu übersehen, so glaubte man sie noch nicht erreicht zu haben, gieng also an statt sich fest zu setzen, immer weiter, und gerieth nun auf die andere Seite des Abhangs. Am Fuß des Bergs auf derjenigen Seite, wo man ihn zuerst zu besteigen anfieng, lag die alte **Enharmonik**; auf der Höhe die **Diatonik** und **Chromatik**, und endlich am gegenseitigen Abhang des Bergs die neuere **Enharmonik**. Nach vielem und langem vergeblichen Streben fand man endlich den Rückweg zur Spitze wieder, und mit ihm zugleich die **Diatonik** und **Chromatik**. Man war nun klüger geworden, man hatte nun den Berg auf allen Seiten kennen gelernt, und wußte, welche Gegend desselben die schönste sey. Hier setzte man sich fest, und suchte nach und nach so viele Zugänge zu derselben von allen Seiten zu eröffnen, um die ganze Gegend desto leichter und bequemer übersehen zu können, und alle Theile derselben mit einander in Verbindung zu bringen, daß die Nachkommen endlich so weit kamen, sie ohne fernere Gefahr der Verirrung so oft wieder zu finden, als sie wollten. Ohne Gleichniß heißt dies, die unnützen Töne wurden weggeworfen, und die übrigen nach und nach in so schöne, richtige Verhältnisse und mannichfaltige Beziehung gebracht, daß sie eben sowol zu einer **gleichzeitigen** (harmonischen) als **successiven** (melodischen) Verbindung brauchbar wurden. Was sonst noch von den Klanggeschlechten der Griechen zu bemerken ist, wird bey der musikalischen Canonik derselben angeführt werden. Jetzt handeln wir

V.

Von den Tonarten, Moden und Octavengattungen.

§. 114.

Die Lehre von den **Tonarten, Moden** und **Octavengattungen** der Griechen ist eine der verwirrtesten. Wenn man auch alle Meynungen der auf uns gekommenen Schriftsteller darüber vergliechen, und mit großer Mühe herausgefunden hat, was sie eigentlich darunter verstanden haben, so sind wir doch am Ende nicht im Stande zu begreifen, auf welche Weise sie solcher Wirkungen fähig gewesen seyn können, die ihnen zugeschrieben werden. Es ist hieraus zu schließen, daß uns entweder die wahre Beschaffenheit dieser Tonarten von den griechischen Schriftstellern unrichtig beschrieben worden, oder daß die gerühmten Wirkungen derselben blos eingebildet waren. Da uns in der Theorie der griechischen Musik, wenn wir sie mit der Schönheit und Wirksamkeit derselben vergleichen, die sie in der Ausführung gehabt haben soll, noch manche Fälle aufstossen, bey welchen wir einen ähnlichen Schluß machen

müssen, und wir gleichwol nicht im Stande sind, den griechischen Theoristen allen Glauben abzusprechen, so scheint, so wie in den meisten Fällen, auch hier die zweyte Meynung die sicherste zu seyn, nämlich: daß die Wirkungen größtentheils bloß eingebildet waren, und übrigens die Beschreibungen der Theoristen ihre volle Richtigkeit behalten.

Nach den griechischen Theoristen war eine **Tonart** von der andern durch nichts anders unterschieden, als durch das, was wir in unsern Zeiten eine **Transposition** nennen. Man durfte also ein Instrument nur um einen halben Ton höher oder tiefer stimmen, und sodann ohne alle weitere Veränderung ein Stück noch einmal darauf spielen, so hatte man es in einer andern Tonart gespielt. Es war hierin bey den Griechen genau wie bey uns, nur mit dem Unterschied, daß alle ihre Tonarten nach einer einzigen Art von Fortschreitung oder Entfernung der Intervallen in der Tonreihe, transponirt wurden, anstatt daß wir das nämliche auf zweyerley Art thun, nämlich in einer **Dur-** und **Moll-Tonleiter.** Die Griechen hatten also, genau genommen, nur eine einzige Tonart, so wie wir deren eigentlich zwey haben.

Ganz anders war es mit den **Octavengattungen** beschaffen, deren Verschiedenheit darin bestand, daß die Entfernungen der in dem Raum einer Octave liegenden Intervallen in jeder Gattung verändert waren. So waren z. B. folgende Tonreihen: a. h. c. d. e. f. g. a. und h. c. d. e. f. g. a. h. zwey verschiedene Octavengattungen, weil die halben und ganzen Töne in beyden eine verschiedene Lage und Ordnung hatten. Hingegen folgende in der Lage der ganzen und halben Töne ähnliche Fortschreitungen: a. h. c. d. e. f. g. a; und b. c. des. es. f. ges. as. b. waren zwey verschiedene Tonarten. Daß dieser Unterschied zwischen **Tonart** und **Octavengattung** bey den Griechen wirklich Statt fand, läßt sich aus den meisten griechischen Schriftstellern beweisen. **Euclid** unterscheidet sie sorgfältig, und rechnet **sieben Gattungen von Octaven**, aber **dreyzehen Tonarten.** Wären die Worte **Octavengattung** und **Tonart** gleichbedeutende Ausdrücke gewesen, wie einige gemeynt haben, so hätte **Euclid** eben so viel Octavengattungen als Tonarten zählen müssen. **Gaudentius, Aristoxenus** und **Aristides** machen denselben Unterschied, und der letzte setzt noch hinzu, daß nach den Zeiten des **Aristoxenus** die Zahl der dreyzehen Tonarten noch mit zwey neuen vermehrt worden sey. **Plutarch** spricht von dieser Vermehrung ebenfalls [416]).

Aus der bey den griechischen Theoristen enthaltenen Lehre von den Tonarten, sieht man, daß die Griechen die Eintheilung der Octave in zwölf halbe Töne so gut gekannt haben als wir, aber in der Einrichtung ihrer Tonsysteme, wie wir schon gesehen haben, keinen Gebrauch von dieser Kenntniß machten. Dies ist für uns unbegreiflich, und hat unstreitig bey den Griechen Anlaß zu vielen Irrthümern gegeben. Hätten sie Gebrauch von dieser Eintheilung zu machen gewußt, so konnte es nicht fehlen, die Einrichtung und Zahl ihrer Tonarten hätte sich darnach richten müssen.

In den ältesten Zeiten unterschieden die Griechen nach der Versicherung des **Plinius** nur drey Tonarten, nämlich die **dorische, phrygische** und **lydische.** Sie waren drey um einen ganzen Ton verschiedene Transpositionen. Die **dorische** fieng mit unserm d an, die **phrygische** mit unserm e, und die **lydische** mit unserm fis. **Heraclides** von Pontus behauptet aber, daß die **äolische, dorische** und **jonische** Tonart am frühesten und häufigsten gebraucht worden. Die **Jonische** fieng mit dem Es an, und die **Aeolische** mit dem f. In der Fortschreitung der darin liegenden Intervallen wurden gleiche Entfernungen beobachtet. Es scheinen also fünf ursprüngliche Tonarten gewesen zu seyn, die um fünf halbe Töne von einander entfernt waren. Mit der Zeit wurden mehrere hinzugefügt, deren Anfangstöne bald höher bald tiefer lagen, als die Anfangstöne der fünf ursprünglichen. Alle diese

416) *De Musica, pag. 1136.*
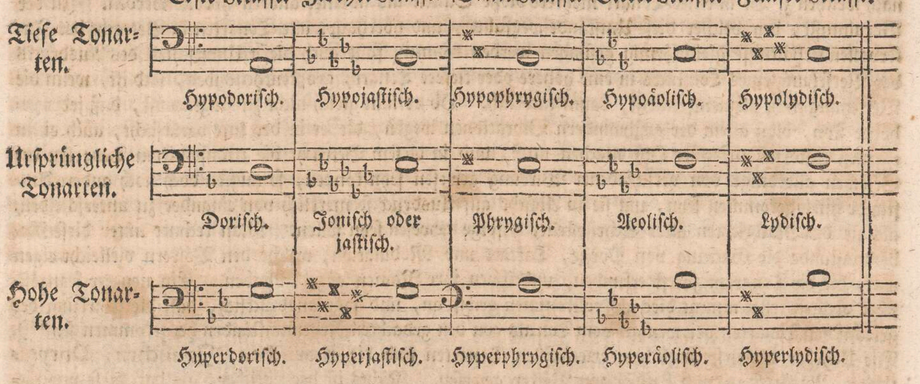
wurden durch die beygesetzten Wörter ὑπο und ὑπερ (hypo und hyper) **unter** und **über** von den ursprünglichen unterschieden. Die sämmtlichen Tonarten werden von allen musikalischen Schriftstellern, die vor dem **Ptolemäus** geschrieben haben, um halbe Töne von einander geordnet, gerade so, wie es mit den fünf ursprünglichen geschehen war. Da jede von den ursprünglichen Tonarten eine Tonart **unter** und **über** sich hat, so werden von den meisten überhaupt **funfzehen** Tonarten angenommen, nach folgender Ordnung:

15 h. Anfangston der hyperlydischen Tonart.
14 b. — — der hyperäolischen.
13 a. — — der hyperphrygischen oder hypermixolydischen.
12 gis. — — der hyperjastischen oder hyperjonischen.
11 g. — — der hyperdorischen, oder mixolydischen.
10 fis. — — der lydischen.
9 f. — — der äolischen.
8 e. — — der phrygischen.
7 es. — — der jonischen oder jastischen.
6 d. — — der dorischen.
5 cis. — — der hypolydischen.
4 c. — — der hypoäolischen.
3 H. — — der hypophrygischen.
2 B. — — der hypojastischen oder hypojonischen.
1 A. — — der hypodorischen oder lokrischen.

Unter jeder der fünf ursprünglichen Tonarten und denjenigen, welche mit den Beywörtern hypo und hyper bezeichnet wurden, scheinen die Griechen eine gewisse Verwandtschaft bemerkt, und bloß aus dieser Ursache auf ähnliche Art benannt zu haben. Diese drey verwandten Tonarten standen immer so, daß die ursprüngliche gleichsam den Hauptton, die darüber liegende die Oberquarte, und die darunter liegende die Unterquarte machte. Es kamen auf diese Weise fünf Hauptklassen von Tonarten heraus, nämlich:

1) Die **Dorische**: d. e. f. g. a. b. c. d.
   Hypodorische: A. H. c. d. e. f. g. a.
   Hyperdorische: g. a. b. c. d. es. f. g.
2) Die **Jastische** oder **Jonische**: es. f. ges. as. b. ces. des. es.
   Hypojastische: B. c. des. es. f. ges. as. b.
   Hyperjastische: gis. ais. h. cis. dis. e. fis. gis.
3) Die **Phrygische**: e. fis. g. a. h. c. d. e.
   Hypophrygische: H. cis. d. e. fis. g. a. h.
   Hyperphrygische: a. h. c. d. e. f. g. a.
4) Die **Aeolische**: f. g. as. b. c. des. es. f.
   Hypoäolische, oder
   tiefe **Hypolydische**: c. d. es. f. g. as. b. c.
   Hyperäolische: b. c. des. es. f. ges. as. b.
5) Die **Lydische**: fis. gis. a. h. cis. d. e. fis.
   Hypolydische: cis. dis. e. fis. g. a. h. cis.
   Hyperlydische: h. cis. d. e. fis. g. a. h.

In Noten und mit Vorzeichnung nach der neuern Art würden diese fünf Klassen mit ihren Nebentonarten folgendes Ansehen haben:



In den Zeiten des **Aristoxenus** und **Euclides** waren noch keine funfzehn Tonarten angenommen. **Aristoxenus** zählt ihrer nur dreyzehen, und **Euclid** ebenfalls. Da die drey letzten wirklich nur Wiederholungen der drey ersten sind; so hätten sie überhaupt nur **zwölf** setzen sollen; die sämmtlichen griechischen Tonarten wären sodann genau das gewesen, was unsere **zwölf Moll-Tonarten** sind. Es ist ein merkwürdiger Umstand, daß man bey keinem griechischen Schriftsteller eine Tonart findet, die unserer **Dur-Tonart** ähnlich ist. Man kann aus diesem Umstand schließen, daß die Musik der Griechen, nach unsern jetzigen Begriffen, meistens einen melancholischen Ausdruck gehabt haben muß.

Der Umfang aller dieser Tonarten erstreckte sich auf zwey Octaven, und wurde eben so wie das angeführte große Tonsystem in **fünf Tetrachorde** abgetheilt. **Marrianus Capella** versichert dies ausdrücklich. Das Tonsystem der Griechen wurde also durch die Tonarten ungemein erweitert; denn anstatt daß sich vorher die ganze Zahl von Tönen nur von A bis zum ā, also auf zwey volle Octaven erstreckte, wurde sie jetzt durch die hyperlydische Tonart, deren **Proslambanomenos** das kleine h ist, bis zum **zweygestrichenen** *h* vermehrt. Indessen wurden nach dem **Aristides**, (der überhaupt alle gebräuchliche Töne innerhalb dem Umfang von **zwey Octaven** und **einer Quinte**, nämlich vom großen A bis zum zweygestrichenen e, einschließt, und noch hinzufügt, daß man nie bis zu **drey vollen Octaven** gekommen), nicht alle Tonarten in ihrem vollen Umfang von zwey Octaven ausgeübt. Er sagt ausdrücklich, daß nur einige Tonarten **ganz** gesungen wurden. Da er die **Dorische** zum Beyspiel anführt, aber selbst diese nur vom d—ā gehen läßt, so ist zu vermuthen, daß die Griechen überhaupt die hohen Töne nicht geliebt, also wahrscheinlich nur die tiefern Tonarten nach ihrem ganzen Umfang von zwey Octaven werden gesungen oder gespielt haben. Man findet jedoch bey den griechischen Schriftstellern hierüber nichts gewisses und bestimmtes angeführt.

§. 115.

Allen diesen Tonarten der alten Musik werden besondere Wirkungen beygelegt; jede soll einen eigenen Charakter gehabt haben. Auch in den neuern Zeiten lehrt die Erfahrung, daß der Ausdruck eines

für eine gewisse Tonart bestimmten Tonstücks sehr verändert wird, wenn man es in eine höhere oder tiefere Tonart versetzt. Allein in der neuern Musik rührt diese Veränderung des Ausdrucks theils von der Temperatur der sämmtlichen Tonarten, theils von andern Beschaffenheiten der Instrumente her, nach welchen z. B. in einer Tonart mehrere bloße Saiten als in einer andern hörbar werden. In der Vocalmusik, bey welcher diese Umstände wegfallen, und überhaupt alle Tonarten in Betracht der Intervallenverhältnisse gleichförmig gesungen werden können, fällt auch dieser Unterschied des Ausdrucks bey Versetzung eines Tonstücks in eine höhere oder tiefere Tonart, größtentheils weg, und ist, wenn die Versetzung nicht allzuentfernt ist, kaum merklich. Ob es nun gleich nicht zu läugnen ist, daß jeder erhöhte Ton, bloß allein der geschwindern Vibrationen wegen, die er in der Luft verursacht, auch einen eigenen Eindruck auf unser Ohr machen muß, und in diesem Betracht die transponirten Tonarten der Griechen allerdings von verschiedener Wirkung gewesen seyn können, so müssen doch noch andere Umstände hinzugekommen seyn, um sie in Absicht auf Ausdruck so merklich von einander zu unterscheiden, als sie den Nachrichten alter Schriftsteller zufolge gewesen seyn sollen. Man rechnet unter diese Nebenumstände die Gattung von Poesie, Taktart und Modulation, welche den Völkern vielleicht eigen war, die die Tonarten zuerst erfunden, und ihnen ihre Namen gegeben haben. Ein neuerer französischer Schriftsteller nimmt dies als vollkommen gewiß an, und sagt ausdrücklich, daß die Wirkung der griechischen Tonarten weit weniger vom Ton als von den gedachten Nebenumständen hergekommen sey [417]). Die Urheber der ursprünglichen griechischen Tonarten sind die **Dorischen, Jonischen, Phrygischen, Aeolischen** und **Lydischen** Völker gewesen. Nichts ist begreiflicher, als daß diese verschiedenen Völker in ihren Melodien wenigstens eben so merklich von einander verschieden gewesen seyn werden, als in den Dialekten ihrer übrigens gemeinschaftlichen Sprache. Selbst in Absicht auf höhere oder tiefere Stimmung kann dies der Fall gewesen seyn, wie er es noch jetzt bey verschiedenen europäischen Völkern ist, deren einige vorzüglich eine hohe, andere aber eine tiefe Stimmung lieben. Und wer zweifelt endlich daran, daß allen verschiedenen europäischen Nationen gewisse Arten von Rhythmen, gewisse charakteristiche Gänge in der Modulation der Melodien eigenthümlich sind, und daß bloß von diesen Eigenheiten die charakteristischen Nationalmelodien herrühren, die wir von den Franzosen, Spaniern, Italiänern und Pohlen kennen? Sollte dies bey den verschiedenen Völkerschaften Griechenlands anders, und ihre Tonarten in Absicht auf Verschiedenheit ihres innern Charakters nicht ungefähr das nämliche gewesen seyn, was bey uns der französische, pohlnische und spanische Nationalstyl ist? Man würde auf diese Weise dem **pohlnischen Styl** mit der **Dorischen Tonart** einerley Eigenschaft beylegen können. Der Charakter der Dorischen Tonart soll **Feyerlichkeit** gewesen seyn, und nichts ist feyerlicher als die pohlnische Nationalmusik. Zur **sanften lydischen Tonart** würde sich aus den neuern Nationalmelodien ebenfalls leicht ein Pendant finden lassen, vielleicht sogar zur **wilden phrygischen**, wenn bey aller Aehnlichkeit nicht immer noch zu viele Verschiedenheit im Charakter älterer und neuerer Nationen, folglich auch in ihren Melodien statt fände, als daß sich eine solche Vergleichung so weit treiben ließe.

Die Sache mag sich indessen verhalten, wie sie will, so bleibt doch so viel immer gewiß, und wird durch Zeugnisse bestätigt, daß der merkliche Charakter, der bey verschiedenen griechischen Völkern vorzüglich üblichen Tonarten, eine Nationalsache war, und aus der eigenen Empfindungsart derselben entstand. Durch die bloße Erhöhung oder Erniedrigung einer Tonreihe konnte diese eigene Empfindungsart nicht

417) Tous ces modes ont un caractere particulier. Ils le reçoivent moins du ton principal que de l'espece de poëfie et de mesure, des modulations et des traits de chant qui leur sont affectés, et qui les distinguent aussi essentiellement que la difference des proportions et des ornemens distingue les ordres d'architecture. *Entretiens sur l'état de la Musique grecque, pag. 41.*

ausgedrückt werden; folglich mußten besondere Rhythmen, charakteristische Modulationen und dergleichen hinzukommen. Am merklichsten war dieser Charakter in den frühesten Zeiten der verschiedenen Völker, und wurde nach und nach immer schwächer, so wie sie an Kultur zunahmen, und in der Verfeinerung der Musik weiter kamen, bis er endlich ganz verloren gieng. Dies ist das Schicksal aller Nationalunterschiede. Im Stande der höhern Cultur sind der Hauptsache nach alle Völker einander gleich, und eben so ihre Künste. Die Nationalunterschiede bleiben nur unter derjenigen Klasse des Volks zurück, welche ihrer Beschäftigung und Lebensart wegen, über einen gewissen Grad der Cultur nicht hinauszukommen vermag. Die gebildeten Tonkünstler Italiens, Spaniens, Engelands, Frankreichs, Deutschlands, sind in ihren Compositionen, in ihrer Spielart, kurz in allem, was zur Kunst gehört, einander so ähnlich, daß man nie im Stande ist, das Vaterland derselben aus ihrer Kunst zu errathen, wenn es nicht durch Gesang, oder durch ihre damit verbundene Sprache geschieht. Dennoch besteht in jedem der angeführten Länder noch jetzt eine Nationalmusik, die so kenntlich und eigenen Charakters ist, als es vielleicht nur je die sogenannten ursprünglichen griechischen Tonarten gewesen seyn mögen.

Schon in den Zeiten des **Plato** und **Aristoteles** müssen die starken Merkmale der ursprünglichen Ton- oder Musikarten verloren gegangen, oder wenigstens sehr geschwächt gewesen seyn. Denn **Heraclides von Pontus**, ein Zeitgenosse und Schüler von beyden, klagt über ihren Verlust, und schreibt ihn einer Sittenverderbniß zu. Verfeinerung der Kunst und Sitten ist so oft als Sittenverderbniß angesehen worden, und wird es noch, daß wir uns über diese Beschuldigung gar nicht wundern müssen. Damit sich der Leser einen Begriff von den Eigenschaften machen kann, welche den alten Tonarten der Griechen zugeschrieben wurden, will ich die eigenen Worte des **Heraclides von Pontus** hersetzen. Er sagt beym **Athenäus** (Lib. 14 pag. 614): „Die Dorische Tonart ist feyerlich und prächtig, weder zu „zerstreut und munter, noch zu mannichfaltig, sondern ernsthaft und fortreissend. Die **aeolische** ist „groß und pomphaft, obgleich zuweilen besänftigend; denn sie wird zu Bändigung der Pferde, und „beym Empfang der Gäste gebraucht; auch hat sie etwas einfaches und treuherziges, welches zur „Freude, Liebe, und zum Wohlleben paßt. Die alte **jonische** Tonart endlich, ist weder schimmernd „noch weichlich, sondern rauh und finster; doch ist sie nicht ohne eine gewisse Erhabenheit, Stärke und „Nachdruck. In den gegenwärtigen Zeiten aber, sagt er weiter, da die Sittenverderbniß alles um„gekehrt hat, sind die wahren ursprünglichen Eigenschaften einer jeden Tonart verloren gegangen.“ Wer kann einer einzigen, bloß dreymal um einen Ton höher gerückten Tonreihe solche verschiedene Eigenschaften zuschreiben? Die ganze Beschreibung ist ohne Sinn, wenn sie nicht auf Nationalgesänge von besondern Rhythmen und Modulationen angewendet wird. Wenn **Apulejus** von den charakteristischen Merkmalen der alten Tonarten spricht, so gebraucht er nicht bloß das Wort Tonart, sondern auch das Wort Zeitmaaß, und sagt z. B. das **lydische** Zeitmaaß schicke sich am besten zu Klagen und Trauerliedern, das **dorische** zu Kriegsgesängen, und das **phrygische** zu gottesdienstlichen Feyerlichkeiten [418]). Man sieht hieraus, daß selbst die Alten mehr als die bloße Tonreihe, oder Anwendung derselben, unter den Nationaltonarten verstanden. Beym **Lucian** findet sich diese Meynung noch deutlicher ausgedrückt. Sein modos facere concinnos, choroque congruos, postremo conservare *singulorum concentuum proprietates* etc. sagt es deutlich, daß man unter den Tonarten nichts als Nationalmelodien verstanden habe [419]). Modi concinni sind etwas anders, als bloß an Höhe und Tiefe unter-

418) Tibicen quidam fuit Antigenidas, *omnis vocalæ melleus modulator*, et idem omnimodis peritus modificator; seu tu velles Aeolium simplex, seu Asium varium, seu Lydium querulum, seu Phrygium religiosum, seu Dorium bellicosum. *Florida, p. 342.*

419) *Luciani Harmonides.*

schiedene Tonreihen, und die proprietates singulorum concentuum ebenfalls. Es sind charakteristische Zusammensetzungen von Tönen, die aus einer höhern oder tiefern Tonreihe genommen waren, kurz Nationallieder. Die **Modi** oder Moduli werden daher auch häufig **Nomi** genannt, die bekanntlich ebenfalls nichts anders als gewisse Lieder waren, deren Melodie auf keine Weise verändert werden durfte [420]). Wenn **Burney** der Meynung ist, man habe zur Zeit der musikalischen Verfeinerung, als die charakteristischen Merkmale der Nationalmusik größtentheils schon verloren waren, die Namen der musikalischen Tonarten fast eben so gebraucht, wie wir unsere Kunstwörter: grave, grazioso, allegro, con furia u. s. f. gebrauchen, so könnte es in soferne wohl gelten, als man annehmen kann, daß die Nationaltonarten nicht bloß in der Sanftheit und Rauhigkeit der Zusammensetzung, sondern auch in den Graden der Geschwindigkeit und Langsamkeit untereinander verschieden gewesen seyn werden. Da aber durch die erwähnten Kunstausdrücke weit weniger eigentliche Nationalunterschiede, als vielmehr solche bezeichnet werden, die allen Nationalmelodien eigen seyn können, so denke ich, unsere Ausdrücke: im **pohlnischen**, im **französischen**, im **türkischen** ꝛc. Styl, deren sich die neuern Componisten noch häufig bedienen, wenn sie die musikalischen Eigenthümlichkeiten verschiedener Völker in ihren Werken nachahmen wollen, sagen es deutlicher, was die Griechen unter ihren lydischen, phrygischen, dorischen und aeolischen Melodien verstanden haben. Wenn gleich diese Meynung, gegen **Burneys** Meynung, genau genommen, nichts als Vermuthung für Vermuthung ist, und keine mit strengen Beweisen und ausdrücklichen Zeugnissen belegt werden kann, so scheint mir doch die meinige in der Natur der Sache gegründeter, und selbst aus den angeführten Stellen einiger Schriftsteller nicht nur wahrscheinlicher, sondern auch erweislicher zu seyn.

§. 116.

Die alten Tonkünstler waren nicht im Stande, auf einem und eben demselben Instrument aus allen den erwähnten Tonarten zu spielen, sondern mußten sich verschiedener Instrumente dazu bedienen. Dem Umfang nach ist auch bey uns dies nur auf den Klavierinstrumenten möglich, die unser ganzes Tonsystem enthalten. Die Saiteninstrumente der Griechen waren nach gewissen Klanggeschlechten und Tonarten bezogen und gestimmt, hätten also, so oft ein Spieler von einer Tonart in eine andere moduliren wollte, umgestimmt werden müssen. Eben so waren auch die Blasinstrumente nur für gewisse Tonarten eingerichtet, und für gewisse Klanggeschlechte gebohrt. **Aristides** sagt ausdrücklich, aus der Verschiedenheit der Tonarten sey die Verschiedenheit der Instrumente entstanden [421]). Die Griechen hatten also nicht nur unter ihren Saiteninstrumenten eben die verschiedenen Gattungen, welche wir haben, und in Discant- Alt- Tenor- und Baßinstrumente unterscheiden, sondern sie hatten auch nach dem **Athenäus** für jede Tonart besondere Flöten. Bey **Pollux** findet man drey Pfeifen von verschiedener Größe angeführt, woraus man sieht, daß die Griechen auch Baß- Alt- und Discant-Pfeifen hatten. Die kleinste Art nennt er **Jungfernpfeifen** (tibiæ partheniæ), die etwas größern **Knabenpfeifen** (tibiæ pueriles) und die größten **Mannspfeifen** (tibiæ viriles oder perfectissimæ).
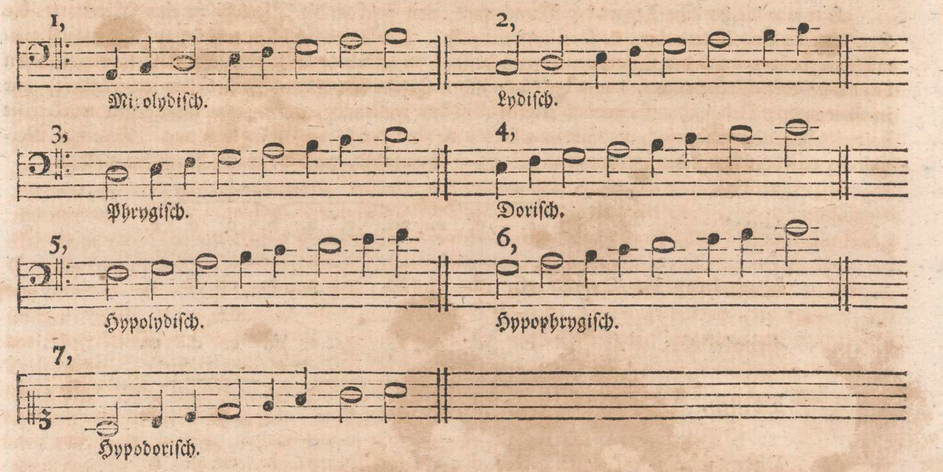
Um mit Bequemlichkeit in mehrern Tonarten nach einander spielen zu können, hatten die alten Tonkünstler entweder mehrere Lyren oder Flöten zugleich bey der Hand, und gebrauchten sie abwechselnd; oder (welches am häufigsten geschah) sie bezogen eine Lyre mit so viel Saiten, als zur Ausübung verschiedener Klanggeschlechte und Tonarten erforderlich waren. **Plato** sagt (de republ. lib. 3.), daß durch Abschaffung der meisten Tonarten die Lyre weniger Saiten nöthig haben würde. Die Zahl der Saiten wurde also nach der Zahl der Tonarten vermehrt. Vom **Pythagoras Zacynthius** erzählt **Athenäus** (Deipnos. lib. 14. cap. 15.), daß er eine Art von beweglichem Dreyfuß erfunden habe, an dessen drey Seiten drey Lyren befestigt, und in die **dorische**, **phrygische** und **lydische** Tonart gestimmt waren. Bey der geringsten Berührung drehte sich der Dreyfuß auf seiner Axe herum, und brachte dem Spieler diejenige Lyre am nächsten, deren Tonart gebraucht werden sollte. Diese Erfindung wurde anfänglich sehr bewundert, gerieth aber nach dem Tode des Erfinders wieder in Vergessenheit [422]).

420) Sunt qui modos, seu modulos, nomos, hoc est, leges appellant, quoniam quasi lege præscriptum sit, ne fidium vocumque intentiones mutarentur. *Gilberti Cognati annotationes.*

421) *De Musica, lib. II. pag. 91.*

§. 117.
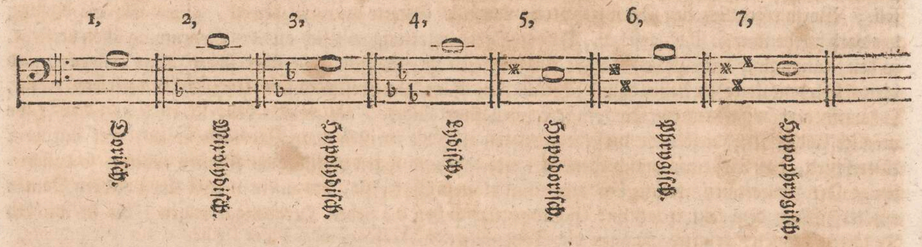
Wenn man die Lehre der Alten von den Octavengattungen gegen ihre Lehre von den Tonarten vergleicht, und findet, daß beydes häufig für einerley gehalten wird, so weiß man kaum, was man sagen soll. Worin eigentlich eine Octavengattung von einer Tonart unterschieden ist, haben wir am Anfang des vorhergehenden §. schon gesehen. Da eine Octavengattung, wie sich aus der Benennung schon versteht, in den Raum einer diatonischen Octave eingeschlossen ist, die sich nicht über sieben Töne erstreckt, und die verschiedene Lage der darin befindlichen halben Töne den wesentlichsten Unterschied derselben macht, so können auch nicht mehrere Octavengattungen statt finden, als verschiedene Lagen der halben Töne möglich sind. Gerade so viele derselben nehmen auch die meisten alten Schriftsteller an, nur mit dem Unterschied, daß sie sie auf verschiedene Art ordnen, und ihnen verschiedene Namen geben; so daß diejenige Octavengattung, welche bey dem einen die lydische heißt, bey einem andern einen andern Namen erhält. Nach dem **Euclides** und **Gaudentius** haben die sieben Octavengattungen, die sie wirklich Tonarten nennen, folgende Namen und Tonleitern:



422) Aus dem **Aristoxenus** (Harmonicor. elementor. lib. 2 pag. 36) sieht man, daß dieser **Pythagoras Zacynthius** ein Zeitverwandter des Agenor von Mitylene war, über die musikalischen Systeme etwas geschrieben, und eine eigene musikalische Sekte veranlaßt hat. **Diogenes von Laerte** nennt vier Personen mit Namen **Pythagoras**, worunter dieser Zacynthius die dritte Stelle einnimmt. Alle vier Personen sollen in gleichen oder wenig entfernten Zeiten gelebt haben. *Lib. 8 Segm. 46.*

Durch die kleinern Noten sind die verschiedenen Lagen der halben Töne angedeutet.

Diese sieben Octavengattungen scheint **Ptolemäus**, welcher 130 Jahre nach Christo lebte, zum Muster genommen zu haben, um die Zahl der alten 15 Tonarten zu vermindern, und die übrigen darnach einzurichten. Ob er aber nur die Zahl derselben, oder auch die Verhältnisse der Intervallen und die Lage der ganzen und halben Töne beybehalten habe, wird von verschiedenen auch verschieden angenommen. **Wallis**, welcher uns eine Uebersetzung von der Harmonik des **Ptolemäus** geliefert hat, ist der Meynung, daß sie in Ansehung der im Raum einer Octave enthaltenen Intervallen nach der dorischen Tonart geformt waren, und giebt nach unsern neuen Noten folgende Vorstellung davon:



Hier war die dorische Tonart der Mittelpunct, von welchem die Mixolydische eine Oberquarte, die Hypodorische eine Unterquarte u. s. w. entfernt lag. Der eigentliche Unterschied unter diesen ptolemäischen Tonarten und den Octavengattungen bestand eigentlich darin, daß in den Octavengattungen bey allen sieben Versetzungen, die in der diatonischen Octave enthaltenen Intervallen unverändert, nur in einer andern Ordnung auf einander folgten, in den ptolemäischen Tonarten hingegen wurden sie bald erhöht, bald erniedrigt, und giengen stets von eben demselben Grundtone aus. Folgende Vorstellung aus dem Werk des **Ptolemäus** (S. 75 — 81.) selbst, wird die Sache deutlicher machen.

Hypodorisch.	A.	H.	c.	d.	e.	fis.	g.	a.	h.	c.	d.	e.
Hypophrygisch.	A.	H.	cis.	d.	e.	fis.	gis.	a.	h.	cis.	d.	e.
Hypolydisch.	A.	B.	c.	d.	es.	f.	g.	a.	b.	c.	d.	es.
Dorisch.	A.	H.	c.	d.	e.	f.	g.	a.	h.	c.	d.	e.
Phrygisch.	A.	H.	cis.	d.	e.	fis.	g.	a.	h.	cis.	d.	e.
Lydisch.	As.	B.	c.	d.	es.	f.	g.	as.	b.	c.	d.	es.
Mixolydisch.	A.	B.	c.	d.	e.	f.	g.	a.	b.	c.	d.	e.

Aus den über den Reihen befindlichen Bogen sieht man die Abtheilung derselben nach Tetrachorden, und die untern zeigen die Lage der halben Töne. Obgleich die Namen der alten Tonarten beybehalten waren, so wurden doch die Stellen derselben so verändert, daß keiner seine alte Bedeutung behielt. Den Umfang von zwey Octaven, welchen die alten Tonarten hatten, behielt **Ptolemäus** ebenfalls bey, nur mit dem Unterschied, daß in den seinigen, statt des **Proslambanomenos** der Alten, die **Mese** Grundton und Mittelpunct der Tonleiter wurde, welche von dieser **Mese** an, eine Octave hinauf, und eine Octave hinunter stieg. Die in den angeführten Tonleitern fehlenden drey Töne in der Höhe, wodurch der Raum von zwey Octaven ausgefüllt wird, muß sich daher der Leser hinzu denken. Wenn man bey spätern Schriftstellern als **Ptolemäus** war, z. B. beym **Martianus Capella** und **Cassiodor** [423]) findet, daß sie noch die alten funfzehn Tonarten annehmen, so läßt sich daraus schließen, daß seine Neuerung so wenig bey seinen Zeitverwandten als bey seinen Nachkommen, allgemeinen Eingang gefunden haben muß.
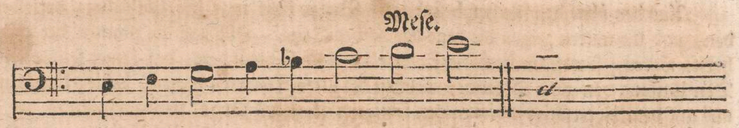
Ein englischer Schriftsteller mit Namen **Franz Haskins Eyles Styles** giebt den ptolemäischen Tonarten eine noch andere Gestalt [424]). Er behauptet, daß die Alten eine doppelte Lehre von den Tonarten gehabt haben; die eine nennt er **harmonisch**, und die andere **musikalisch**. Unter der harmonischen versteht er das, was man allgemein unter den Tonarten versteht, nämlich die in einerley Entfernungen der Intervallen erhöhten und erniedrigten Tonreihen; und unter der **musikalischen** die Octavengattungen. Die letztere Lehre rechnet er eigentlich in die Melopöie, oder Composition [425]). Anstatt der **Mese** des **Ptolemäus** macht er die Saite **Hypate Meson**, oder unser kleines e zur Grundnote, steigt nur bis zur Octave derselben hinauf, und setzt allen Unterschied der Ptolemäischen Tonarten in die verschiedenen Entfernungen der zwischen diesen beyden Tönen e — ē liegenden Intervallen. Hieraus erwächst folgendes **Diagramma** der Octavengattungen in den sieben Ptolemäischen Tonarten:

423) **Martianus Capella** lebte 300 Jahre nach dem **Ptolemäus**, und **Cassiodor** war noch jünger. Der einzige **Bacchus** sen. der um die Zeit des **Ptolemäus**, oder kurz nach ihm lebte, nimmt die sieben Ptolemäischen Tonarten an.
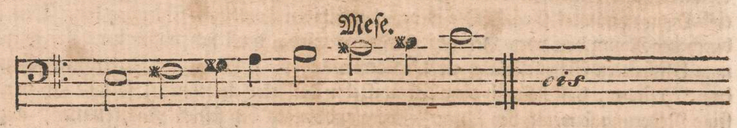
424) In einer Abhandlung unter dem Titel: *Explanation of the Modes or tones in the antient gracian Music.* In den philosophischen Transactionen vom Jahr 1760 B. 51 Th. 2 S. 695 bis 773.

425) So wahr es ist, daß die Alten einen Unterschied unter Tonarten und Octavengattungen machten, so wahr ist es auch, daß sie beyde oft für einerley nahmen, also die Octavengattungen oft eben sowol für Tonarten gebrauchten, als die Tonarten selbst. Wir wissen zwar diesen Widerspruch nicht zu reimen, so wenig wie manche andere, die in den griechischen Theoristen enthalten sind; daß aber Octavengattungen als Tonarten gebraucht worden sind, wird aus den sogenannten Kirchentönen klar, die unstreitig griechischen Ursprungs, und nichts als verschiedene Octavengattungen einer diatonischen Tonleiter sind. Wenn wir daher die Octavengattungen gewissermaaßen nur als **Setzfiguren**, zur Melopöie gehörig, ansehen, wie **Hr. Stiles** zu thun scheint, und nur das, was uns die Alten von den dorischen, lydischen, phrygischen u. s. f. Tonarten lehren, für eigentliche Tonarten, das heißt: für solche bestimmte Tonreihen halten wollen, aus welchen Melodien gebildet wurden, so glaube ich, daß es besser wäre, die Sache gerade umzukehren. Daß die Octavengattungen als festgesetzte Tonreihen gebraucht wurden, wissen wir beynahe gewiß, weil sie als solche auf uns gekommen sind, und noch als solche, vorzüglich in der römischen Kirche, gebraucht werden. Wenn nun, wie es in der That sehr wahrscheinlich ist, unter den phrygischen, dorischen, lydischen und andern sogenannten Tonarten nicht eigentliche Tonarten, sondern Nationalmelodien verstanden worden sind, so gehören diese mit mehrerm Recht unter die Setzfiguren, als die Octavengattungen. Indessen ist dies Hypothese für Hypothese. Gewißheit ist hierin so wenig zu erreichen, daß man sich bloß an das Wahrscheinliche halten muß.
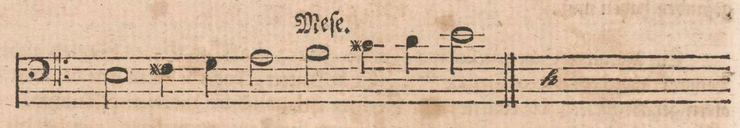
Mixolydische Tonart.
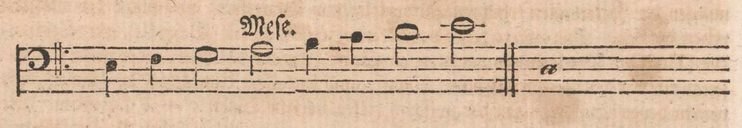


Lydische.



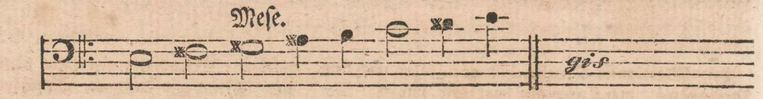
Phrygische.
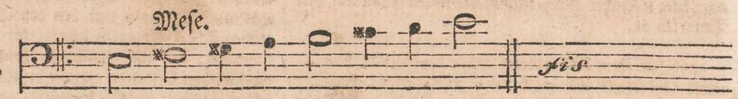


Dorische.



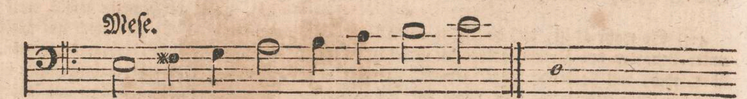
Hypolydische.



Hypophrygische.



Hypodorische.



In diesen sieben Tonreihen sind genau die sieben verschiedenen Octavengattungen befindlich, nur alle über einem und eben demselben Grundton angebracht. Wenn sie daher in einer einzigen diatonischen Tonleiter stuffenweise höher gerückt worden wären, z. B.

c. d. e. f. g. a. h. c̄.
d. e. f. g. a. h. c̄. d̄.
e. f. g. a. h. c̄. d̄. ē.
f. g. a. h. c̄. d̄. ē. f̄.
g. a. h. c̄. d̄. ē. f̄. ḡ.
a. h. c̄. d̄. ē. f̄. ḡ. ā.
h. c̄. d̄. ē. f̄. ḡ. ā. h̄.

so hätte man der Wirkung nach die nämlichen Intervallenverhältnisse gehabt, aber nur in der diatonischen Tonleiter, und ohne von einem einzigen chromatischen Intervall Gebrauch gemacht zu haben. Die Einrichtung des Hn. Stiles soll also gewissermaaßen dazu dienen, beydes mit einander zu vereinigen, und die Eigenschaften der Octavengattungen in die Tonarten, die man als bloße Versetzungen einer und eben derselben Leiter auf höhere oder tiefere Stellen angesehen hat, überzutragen. Wenn die Tonarten der Alten wirklich so beschaffen gewesen wären, wie sich Hr. Stiles vorstellt, so würde es allerdings begreiflicher werden, warum man die Erfindung derselben, als eine Sache von Bedeutung, besondern Personen beygelegt hat. Die bloße Erhöhung oder Erniedrigung einer und eben derselben Tonreihe scheint so wenig auf sich zu haben, daß dadurch niemand den ehrenvollen Namen eines Erfinders mit Recht verdienen kann [426]). Sobald aber die Entfernungen der in einer Tonreihe liegenden Intervallen so verändert werden, daß der Ausdruck derselben zugleich mit verändert wird, und neue Arten von Modulation und Melodie daraus gebildet werden können, so ist die Erfindung wichtiger, und das Andenken derselben verdient eher auf die Nachwelt gebracht zu werden. Hr. Stiles wendet seine Hypothese nicht bloß auf die Ptolemäischen, sondern auch auf die ältern funfzehn Tonarten der Griechen an, und giebt ihnen derselben gemäß folgende Fortschreitungen.

426) Man müßte denn annehmen, daß eine erhöhete oder erniedrigte Tonleiter auf Instrumente übertragen worden, und eine veränderte Einrichtung derselben veranlaßt hat.

15. Nete hyperbolâon.	a	as	a	b	a	a	as	a	as	a	ais	a	a	as	a
14. Paranete hyperb.	gis	g	g	as	g	gis	g	g	ges	g	gis	g	gis	g	g
13. Trite hyperb.	fis	f	fis	ges	f	fis	f	fis	f	f	fis	f	fis	f	fis
12. Nete diezeugm.	e	es	e	f	e	e	es	e	es	e	e	es	e	es	e
11. Paranete diezeugm.	d	des	d	es	d	dis	d	d	des	d	dis	d	d	des	d
10. Trite diezeugmenon.	cis	c	c	des	c	cis	c	cis	c	c	cis	c	cis	c	c
9. Parameſe.	h	b	h	ces	b	h	b	h	b	h	h	b	h	b	h
8. Meſe.	a	as	a	b	a	a	as	a	as	a	ais	a	a	as	a
7. Lichanos meſon.	gis	g	g	as	g	gis	g	g	ges	g	gis	g	gis	g	g
6. Parypate meſon.	fis	f	fis	ges	f	fis	f	fis	f	f	fis	f	fis	f	fis
5. Hypate meſon.	e	es	e	f	e	e	es	e	es	e	e	es	e	es	e
4. Lichanos hypaton.	d	des	d	es	d	dis	d	d	des	d	dis	d	d	des	d
3. Parypate hypaton.	cis	c	c	des	c	cis	c	cis	c	c	cis	c	cis	c	c
2. Hypate hypaton.	H	B	H	ces	B	H	B	H	B	H	H	B	H	B	H
1. Proslambanomenos.	A	As	A	B	A	A	As	A	As	A	Ais	A	A	As	A
	Hyperlydiſch.	Hyperäoliſch.	Hyperphrygiſch.	Hyperjoniſch.	Hyperdoriſch oder Mixolydiſch.	Lydiſch.	Aeoliſch.	Phrygiſch.	Joniſch.	Doriſch.	Hypolydiſch.	Hypoäoliſch.	Hypophrygiſch.	Hypojoniſch.	Hypodoriſch.

Man ſieht zugleich aus dieſer Tabelle, auf welche Weiſe die Saiten einer Lyre umgeſtimmt werden mußten, wenn aus verſchiedenen Tonarten darauf geſpielt werden ſollte. So ſinnreich übrigens dieſe Hypotheſe iſt, und ſo viel die Muſik der Griechen in unſerer Meynung gewinnen mußte, wenn die Tonarten derſelben eine ſolche oder ähnliche Einrichtung gehabt hätten, ſo behält ſie doch immer viel wider ſich, und am meiſten das, daß ſie nicht auf die Nachrichten der alten Theoriſten gegründet iſt. Sollen

wir dieſe einzigen Quellen, woraus wir uns einen Begrif von der wahren Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik machen können, bloß deswegen ungebraucht laſſen, weil ſie uns dieſe Muſik nicht ſo vollkommen darſtellen, als wir gern wollen? [427])

VI.

Von den Mutationen.

§. 118.

Wenn unter **Mutationen** (μεταβολαι), bloße Uebergänge aus einem Klanggeſchlecht und Syſtem ins andere, oder aus einer Octavengattung und Schreibart in die andere, verſtanden werden, ſo gehören ſie in die Melopöie, und ſind genau das, was wir **Modulation** nennen. In ſoferne aber die Compoſition ſelbſt, ſo lange ſie ſich noch mit der Zuſammenſetzung einzelner Theile beſchäftigt, in die muſikaliſche Grammatik gehört, und wir hier überhaupt keine griechiſche Melopöie lehren, ſondern nur eine Beſchreibung von ihrer Beſchaffenheit geben wollen, ſo mag das wenige, was die Theoriſten von der Mutation lehren ohne Nachtheil hier erzählt werden.

Ariſtoxenus, der hier eben ſo wie bey mehrern Theilen der Harmonik beklagt, daß niemand vor ihm etwas davon gelehrt habe [428]), nennt die Mutation einen gewiſſen Ausdruck in der Ordnung der Melodie [429]). **Bacchius** giebt ſieben Arten derſelben an [430]), und **Ariſtides** nennt ſie eine Veränderung im Syſtem, und im Charakter der Stimme [431]). **Martianus Capella** endlich, hält ſie für einen Uebergang der Stimme in eine andere Tonordnung [432]), und giebt vier Arten derſelben an. So unbeſtimmt, allgemein und dunkel die angeführten Erklärungen von der Mutation ſind, ſo unbeſtimmt ſind bey den

427) Nach den griechiſchen Theoriſten ſind die Tonarten entweder funfzehenmal erhöhete Molltonleitern nach unſerer Art geweſen, oder eine ſiebenmalige Verſetzung der in einer diatoniſchen Octave enthaltenen Intervallen. Im erſten Fall waren ſie, da ſie auf- und abſteigend einerley Entfernungen der Intervallen, und kein **Semitonium modi**, (einen nothwendigen Beſtimmungston einer Tonart) hatten, ſehr unvollkommen, und zu einer guten und biegſamen Melodie völlig ungeſchickt. Wie die Alten bey dem Mangel des erwähnten Semitonii modi aus einer Tonart in die andere modulirt haben mögen, iſt ebenfalls nicht zu begreifen. Da im zweyten Fall bey den meiſten Octavengattungen der nämliche Mangel ſtatt findet, ſo ſind ſie zu einer guten und ungezwungenen Melodie und Modulation eben ſo wenig zu gebrauchen geweſen, und man kann nicht umhin, die Muſik der Griechen in dieſem Betracht auf eine ſehr niedrige Stuffe der Vollkommenheit zu ſetzen. Wer dies einmal erkannt hat, und dann zur Milderung eines ſo ſtreng ſcheinenden Urtheils glauben will, der Vorzug und die Schönheit der griechiſchen Muſik müſſe in gewiſſen Geheimniſſen des Ausdrucks, in gewiſſen Kunſtgriffen beſtanden haben, von welchen weder die Theoriſten etwas ſagen, noch wir im Stande ſind, ſie zu errathen, der befriedigt zwar dadurch ſeine Neigung, etwas für vollkommen zu halten, das es nicht war, zeigt aber dadurch zugleich Partheylichkeit, und mangelhafte Kenntniß der Sache. Die grammatiſchen Theile der Muſik müſſen die Grundlage ſeyn, worauf Kunſtgriffe des Ausdrucks gebaut werden; iſt die Grundlage mangelhaft, wie ſie es bey der griechiſchen Muſik gewiß iſt, ſo muß auch das mangelhaft ſeyn und werden, was darauf gebaut werden ſoll.

428) Gleichſam als hätte er vorausſehen können, daß ihn niemand einer Unwahrheit beſchuldigen würde, weil er für uns in der That der älteſte muſikaliſche Schriftſteller geworden iſt. Ob er aber zu ſeiner Zeit der erſte war, welcher eine Erklärung von den Theilen der Harmonik gegeben hat, iſt eine Frage, die nun nicht mehr entſchieden werden kann. Denn wenn wir auch wiſſen, daß vor ihm muſikaliſche Schriftſteller vorhanden waren, ſo wiſſen wir doch (einige bey jüngern Scribenten angeführte Stellen ausgenommen) nicht, was und wovon ſie eigentlich geſchrieben haben.

429) Dico autem, quaſi paſſionem quandam contingere in melodiæ ordine. *Elementar. lib. I. pag. 38.*

430) Per ſyſtema, per genus, per modum, per morem, per rhythmum, per rhythmi ductum, per rhythmopoeiæ poſitionem. *Introd. art. muſ. pag. 13.*

431) Mutatio eſt variatio propoſiti ſyſtematis, et qui in voce eſt characteris. *De muſ. lib. I. pag. 24.*

432) Tranſitus eſt alienatio vocis in figuram alteram ſoni. *Lib. IX. pag. 189.*

Schriftstellern auch die Eintheilungen derselben. Man findet indessen doch, daß überhaupt fünferley Arten derselben seyn müssen, nämlich

1) Wenn das Klanggeschlecht verändert wird, das heißt, wenn die Melodie vom diatonischen ins chromatische oder enharmonische u. s. w. geht.

2) Wenn das System verändert wird, oder wenn man aus einem unverbundenen Tetrachord in ein verbundenes geht.

3) Wenn die Octavengattung verändert wird. Heißt im Grunde nichts anders, als aus einer Tonart in die andere gehen. **Euclid**, der überhaupt nur viererley Mutationen unterscheidet, führt auch diese mit an, und sagt, daß einige Verwechselungen der Tonart durch consonirende, andere durch dissonirende Uebergänge geschehen. Das erste geschieht nach ihm, wenn man vom c ins g, und das andere vom c ins d geht. Ferner hält er einige Tonverwechselungen für bequemer als die andern. Bequeme nennt er die, welche Aehnlichkeit mit einander haben; unbequeme, welche einander unähnlich sind. Unter gewissen Einschränkungen gilt diese Modulationsregel auch noch in der heutigen Musik.

4) Wenn der Rhythmus verändert wird, das heißt: wenn man vom geschwinden zum langsamen, oder aus einer Taktart in die andere übergeht. **Aristides** giebt vierzehn Arten von dieser rhythmischen Mutation an [433]).

5) Wenn man die Schreibart verändert, das heißt, wenn man aus einer feyerlichen, ernsthaften Melodie in eine muntere u. s. w. übergeht.

Noch eine andere Art von Mutation, von welcher aber die griechischen Theoristen nichts sagen, entstand bey ihnen aus der Anwendung vier griechischer Sylben auf die vier Saiten der Tetrachorde, von welchen hernach geredet werden soll. Diese Art von Mutation war derjenigen ähnlich, welche man aus der Solmisation des **Guido von Arezzo** kennt, und ist dem Wesentlichen nach, schon in der Mutation per systema begriffen.

Die Begriffe der Griechen von der Modulation, oder (welches einerley ist), Mutation, sind zum Theil sonderbar, zum Theil aber auch den unsrigen ähnlich. **Bacchius** nennt schon das bloße Steigen, Fallen und Aushalten der Stimme Modulationen [434]), oder vielmehr adfectiones modulationis. **Euclid** hingegen setzt die Octave zur Gränze, in deren Umfang man von einem gegebenen Ton in alle darin liegende, auch sogar, wenn sie nur um einen halben Ton von einander entfernt sind, moduliren könne [435]). Diese Erlaubniß **Euclids** giebt in der That einen großen Begriff von der Modulation der Griechen. Indessen scheint es, daß bey ihnen eben so wenige Künstler einen geschickten Gebrauch davon zu machen wußten, als in unsern Zeiten bey einer ähnlichen und noch ausgedehntern Erlaubniß geschieht, und **Ptolemäus** mag vielleicht bloß des Mißbrauchs und schlechten Erfolgs wegen, den solche gewagte Uebergänge in den Händen ungeschickter Künstler hatten, veranlaßt worden seyn, gegen eine so ausgedehnte Erlaubniß zu eifern.

Aus zwey Stellen, die sich beym **Plutarch** und **Athenäus** finden, können wir uns einigermaaßen einen Begriff machen, auf welche Weise die Alten aus einer Tonart in die andere moduliren. Der bewegliche Dreyfuß des **Pythagoras Zacynthius**, auf welchem drey in die dorische (d) phrygische (e) und lydische (fis) Tonart gestimmte Lyren angebracht waren, ist §. 116 schon angeführt. Die Lyren waren wahrscheinlich deswegen in die drey erwähnten Tonarten gestimmt, weil der Künstler wechselsweise aus einer in die andere gehen wollte. Man denke sich nun die drey Tonarten, d, e, und fis, unsern Molltonarten ähnlich, so wird man begreifen, daß **Pythagoras Zacynthius** ein sehr feiner und gelehrter Musikus seyn mußte, wenn er auf eine erträgliche Art wechselsweise darin moduliren wollte. **Plutarch** giebt uns eine zweyte Probe von griechischer Modulation. Er spricht [436]) von einem Liede, welches in der hypodorischen Tonart (A) anfieng, in die hypophrygische (H) und phrygische (e) übergieng, und in der mixolydischen (g) und dorischen (d) endigte. Die Reihe der Tonarten war also A. H. e. g. und d, sämmtlich Molltöne.

Wenn diese Modulationen schöner geklungen haben sollen als die Fortschreitungen in Quinten und Quarten, woran sich die Ohren des Mittelalters vor der völligen Entwickelung unsers jetzigen Systems der Harmonie [437]) ergötzten, so muß es durch Wunderwerke geschehen seyn. Der Natur der Sache nach konnte es nicht geschehen. Wenn man vollends die Vorschriften von Modulation, welche die griechischen Theoristen selbst gegeben haben, und worin die Verwandtschaft der Tonarten eine der ersten ist [438]), gegen die beyden angeführten Fälle hält, so weiß man in dieser Sache eben so wenig, wie in vielen andern Fällen der griechischen Musik, was man eigentlich denken soll.

433) *De mus. lib. I. pag. 42.*

434) Adfectiones modulationis quot esse dicimus? Quatuor. Quasnam? Has: remissionem, intensionem, mansionem, stationem. Was remissio und intensio ist, weiß jedermann; mansio und statio ist aber darin unterschieden, daß im ersten Fall mehrere Worte auf einen und eben denselben Ton gesungen werden, in zweyten aber der Ton bloß angehalten wird. *Introd. art. mus. pag. 11.*

435) *Introd. harmon. pag. 20.*

436) *De mus. pag. 1142.* unten.

437) Unser System der Harmonie war um diese Zeit (ungefähr vom 9ten Jahrhundert an) gleichsam in seiner ersten Gährung. Die Fortschreitungen in Quinten und Quarten waren der Schaum, der zuerst in die Höhe stieg, und sich absonderte. Die Unreinigkeiten verminderten sich nach und nach immer mehr, bis endlich alles rein war. Es ist zum Erstaunen, an welchen ekelhaften Fortschreitungen man Geschmack finden konnte, ehe es so weit kam. Ganze Lieder giengen in Quarten und Quinten miteinander fort. In unsern Zeiten würden solche Fortschreitungen die gefährlichsten Convulsionen erregen, und für die gröbern Ohren des Mittelalters waren sie ergötzend und rührend.

438) **Ptolemäus** giebt die Regel, diejenigen Tonarten zuerst zu wählen, welche in consonirenden Entfernungen stehen. *Lib. II. cap. IX. pag. 131.* Euclid sagt von der Modulation, man mache einige Uebergänge durch consonirende, andere durch dissonirende Intervallen. Von diesen sind einige mehr, andere weniger melodisch. Am meisten melodisch sind diejenigen, welche am nächsten verwandt sind, und am meisten miteinander gemein haben, und so umgekehrt. *Introd. harm. pag. 21* (Quippe omni mutationi necesse est aliquid esse cum alio commune; aut sonum, aut intervallum, aut systema).

Von den Hülfswissenschaften der musikalischen Grammatik.

§. 119.

So unvollkommen auch die grammatischen Theile der griechischen Musik noch waren, so würden sie doch nicht einmal zu einem so mäßigen Grad von Vollkommenheit gekommen seyn, wenn es nicht durch Hülfe derjenigen Mittel geschehen wäre, welche in der Einleitung von §. 52 bis 66 vorläufig abgehandelt sind. Dieser Hülfsmittel sind drey, nämlich die **Akustik**, **Canonik** und **Semeiographie**. Durch die **Akustik** lernen wir die Entstehungsart des Klangs, die verschiedenen Eigenschaften, Wirkungen, Fortpflanzungsarten, Verstärkungen u. s. f. kennen, und werden dadurch in den Stand gesetzt, nach Beschaffenheit der Umstände einen zweckmäßigen Gebrauch davon zu machen. Die **Canonik** stellt uns die Tongrößen gleichsam sichtbar vor, und erleichtert eine richtige Zusammenstellung derselben zu geordneten Tonreihen. Die **Semeiographie** endlich giebt dem allen, was uns die Akustik und Canonik gelehrt hat, eine sichtbare Form, hält die vorüber fliegenden Töne gleichsam fest, und dient uns zum Mittel, sie, als wenn sie wirkliche Körper wären, auf allen Seiten und in allen Beziehungen zu betrachten, und miteinander zu vergleichen. Wir wollen den Zustand, in welchem diese drey Hülfswissenschaften bey den Griechen waren, so kurz wie möglich, nach einander betrachten.

I. Von der Akustik.

§. 120.

Obgleich die Theorie des Schalls, so wie überhaupt die ganze Naturlehre bey den Griechen bey weitem das noch nicht war, was sie in den neuern Zeiten geworden ist, so hat man doch Grund zu vermuthen, daß der akustische Theil der Musik, der Ausübung nach unter allen übrigen die meiste Vollkommenheit erreicht habe. Man findet bey den alten Schriftstellern nicht nur von weichen, rauhen, starken und sanften Tönen, sondern auch von Mitteln in öffentlichen Schauplätzen die Töne zu verstärken, so viele Erwähnung, daß man an einer sehr weisen Anwendung sehr mannichfaltig modificirter Töne, wenigstens in den besten Zeiten der Griechen, nicht zweifeln kann. Die Heiterkeit des Himmels, die außerordentliche Reinheit der Luft, welche die Griechen einathmeten, und die Lebhaftigkeit der Farben, womit alle Gegenstände ihres so schönen Himmelsstrichs geschmückt waren, mußte nothwendig dies sichtbare und mit den herrlichsten Naturschönheiten so bekannte Volk anreizen, auch ihren Tönen einen Grad von äußerer Schönheit zu geben, der den übrigen Schönheiten angemessen war.

Außer dem wenigen, was die griechischen Theoristen in ihren auf uns gekommenen Werken nur beyläufig von dieser Materie enthalten, und welches sich im Grunde noch nicht weiter als auf den Unterschied unter Geräusch, Klang und Ton (§. 102) erstreckt, findet man das meiste, aber ebenfalls noch unzulängliche beym **Aristoteles**. In seinen Problemen handelt er 1) **vom Geräusch**. Er nennt es eine durch Luft bewegte Luft, und untersucht, woher es komme, daß es desto höher klinge, je weiter es entfernt sey; daß es dichte Körper durchdringe, welches die Luft nicht könne; daß ein äußeres Geräusch von innen vernehmlicher sey, als ein inneres von außen u. s. f.; 2) **vom Klang**. Hier bemerkt er, daß ein Klang im Aufhören höher, und in einem Zimmer, wo Fässer, Bouteillen, oder andere hohle Gefäße befindlich sind, stärker werde. Auch giebt er eine Beschreibung von der Wirkung auf unsere Empfindungen, welche gewisse Modificationen des Klanges hervorbringen können, und sagt, die Wirkung eines tiefen Tons (blos als Klang betrachtet), sey Beruhigung, eines hohen Beunruhigung, oder vielmehr eine stärkere Bewegung der Gehörsnerven. Ferner: rauhe Töne verursachen Schauder (Soni asperi horrorem inducere possunt) u. s. w. 3) **vom Echo**. Woher es entstehe, und warum der Wiederschall von zwey gleichen Fässern, von welchen das eine ganz, das andere nur halb leer ist, gegen einander in der Octave stehe u. s. w. Das ganze Fragment de iis quæ sub auditum cadunt, sive de audibilibus, und die neunzehente Section der Probleme handelt solche oder ähnliche Fragen ab, und man sieht daraus, daß **Aristoteles** kein schlechter Akustiker war. Wenn daher die Griechen in der Ausübung ihrer Musik Gebrauch von solchen Kenntnissen machten, und die Töne bey gewissen Umständen darnach zu modificiren wußten, so behauptet man nicht zu viel, wenn man sagt, daß derjenige Theil ihrer Musik, in welchem es auf mannichfaltig modificirte Töne ankam, einer der ausgebildetsten seyn konnte.

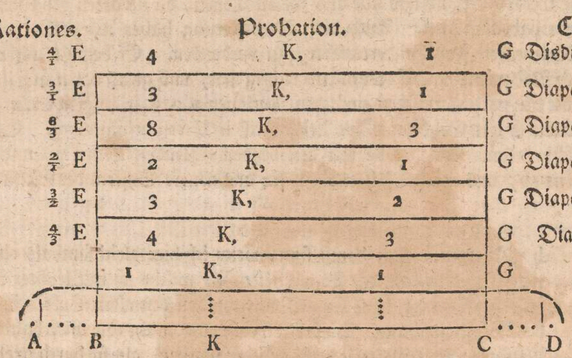
II. Von der Canonik.

§. 121.

Hierin hatten es die Griechen unstreitig nicht so weit gebracht, als in der **Akustik**, und zwar aus sehr begreiflichen Ursachen. Ein Ton, als Klang, außer Verbindung mit andern Tönen betrachtet, zeigt auch schon einzeln seine physikalische Beschaffenheit, eben so wie eine einzelne Farbe. Wenn aber die verschiedenen Grade von Höhe der Farbe bestimmt und erkannt werden sollen, so müssen mehrere zusammengestellt, und in allen möglichen Beziehungen, deren sie gegen einander fähig sind, mit einander verglichen werden. Eben so mit den Tönen. Je mehrere Beziehungen bekannt sind, in welchen

die Töne gegen einander stehen können, desto wichtiger wird auch die Bestimmung ihrer Größen und Verhältnisse seyn. Da es ausgemacht ist, daß die Griechen nicht nur nicht so viele Töne hatten und gebrauchten, als in den neuern Zeiten gebraucht werden, sondern auch von der Zusammenstimmung mehrerer Töne zugleich, oder von unserer Harmonie nichts wußten, so fehlten ihnen zwey sehr wichtige Mittel, diejenigen Töne, welche sie wirklich hatten und gebrauchten, in so mannichfaltigen Beziehungen zu sehen, als zur richtigen Bestimmung ihrer Größen und Verhältnisse erforderlich gewesen wäre. Daß sie blos aus der angeführten Ursache in diesem Theil der Musik nicht weit gekommen seyn können, beweist theils die Natur der Sache, theils die Erfahrung. Die Zahl unserer Töne mußte erst vermehrt, und unsere Harmonie erfunden werden, ehe unser ganzes Intervallsystem seine jetzige Gestalt erhalten konnte.

Wenn den Griechen die beyden eben angeführten Vergleichungsmittel nicht gefehlt hätten, so würden sie uns höchstwahrscheinlich in der richtigen Bestimmung der Tongrößen ihres Intervallsystems zuvorgekommen seyn, da sie schon frühe durch den Gebrauch eines Instruments, welches unserm Monochord ähnlich war, auf den rechten Weg dazu gekommen waren. **Pythagoras** soll zuerst von einem solchen Instrument Gebrauch gemacht haben. Es ist aber sehr zu zweifeln, daß es schon ganz von der Art und Einrichtung war, als die, welche erst lange nach ihm bekannt wurden, und selbst bis auf uns gekommen sind. **Bullialdus** in seinen Anmerkungen zum Werke des **Theon von Smyrna** S. 259 nennt es Chordotonon und sagt, es habe diesen Namen von **Pythagoras** selbst erhalten, und sey mit vier Saiten bezogen gewesen. **Nicomachus** (Lib. 1) und **Boethius** (Lib. 1 cap. 10) sind seine Zeugen. Beym **Ptolemäus** (Harmonicor. lib. 1 cap. 8 pag. 18. Edit. Wallis.) findet man die Zeichnung eines Monochords, welches vollkommen wie die unsrigen eingerichtet, mit einer einzigen Saite bezogen, und mit beweglichen und unbeweglichen Stegen versehen ist. Sowol bey eben diesem **Ptolemäus** (am angeführten Ort), als beym **Aristides** kommt ein anderes Instrument mit Namen **Helicon** vor, welches viereckigt, und wenigstens mit vier Saiten bezogen war. Alle vier Saiten wurden in den Einklang gestimmt, und bey der Abtheilung derselben mehrere Stege gebraucht. **Ptolemäus** hat folgende Zeichnung davon:



und es sind keine andern Verhältnisse darauf enthalten, als von den sechs Consonanzen der Griechen. Wer mehrere Töne haben wollte, mußte die Anzahl der Saiten vermehren. **Kircher** spricht daher von einem **Helicon** mit **sieben**, und **Rhodiginus** von einem mit **neun** Saiten.

Bey den meisten griechischen Theoristen, vorzüglich aber beym **Euclid**, **Aristid** und **Ptolemäus** findet man vollständige Berechnungen der Tongrößen im musikalischen System nach allen drey Klanggeschlechten. Ich gedenke sie aber hier nicht abzuschreiben. Wer Lust hat, sie näher kennen zu lernen, wird entweder in den angeführten Werken der Alten selbst, oder in **Marpurgs** kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, von Seite 146 bis 165 hinlänglichen Unterricht, und im letzten Werk zugleich die Vergleichung der alten und neuen Tonverhältnisse finden. Ich mache daher hier nur noch einige wenige Bemerkungen. Die Unrichtigkeiten in den alten Tonverhältnissen betrafen hauptsächlich die **Terzen** und **Sexten**, welche blos aus dieser Ursache für Dissonanzen angesehen wurden. **Glareanus** scheint der erste gewesen zu seyn, welcher sie zu den Consonanzen rechnete, ob er gleich die wahre Ration derselben noch nicht gekannt hat [439]). Diese entdeckte erst nach ihm **Zarlino**. Das Gehör der Tonkünstler stand vorher mit den Tonverhältnissen in Zahlen in einem wahren Widerspruch. Ob man gleich nicht im Stande war, die Terzen so falsch zu singen, als ihr Verhältniß arithmetisch bestimmt wurde, so wurden sie dennoch, sie mochten so angenehm klingen als sie wollten, blos der Zahlenverhältnisse wegen nicht unter die Consonanzen gezählt. So war es noch um die Mitte des sechszehenten Jahrhunderts, um welche Zeit **Faber Stapulensis** seine Elementa musica schrieb, und von den beyden Terzen ausdrücklich sagt, daß sie dem Gehör zwar ungemein angenehm vorkommen, aber deswegen doch für keine Consonanzen zu halten sind. In den Zeiten des **Pythagoras** war das Verhältniß der **großen Terz** zu groß, und der **kleinen** zu klein. Da die **Sexten** umgekehrte Terzen sind, so betraf sie der nämliche Fehler. Durch den **Aristoxenus**, welcher mehr aufs Gehör bauen wollte, aber nach **Marpurgs** Ausdruck nicht Gehör genug hatte, wurde die Sache nicht nur nicht gebessert, sondern sogar noch verschlimmert. **Didymus**, und nach ihm **Ptolemäus** fanden zwar die richtigen Rationen für beyde Terzen, nämlich 5: 4 und 6: 5, dieselben Verhältnisse, in welchen sie auch in unserm Intervallsystem stehen; sie erkannten sie aber dennoch nicht für consonirend.

Außer den falschen Verhältnissen der Terzen und Sexten hatte das Tonsystem der Griechen noch einen andern wesentlichen Mangel, nämlich den Mangel der beyden Töne gis und dis, oder as und es. Ihre diatonisch-chromatische Octave bestand also nur aus **zehen** Tönen, da sie deren bey einer richtigen Abtheilung doch **zwölf** hätte haben müssen. Auch diese Verbesserung haben wir erst dem **Zarlino**, welcher in der Mitte des sechzehenten Jahrhunderts lebte, zu verdanken. Er benutzte nicht nur das, was in den Berechnungen des **Didymus** und **Ptolemäus** richtig war, und gieng darin auf ihrem Weg weiter, sondern legte auch statt der pythagoräischen einfachen Rationen 1. 2. 3. 4. folgende 1. 2. 3. 4. 5. 6. zum Grunde, und brachte dadurch das Gehör mit der Arithmetik in Uebereinstimmung. Endlich vermehrte er noch die diatonisch-chromatische Octave mit den beyden fehlenden Tönen gis und dis, und theilte sie in zwölf halbe Töne ab, und machte sich dadurch für das neuere System der Musik zu einem der wichtigsten Verbesserer.

Der Leser wird hoffentlich nicht unzufrieden damit seyn, wenn ich hier gleichsam als einen Ersatz für die ausgelassenen verschiedenen Berechnungen der Tonverhältnisse, welche ich mit leichter Mühe aus den alten Theoristen hätte abschreiben können, eine kurze Nachricht von den alten Sekten in dem akustischen und canonischen Theil der Musik einschalte. Diese Nachricht wird nicht nur unterhaltender seyn, sondern auch die Begriffe der Alten über diese Materie anschaulicher machen, als sie durch große Reihen von Zahlen geworden wären.

439) *Dodecach. lib. I. pap. 26.*

Von den alten musikalischen Sekten, und Theorien der Klänge.

§. 122.

Es ist merkwürdig, daß die Menschen von jeher fast in allen Wissenschaften, nicht um wichtiger, sondern um sehr geringfügiger Dinge willen sich abgesondert, und zu besondern Sekten vereinigt haben. Alte und neue Religionen, Philosophie, schöne Wissenschaften und Künste sind hierin alle in einerley Fall, und der Musik ist es nicht besser geworden. Auch hierin hat man von den ältesten Zeiten an nicht über die höhern Theile der Theorie, sondern nur über die ersten Elemente, die blos als Vehikel der Kunst angesehen werden können, gestritten. Sowol vor als nach den Zeiten des **Aristoxenus** waren die Griechen in viele solche Sekten getheilt. **Porphyrius** in seinem Commentar über die Harmonik des **Ptolemäus** S. 189 nach der Ausgabe des **Wallisius** nennt die Epigonische, Damonische, Eratoclische, Agenorische, als solche, welche **vor** dem Aristoxenus, und die Archestratische, Agonische, Philiscische und Hermippische, welche **nach** ihm geblüht haben. Aber von allen diesen Sekten wissen wir jetzt nur blos noch, daß sie in verschiedenen Lehrsätzen der theoretischen Musik nicht einerley Meynung waren. Worin sie eigentlich von einander abgiengen, ist uns völlig unbekannt geworden. Indessen hat es bey den Alten außer den angeführten noch zwey große Hauptsekten gegeben, nämlich die **Pythagoräer** und **Aristoxenianer**, von deren Meynungen über die Theorie der Töne die Nachrichten nicht so sparsam auf uns gekommen sind. Theils als Anhänger, theils blos als Mittler zwischen ihnen können **Lasus von Hermione**, **Euclid** und **Ptolemäus** angesehen werden. Wir wollen einzeln von ihnen reden.

Pythagoras, von dessen Kenntniß und Geschicklichkeit in musikalischen Dingen uns außer den Zeugnissen seiner Anhänger und Geschichtschreiber nicht die mindeste Probe übrig ist, wird als Erfinder der musikalischen Verhältnisse, der achten Saite auf der Lyre, der Harmonie der Sphären, und der griechischen Notenschrift angegeben. Zwey von diesen Erfindungen werden ihm von verschiedenen Gelehrten abgesprochen. Die Erfindung der musikalischen Verhältnisse und der Harmonie der Sphären scheint aber auf solche Nachrichten gegründet zu seyn, daß sie ihm zugestanden werden muß.

Die Art und Weise wie er zufällig zur Erfindung der musikalischen Verhältnisse gekommen seyn soll, ist §. 103 schon erzählt, und zugleich als fabelhaft erklärt. Es scheint aber dennoch, daß er diese Erfindung zuerst gemacht habe, nur nicht auf die erzählte Art. Wenigstens halten ihn sowol alte als neue Schriftsteller einmüthig für den ersten Erfinder des Monochords, eine Erfindung, welche nur um der andern willen gemacht seyn kann [440]). Er sah die Luft als das Vehikel, und die in den Theilen eines klingenden Körpers verursachte Bewegung derselben als die Ursache des Klangs an. Die Erzitterungen einer Saite oder eines andern klingenden Körpers, berühren vermittelst der Luft die Gehörsnerven, und verursachen die Empfindung eines Schalls. Dieser Schall ist, wie **Pythagoras** ferner geglaubt und gesagt haben soll, höher oder tiefer, nachdem die Erzitterungen geschwinder und langsamer sind. (*Porphyrii* Comment. in Ptolemæi Harmon. pag. 192. Edit. Wallis.). Er wußte also durch die Erfahrung schon, daß von zwey ganz gleichen, nur an Länge verschiedenen Saiten, die kurze geschwinder erzittert und einen höhern Ton giebt, oder mit andern Worten, daß die Zahl der Erzitterungen bey zwey Saiten von verschiedener Länge, sich umgekehrt zu der Länge verhalte, nämlich je länger die Saite, desto weniger Erzitterungen. Durch solche Bemerkungen wurden die Klänge nach

440) **Aristides** versichert, **Pythagoras** habe noch auf seinem Todtenbette seine Freunde ermahnt, den Gebrauch des Monochords als des sichersten Wegweisers zur musikalischen Wahrheit, nicht aufzugeben. „Quare et Pythagoram ajunt, cum ex hac vita abiret, amicos adhortatum, ut monochordum pulsarent. Quo ostendebat, extremitatem, quæ in musica est, intellectu potius per numeros, quam sensibus per aures recipiendam. *De Mus. lib. 3 pag. 116.*

und nach in Absicht auf ihre Vibrationen, und die Größe des vibrirenden Körpers, selbst als gewisse Größen, und als Gegenstände der Rechenkunst betrachtet. So wurden z. B. die beyden Töne, welche eine Octave gegen einander machten, durch die Zahlen 1 und 2 ausgedrückt, wodurch entweder die Zahl der Vibrationen in einer und eben derselben Zeit, oder die Länge der Saiten angedeutet wurde. Die ganze Sache heißt nichts mehr und nichts weniger, als daß der höhere Ton doppelt so viel Erzitterungen macht, als der tiefere, oder daß die Saite des tiefern Tons noch einmal so lang ist, als die des höhern. So wie **Pythagoras** mit der Octave verfuhr, so verfuhr er auch mit der Quinte und Quarte, deren Schwingungen oder Saitenlängen sich gegen einander verhalten, wie 2 zu 3 und 3 zu 4. Ueber das, was man noch von andern musikalischen Erfindungen des **Pythagoras** sagt, wird man das nöthigste §. 99 und 104 schon angeführt finden [441]).

§. 123.

Lasus von Hermione, einer Stadt im Peloponnes, soll in der 58sten Olympiade, oder 548 Jahre vor Christo geblüht haben, und wird fast allgemein für den ersten gehalten, welcher über die Theorie der Musik etwas geschrieben hat. **Bullialdus** setzt ihn in die 70ste Olympiade. Er war indessen kein bloßer Theoretiker, sondern als ein vorzüglicher Ausüber der Kunst, mit allem was sie in seinen Zeiten in sich begriff, sehr berühmt. **Clemens von Alexandrien** [442]) nennt ihn den ersten, welcher Dithyramben in die öffentliche Spiele, und überhaupt Wettstreite über Gegenstände der Wissenschaften und Künste, vorzüglich aber in der theoretischen und praktischen Musik eingeführt habe. Seine poetischen und musikalischen Werke scheinen zahlreich gewesen zu seyn. Außer einigen Fragmenten, welche beym **Athenäus** enthalten sind, ist aber alles verloren gegangen. Von dem was ihm in musikalischen Dingen, sowol in theoretischen als praktischen, zugeschrieben wird, wissen wir ungefähr nur folgendes:

1) Daß er und **Epigonus**, mit welchem er eine Sekte ausmachte, geglaubt und gelehrt habe, im Klange sey eine gewisse Breite enthalten [443]). Nach **Alex. Malcolms** Meynung wird unter dieser gewissen Breite so viel verstanden: daß die Stimme nicht im Stande sey, eine gewisse anhaltende Zeit fest und sicher auf einem Tone zu bleiben, sondern stets etwas auf- oder abziehen müsse [444]). **Meibom** ist der nämlichen Meynung. **Burney** findet aber diese Meynung unbefriedigend, und hält dafür, der Ausdruck des **Aristoxenus** ziele auf eine Idee von Temperatur der Töne, oder mit andern Worten, auf die Möglichkeit, in der Ausübung der Töne ohne Beleidigung des Ohrs von den Zahlenverhältnissen abweichen zu können. **Nicomachus** war ein Pythagoräer, also der Meynung des **Lasus** entgegen. Er erklärte daher den Ton vocis ad cantum aptæ tensionem, *latitudine carentem* [445]). Wir sind jetzt auf keine Weise im Stande, genau zu begreifen, was man unter diesen Ausdrücken zu verstehen habe, können also weiter nichts davon sagen, als daß außer dem **Nicomachus**, oder den Pythagoräern überhaupt auch die **Aristoxenianer** [446]) und **Euclid** [447]) der Secte des **Lasus** und **Epigonus** entgegen waren.

2) Daß er sich nach dem Zeugniß des **Theon von Smyrna** zweyer Töpfe von gleicher Größe und von gleichem Ton bediente, um die Verhältnisse der Consonanzen zu entdecken. Den einen ließ er leer, und den zweyten füllte er bis zur Hälfte mit Wasser, und fand, daß ihre beyden Töne nun in der Octave gegen einander standen. Als er hierauf den einen erstlich um zwey Viertel und sodann um zwey Drittheil leer ließ, erhielt er die Quarte und Quinte [448]). Der Pythagoräer **Hippasus von Metapontus** machte nach eben dem Zeugniß das nämliche Experiment, so wie es auch nachher **Aristoteles** gekannt hat, wie wir im §. 120. gesehen haben.

3) Daß er nach dem **Plutarch** die dithyrambische Unregelmäßigkeit der musikalischen Rhythmen eingeführt, und auf seiner Lyre den Umfang der Flöte nachgeahmt hat.

§. 124.

Aristoxenus ist der älteste musikalische Schriftsteller, von dessen Werken etwas auf uns gekommen ist. Er war aus Tarent, einer Stadt in Großgriechenland, oder im jetzigen Calabrien. Sein Vater war ein Musiker mit Namen **Mnesias**, oder wie andere wollen, **Spintharus**. Seine erste Erziehung genoß er zu Mantinea von seinem Vater, und vom **Lamprus**. Hernach studirte er unter dem Pythagoräer **Xenophilus**, und zuletzt unter **Aristoteles**. Daß er unter **Alexander dem Großen**, und dessen ersten Nachfolgern, also ungefähr 350 Jahre vor Christo gelebt hat, ist schon mehreremale angeführt worden.

Nach dem **Suidas** soll er 452 verschiedene Werke geschrieben haben, worunter die, welche von der Musik handelten, am meisten geschätzt wurden. **Cicero** sagt zwar von ihm, er sey ein schlechter Philosoph gewesen, und habe nichts als Musik in seinem Kopf gehabt; dennoch werden auch aus seinen philosophischen Schriften von alten Schriftstellern häufige Stellen angeführt. In der griechischen Bibliothek des **Fabricius** (Lib. III. cap. 10.) sind die bekannt gewordenen Titel seiner Werke in alphabetischer Ordnung verzeichnet, worunter folgende musikalische vorkommen:

1) **Von den Flötenspielern, und von den Flöten und andern musikalischen Instrumenten.** (Περὶ αὐλητῶν ἢ περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων.) **Wird vom Athenäus** (lib. 14.) angeführt.

2) **Von der Art die Flöten zu bohren.** (Περὶ αὐλῶν τρήσεως.) Ebenfalls beym **Athenäus.**

3) **Von der Musik überhaupt.** (Περὶ Μουσικῆς.) In diesem Werke waren nicht nur alle Theile der Musik, sondern auch die Geschichte derselben abgehandelt. **Athenäus** (lib. 14.) und **Porphyrius** (Comment. in Ptolem. pag. 298.) führen es an.

4) **Vom tragischen Tanz.** (περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως.) Seine drey Bücher *Harmonicorum elementorum* sind allein auf uns gekommen, und werden von **Euclid, Aristides, Ptolemäus, Vitruv, Athenäus, Diogenes von Laerte, Plutarch, Cicero** und **Boethius** angeführt. Man glaubt indessen, daß die drey Bücher nicht Theile eines Werks, sondern mehrerer Werke sind. Besonders hängen die beyden ersten Bücher nicht zusammen. Das zweyte scheint kein zweytes, sondern der erste Theil eines andern Werks zu seyn. **Porphyrius** citirt es auch als ein erstes Buch.

441) **Das Studium der Musik war in der pythagorischen Schule so allgemein eingeführt, daß fast alle Anhänger derselben Abhandlungen darüber hinterlassen haben; allein sie sind meistens verloren gegangen. Vom Pythagoras selbst sagt Athenäus** (Deipnos. lib. 14 cap. 8), **daß er sich dieser Kunst nicht nur obenhin,** (non perfunctorie operam impendit musicæ), **sondern mit allem Ernst und Eifer beflissen habe. Die meisten Chronologen setzen seinen Aufenthalt in Egypten in die Zeit des Cambyses, und seinen Tod in das Jahr 497 vor Christo. Er soll 71 Jahre alt geworden seyn.**

442) *Stromat. lib. I.*

443) Necesse autem est, ut, qui sibi idem accidere nolit, quod *Lasio* et Epigoniorum quibusdam accidit, sonum latitudinem aliquam (πλατος ἔχειν), habere putantibus, de eo aliquanto accuratius agat. *Aristoxenus Harmonic. element. lib. I. pag. 3. Edit. Meibom.*

444) *Treatise of Muf. pag. 501.*

445) Φωνῆς ἐμμελοῦς ἁπλατῆ τινα. *Harmonic. Manual. lib. I. pag. 7. Edit. Meibom.*

446) Hanc autem Lasi et Epigoniorum opinionem tam Pythagorici quam Aristoxenii reprehenderunt, et ne hujusmodi quid intelligeretur, suis definitionibus præcaverunt. *Meibomii notæ in Aristoxen. pag. 80.*

447) Tonus est locus quidem vocis, systematis capax, *latitudine carens. Introd. harmon. pag. 2.*

448) *De musica cap. 12 pag. 91.*

Aristoxenus war der Stifter einer Secte, welche der Pythagorischen entgegen stand. Die Pythagoräer suchten alle Schönheit der Musik in der richtigen Abtheilung des Monochords, und wenn es auf Beurtheilung des musikalischen Wohlklangs ankam, so trauten sie mehr aufs Auge als aufs Ohr. Die Intervalle waren consonirend oder dissonirend, nachdem die Verhältnisse ihrer Vibrationen einfach oder zusammengesetzt waren. Von dieser Anhänglichkeit an den harmonischen Canon, wurden sie Canonici genannt. Was die Pythagoräer hierin zu viel thaten, das thaten ungefähr die Aristoxenianer zu wenig. Bey ihnen galt bloß die Entscheidung des Ohrs. Ihr Stifter sagt im zweyten Buch seiner harmonischen Elemente (Seite 33.) ausdrücklich, die Größe der Intervallen müsse man mit dem Gehör messen, die Wirkungen oder Eigenschaften derselben aber mit dem Verstand. Der Geometer habe die Sinne nicht nöthig, beym Musikus aber sey die Feinheit des Gehörs eine Hauptsache, denn es sey nicht möglich, von Dingen, welche man nicht richtig fühle, ein richtiges Urtheil zu fällen. Ueberhaupt sey es sonderbar, eine Kunst nicht durch denjenigen Sinn beurtheilen zu wollen, für welchen sie doch zunächst bestimmt ist. Er verwarf daher die Lehre der Pythagoräer von den Vibrationen, Verhältnissen u. s. f. völlig, und hielt sich bloß ans Gehör und die Erfahrungen desselben. Seine Anhänger wurden zum Unterschied von den Pythagoräern **Musici** genannt [449]).

Indessen wollte **Aristoxenus** doch nicht unter die praktischen Musiker gerechnet werden, von deren Mangel an Genauigkeit und Wissenschaften in musikalischen Dingen er mit großer Verachtung spricht. Er blieb daher seinem eigenen Grundsatz, in der Bestimmung der Tongrößen bloß dem Gehör zu trauen, nicht getreu, sondern bediente sich ebenfalls der Arithmetik dazu, nur auf eine ganz andere Art, als die Pythagoräer gethan hatten. Wenn er daher den **ganzen Ton** in zwölf Theile zerlegte, und dem **halben Ton sechs Zwölftheile**, dem **Drittheilton vier Zwölftheile**, und dem **Viertheilton drey Zwölftheile** gab, endlich ein ganzes **Tetrachord** in **dreyßig** Theile unterschied, so sieht man leicht, daß bey einem solchen Proceß das bloße Ohr nichts entscheiden konnte, und daß Aristoxenus nicht weniger rechnen mußte, als die Pythagoräer. Da er noch ausserdem das **diatonische** Klanggeschlecht in ein **weiches** und **syntonisch-diatonisches**, und das **chromatische** in ein **weiches**, **fünfthalbiges** und **toniäisch-chromatisches** unterschied, so bekam er, das **enharmonische** Klanggeschlecht mit eingerechnet, sechs verschiedene Arten von Tetrachorden nach folgenden Verhältnissen:

1) Weiches diatonisches Klanggeschlecht;

	6	+	9	+	15	==	30
e		f		g		a	
120		114		105		90	

Dies Tetrachord enthält einen halben Ton, ein Intervall von drey Viertheiltönen, und eines von einem ganzen und Viertheilton.

2) Syntonisch-diatonisches Geschlecht;

	6	+	12	+	12	==	30
120		114		102		90	

enthielt einen halben und zwey ganze Töne.

449) Canonicus universim est *harmonicus*; qui de concentu harmonico verba facit. Differunt autem *Musici* et *Canonici*. Musici, sunt qui, harmonici, a sensibus excitantur. Canonici, sunt harmonici Pythagorici. Utrique vero, generali nomine, sunt Musici. *Ptolemais Cyrenæa*, (*illustris fœmina*) *in Musices institutione Pythagorica*, *apud Porphyrium*, *ex vers. Wallis. Oper. mathem. tom. 3. p. 207.*

3) Weiches chromatisches Geschlecht;

	4	+	4	+	22	==	30
120		116		112		90	

von zwey Drittheiltönen und einem Intervall, welches einen ganzen, halben und Drittheilton enthält.

4) Das fünfthalbige chromatische Geschlecht;

	$4\frac{1}{2}$	+	$4\frac{1}{2}$	+	21	==	30
120	115 30		111		90		

bestand in zwey Intervallen, deren jedes einen Viertheil- und Achttheilton, und einem andern, welches sieben Viertheiltöne enthielt.

5) Das toniäisch-chromatische Geschlecht;

	6	+	6	+	18	==	30
120		114		108		90	

mit zwey halben Tönen und einem Intervall von einem ganzen und halben Ton. (Triemitonium)

6) Das enharmonische Geschlecht;

	3	+	3	+	24	==	30
120		117		114		90	

welches aus zwey Viertheiltönen und dem Ditono oder unserer großen Terz (Ditonus) bestand.

Nur wenige Intervallen nach diesen Verhältnissen würden in der neuern Musik brauchbar seyn, und wenn sie die Aristoxenianer wirklich so gesungen oder gespielt haben, so kann ihre Melodie unmöglich angenehm fürs Ohr gewesen seyn. Schon den Alten kam daher diese Art die Intervallen zu messen, sehr unstatthaft vor, und sowol **Ptolemäus** (Harmonicor. lib. 1. cap. 9.) als **Porphyrius** eifern sehr dagegen.

So unzulänglich übrigens für die neuern Zeiten sowol die pythagorische als aristoxenianische physikalische und mathematische Klanglehre ist, so hat sie doch ihre Anhänger gefunden, und ist vom **Cartesius**, **Euler** und **Buffon** befolgt und angenommen worden.

§. 125.

Euclides ist unter den alten Theorisien der erste und älteste, welcher die mathematische Klanglehre mit einer gewissen Ordnung behandelt hat. Er lebte in der Zeit des egyptischen Königs **Ptolemäus Lagus**, oder ungefähr 277 Jahre vor Christo. Von seinen Schriften sind auch zwey auf uns gekommen, deren Inhalt musikalisch ist, nämlich seine Introductio harmonica, und seine Sectio canonis. Beide sind in der Meibomischen Ausgabe der griechischen Musiker enthalten. Die **Introductio harmonica** (Εισαγωγη ἁρμονικη.) haben einige einem **Cleonidas**, andere einem gewissen **Pappus** zuschreiben wollen, weil ihre Namen auf einigen Abschriften derselben befindlich waren. **Meibom** ist aber der Meynung, daß die erwähnten beyden Namen bloß deswegen auf verschiedene Abschriften gekommen, weil sie von **Cleonidas** und **Pappus** durchgesehen, und von Schreibfehlern gereinigt worden. **Georg Valla** gab sie zuerst mit einer lateinischen Uebersetzung unter dem Titel: *Cleonidæ Harmonicum Introductorium* im Jahr 1498. zu Venedig heraus. Unter dem Namen des **Euclid** wurde sie erst

im Jahr 1557. zu Paris, durch Joh. Pena, einen Königl. Mathematiker bekannt gemacht [450]). Nachher wurden noch mehrere Ausgaben davon veranstaltet, bis sie endlich von Meibom in dessen Sammlung aufgenommen worden. Die Sectio Canonis ist der Introduction bey allen Ausgaben angehängt, und enthält kurze und deutliche Definitionen von den verschiedenen Theilen der griechischen Musik, nämlich von den Klängen, Intervallen, Klanggeschlechten, Systemen u. s. f.

Euclid war der erste, welcher demonstrirte, daß eine Octave etwas kleiner als sechs ganze Töne [451]), die Quarte kleiner als zwey Töne und ein halber, und die Quinte kleiner als drey und ein halber Ton sey [452]). Man sollte denken, er hätte durch diese Bemerkung auf die Nothwendigkeit einer Temperatur verfallen müssen; es findet sich aber in seinen beyden Schriften keine Spur eines solchen Gedankens. Dies ist ein neuer Beweis, daß die Töne zu seiner Zeit noch nicht in so mannichfaltigen Beziehungen gebraucht wurden, wie in den neuern Zeiten nach der Einführung der Harmonie. Euclid behauptete auch, der halbe Ton des Aristoxenus sey kein wirklicher halber Ton, sondern ein kleineres Intervall in dem Verhältniß 256 zu 243.

§. 126.

Didymus, ein Sohn des Heraclides, war nach dem Suidas ein Grammaticus, und vorzüglich guter Musikus. Er lebte unter dem Kaiser Nero, von welchem er sehr geschätzt wurde. Nach dem Porphyrius [453]) hat er ein Werk geschrieben, welches von dem Unterschied zwischen der pythagorischen und aristoxenischen Musik handelte, aber verloren gegangen ist. Der nämliche Porphyrius giebt uns eine kurze Nachricht von den musikalischen Meynungen desselben, und Ptolemäus (Harmonicor. lib. 2. cap. 14.) sogar seine Intervallenverhältnisse in allen drey Klanggeschlechten auf folgende Art:

1) *Genus enharmonicum* [454]).

H		C		D		E	
120	0	$\frac{32}{31}$	116	$15\frac{31}{30}$	112	$30\frac{5}{4}$	90	0

2) *Genus chromaticum* [455]).

H		C		D		E	
120	0	$\frac{16}{15}$	112	$30\frac{25}{24}$	108	$0\frac{6}{5}$	90	0

3) *Genus diatonicum* [456]).

H		C		D		E	
120	0	$\frac{16}{15}$	112	$30\frac{10}{9}$	101	$15\frac{9}{8}$	90	0

450) ΕΥΚΛΕΙΔΟΥ *εἰσαγωγὴ Ἁρμονικὴ του αυτε κατατομὴ κανόνος.* Euclides rudimenta musices. Ejusdem sectio regulæ Harmonicæ e Regia Bibliotheca desumpta, ac nunc primum græce et latine excusa, Ioanne Pena regio Mathematico interprete. Parisiis apud Andr. Wechelum, 1557. 4.

451) *Theorema 14.* Diapason est minus sex tonis. *Sect. canon. pag. 34. Edit. Meibom.*

452) *Theor. 15.* Diatessaron minus est duobus tonis et hemitonio. Item Diapente minus est tribus tonis et hemitonio. *Ibid.*

453) Didymus Musicus — — — in libro de differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum. *Comment. in Harm. Ptolem. pag. 209.*

454) — — secundum Didymum; in rationibus sesquiquarta, et sesquitrigesima, et sesquitrigesimaprima. $\frac{5}{4}+\frac{3}{31}+\frac{32}{31}=\frac{4}{3}$

455) — secundum Didymum; in rationibus sesquiquinta, et sesquivigesimaquarta, et sesquidecimaquinta. $\frac{6}{5}+\frac{25}{24}+\frac{16}{15}=\frac{4}{3}$

456) — secundum Didymum; in rationibus sesquioctava, et sesquinona, et sesquideeimaquinta. $\frac{9}{8}+\frac{10}{9}+\frac{16}{15}=\frac{4}{3}$

Diese Verhältnisse hatte Didymus mit dem Architas und Eratosthenes gemein. Uebrigens ist es merkwürdig, daß Didymus zuerst einen großen und kleinen ganzen Ton, in den Verhältnissen $\frac{9}{8}$ und $\frac{10}{9}$, so wie auch einen großen halben Ton, in dem Verhältniß $\frac{16}{15}$ in seinem diatonischen Klanggeschlecht aufgenommen, das wahre Verhältniß der großen und kleinen Terz $\frac{4}{5}$ und $\frac{5}{6}$ gefunden, und dadurch den Weg zu unserer Tonleiter gebahnt hat, in welcher nur allein Harmonie, oder eine Musik in mehreren Stimmen zugleich ausgeübt werden kann. Viele haben die Ehre, diese ersten Schritte zur Erfindung der Harmonie gemacht zu haben, dem Ptolemäus zugeschrieben, welcher häufig nach der Versicherung des Porphyrius (Comment. in Harm. Ptolem. pag. 190.) die Meynungen und Lehrsätze des Didymus vorgetragen hat, ohne seine Quelle zu nennen [457]); es ist aber ziemlich einleuchtend, daß Didymus gegründete Ansprüche darauf hat. Doni nimmt dies in seiner Abhandlung: del Sintono di Didimo e di Tolemeo (Oper. omn. T. I. pag. 349.) als ausgemacht an, und sagt ausdrücklich, Didymus sey der erste gewesen, welcher der diatonischen Octave ihre zur Harmonie bequeme Einrichtung gegeben habe. Seine Verfahrungsart wird in eben der Abhandlung deutlich und weitläuftig aus einander gesetzt.

§. 127.

Einer der jüngsten, aber auch zugleich der gelehrtesten Theoristen unter den Griechen, war Claudius Ptolemäus aus Pelusium in Egypten. Er lebte die meiste Zeit in Alexandrien, und erhielt daher den Beynamen Alexandrinus. Er hat viele astronomische Beobachtungen gemacht, welche er zu Canopus in Säulen eingraben ließ. Man kann daraus ungefähr die Zeit seines Flors bestimmen. Im zweyten Jahr des Adrianus, oder 125 Jahre nach Christo beobachtete er eine Mondsfinsterniß, und im zweyten Jahre der Regierung des Antoninus Pius, 139 Jahre nach Christo, machte er zu Alexandrien Beobachtungen an den Planeten. In seinem chronologischen Verzeichniß aller Könige führt er an, daß Antoninus Pius 23 Jahre regiert habe. Ptolemäus muß also nach dem Jahre 161 nach Christo noch gelebt haben. Der Araber Haly glaubt er sey 78 Jahre alt geworden.

Nicht blos die mathematischen und astronomischen Wissenschaften haben dem Ptolemäus viel zu danken, sondern auch die Musik. Der Geist der Ordnung, welcher durch das Studium der Mathematik gebildet wird, trug sich auch in seine Begriffe von musikalischen Dingen über, und machte ihn hierin zu einem freyern, kühnern, stärkern und richtigern Denker, als alle seine Vorgänger, selbst Euclid nicht ausgenommen, waren. Man hat es aber bezweifeln wollen, daß das musikalische Werk, welches wir unter seinem Namen haben, wirklich von ihm sey, und Jonsius und Meursius haben es einem Pythagoräer Ptolemäus Philadelphus zugeschrieben. Fabricius (Bibl. gr.) führt indessen gute Gründe gegen diese Meynung an, worunter der wichtigste ist, daß die Lehren der Pythagoräer darin bestritten werden, folglich das Werk keinen Pythagoräer zum Verfasser haben kann.

Das Werk des Ptolemäus führt den Titel: Harmonicorum libri tres. Die erste Ausgabe davon besorgte Antonius Gogavinus zu Venedig 1562. bloß in einer lateinischen Uebersetzung. Keppler wollte es mit dem griechischen Text und einer lateinischen Version ebenfalls herausgeben, wurde aber an der Vollendung dieser Arbeit gehindert [458]). Die Arbeit des Gogavinus wurde vom Meibom sehr heruntergesetzt, und behauptet, sowol in der Uebersetzung des Ptolemäus als des Aristoxenus, welchen Gogavinus zugleich, ebenfalls nur in einer Uebersetzung herausgab, sey der wahre Sinn des

457) Diese Quelle war das angeführte Werk des Didymus vom Unterschied der pythagorischen und aristoxenischen Lehrsätze in musikalischen Dingen.

458) S. *Harmonices mundi libr. V. pag. 249.*

Textes meistens verfehlt. Endlich erhielten wir durch den Engländer **Wallis** im Jahr 1682 eine bessere Ausgabe des **Ptolemäus** in 4., welche nachher im Jahr 1699 im dritten Band seiner mathematischen Werke nebst dem Commentar des **Porphyrius**, und der Harmonik des **Manuel Bryennius** aufs neue abgedruckt wurde. Die nähere Anzeige des Inhalts dieser Werke bleibt bis zum dritten Theil dieses Kapitels von der Litteratur der griechischen Musik, verspart.

Warum **Ptolemäus** hier einen Platz bekommt, wo von den verschiedenen Sekten der Griechen über die Theorie der Töne gehandelt wird, ist vorläufig schon §. 103 und 121 angeführt worden. Er war nämlich ein Mittler zwischen den Pythagoräern und Aristoxenianern, nahm einen großen Theil der pythagorischen, und einige der aristoxenischen Grundsätze an, machte sich dadurch zum Haupt einer eigenen Sekte, und bildete folgendes System.

Die Criteria der Harmonie sind (sagt er) das Gehör und das mathematische Verhältniß (ratio). Beyde wirken auf eine verschiedene Art, nämlich das Gehör nach der Materie und Empfindung, und die Ratio nach der Form und Ursache [459]). In ihrer Vereinigung unterstützen sich beyde einander, und sind weit wenigern Verirrungen ausgesetzt, als eines ohne das andere seyn würde. Hierauf reducirte er die alten **dreyzehen** oder **funfzehen Tonarten** auf **sieben**, weil er glaubte, es sey bequem, gerade nur so viele Tonarten zu haben, als es Octavengattungen gebe [460]). Vorzüglich scheint er geneigt gewesen zu seyn, verschiedene Tonleitern zu bilden. Er giebt in seinem Werk blos von der diatonischen Scala acht Arten an, deren zwey von ihm selbst, die übrigen sechs aber von ältern Tonkünstlern, z. B. von **Architas** aus Tarent, **Aristoxenus**, **Eratosthenes** und **Didymus** waren. Die meisten sind unbrauchbar, und nur eine einzige, welche nach der des **Didymus** gebildet zu seyn scheint, ist so beschaffen, daß sie allenfalls auch von neuern Ohren erträglich gefunden werden könnte. Im vorhergehenden §. ist angeführt, daß **Didymus** zuerst zwey Arten von ganzen Tönen, nämlich den großen und kleinen, und einen großen halben Ton in die diatonische Leiter aufgenommen habe. In seinem diatonischen Tetrachord war ein **großer halber Ton** 15—16. H—c; ein **kleiner ganzer Ton**, 9—10. d—e; und ein großer ganzer Ton, 9—8. c—d enthalten, und diese vier Intervallen in die Gränze einer reinen Quart 3—4 eingeschlossen. **Ptolemäus**, der beynahe volle zwey Jahrhunderte nach dem **Didymus** lebte, behielt diese Verhältnisse bey, veränderte aber die Stelle des kleinen ganzen Tons, und setzte in seinem diatonischen Tetrachord die Ration 9—8, wo **Didymus** 10—9 gebraucht hatte, und so umgekehrt. Das System, worin er diese Einrichtung machte, nannte er das **syntonisch-diatonische System.** (Diatonum intenſum). Diese Einrichtung ist auch in den neuern Zeiten angenommen worden, und **Wallis**, **Smith**, **Donius** und andere berühmte Harmoniker haben gefunden, daß sie die beste Abtheilung der musikalischen Scala sey.

III. Von der Semeiographie (Notation) der Griechen.

§. 128.

Unter allen Hülfsmitteln, die Musik auf einen gewissen Grad von Vollkommenheit zu bringen, war gewiß die Erfindung von Notenschrift, das wichtigste [461]). Alles, was die Griechen in ihrer Musik vor den Egyptiern, Hebräern und andern alten Völkern voraus hatten oder haben konnten, war vielleicht größtentheils dem Einfluß dieser Erfindung zuzuschreiben, welche sie, nach allen Nachrichten,

459) Harmoniæque criteria quidem ſunt, Auditus et Ratio: ſed alio atque alio modo. Quippe auditus ſecundum materiam et paſſionem: ratio, ſecundum formam et cauſam. *Porphyrii comment. pag. 195.*

460) *Ptolemæi Harmonicor. lib. II. cap. 9.* **Vergl.** §. 117.

461) Man vergleiche hiermit §. 58 bis 66 in der Einleitung.

die uns die Geschichte hierüber giebt, zuerst gemacht haben. Und wenn sie dieser nützlichen und großen Erfindung ungeachtet, dennoch in der Vervollkommung ihrer Musik nicht dahin kommen konnten, wohin sie ihre Liebe dazu, und ihre stete Uebung derselben hätte führen müssen, so ist es vielleicht ebenfalls einzig und allein der mangelhaften Beschaffenheit derselben beyzumessen, so kam es daher, daß sie in der Kindheit der Kunst zur Bezeichnung weniger Töne und weniger Modificationen derselben zwar hinreichend war, aber unglücklicherweise den fernern allmäligen Erweiterungen derselben ohne große Schwierigkeiten und Verwirrungen auf dem alten Weg nicht folgen konnte.

So wie die Griechen die Buchstaben ihres Alphabets zu arithmetischen Zahlen und chronologischen Zeitberechnungen gebrauchten, so gebrauchten sie dieselben auch zur Bezeichnung ihrer Töne. Bey der ersten Einrichtung und Anwendung dieser Buchstaben zu Tonzeichen, (welche von einigen zwar dem **Pythagoras** zugeschrieben wird, aber (§. 86) wahrscheinlicher dem einige Jahrhunderte ältern **Terpander** gehört), hatten die Griechen noch zu wenig Bemerkungen über die Verschiedenheiten und Aehnlichkeiten der Töne unter sich gemacht, als daß sie nur die wirklich verschiedenen mit verschiedenen, die ähnlichen aber mit ähnlichen Zeichen hätten bezeichnen können. Sie bemerkten die Aehnlichkeit der Octave mit ihrem Grundton, und die ähnliche Fortschreitung der dazwischen liegenden Intervallen noch zu wenig, oder gar nicht, um jeder Octave mit ihren Leitern ähnliche Zeichen geben zu können, sondern gaben jedem Ton, er mochte den übrigen ähnlich oder unähnlich seyn, ein verschiedenes Zeichen, und erschwerten sich dadurch ihre Notenschrift nicht nur außerordentlich, indem mit der Zeit eine immer größere Menge von Zeichen erforderlich wurde, sondern verfehlten auch das erste Grundgesetz einer jeden Schrift, nach welchem das Zeichen eine bildliche Vorstellung des Bezeichneten seyn soll und muß. Da die Töne der Musik auf- und absteigen, das heißt, höher oder tiefer werden, und nur in dieser Eigenschaft eigentlich zur Musik gehören, so mußten auch die Zeichen derselben so beschaffen seyn, daß das Auf- und Absteigen angedeutet wurde. Allein die Griechen schrieben alle ihre Tonzeichen horizontal, gerade als wenn ihre ganze Musik aus einem einzigen ausgehaltenen Tone bestanden hätte.

§. 129.

Ob die allerersten Tonzeichen der Griechen schon aus ihrem Alphabet genommen waren, ist nicht zu bestimmen. So wie man geglaubt hat, daß die hebräischen Accente als Tonzeichen gedient haben, so haben auch viele Gelehrte die griechischen Accente ursprünglich für musikalische Zeichen gehalten. Unwahrscheinlich ist diese Meynung nicht; denn wenn wir annehmen, daß alle Musik in den ältesten Zeiten aus Gesang bestand, und dieser Gesang nichts als eine gewisse Art von Deklamation der Gedichte war, wie man aus sehr vielen Stellen der alten Schriftsteller schließen muß, so waren die Accente zur Bezeichnung eines solchen zwischen der Rede und dem Gesang liegenden Mittelding vollkommen hinreichend. Aber auf welche Weise sollen sie zur Bezeichnung der Instrumentalmusik gedient haben? Obgleich die Instrumente nichts anders spielten, wie wir ebenfalls häufig versichert werden, als das was die Stimme sang, so ist doch nicht einzusehen, auf welche Weise ein Instrument, welches durchaus Töne von einer bestimmten Höhe oder Tiefe haben muß, die beym Singen der Gedichte gebräuchliche Mittelgattung von Tönen nachahmen konnte. Und konnte es dieses nicht, so waren auch die Accente zur Bezeichnung seiner Töne unnütz.

Da wir nun zu weit von diesen ersten Zeiten der Griechen entfernt sind, als daß in einer solchen Sache noch jetzt etwas entschieden werden könnte, so stehen wir, ob sich gleich noch manches darüber anführen ließe, davon ab, und reden blos von derjenigen Notation, von welcher unwidersprechliche Zeugnisse vorhanden sind, deren wahre Beschaffenheit also vollkommen begriffen und erwiesen werden kann.

§. 130.

Die Griechen bedienten sich zur Bezeichnung ihrer Musik der Buchstaben ihres Alphabets. Da sie nun vier und zwanzig Buchstaben hatten, und ihr größtes System, oder ihre vollkommenste Tonleiter sich nicht über zwey Octaven erstreckte, so hätte man glauben sollen, sagt **Rousseau** in seinem musikalischen Wörterbuch [462]), daß sie vollkommen damit hätten auskommen müssen, um so mehr, da ihre Musik nichts als eine notirte Poesie war, deren Rhythmus durch das Metrum hinlänglich bestimmt wurde, ohne daß man auch dafür besondere Zeichen bedurfte. Sie kamen aber nicht nur nicht damit aus, sondern mußten sogar noch auf eine ungeheure Vervielfältigung derselben denken. Die Ursache einer solchen Vervielfältigung lag, wie schon erinnert ist, darin, daß man an dem, was bezeichnet werden sollte, alle Aehnlichkeit übersah, und ihnen eben so wie den wirklich verschiedenen Dingen, verschiedene Zeichen gab. So war es z. B. sehr überflüßig, der Instrumentalparthie andere Zeichen zu geben, als der Singstimme, da beyde eine und eben dieselbe Melodie auszuführen hatten. Eben so verfuhren sie mit der Bezeichnung ihrer Tonarten. Anstatt den Tönen ihres ganzen Systems solche feste und bleibende Zeichen zu geben, die in jeder neuen Beziehung dieselben bleiben konnten, gaben sie jedem Ton so oft ein anderes Zeichen, als er in einer andern Verbindung vorkam. Sie hatten daher besondere Zeichen für die Singstimme, für die Instrumente, für jede ihrer funfzehen Tonarten, für ihre drey Klanggeschlechte u. s. w. Da sie nun funfzehen Tonarten hatten, und jeder derselben nicht sechszehen, sondern achtzehen Töne gaben, (s. §. 104) sie ferner doppelt, einmal für die Singstimme, sodann für die Instrumente bezeichneten, so brauchten sie schon allein für diese doppelte Bezeichnung ihrer Tonarten 15mal 36, oder 540 Zeichen. Außerdem mußte auch noch jede Tonart, nachdem sie in einem von den drey Klanggeschlechten ausgeübt wurde, ihre besondere Zeichen haben, so daß man nun die vorigen 540 Zeichen mit der Zahl der drey Klanggeschlechte multipliciren muß, folglich genau 1620 verschiedene Zeichen erhält. Gerade diese Zahl findet sich beym **Alypius**.

Ob es indessen gleich unleugbar ist, daß diese griechische Notenschrift zu viele Zeichen bedurfte, um bequem und gut seyn zu können, so leidet doch die obige Berechnung noch einige Einschränkung. **Bürette** hat sich offenbar verrechnet, und nicht daran gedacht, daß in jedem System von achtzehen Tönen acht unbewegliche (Soni stantes) befindlich sind, welche allen drey Klanggeschlechten gemein waren, und vom **Alypius** mit einerley Zeichen bezeichnet werden. Man kann daher in den drey Klanggeschlechten einer jeden Tonart nur 33 Zeichen für die Singstimme, und eben so viele für die Instrumente, folglich 66 annehmen. Wenn nun diese 66 mit den funfzehen Tonarten multiplicirt werden, so ergiebt sich, daß die Griechen anstatt der 1620 verschiedenen Notenzeichen des **Bürette** nur 990, nämlich 495 für die Singstimme, und 495 für die Instrumente hatten [463]).

§. 131.

Diese immer noch sehr große Anzahl von Tonzeichen wurde blos aus den 24 Buchstaben des griechischen Alphabets geformt. Die Buchstaben wurden bald mit großer, bald mit kleiner Schrift geschrieben; einige behielten ihre ursprüngliche große oder kleine Gestalt, andere wurden verstümmelt; einige verdoppelt, andere verlängert; und endlich bekamen noch andere sehr verschiedene Richtungen bald rechts, bald links, bald umgekehrt und bald horizontal. So gab man z. B. dem einzigen **Gamma** sieben verschiedene Stellungen auf folgende Art:

Γ ⊥ ⅂ ⊢ ⊣ ⊔ ⊦

und bezeichnete damit sieben verschiedene Töne. Das **Lambda** Λ wurde bald liegend ◁ bald umgekehrt ∇ bald zurückgekehrt ▷ u. s. f. gebraucht. Das **Pi** erhielt folgende verschiedene Stellungen: Π. Ц. ⊏. ⊐. Γ. Ц. u. s. f. Alle diese Veränderungen in den Formen der Buchstaben waren indessen noch nicht hinreichend zur Bezeichnung der griechischen Musik. Man mußte noch mehrere Unterscheidungsmittel erfinden. Man nahm daher nun auch die Accente noch zu Hülfe, um die Bedeutung der Buchstaben in jeder Form zu verändern, und da auch dieses Mittel noch nicht hinreichen wollte, ließ man die Accente für sich allein als Noten gelten. So war z. B. nach dem **Alypius** die Saite **Hyperbolâon Diatonos** in der lydischen Tonart des diatonischen Klanggeschlechts für die Singstimme mit einem M, für die Instrumente aber mit einem zerstümmelten ⅂ mit dem **Akutus**, und die **Parameſe** der hyperjastischen Tonart, ebenfalls im diatonischen Klanggeschlecht für die Instrumente mit einem bloßen (ʹ) **Gravis** bezeichnet.

Da die Töne der Singstimme mit andern Zeichen bezeichnet wurden, als die Töne der Instrumente, so mußten die Griechen, obgleich die Melodie für die Stimme und Instrumente völlig einerley war, dennoch stets zwey verschiedene Notenreihen für sie schreiben. Die oberste über dem Text befindliche Reihe war für die Stimme, und die nächste für die Instrumente [464]). Man sollte denken, es wäre bequemer gewesen, die für die Singstimme gehörigen Noten dem Text am nächsten zu schreiben. Von diesem uns sonderbaren Verfahren führt **Meibom** aus einem Fragment des ältern **Bacchius** folgenden Grund an: „Die obere Notenlinie ist für das Gedicht; die untere für die Lyre; weil der „Mund, welcher allein die Worte hervorbringt, von der Natur über die Hände gesetzt ist, welche die „Töne aus dem Instrument hervorbringen.“ Wenn die Griechen aus ähnlichen Gründen zu so vielen Tonzeichen gekommen sind, so wird es einigermaaßen erklärlich, warum so wenig Ordnung, Analogie u. s. f. darin herrscht.

Damit der Leser deutlich sehe, wie es mit dieser doppelten Notenreihe beschaffen war, will ich aus dem **Alypius** die doppelte Bezeichnung der lydischen Tonart in dem diatonischen Klanggeschlecht hersetzen. Sie hatte folgendes Ansehen:

7 ⅂ B Φ C ⊏ M I Θ Γ ∪ Z E ∪ Θ ⅄ M′ I

⊢ Γ L ⊦ C ∪ ⅂ ◁ V N Z ⊏ Ц Z η ⊦ Π′ ◁′

Man denke sich nun unter diesen beyden Reihen eine Zeile griechischen Text, welcher nach der obern Notenreihe gesungen wird, so hat man eine richtige, obgleich noch nicht vollkommene Vorstellung von der musikalischen Schreibekunst der Griechen. Daß beyde Reihen einerley Töne bedeuten, folglich die Stimme und die Instrumente im Einklange mit einander fortgehen, beweist **Alypius** theils durch besondere Erklärungen, theils auch dadurch, daß er die nämlichen Töne in allen seinen Tonarten gegen einander stellt. Der unterste Ton, oder **Proslambanomenos** hatte also für die Singstimme ein unvollständiges **Zeta**, und für die Lyre ein horizontal gekehrtes **Tau**. **Hypate Hypaton**, ein umgekehrtes und ein rechtes **Gamma**. **Parypate Hypaton**, ein unvollkommenes **Beta** und ein umgekehrtes **Gamma**. **Hypaton diatonos**, ein **Phi** und ein doppeltes **Gamma**. **Parypate meſon**, ein **Rho** und ein umgekehrtes **Sigma**. **Meſon diatonos**, ein **Mi** und ein verlängertes **Pi**. **Meſe**, ein **Jota** und ein liegendes **Lambda**. **Trite Synemmenon**, ein **Theta** und ein umgekehrtes **Lambda**. **Synemmenon diatonos**, ein **Gamma** und ein **Ni**. **Nete Synemmenon**, ein umgekehrtes **Omega** und **Zeta**. **Parameſe**, ein **Zeta** und liegendes **Pi**. **Trite Diezeugmenon**, ein **Epsilon** und verkehrtes **Pi**. **Diezeugmenon Diatonos**, so wie **Nete Synemmenon**, ein umgekehrtes **Omega** und **Zeta**, weil beyde auf der Lyre einerley Saite waren.

462) Im Artikel **Noten**. 463) *Entretiens sur l'état de la Muſique grecque, pag.* 47.

464) Superiores notæ ſunt dictionis; inferiores, percuſſionis. *Alypii* introd. muſica, pag. 2.

Nete Diezeugmenon, ein horizontales Phi, und ein kleines verlängertes Eta. Trite Hyperbolåon, ein umgekehrtes Ypsilon und ein halbes Alpha. Hyperbolåon Diatonos, ein Mi und verlängertes Pi, mit Accenten. Nete Hyperbolåon, ein Jota und ein liegendes Lambda, mit einem Accent.

§. 132.

In der neuern Notenschrift wird durch ein und eben dasselbe Zeichen nicht nur die Höhe oder Tiefe der Töne, sondern auch die Dauer derselben angedeutet. Die ganze Zahl der griechischen Tonzeichen bestimmte aber bloß die Höhe oder Tiefe der Töne. Die Dauer derselben wurde durch die langen und kurzen Sylben des Textes bestimmt, die zum Ueberfluß für diejenigen Tonkünstler, welche sie etwa nicht wußten, durch die beyden Ziffern 1 und 2, oder die beyden ersten Buchstaben des Alphabets Alpha und Beta beym Anfang eines Stücks angezeigt wurden. Durch das Alpha oder die Einheit wurde eine kurze, und durch das Beta eine lange Sylbe bezeichnet. Man kann hieraus schließen, 1) daß aller Gesang syllabisch war, 2) daß auch unter Instrumentalmelodien Texte geschrieben werden mußten, um dem Spieler die Länge und Kürze der Töne anzudeuten, oder, wenn dies nicht war, 3) daß gar keine bloße Instrumentalmusik statt fand. Gegen die beyden letzten Folgen lassen sich gegründete Einwendungen machen, denn wir haben hinlängliche Zeugnisse; daß in den pythischen Spielen (§. 79.) für bloße Instrumentalmusik Preise ausgesetzt waren. Doch dies ist nicht die einzige Unbegreiflichkeit, die sich in der Theorie der griechischen Musik findet, und welche, so viele Mühe man auch anwenden mag, niemand wegräumen kann.

§. 133.

Burney hat sich viele Mühe gegeben, in der musikalischen Zeichenlehre der Griechen eine gewisse Regelmäßigkeit, und einen gewissen Zusammenhang aufzusuchen. Seine Mühe ist indessen größtentheils unbelohnt geblieben, und hat ihn bloß auf einige Vermuthungen geleitet, deren Inhalt kürzlich folgender ist:

1) **Daß die Ordnung der Noten für die Instrumente viel verwirrter und unerklärlicher ist, als für die Singstimme.**

Dies ist unter vielen Unbegreiflichkeiten noch eine der begreiflichsten. Da die Bezeichnung einer Singmelodie unstreitig früher aufkam, als die Bezeichnung einer Instrumentalmelodie, so konnte sie wenigstens das Verdienst der Einfachheit haben, und behalten. Die Bezeichnung der Instrumentalmusik hingegen, die, ob sie gleich mit dem Gesang einerley Töne hatte, dennoch verschieden bezeichnet werden sollte, wurde als späterer Zusatz, Flickwerk, ohne Ordnung und Zusammenhang. Wenn wir indessen im Stande wären, in unsern Zeiten eine richtige Kenntniß von der Beschaffenheit der griechischen Saiteninstrumente, und der Art und Weise, wie sie gespielt wurden, zu erhalten, so würde uns vielleicht auch diese anscheinende Unordnung in der Bezeichnung ihrer Melodien erklärlicher werden. Denn es könnte wol seyn, daß durch die für die Instrumente bestimmte Notenreihe nicht eigentlich die Töne, sondern nach Art unserer Lauten- und Cithertabulaturen nur die Stellen angedeutet worden wären, auf welchen die verlangten Töne gegriffen werden mußten. In diesem Fall wäre es sodann sehr begreiflich, daß sie mit der Singparthie dem Anschein nach durchaus keinen Zusammenhang haben konnte. Da unsere Lautenartigen Instrumente offenbar sehr alten und wahrscheinlich griechischen Ursprungs sind, kann man nicht glauben, daß auch ihre Bezeichnungsart, ihre sogenannte Tabulatur eben dieses Ursprungs ist?

2) **Daß das enharmonische Klanggeschlecht, welches in Diesen oder Viertheiltönen fortschreitet, in seiner Notenschrift das ordentlichste ist.**

Hieraus schließt Hr. B.: das enharmonische Klanggeschlecht, so natürlich und schwer es uns auch vorkomme, müsse nicht nur sehr alt, sondern auch das erste gewesen seyn, für welches man Noten erfunden habe. Dies widerspricht der Hypothese von der Beschaffenheit der alten Enharmonik nicht nur, welche Hr. B. angenommen hat, (§. 113.) sondern auch vielen Zeugnissen alter Schriftsteller, welche alle darin übereinstimmen, daß diejenige Enharmonik, welche in Diesen fortschritt, eine jüngere Verfeinerung der Kunst war [465]).

3) **Daß es üblich gewesen seyn müsse, die Tonarten rückwärts, von oben nach unten zu lesen.**

Diese Vermuthung folgt aber nicht aus der Beschaffenheit der griechischen Notenschrift, sondern aus der Beschaffenheit der in den Tonleitern liegenden Intervalle, und zum Theil aus den Benennungen derselben. Da man die alten Tonleitern unsern absteigenden Molltonarten ähnlich glaubt, welchen der Vorzeichnung nach die große Septime fehlt, so scheint es, daß sie absteigend besser als aufsteigend geklungen haben müssen. Diese Meynung ist indessen bloß auf unser an Harmonie gewöhntes Ohr gegründet, und die große Septime ist bey uns bloß in harmonischer Beziehung ein so wichtiges Intervall geworden, daß wir ohne dasselbe oder ohne einen Ersatz desselben weder auf- noch absteigend eine volle Tonleiter bilden können und mögen. Da die Griechen die harmonische Beziehung dieses Intervalls wahrscheinlich nicht kannten, so kann es leicht seyn, daß ihnen die kleine Septime eben so angenehm klang, daß es ihnen folglich in Absicht auf Wohlklang einerley war, ob sie ihre Tonleitern auf- oder abwärts sangen.

So wie in der Musik der Griechen alles streitig gemacht werden kann, da man weder die Instrumente derselben nach ihrem Umfang recht kennt, noch von irgend einem Theil derselben viel mehr als bloße Nachrichten hat, ohne sie mit praktischen Beyspielen belegen zu können, so ist auch darüber gestritten worden, ob der Ton Proslambanomenos der höchste oder der tiefste in ihrer Tonreihe gewesen sey. Ein sehr verkehrter Gebrauch der griechischen Worte, ὑπο, sub, ὑπερ, super, ὑπατος, summus, νητος, imus, und παρα, prope, iuxta, von welchen man nicht genau weiß, ob sie mehr zur Bezeichnung wirklicher Töne, oder der Stellen gedient haben, auf welchen sie auf der Lyre lagen, und gegriffen werden mußten, scheint Anlaß zu solchen Zweifeln gegeben zu haben, und wenn sie Statt finden sollten, so würden wir in unserer Kenntniß von den griechischen Tonarten, so wenig wir auch mit Gewißheit davon sagen können, doch noch viel weiter zurückgesetzt werden [466]). Wir hätten bisher
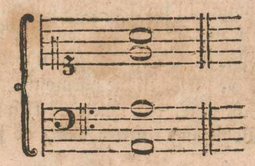
465) Diese Kunstverfeinerung der griechischen Tonkünstler war einer neuen Mode der unsrigen ähnlich, die seit einiger Zeit glauben, den Ausdruck, die Schönheit und Wirkung der Musik dadurch zu vermehren, daß sie mit der Stimme oder mit einem Instrument durch unmerkliche Grade von einem Ton zum andern hinauf oder herunter ziehen. Diese Neuerung, wodurch wirklich einige das enharmonische Klanggeschlecht der Griechen nachzuahmen glauben, ist aber eben so unmusikalisch als es nur je die Enharmonik der Griechen seyn konnte.

466) „Die Griechen brauchten das Wort Hypate, der „oberste Ton, sagt Wallis in seinem Anhang zur Har„monik des Ptolemäus Seite 159 (Edit. in fol.) wie„wol er der niedrigste des Tetrachords war; und Nete, „der niedrigste, oder letzte, ob er gleich der höchste war. „(Dies gesteht auch Heinrich Stephanus bey dem Wort „νητη, welches er durch ultimam seu imam erklärt, und „παρανητη, imæ proximam). Diejenigen also, welche „diese Namen zuerst brauchten, nahmen (wider unsere „jetzige Gewohnheit) tief für hoch, und hoch für tief. „So nennt auch Nicomachus S. 6 den höchsten der „Planeten, Hypate, und den Mond, den niedrigsten „für uns, Nete. Auch Boethius, in seiner Abhand„lung von der Musik, setzt in allen seinen Diagrammen „die tiefern Töne oben, und die höhern unten an. Er „macht aber den Schluß, daß wir nicht auf die ursprüng„liche Bedeutung von summus und imus sehen, sondern „Hypate und Nete für den ersten und letzten, oder vor„nehmsten und niedrigsten Ton nehmen müssen, wie Ari„stides Quintilianus S. 18 gethan hat.“

alles verkehrt angesehen, könnten also eben so wenig Sinn und Verstand darin gefunden haben, als jemand in einem rückwärts gelesenen Gedicht finden würde. So arg ist es indessen noch nicht geworden. Eine Stelle aus dem Canon des **Euclid** rettet uns von dieser Schande, und zeigt deutlich, daß der Ton **Proslambanomenos** im Tonsystem der Griechen wenigstens der tiefste, wenn auch nicht gerade das A aus unserer sogenannten Baßoctave war [467]). **Euclid** nimmt nämlich bey seiner Abmessung des harmonischen Canons **Proslambanomenos** als die ganze Saite, **Mese** als die halbe, **Nete Diezeugmenon** als ein Drittheil, und **Nete Hyperbolâon** als ein Viertheil an; woraus, wenn wir **Proslambanomenos**, den tiefsten Ton für unser großes A ansehen, folgende Töne herauskommen:

Doppeloctave.	ā. Nete Hyperbolâon.
Quinte der Octave.	ē. Nete Diezeugmenon.
Octave.	a. Mese.
Grundton.	A. Proslambanomenos [468]);

oder nach unsern Noten:



welches gerade alle Consonanzen sind, welche die Griechen annehmen. Dieser Punkt wäre also, in so ferne er die Ordnung der Tonleiter in Absicht auf Höhe und Tiefe betrift, durch die angeführte Stelle des **Euclid** von allen fernern Zweifeln befreyt.

§. 134.

So groß indessen die Anzahl der Zeichen in der griechischen Tonschrift war, und so sehr die Erlernung der Musik dadurch erschwert werden mußte, so ist doch dies gewiß nicht der einzige und größte Fehler, den sie hatte. Da der Unterschied vieler ihrer Zeichen nicht größer war, als bey uns manche durch eine bloß veränderte Stellung werden, und diese kleinen Verschiedenheiten von den griechischen Musikschülern eben so leicht begriffen werden konnten, so bald alles übrige seine Richtigkeit hatte, als sie von den unsrigen begriffen werden; so kommt es hierin, so wie in jeder Schrift, nicht sowol auf die Menge der Zeichen, als vielmehr auf die Ordnung und den Zusammenhang derselben an. Keine Schrift in der Welt kann mehr Ordnung und Zusammenhang haben, als die neuere Tonschrift; in der griechischen hingegen wissen wir sie nicht zu finden. Hätte sie wirklich eine solche Ordnung, und einen solchen Zusammenhang gehabt, daß ähnliche Töne auch mit ähnlichen Zeichen bezeichnet worden wären, so hätten z. B. alle Zeichen, welche durch Verstümmelungen, Umkehrungen u. s. f. eines einzigen Buchstaben geformt wurden, eben so mit einander verwandte, oder eigentlich nur verschiedene Modificationen eines einzigen Tones bezeichnen müssen. Allein die Verwandschaft der Zeichen richtete sich auf keine Weise nach der Verwandschaft der Töne, und die verschiedenen Stellungen eines Λ. V. <. >. dienten

467) „Nun weiß man durch die Ueberlieferung, sagt **Marpurg**, vom **Aristides** bis auf den **Guido**, daß der Ton, den die Griechen den tiefsten unter allen nennen, unser großes A auf dem Clavier in der ersten Octave ist.“ **Krit. Einl. in die Gesch. und Lehrs. der alten und neuen Mus. S. 124.**

468) S. *Sect. canonis, pag. 37 und 38. Edit. Meibom.*

zur Bezeichnung solcher Töne, die bey weitem nicht die Aehnlichkeit oder den Zusammenhang unter einander hatten, als die Zeichen. Bloß diese Unordnung, dieser Mangel an Analogie mußte die Erlernung der griechischen Musik erschweren, nicht die Menge der Zeichen allein. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß **Plato** (de legib. lib. 8.) bloß zur Erlernung der musikalischen Anfangsgründe drey Jahre bestimmte, und dies Studium damit auf seine kürzeste Zeit eingeschränkt zu haben glaubte. Nach Verlauf dieser drey Jahre war aber ein Musikschüler kaum im Stande, alle Noten zu nennen, oder ein Lied in den verschiedenen Tonarten und Klanggeschlechten vom Blatt zu singen und mit der Lyre zu accompagniren. An Geschmack, Ausdruck, Sicherheit und Fertigkeit in allen Arten des Rhythmus, kurz an alles, was eigentlich zum guten Vortrag gehört, war gar nicht zu denken. Zwar macht auch ein neuerer Musikschüler in drey Jahren noch keine großen Schritte, und bedarf viel mehrere Jahre, ehe er im Stande ist, sich zum Rang eines Virtuosen hinauf zu schwingen; allein dies kommt nicht von der Schwierigkeit unserer Notenschrift her, sondern von dem weit größern Umfang unserer Musik überhaupt. Wenn man nun noch bedenkt, daß selbst bey der großen Ordnung und Analogie unserer Tonschrift, dennoch auch unter uns nur wenige so weit kommen, eine Musik mit Fertigkeit in mehreren Schlüsseln, oder gar eine vollständige Partitur lesen zu können, wie viel schwerer muß es nicht den Griechen geworden seyn, bey dem gänzlichen Mangel an Analogie ihrer Tonschrift, so weit zu kommen? Bloß allein aus der Beschaffenheit der griechischen Notenschrift läßt sich begreifen und erweisen, daß die Griechen keine vielstimmige Musik gekannt haben, oder wenn sie sie auch gekannt hätten, doch nicht im Stande gewesen wären, sie aufzuschreiben. Die Entzifferung einer vierstimmigen Partitur nach unserer Art, mit griechischen Noten geschrieben, würde die Beschäftigung eines ganzen Lebens gewesen seyn.

§. 135.

Außer den Tonzeichen, von welchen bisher geredet worden, hatten die Griechen auch noch besondere Worte, womit gewisse Veränderungen ihrer Töne angedeutet wurden. Diese sind **Eclysis, Spondeiasmus** und **Ecbole**. Ob sie für diese Worte auch besondere Zeichen hatten, findet sich weder im **Alypius** noch in einem andern alten Theoristen. Die drey erwähnten Dinge werden vom **Aristides** erstlich **Intervalle** (horum enim intervallorum usus ad harmoniarum differentias a veteribus fuit adsumtus pag. 28) sodann aber πάθη, (hæc vero et passiones intervallorum propter rarum usum adpellabantur ibid.) genannt. Aus den Erklärungen, die **Aristides** davon giebt, sieht man, daß sie eigentliche **Versetzungszeichen** sind, welche aber nach dem ältern **Bacchius** (pag. 9) nur im enharmonischen Klanggeschlecht gebraucht wurden. Die **Eclysis** (latein. dissolutio) war also ungefähr das, was wir ein dreyfaches enharmonisches b nennen. (Dissolutio vocabatur trium diesium incompositarum remissio. Arist. pag. 28.) Jedoch erniedrigt hier ein b nicht um einen halben, sondern nur um einen Viertheilston. Der ältere **Bacchius** (pag. 11) erklärt sie eben so. Der **Spondeiasmus** erhöht einen enharmonischen Ton eben so viel, als ihn die **Eclysis** erniedrigte, nämlich um drey **Diesen**. Die **Ecbole** (latein. projectio) endlich, ist ein fünffaches Kreuß, und erhöht einen enharmonischen Ton um fünf Diesen. (Est quinque diesium intentio. *Arist.* pag. 28.)

Auch eine Art von **Solmisation** hatten die Griechen, welcher sie sich entweder bey ihren Singübungen, oder wenn eine Melodie ohne Worte gesungen werden sollte, bedienten. Wenn sie bey solchen Gelegenheiten die langen Namen ihrer Töne, z. B. **Proslambanomenos, Hypate Hypaton** u. s. f. hätten brauchen sollen, so würden ihre Singübungen sehr beschwerlich geworden seyn. Die Namen ihrer Buchstaben konnten nicht besser dazu dienen, weil sie ihrer vielen Verstümmelungen wegen nothwendig durch Nebenworte hätten unterschieden werden müssen. Die Griechen wählten daher zu dieser Absicht die vier Sylben τᾶ, τῆ, τῶ, τῆ, und sangen damit die vier Töne ihrer verschiedenen

Tetrachorde. Die erste Note eines jeden Tetrachords hieß τα̃, die zweyte τῆ, die dritte τω̃, und die vierte, wenn sie nicht die erste des folgenden Tetrachords war, τε̃. Wurde aber ein neues Tetrachord mit der letzten Note des ersten angefangen, so hieß sie nicht τε̃, sondern τα̃. Dies war eine Art von Mutation, ungefähr von eben der Art, wie sie sich in der Guidonischen Solmisation des Hexachords findet. Eine umständliche Beschreibung dieses Verfahrens findet man beym Aristides (lib. 2 pag. 93), wo auch zugleich vom Klang der sieben griechischen Vocalen geredet wird, und nur **fünf**, nämlich Alpha (α), Eta (η), Epsilon (ε), Omicron (ο) und Omega (ω) als musikalisch brauchbar angeführt werden. Dieser Syllabication bedienten sich die Griechen bey allen ihren Tonarten.

Des zweyten Theils zweyter Abschnitt.

Von der musikalischen Rhetorik.

§. 136.

Alles, was vorher gelehrt, und von den Griechen unter dem allgemeinen Namen **Harmonik** begriffen worden, betrift nur die Elemente der Kunst. Hier haben wir es mit der **Melopöie** der Griechen zu thun. Obgleich einige Schriftsteller die **Melopöie** ebenfalls mit zur **Harmonik** rechnen, so wird sie doch gerade von den wichtigsten davon getrennt, und als eine Wissenschaft angesehen, die es nicht mehr mit den Anfangsgründen, sondern mit höhern Dingen, nämlich mit der Kunst aus den einzelnen Theilen der Harmonik eine Melodie zu bilden, zu thun hat. Sie besteht also eigentlich in der Anwendung der Harmonik, und ist genau das, was wir **Composition** nennen, die nach der Eintheilung des **Aristides** in drey Theile zerfällt, welche der **Harmonik**, **Rhythmik** und **Metrik** entgegen stehen, und **Melopöie**, **Rhythmopöie** und **Poesie** genannt werden.

Wenn die Musik der Griechen entweder einen solchen Umfang, einen solchen Grad von Ausbildung gehabt hätte, wie die unsrige, oder wenn uns von den alten Theoristen, im Fall sie ihn hatte, gehörige Nachrichten davon hinterlassen wären, so müßte dieser Theil ihrer Musik genau das in sich enthalten, was unsere **musikalische Rhetorik** in sich enthält. Wir müßten die Beschaffenheit ihrer **Periodologie**, ihrer verschiedenen **Schreibarten**, ihrer verschiedenen **Musikgattungen**, ihrer **ästhetischen Anordnung** musikalischer Sätze, ihres **Vortrags** der Tonstücke u. s. f. eben so daraus kennen lernen und beurtheilen können, als man diese Theile aus unsern Lehrbüchern der Composition kennen lernen und beurtheilen kann. Allein gerade hier, wo es auf Kenntniß der höhern Theile, auf die Anwendung und Ausübung der harmonikalischen Lehrsätze ankommt, sind wir am meisten verlassen. Was die Harmoniker nur beyläufig davon sagen, ist unzureichend, und ohne Zusammenhang, und diejenigen, welche von der Musik überhaupt handeln, z. B. **Aristides Quintilianus**, sein Epitomator **Martianus Capella** und der ältere **Bacchius**, also hierin wenigstens eben so ausführlich hätten seyn sollen, als in andern Theilen der Kunst, enthalten zwar etwas mehr, als die Harmoniker, aber immer noch nicht so viel, als zur Bestimmung eines richtigen Begriffs davon erforderlich wäre, und gehören noch außerdem in solche Zeitalter, in welchen die Musik der Griechen schon beträchtliche Veränderungen erlitten hatte, folglich auf keine Weise das mehr seyn konnte, was sie in der Zeit ihrer größten Schönheit und Wirksamkeit gewesen seyn soll. **Manuel Bryennius**, welcher erst im 1320sten Jahr nach Christo gelebt, und der jüngste unter allen griechischen musikalischen Schriftstellern ist, hat gerade hievon das meiste gesagt, ist aber viel zu jung, um da als Zeuge gelten zu können, wo es auf die Beschaffenheit einer mehr als anderthalbtausend Jahre vor ihm vorhandenen Kunst ankommt.

Ein sehr ungünstiger Umstand für uns ist auch der, daß die griechischen Theoristen ihre Lehrsätze nie mit praktischen Beyspielen erläutert haben. Bey einer Kunst sind Lehrsätze ohne Beyspiele bloße Namen und Worte, ohne Sinn und Verstand. Sie sind wenigstens für den, der nicht schon mit der praktischen Kunst hinlänglich bekannt, und im Stande ist, gewissermaaßen zu errathen, was damit gesagt seyn soll, völlig unverständlich und unnütz. Dieser für die Befriedigung unserer Wißbegierde so nachtheilige Umstand scheint mir ein neuer Beweis von der Unvollkommenheit der griechischen Notirungskunst zu seyn, weil er wahrscheinlich blos daher seinen Ursprung genommen hat. Es wurde nämlich den Theoristen entweder selbst schwer, die Beyspiele zu ihren Lehrsätzen aufzuzeichnen, oder sie wußten, daß ihre Schüler nicht im Stande waren, sie ohne die größte Mühe zu lesen. Wozu sollten sie also sich und ihren Schülern oder Lesern vergebliche Mühe machen? Sie versparten daher die Anwendung ihrer Lehrsätze wahrscheinlich zum mündlichen Unterricht, und ersetzten zwar dadurch ihren Schülern die in ihren Schriften fehlenden Beyspiele, uns aber, die wir ihres mündlichen Unterrichts nicht theilhaftig werden können, ließen sie die Freyheit, über die wahre Bedeutung ihrer Lehrsätze so viel zu vermuthen und zu vernünfteln, als wir können und wollen.

Alles, was daher ein Geschichtschreiber der griechischen Musik nun in dieser Sache thun kann, besteht bloß darin, daß er die wenigen vorhandenen melopoetischen Vorschriften sammle, und sodann über die wahrscheinliche Bedeutung derselben Vermuthungen anstelle. Dies soll auch hier geschehen. Um aber hier eben so wie in den vorhergehenden Abschnitten die Uebersicht des Ganzen durch eine gewisse Ordnung zu erleichtern, machen wir folgende Unterabtheilungen, und handeln 1) von der Melopöie; 2) von der Rhythmopöie; 3) ob die Griechen eine Harmonie oder vielstimmige Musik gehabt haben; 4) von den Musikgattungen, wohin auch die dramatische Musik gehört; 5) von der Beschaffenheit der griechischen Instrumente; 6) von einigen Proben griechischer Musik; 7) von den Wirkungen, welche der griechischen Musik zugeschrieben werden, und endlich 8) von der Musik der Neugriechen.

I. Von der Melopöie.

§. 137.

Aristoxenus sagt: aus der mannichfaltigen Anwendung der Töne entstehe eine Mannichfaltigkeit der Gesänge, und diese mannichfaltige Anwendung werde eigentlich **Melopöie** genannt [469]). **Aristides** nennt sie das Vermögen einen Gesang zu machen [470]), und unterscheidet sie von der **Melodie** selbst, indem er bemerkt, die Melodie sey blos eine Anzeige des Gesangs, die Melopöie aber die wirkliche Ausübung [471]). Aus diesen und andern Definitionen, welche die griechischen Theoristen beybringen, sieht man, daß **Melos** eine Reihe musikalischer Töne hieß, das heißt, solcher Töne, die eine gewisse bestimmte Höhe oder Tiefe hatten. Es wurde dem bloßen Geräusch, oder dem Ton der gewöhnlichen Rede entgegen gesetzt. **Melodie** war das Singen der Verse nach solchen Tönen, und endlich die **Melopöie** die Kunst solche Töne so zusammen zu stellen, daß sie gesungen werden konnten. Es ist sehr begreiflich, daß das letztere nach gewissen Vorschriften geschehen mußte, die, wenn sie der Natur der Sache angemessen waren, auch noch jetzt theils anwendbar, theils wenigstens begreiflich seyn müssen. Sie sind nach der Ordnung ungefähr folgende:

1) Eine jede Melodie mußte auf eine gewisse Tonart und auf ein gewisses Klanggeschlecht eingeschränkt seyn, darin anfangen und endigen. In Absicht auf die Tonart konnte der Anfang der Melo-

469) *Element. harmon. pag. 38. Edit. Meibom.*

470) Melopoeïa est facultas conficiendi cantum. *De Musj. lib. I. pag. 28.*

471) Differt Melopoeïa et Melodia, quod hæc sit cantus indicium, illa habitus effectivus. *pag. 29.*

die mit der Quinte des gewählten Haupttons gemacht werden; und in Absicht der Klanggeschlechter wurde das diatonische am meisten gebraucht.

2) In Ansehung der Fortschreitungen der Intervalle findet man beym Aristoxenus (Lib. III. pag. 65. 66) folgende Vorschriften:

a) Daß nicht mehr als zwey Viertheilstöne und zwey halbe Töne aufeinander folgen können, weil sonst eine sehr ungeschickte und unmelodische Fortschreitung entstehe.

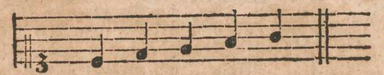
b) Daß keine zwey großen Terzen unmittelbar hintereinander gesetzt werden sollen.

c) Daß zwey, höchstens drey ganze Töne aufeinander folgen können. Da unsere aufsteigende Molltonleiter vier ganze Töne hinter einander enthält, z. B. a, h, c, d, e, fis, gis, a, deren unmittelbare Zusammensetzung bey den Alten verboten war, so läßt sich aus dieser Vorschrift beweisen, daß die Vorstellung, welche man sich von den Größen und Entfernungen der in den alten Tonleitern liegenden Intervallen macht, richtig ist.
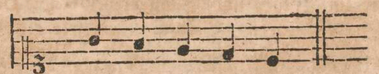
3) Beym Euclid (Introd. harmon. S. 23) findet man viererley Arten von Tonfolgen bestimmt, welche wir in unsern Zeiten Setzfiguren nennen würden. Sie hießen ἀγωγη, πλοκη, πεττεια und τονη.

a) *Agoge*, oder Ductus hieß diejenige Folge von Tönen, worin sie stuffenweise aufeinander folgen, und war dreyerley, nämlich
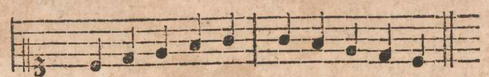
1) aufwärts (ductus rectus);



2) abwärts oder umkehrend (ductus revertens);
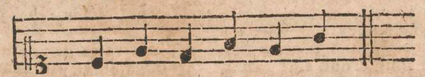


3) auf- und abwärts hintereinander (ductus circumcurrens);
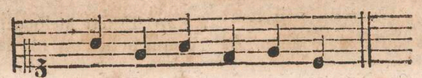


b) *Ploke* oder Nexus war eine abwechselnde sprung- oder stuffenweise Fortschreitung, ebenfalls von dreyerley Art, nämlich
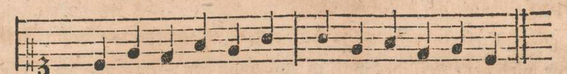
1) aufwärts (nexus rectus);



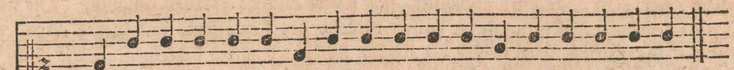
2) abwärts (nexus revertens oder anacamptos);



3) auf- und abwärts (nexus circumstans);



c) *Petteia*, eine mehrmalige Wiederholung eines und eben desselben Tons, (Percussio in uno eodemque tono frequenter facta) auf folgende Weise:



d) *Tone*, oder Extensio das Aushalten oder längere Verweilen auf einem Ton (diuturnior mora, quæ una voeis prolatione conficitur). Nach der Erklärung, welche Bryennius (S. 503) von dieser Figur giebt, (est per plura tempora mora, in una prolatione facta; seu, quando in eodem Phthongo plures canuntur dictiones) ist sie mit der vorhergehenden Petteia einerley. Marpurg vermuthet, daß das Wort Petteia in der Instrumentalmusik, und das Wort *Tone* im Singen gebraucht worden sey. Eine eigentliche Haltung nach unserer Art konnten die Griechen deswegen nicht haben, weil sie nur zwey Hauptarten von Zeiten, nämlich eine kurze und eine lange hatten, folglich wider die Regeln ihrer Rhythmik gehandelt haben würden, wenn sie eine Haltung hätten machen wollen, wozu wenigstens zwey oder drey lange Zeiten ununterbrochen erfordert wurden.

Aristides nimmt nur drey von den vorher angeführten Setzfiguren an, nämlich Agoge, Petteia und Ploke, und läßt die vierte, *Tone*, vielleicht eben deswegen weg, weil sie mit der Petteia einerley war. Auch seine Erklärungen derselben gehen von den Euclidischen ab. Er nennt *Agoge* eine solche Fortschreitung von Tönen, die stuffenweise auf- und absteigt, oder die, wenn sie stuffenweise aufgestiegen ist, sprungweise wieder zurückgeht, und so umgekehrt. Die Petteia lehrt den Componisten, welche Töne ausgelassen und welche gebraucht werden sollen, wie oft ein Ton wiederholt werden darf und mit welchem ein Gesang anfangen und schließen soll [472]). Ploke endlich springt in Auf- und Absteigen über zwey und mehrere Töne hinweg. Eben dieser Aristides macht überhaupt von der Melopöie eine Eintheilung, die von der Euclidischen abweicht. Nach ihm hat sie drey Haupttheile, welche λῆψις (Sumtio), μιξις (mistio) und χρῆσις (usus) genannt werden. Die Sumtio ist die Kunst, ein System an der rechten Stelle der Stimme anzufangen [473]). Diese Erklärung gründet sich auf die Abtheilung des großen und allgemeinen Systems nach den Tönen Hypate, Mese und Nete, d. i. der tiefste, mittelste und höchste. Wir würden statt Hypate, Mese und Nete, Baß, Tenor und Diskant sagen. Dieser Theil der griechischen Melopöie lehrte also eigentlich weiter nichts als die Kunst, in einem gegebenen Fall zu wissen, ob man die Melodie für den Baß, Tenor oder Diskant einzurichten habe. Die Mistio war genau das, was wir Modulation nennen [474]): und der Usus nur

472) Petteia est, qua cognoscimus quinam sonorum omittendi, et qui sint adsumendi, tum quoties illorum singuli. Porro a quonam incipiendum, et in quem desinendum. *Aristid. lib. I. pag. 29.* Man sieht aus dieser Erklärung, daß die Petteia keinesweges eine bloße Setzfigur, wie sie nach der euclidischen Erklärung ist, seyn kann, sondern vielmehr die ganze Compositionskunst in sich begreift.

473) *Sumtio* est, per quam musico invenire datur, a quali vocis loco systema sit faciendum, utrum ab Hypatoide, an reliquorum aliquo. *Pag. 29.*

474) *Mistio* est, per quam aut sonos inter se, aut vocis locos coagmentamus; aut modulationis genera, aut modorum systemata. *Ibid.*

eine gewisse Art von Modulation, wohin die schon angeführten **Agoge**, **Petteia** und **Ploke** gerechnet werden [475]).

§. 138.

Die **Melopöie** wird vom Aristides auch in Ansehung des Styls oder der Schreibart in drey verschiedene Arten (τροποι, modi melopoeiæ) abgetheilt, nämlich in die **dithyrambische** oder bacchische, **nomische** und **tragische**. Die **dithyrambische** bediente sich der mittlern Töne im großen allgemeinen Tonsystem, war dem **Bacchus** gewidmet, und wurde auch **Mesoides** genannt. Die **nomische** war dem **Apoll** gewidmet, hielt sich in die höhere Gegend des Tonsystems und hieß **Neroides**. Die **tragische** hieß **Hypatoides**, weil sie sich der tiefsten Töne im System bediente. Diese ganze Eintheilung scheint, wenn man den Sinn des Aristides recht versteht, mit in der vorher angeführten **Sumtion** begriffen zu seyn, und man sieht in diesem, so wie in mehreren Fällen, daß es die Alten zwar nicht an Eintheilungen, wohl aber an Genauigkeit derselben fehlen ließen. Die drey Modi der Melopöie hatten wiederum verschiedene Unterabtheilungen, die man ebenfalls unter die Schreibarten rechnen muß. So hatte man die **erotische**, oder verliebte Schreibart, die **komische** und **enkomiastische**, welche man zu Lobgesängen brauchte. In Absicht ihrer Wirkung auf die Leidenschaften und Sitten war die Melopöie nochmals in drey Arten abgetheilt, nämlich 1) in die **systaltische**, für den Ausdruck sanfter und zärtlicher Empfindungen; 2) in die **diastaltische**, für den Ausdruck der Heiterkeit, Freude, des Muths, und edler erhabener Gesinnungen; 3) in die **hesychastische** für den Ausdruck der Beruhigung und einer mäßigen Fassung. Diese letzte hielt das Mittel zwischen den beyden ersten. Man glaubte, die systaltische Melopöie schicke sich am besten zu verliebten, zärtlichen, rührenden und klagenden Gedichten; die **diastaltische** zu tragischen und heroischen Gegenständen, und die **hesychastische** zu Lob- und Lehrgedichten. In der Harmonik des **Bryennius** S. 503 in der zehenten Abtheilung des dritten Buchs findet man außer den angeführten Abtheilungen noch eine beträchtliche Menge andere, welche aber sämmtlich, eben so wie die im **Aristoxenus** und **Aristides** enthaltenen Vorschriften von der Fortschreitung der Intervalle, zu allgemein sind, um deutlich begriffen zu werden, oder eine richtige Idee von der wahren Beschaffenheit der griechischen Melopöie zu geben. Da nun überhaupt das, was die Griechen Melopöie nannten, nicht wie unsere Composition, sowol in Zusammensetzung der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe, als nach ihrer Dauer in sich begriff, sondern sich blos auf die Verbindung der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe erstreckte, so muß man ohnehin auch diesen zweyten Theil erst kennen lernen, ehe man vom Ganzen ein Urtheil, es sey so unvollständig als es wolle, fällen kann. Wir wollen daher nun auch noch sehen, was die Alten von der Zusammensetzung der Töne nach ihrer Dauer gelehrt haben.

II. Von der Rhythmopöie.

Der **Rhythmus** (ῥυθμος) ist überhaupt eine fortgesetzte (successive) Bewegung, nach gewissen Verhältnissen. Man fühlt und bemerkt ihn im Flug der Vögel, in unsern Pulsschlägen, in den Schritten eines Tänzers, in den verschiedenen Absätzen einer Rede, kurz in allem was lebt, oder einer Bewegung fähig ist. In der Poesie ist er die Dauer der Zeiten, welche man zur Aussprache der Sylben gebraucht, und in der Musik ungefähr dasselbe, nämlich die Dauer der verschieden zusammengesetzten Töne. **Aristides** nennt ihn eine **Zusammensetzung von verschiedenen Zeiten, die mit einander in einem gewissen Verhältniß stehen** [476]). Die **Rhythmik** erklärt die Regeln, nach

475) *Usus* est, certa quædam modulationis confectio. Cujus tres sunt species: Ductus, Petteia, Nexus. *Ibid.*

476) Rhythmus igitur est, qui constat ex temporibus aliquo ordine conjunctis. *Lib. I. pag. 31.*

welcher die verschiedenen Zeiten in ein Verhältniß zu bringen sind, und die **Rhythmopöie** bringt jene Regeln in Ausübung, ist also die Anwendung jener Vorschriften. In unsern Zeiten wird beydes zusammen genommen, die **Taktordnung** genannt.

Die **Rhythmopöie** war bey den Griechen einer der wichtigsten Theile ihrer Musik. Sie schrieben ihr größere Kraft und Wirkung zu, als der Melopöie, das heißt: sie hielten die Form der Gedanken für wichtiger als die Gedanken selbst. So gewiß es nun ist, daß die Gedanken, oder musikalischen Sätze, durch ein gutes rhythmisches Verhältniß an Wirksamkeit ungemein gewinnen, und durch gehörige Anordnung und Absonderung aller einzelnen Theile vorzüglich die Deutlichkeit eines Gesangs sehr befördert wird, so bleibt der **Rhythmus** doch stets nur ein Theil des Ganzen, welcher der logischen Beziehung der Töne, das heißt, ihrer Verbindung in Rücksicht auf Höhe, Tiefe, Tonart, Klanggeschlecht, Modulation u. s. f. nachstehen muß. So dachten aber die Griechen nicht. In ihrer Musik war der Rhythmus die Hauptsache. **Plato** hielt niemand für einen Tonkünstler, der den Rhythmus nicht vollkommen verstand, und hatte in so ferne wol Recht, als die Vernachläßigung desselben allerdings die Vernachläßigung eines wichtigen Theils der Musik ist. Allein, würde wohl **Plato** den besten Rhythmiker einen Tonkünstler haben nennen können, welcher die logische Verbindung der Töne nicht vollkommen verstand? Gewiß eben so wenig, und eigentlich noch weniger als den, welcher die Rhythmik nicht verstand. Denn ein Tonstück ohne Rhythmus bleibt noch immer Musik, eben so wie ein Gedicht ohne gehörige Ordnung im Versbau noch Poesie bleiben kann. Hingegen Rhythmus ohne logische Verbindung der Töne ist keine Musik, sondern blos ein geordnetes Geräusch. Würden wir in unsern Zeiten wohl jemand einen Tonkünstler nennen, der bloß taktfest wäre, ohne zugleich auch tonfest zu seyn? Logische und rhythmische Verbindung der Töne muß daher unzertrennlich seyn. Ein Tonstück, in welchem beydes gehörig mit einander verbunden ist, erhält eine doppelte Schönheit, und zwey Mittel des Ausdrucks zugleich. Wenn also die Griechen das eine Mittel für wichtiger hielten als das andere, und den **Rhythmus** dem **Melos** vorzogen, so haben sie dadurch gezeigt, daß sie äussere Schönheit, Schönheit der Form, besser zu schätzen und zu fühlen wußten, als die innere, oder die Schönheit der Gedanken [477]). Man vergleiche hierbey, was in der Einleitung §. 6. 17. und 42 bis 48. vorläufig gesagt ist.

§. 140.

In den ältesten Zeiten, da die Musik noch sehr einfach und bloß zum Gesang bestimmt war, richtete sich ihr Rhythmus genau nach dem Rhythmus der Verse, welche gesungen werden sollten. Alle Sylben waren entweder lang oder kurz. Eine lange Sylbe dauerte gerade noch einmal so lang, als eine kurze. Aus der Verbindung mehrerer langen und kurzen Sylben entstanden die Tonfüße; und aus der Verbindung mehrerer Tonfüße das **Versmaaß**, oder der Rhythmus. Sowol die Tonfüße als der Rhythmus wurden ihrer Bewegung nach wiederum in verschiedene Zeiten, das heißt, in zwey **gleiche** oder **ungleiche** Theile abgetheilt. Der eine hieß der **Niederschlag**, (Thesis) und der andere **Aufschlag** (Arsis). In unsern Zeiten werden die nämlichen Unterschiede gemacht.

In den Zeiten **Homers** wurde gewöhnlich das heroische Versmaaß gebraucht, welches aus sechs Füßen bestand, deren jeder zwey lange, oder eine lange mit zwey nachfolgenden kurzen Sylben enthielt.

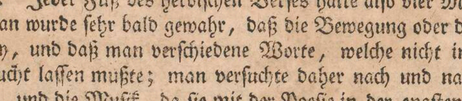
477) Eine weit bessere und statthaftere Schätzung des Melos und Rhythmus findet sich beym **Martianus Capella**, wo der Rhythmus mit dem Mann, und das Melos mit der Frau verglichen wird, welche beysammen leben müssen. Numerum autem marem esse, melos fœminam noverimus. Etenim melos materies est, quæ sine propria figura censetur: rhythmus autem opere quodam virilis actus tam formam sonis, quam varios præstat effectus. *De nupt. philolog. pag. 197. Edit. Meibom.*

Das Maaß von Zeit, welches jede Sylbe einnahm, hieß Mora. Eine lange Sylbe hatte zwey Moras, und eine kurze nur eine. Jeder Fuß des heroischen Verses hatte also vier Moras, und der ganze Vers vier und zwanzig. Man wurde sehr bald gewahr, daß die Bewegung oder der Rhythmus dieses Versmaaßes zu einförmig sey, und daß man verschiedene Worte, welche nicht in diesen Rhythmus passen wollten, ganz ungebraucht lassen mußte; man versuchte daher nach und nach neue Rhythmen in der Poesie einzuführen [478]), und die Musik, da sie mit der Poesie in der engsten Verbindung stand, und beynahe noch nichts als eine gewisse Art von Declamation der Poesie war, nahm an allen diesen Neuerungen und Erweiterungen ihres Umfangs Antheil. So wie nun die Zahl der Rhythmen zunahm, mußten sie in gewisse Klassen geordnet werden, und man setzte drey Hauptklassen derselben fest, worunter die eine die **gleichen** Rhythmen in sich begriff, die beyden übrigen aber alle Arten des **ungleichen**. Der Ordnung nach waren sie

1) der **gleiche Rhythmus**, (genus rhythmicum æquale) in dem Verhältniß 1 : 1. Er bestand aus zwey gleichen Theilen, deren jeder bis zu acht syllabischen Zeiten anwachsen konnte. In beyden Theilen zusammen, oder im ganzen Rhythmus konnten also höchstens sechzehn Zeiten vorkommen [479]). Alle Arten dieses **gleichen Rhythmus** waren unserm Zweyviertheil- Viervierthеil- Sechsachttheil- und Sechsviertheil- Takt ähnlich.

2) Der **doppelte Rhythmus** (genus rhythmicum duplum oder diplasion,) in dem Verhältniß 2 : 1. Er bestand aus drey gleichen Zeiten, oder zwey ungleichen Theilen, von welchen der eine gerade noch einmal so lang oder groß war, als der andere. Der größere Theil konnte zwey bis zwölf syllabische Zeiten enthalten, und der kleinere die Hälfte; der ganze Rhythmus also **achtzehen** Zeiten [480]). Mit diesem **ungleichen Rhythmus** kommt unser Dreyachttheil- Dreyviertheil- Dreyzweytheil- und Neunachttheil- Takt überein.

3) Der **hemiolische Rhythmus** (genus rhythmicum sesquialterum oder hemiolium,) in dem Verhältniß 3 : 2. Er bestand aus fünf **gleichen** Zeiten oder zwey ungleichen Theilen. Der eine enthielt drey bis funfzehen, der andere zwey bis zehen, der ganze Rhythmus also **fünf und zwanzig** syllabische Zeiten [481]). Dieser Rhythmus ist in den neuern Zeiten bisweilen versucht, seiner Unbequemlichkeit wegen aber wieder verworfen worden. Er wurde in diesen Versuchen als $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, und $\frac{3}{8}$ Takt bezeichnet. Er wird daher jetzt nicht mehr nach seinem alten Verhältniß in fünf gleichen, sondern in zwey gleichen und drey etwas kürzern, oder **umgekehrt** gebraucht. In Noten würde er folgendes Ansehen haben:



gehört also eigentlich in unsere gerade Taktart, und wird durch Triolen ausgedruckt.
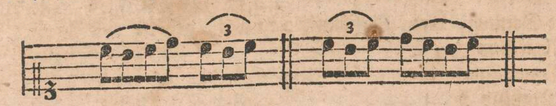
478) *Aristoteles de Poetic. Tom. II. pag. 654.*

479) Aequale incipit a rhythmo duorum temporum, completurque rhythmo temporum sedecim, quod non valeamus majores hujus generis rhythmos dignoscere. *Aristid. Quint. pag. 35.*

480) Duplum incipit a rhythmo trium temporum; finit vero in rhythmo temporum octodecim. Neque enim ultra hujus rhythmi naturam percipimus. *Id. Ibid.*

481) Sesquialterum incipit a rhythmo quinorum temporum; completur autem rhythmo temporum viginti quinque. Huc enim usque ejusmodi rhythmum sensus percipit. *Id. Ibid.*

Die Griechen kannten auch noch eine vierte Art von Rhythmus im Verhältniß 4 : 3. welche aber nach dem Aristides sehr selten gebraucht wurde [482]). Diese Gattung hieß genus Epitriton oder super tertium. Unsere ebenfalls nur selten versuchte Taktarten $\frac{4}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$ und $\frac{4}{8}$ würden derselben entsprechen, wenn wir sie in ihrem reinen Verhältniß ausdrücken könnten. Sie werden aber bey uns entweder gar nicht gebraucht, oder so wie der vorhergehende hemiolische Rhythmus durch Triolen auf folgende Art:



gebildet.

Aus den erwähnten Gattungen des Rhythmus entstand nach der grössern oder kleinern Zahl von Sylben, welche auf einer jeden Mora eines Rhythmus angebracht werden konnten, eine große Verschiedenheit desselben. So konnte z. B. die **Thesis** und **Arsis** nicht bloß aus einer einzigen kurzen Sylbe, sondern aus 2, 4, 6, und sogar 8 Zeiten oder Sylben bestehen, wie aus dem **Aristides** bey dem gleichen Rhythmus angeführt ist. Bey den andern Gattungen ist es eben so. Die Griechen hatten also eine gerade Taktart, die man entweder eine Sechzehenviertheiltaktart nennen, oder annehmen könnte, daß sie etwa eine Taktart, wie unser Viervierthеiltakt, ist, eben so wie wir in sechzehen Sechzehentheile aufzulösen wußten.

Sowol aus dieser Zusammensetzung und Vermehrung der Zeiten auf einem Theil des Rhythmus, als auch aus andern Umständen und Beschaffenheiten der Tonfüße, erwuchs eine andere Abtheilung der Rhythmen in **einfache**, **zusammengesetzte** und **vermischte**.

Im **einfachen Rhythmus** (rhythmus incompositus) wurde nur eine einzige Art von Tonfüßen gebraucht. Im **zusammengesetzten** (rhythmus compositus) **mehrerley Gattungen**, z. B. ein Daktylus und Anapäst, ein Jambe oder Trochäus u. s. f. Der **vermischte** endlich (rhythmus mixtus) war so eingerichtet, daß entweder zwey Zeiten oder zwey Rhythmen verschieden aufgelöset werden konnten. So konnte z. B. ein Rhythmus von sechs Zeiten in zwey **gleiche** Zeiten, nämlich drey auf eine jede, oder in zwey **ungleiche**, nämlich **vier auf die erste, und zwey auf die zweyte**, aufgelöset werden [483]).

§. 141.

Die Zahl der Tonfüße war bey den Griechen ungemein groß. Man zählt über hundert verschiedene Arten derselben. **Jsaac Vossius** (de virib. rhythmi) giebt genau **hundert und vier und zwanzig** Arten an. Man sollte hieraus schließen, daß bey dem Gebrauch einer so großen Menge von Tonfüßen ihre Melodie ungemein mannichfaltig hätte werden müssen. Aber anstatt hierüber etwas zu entscheiden, wollen wir lieber die wichtigsten Tonfüße anführen, welche die Griechen gebraucht haben sollen. Unter diejenigen Tonfüße, deren **Verhältniß wie 1 : 1 ist, gehörte** nach dem Verzeichniß des **Aristides**

1) Der **Spondäus** – | –
2) Der **Dispondäus** – – | – –
3) Der **Pyrrichius** ⏑ | ⏑

482) Addunt aliqui genus Epitriton s. super tertium, quod a rhythmo septenum temporum incipit, perficiturque quatuordecim temporibus; cujus rarus usus est. *Id. Ibid.*

483) *Aristid. Quint. de Musc. pag. 36.*

4) Der Proceleusmaticus ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑
5) Der Dactylus – | ⏑ ⏑
6) Der Anapäst a ⏑ ⏑ | –
7) Der Spondäo-Pyrrichius – – | ⏑ ⏑
8) Der Pyrrichio-Spondäus ⏑ ⏑ | – –

Unter die zweyte Gattung, deren Verhältniß 2 : 1 war, gehörte

1) Der Jambus a ⏑ | –
2) Der Trochäus – | ⏑
3) Der Orthius a – | – – – –
4) Der Trochäus Semantus – – – – | – –
5) Der Jambo-Trochäus ⏑ – | – ⏑
6) Der Trochäo-Jambus – ⏑ | ⏑ –
7) Der Trochäus a Jambo ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑
8) Der Trochäus a Bacchio – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑
9) Der Bacchius a Trochäo – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑
10) Der Jambus Epitritus – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –
11) Der Jambus a Trochäo – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
12) Der Jambus a Bacchio ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
13) Der Bacchius a Jambo ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –
14) Der Trochäus Epitritus ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑
15) Der einfache Bacchius a Jambo ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑
16) Der einfache Bacchius a Trochäo – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
17) Der Jambus in der Mitte – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑
18) Der Trochäus in der Mitte ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Zur hemiolischen Gattung in dem Verhältniß 3 : 2 gehört

1) Der Päon Diagyus – ⏑ | –
2) Der Päon epibatus th. | a. | – th. | a.

Aus der Vermischung der vorhergehenden Rhythmen entstehen

1) zwey Dochmiaci.
⏑ – | – ⏑ – der erste Dochmius.
⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ der zweyte.

2) Vier Prosodiaci.
⏑ ⏑ | ⏑ – | ⏑ aus drey Füßen.
⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – aus vier Füßen.
⏑ – – ⏑ | – – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – | – – ⏑ ⏑

3) Zwey irrational Chorei
– | ⏑ ⏑ Jamboides.
⏑ ⏑ | – Trochoides.

4) Andere vermischte Rhythmen.
– ⏑ | – ⏑ Creticus.
⏑ – | ⏑ – Dactylus per Jambum.

– ⏑ | ⏑ – Dactylus per Bacchium a Trochäo.
a – | – ⏑ Dactylus per Bacchium a Jambo.
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ Dactylus per Choreum Jamboiden.
– ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – Dactylus per Choreum Trochoiden [484]).

Die erste Art dieser Tonfüße nennt Aristides die Dactylische, die zweyte die Jambische, und die dritte die Päonische. Durch die zwischen den verzeichneten Tonfüßen befindlichen Striche werden die zwey Hauptzeiten derselben angedeutet, nämlich die Thesis und Arsis. Wo die Arsis den ersten Platz einnimmt ist der Buchstabe a darüber gesetzt, und man muß den dahinter befindlichen Strich als einen wirklichen Taktstrich ansehen. Bey allen übrigen Rhythmen ist die Thesis der erste, und die Arsis der zweyte Theil.

Uebrigens giebt es der Rhythmen außer den angeführten noch eine große Zahl. Wir bemerken nur noch folgende wenige, die an Brauchbarkeit manche übertreffen, und sich im Aristidischen Verzeichniß finden. Unter die dreysylbigen gehört

1) Der Molossus mit drey langen Sylben – – –
2) Der Tribrachys mit drey kurzen ⏑ ⏑ ⏑
3) Der Bacchius mit einer kurzen und zwey langen Sylben a ⏑ – – Ist ein umgekehrter Dactylus.
4) Der Antibacchius a – | – ⏑
5) Der Amphibrachys a ⏑ | – ⏑

Unter die viersylbigen gehört

1) Der Choriambus, der aus einer Verbindung des Jambus und Trochäus besteht – ⏑ ⏑ | –
2) Der Ditrochäus – ⏑ – ⏑ welcher mit dem Creticus eigentlich einerley ist, von einigen aber für einen punktirten Rhythmus angesehen wird. Da man es bezweifelt, daß die Griechen das in ihrer Musik gehabt haben, was wir punktirte Noten nennen, weil, wie man aus allen Nachrichten sehen kann, ihre lange Zeit stets nur aus zwey syllabischen Zeiten bestand, so wie die kurze aus einer, und eine punktirte Note drey solche Zeiten erfordert; so ist der Ditrochäus blos deswegen hier angeführt worden, um zu zeigen, daß die punktirte Bezeichnung desselben wahrscheinlich nicht die richtige sey.

§. 142.

Es ist schon mehreremale angeführt worden, daß die Tonzeichen der Griechen nur die Höhe oder Tiefe der Töne, nicht aber auch zugleich die Dauer derselben andeuteten. Die Dauer der Töne mußte nach den langen und kurzen Sylben des Textes eingerichtet werden, und der Sänger, der den Text zu singen hatte, konnte dies, da aller Gesang blos syllabisch war, leicht ohne andere Hülfsmittel bewerkstelligen. Allein der Lyrist, welcher mit dem Text eigentlich nichts zu thun hatte, bedurfte eines andern Hülfsmittels, die Länge und Kürze seiner Töne richtig zu bestimmen. Dieses Hülfsmittel bestand in einer am Anfang des Gedichts verzeichneten Vorschrift des Rhythmus, von welcher schon im §. 132 geredet worden ist. Bey der Ausführung der Gedichte selbst mußten besondere Personen das Zeitmaaß auf mancherley Arten angeben, um Sänger und Spieler nicht nur genau im Takt, sondern auch in der wahren Bewegung desselben zu erhalten. Dieses Geschäft wurde durch einen Musikmeister oder Anführer verrichtet, welcher μεσοχορος und κορυφαιος, Koryphäus hieß, weil er in der Mitte des

484) *Aristid. Quint. de Musi. Lib. I. pag. 36. 37. 38. 39. 40.*

Orchesters auf einer erhöheten Stelle stand, um vom ganzen Orchester gesehen und gehört werden zu können. Am gewöhnlichsten wurde der Takt mit dem Fuß geschlagen, der nach den beyden Taktzeiten, Thesis und Arsis, welche blos von dieser Bewegung ihren Namen haben, wechselsweise aufgehoben und niedergeschlagen wurde. Von diesem Taktschlagen mit dem Fuße wurden die **Koryphäen** auch ποδηκτυποι und ποδοψοφοι genannt. Bey den Römern, welche diese Art den Takt mit dem Fuß zu schlagen, von den Griechen annahmen, hießen sie pedarii, podarii und pedicularii. Um die Bewegung des Takts recht fühlbar zu machen, nahm man eiserne Sohlen unter die Füße, welche von den Griechen κρηπεζια, κρηπλα, κρηπιδα, und von den Römern pedicula, scabella oder scabilla genannt wurden. Sie waren eine Art von kleinen Schemeln oder Blöcken.

Eine andere Art den Takt zu schlagen, wurde mit den Händen verrichtet. Man schlug mit der rechten Hand in die hohle Fläche der linken. Ein solcher Taktführer hieß Manuductor. Da aber die bloße Hand nach der Meynung der Griechen den Takt nicht fühlbar genug machen konnte, so nahmen sie Austerschalen, Knochen von Thieren, oder andere harte Körper, und schlugen sie mit den Händen gegen einander. Wenn man bedenkt, was für einen Lärm diese pedicularii und manuductores mit ihren eisernen Sohlen und Austerschalen oder Knochen gemacht haben mögen, so kann man nicht umhin, die Musik der Griechen, selbst noch in den Zeiten des **Aristoteles** [485]), beynahe für eben so roh zu halten, als sie bey ihrem ersten Ursprung, in den Zeiten der idäischen Dactylen und der Corybanten (s. §. 6) war. In unsern Zeiten finden wir eine solche Art von Musik nur noch bisweilen bey einem Dorfschulmeister, der durch die Ungeschicklichkeit seiner Bauern und Chorknaben genöthigt ist, nicht nur mit Hand und Fuß zu lärmen, sondern auch ein lautes Geschrey zu machen, wenn er sein Orchester nur einigermaaßen im Takt erhalten will. Wenn eine Musik nichts als Lärm, nichts als Rhythmus seyn soll, um dadurch eine große Menge von Zuhörern zu betäuben, und ihre groben Nerven zu erschüttern, so war die Art des Taktschlagens, welcher sich die Griechen bedienten, vortreflich; soll sie aber aus einer Verbindung von Tönen bestehen, deren Anordnung und verschiedene Modificationen zum Ausdruck sanfter, feiner und edler Gefühle dienen kann, wie die Griechen so häufig von der ihrigen rühmen, so wird wohl niemand glauben, oder begreifen können, daß eine so lärmende Ausführung dazu dienlich seyn konnte. Es ist eine der ausgemachtesten Wahrheiten, daß derjenige Tonkünstler, welcher des Taktschlagens überhaupt noch bedarf, es geschehe nun so behutsam und unmerklich, als es wolle, ein musikalischer Stümper, ein noch ungeübter Schüler ist. Was sollen wir nun von der Geschicklichkeit der griechischen Tonkünstler denken, die ein Taktschlagen bedurften, welches allen Lärm noch weit übertraf, womit heutiges Tages etwa ein Dorfschulmeister seine ungeschickten Bauern und Chorknaben in Ordnung halten muß? Sollte man wohl in einem griechischen Schauplatz vor dem Lärm der **Koryphäen** die Musik haben hören können?

In Absicht auf die Bewegung oder das **Tempo** der griechischen Tonstücke muß noch bemerkt werden, daß es eben so wie bey uns geschwinder oder langsamer genommen werden konnte, ohne daß dadurch das Verhältniß des Auf- und Niederschlags aufgehoben wurde. Dieses **Tempo**, welches von den Griechen ductus rhythmicus oder agoge rhythmica genannt wurde, mußte sich nach dem im Text enthaltenen Ausdruck richten, konnte also nach den verschiedenen Einsichten und Empfindungen des Koryphäus sehr verschieden genommen werden. Damit der Rhythmus z. B. in den catalectischen oder abgebrochenen Versen, welchen am Ende eine kurze oder lange Sylbe fehlte, in seinem gehörigen Fortgang durch ein ganzes Stück hindurch nicht unterbrochen wurde, beobachtete man an dieser leeren Stelle eine Pause von der Dauer der fehlenden Sylbe. Man nannte eine solche Pause tempus vacuum. War sie klein, und galt nur eine syllabische Zeit, so hieß sie Limma oder Residuum; galt sie aber eine lange Sylbe, oder zwey syllabische Zeiten, so hieß sie prosthesis oder adpositio [486]).

485) **Aristoteles** redet in seinen Problemen von diesem lärmenden Taktschlagen, so wie es auch im **Hesychius** und im Scholiast des **Aristophanes** durch verschiedene Stellen bestätigt wird, welche man beym **Burette** (Memoires de l'acad. roy. de B. L. F. V. p. 160) angeführt findet.

§. 143.

Da die Griechen in ihren Tonarten und Klanggeschlechten, sogar schon in ihren kleinen Systemen, nachdem die Intervallen derselben verschieden geordnet waren, und auf gewisse Weise entweder stuffen- oder sprungweise auf- oder abstiegen, schon so große Wirkungen auf die Empfindung bemerkten und fühlten, so ist es sehr begreiflich, daß sie dem Rhythmus, der bey ihrer Musik **alles in allem** war, noch weit größere Kraft und Wirkung zugeschrieben haben müssen [487]). Dies haben sie auch wirklich gethan. **Aristides**, welcher überhaupt über die Rhythmik unter den griechischen Theoristen einer der ausführlichsten ist, giebt nicht nur das lange, schon angeführte Verzeichniß von Tonfüßen, sondern auch Beschreibungen von ihren besondern Eigenschaften und Wirkungen auf das menschliche Herz. „Diejenigen Tonfüße oder Rhythmen, sagt er, welche mit einem Niederschlage anfangen, sind beruhigend und besänftigend; diejenigen aber, welche mit einem Aufschlag anheben, beunruhigend. „Rhythmen, welche aus ganzen Tonfüßen bestehen, sind von edler Wirkung. Andere aber, welche „kurze Tonfüße und bisweilen Pausen (tempora vacua) haben, sind zwar einfacher, aber weniger „edel. Rhythmen von gleichen Verhältnissen sind angenehm; von ungleichen Verhältnissen aber rührender (commotiores). Mittelgattungen zwischen den angenehmen und rührenden Rhythmen sind „die doppelten. Unter den Rhythmen, die zwey gleiche Zeiten haben, sind die mit lauter kurzen Sylben, lebhaft, ungestüm, und zu den pyrrhischen Fechtertänzen geschickt; die mit lauter langen Sylben „sind ernsthafter, pathetischer, und zu Lobliedern bequem. Die mit vermischten langen und kurzen „Sylben vereinigen die Eigenschaften der beyden vorhergehenden in sich. Unter den Rhythmen in proportione dupla hat der **Jambus** und **Trochäus** am meisten Feuer und Lebhaftigkeit; beyde schicken „sich daher vorzüglich zum Tanz. Rhythmen, worin die Arsis die Dauer von zwey langen Sylben hat, „z. B. die orthischen (ορθιοι) und semantischen (σημαντοι) sind voller Würde. Zusammengesetzte „Rhythmen werden für rührender gehalten, als die einfachen, und die, welche nur auf ein einziges „Klanggeschlecht eingeschränkt sind, sind weit weniger wirksam, als die, welche aus einem ins andere „übergehen u. s. w." Diese Eigenschaften (glaubt **Aristides**) sind in der Natur des Menschen gegründet, und aus dem Gange desselben könne man eben so auf seinen Charakter schließen, als aus der Beschaffenheit eines Rhythmus auf seine Wirkung. So sagt er z. B. ein mit dem spondäischen Rhythmus übereinstimmender Gang, zeige ein gesetztes und verständiges Wesen an; aus einem trochäischen und päonischen Gange erkenne man einen feurigen und lebhaften Geist; der **Pyrrichius** zeige etwas niederträchtiges und unedles an; unregelmäßige Geschwindigkeit, Ausgelassenheit und Unordnung, und endlich zeige ein Gang, der etwas von allen vorhergehenden Rhythmen an sich habe, einen wilden und ausschweifenden Menschen an [489]). So sonderbar und unbedeutend die Merkmale zum Theil waren, welche den verschiedenen einzelnen Rhythmen zugeschrieben wurden, so fein ist diese Vergleichung einiger Rhythmen mit dem Gange eines Menschen, nebst den daraus gezogenen Folgen. Dennoch darf sie

486) *Aristid. Quintil. de Muf. pag. 40.*

487) Aus dem Benehmen ihrer Koryphäen ist diese überwiegende Kraft des Rhythmus sehr erklärlich. Denn wie sollte eine Musik, bey welcher man vermittelst des lärmenden Taktschlagens nichts als den Rhythmus hören konnte, durch irgend ein anderes Mittel wirken können, als eben durch den so fühlbar gemachten Rhythmus.
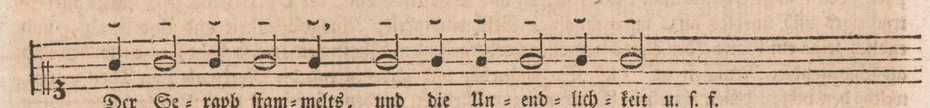
488) *De Musica, lib. II. pag. 97. 98. 99.*

489) *Id. Ibid. pag. 99.*
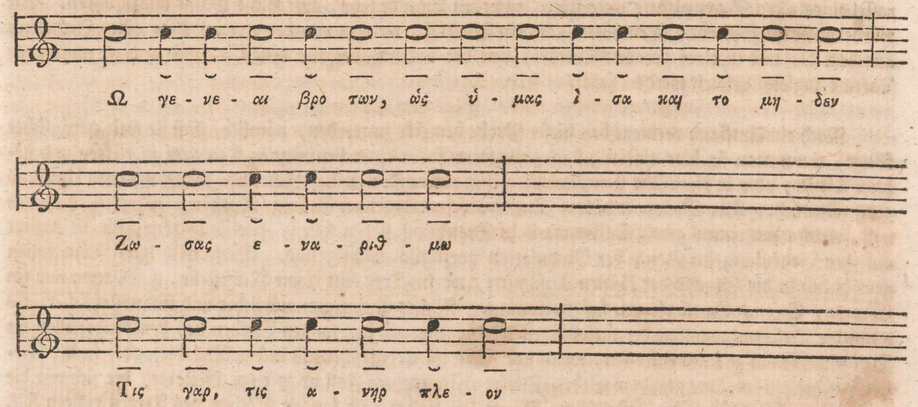
nicht zu weit getrieben werden, wenn sie in Ansehung der Folgen nicht eben so irre führen soll, als die Physiognomik so oft gethan, und noch täglich thut. Es giebt gewiß Menschen von gesetztem und verständigem Wesen, deren Gang dem Spondäus nicht im mindesten ähnlich ist, so wie hingegen auf der andern Seite ein sehr spondäischer Gang bey einem wilden und ausschweifenden Menschen gefunden werden kann. Es ist also hier nur von einer gewissen Aehnlichkeit, oder vielmehr von dem, was am besten mit einander übereinstimmen würde, die Rede, nicht von dem, was sich in der Natur wirklich beysammen findet; und in Ansehung der Anwendung der Rhythmen zu verschiedenen Ausdrücken, hat Aristides allerdings Recht, wenn er verlangt, daß gewisse Tonfüße zu gewissen Ausdrücken vorzüglich gebraucht werden sollen, weil sie am besten miteinander übereinstimmen [490]).

§. 144.

So viel uns indessen die alten Theoristen von den Wirkungen und von der großen Mannichfaltigkeit ihres Rhythmus, so wie auch von der strengen Beobachtung desselben sagen, so finden wir doch, wenn wir das, was sie davon lehren, selbst nach ihren eigenen Vorschriften in Ausübung bringen wollen, bey weitem den Erfolg nicht, welchen wir erwarten zu können geglaubt haben. Statt der so gerühmten Mannichfaltigkeit, Ordnung und Uebereinstimmung der Theile, findet man ermüdende Einförmigkeit, Unordnung und gänzlichen Mangel eines angenehmen Verhältnisses. Durch die allzuängstliche Beobachtung der langen und kurzen Zeiten, so daß die lange genau die doppelte Dauer der kurzen erhielt, mußte der Rhythmus steif und einförmig werden; und durch die Vermischung mehrerer Arten von Rhythmen bekamen die Theile eines ganzen Satzes oder einer ganzen Zeile außer der ermüdenden Einförmigkeit, auch noch einen ungleichen und verhältnißlosen Gang, und konnten nicht so wie bey uns, in verschiedene Takte abgetheilt werden, die der Dauer nach im Ganzen einander gleich sind, in den einzelnen Theilen eines jeden aber, so von einander abgehen, daß dadurch die angenehmste Mannichfaltigkeit und Uebereinstimmung entsteht. Ein Hauptfehler in der griechischen Rhythmik war daher unstreitig dieser, daß nur zweyerley Arten von Zeiten angenommen wurden, nämlich eine lange und kurze; da es doch in jeder geschwinden oder langsamen Bewegung mehrere kurze und mehrere lange giebt, ohne deren Beobachtung selbst die bloße Recitation eines Gedichts, ohne alle weitere Rücksicht auf Gesang, steif, unnatürlich und ermüdend werden muß. Man versuche einen einzigen Vers auf diese Weise, nämlich mit genauer Beobachtung der langen und kurzen Zeit zu recitiren, und man wird meine Meynung gegründet finden. Im Gesang ist es eben so auffallend, wenn nicht noch auffallender; und eben zur Vermeidung einer so steifen Einförmigkeit sind unsere kleinen Taktnoten eingeführt worden. Ich will zur Probe den ersten Vers aus einer Klopstockischen Ode nach Art der Alten mit zweyerley Taktnoten nach dem dabey befindlichen Sylbenmaaß hersetzen:
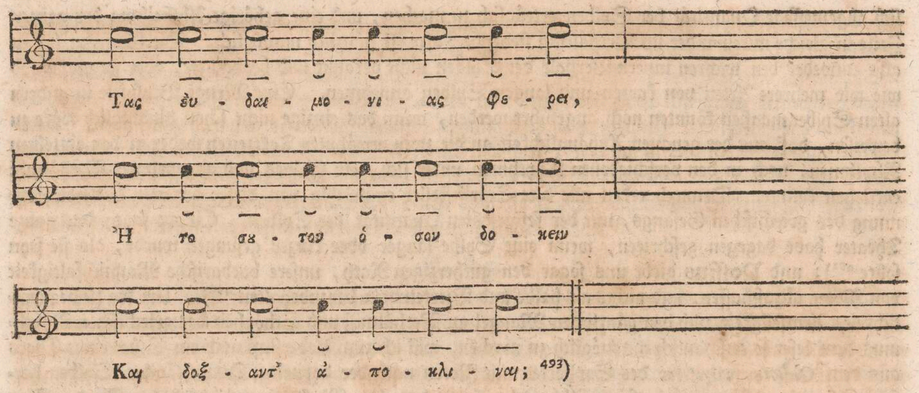


und bin überzeugt, daß jedermann einen solchen Gesang blos nach dem beobachteten Verhältniß der Sylben unnatürlich finden wird. Keine Kunst der Melodie ist im Stande, eine solche steife und ängstlich abgemessene Quantität der Sylben erträglich zu machen, und eine gehörige Abtheilung der ganzen Zeile in gleiche miteinander im Verhältniß stehende Takte ist gänzlich unmöglich. Die Griechen haben also entweder den wahren innern Verhalt der Sylben nicht gekannt und beobachtet, oder sie mußten so wie wir mehrere Arten von kurzen und langen Sylben annehmen. Eine Menge Beyspiele in andern alten Sylbenmaaßen könnten noch angeführt werden, wenn das einzige nicht schon hinlänglich wäre zu beweisen, daß aus der genauen Anhänglichkeit an die zwey erwähnten Taktzeiten weder in den einzelnen Rhythmen, noch in den verschiedenen Rhythmen unter sich, ein schönes und angenehmes Verhältniß entstehen konnte. Dennoch reden alle alte Schriftsteller einmüthig von dieser genauen Uebereinstimmung des griechischen Gesangs, mit der festgesetzten Quantität der Sylben. Cicero sagt, das ganze Theater habe dagegen geschrieen, wenn eine Sylbe länger oder kürzer gesungen wurde, als sie seyn sollte [491]); und Vossius giebt uns sogar den gutherzigen Rath, unsere barbarische Mannichfaltigkeit von Noten abzuschaffen, und nichts als halbe und Viertelnoten beyzubehalten [492]). Um die Unbequemlichkeit, Armseligkeit, und den gänzlichen Mangel an Verhältniß und Schönheit des griechischen Rhythmus dem Leser so anschaulich als möglich zu machen, will ich zum Ueberfluß noch ein Stück eines Chors aus dem Οιδιπους τυραννος des Sophocles mit Noten nach der doppelten Quantität der Sylben hersetzen, so wie es Burney in seiner Abhandlung von der alten Musik eingerichtet hat. Da der Chor im alten Drama eigentlich musikalisch war, und hauptsächlich dazu dienen sollte, die Schönheit der Musik, und die ganze Kraft des Rhythmus zu zeigen, so muß er auch vorzüglich geschickt seyn, uns durch sein Sylbenmaaß von dem musikalischen Rhythmus den besten Begriff zu geben. Das Sylbenmaaß war außerdem in dem Chor am wenigsten auf eine einzige Gattung eingeschränkt, und scheint in der Mischung und Stellung der Füße so mannichfaltig und frey gewesen zu seyn, daß man es oft mehr für eine fließende Prose als für eine in Verse abgetheilte Poesie halten könnte.



490) Aristoteles (de republ. lib. 8 pag. 455) macht ähnliche Bemerkungen, und sagt, es finde sich keine Bewegung in der Natur, und in unsern Leidenschaften, die nicht durch irgend eine Art von Rhythmus nachgeahmt werden könne, oder ein Bild derselben sey.

491) In versu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba brevior aut longior. *Cic. in Bruto cap. 51.*

492) *De viribus Rhythmi, pag. 128.*



Man wird aus dieser Probe deutlich sehen, daß die verschiedenen Rhythmen unfähig sind, in Takte abgetheilt zu werden, und daß kein an Ordnung und Uebereinstimmung der Theile gewöhnter Sänger im Stande ist, einen solchen Gesang streng nach der Quantität der Sylben auszuführen, ohne eine Musik hervorzubringen, die in ihrer Art abscheulich ist, und bey andern als griechischen Zuhörern unstreitig Verzuckungen erregen würde. Wenn die Chöre wirklich auf eine solche Weise ausgeführt wurden, so war es kein Wunder, sagt Burney, daß sich die Griechen so lärmender Hülfsmittel zum Taktschlagen bedienen mußten. In den neuern Zeiten würde auch das beste Orchester, selbst von dem Gerassel eines alten Koryphäus unterstützt, nicht im Stande seyn, eine solche Musik auszuführen. Sie würde unser Gefühl eben so empören, als ein Tonstück, welches von der einen Hälfte eines Orchesters aus dem C, und in einer geraden Taktart, von der andern aber aus dem Cis, und in einer ungeraden Taktart zugleich gespielt werden sollte.

Noch ein Umstand verdient bey dieser Probe bemerkt zu werden, nämlich, daß sie weit erträglicher klingt, wenn man sie blos eintönig singt, als wenn sie in einer bestimmten Tonleiter in tiefern und höhern Tönen, oder in einer Art von Melodie gesungen werden soll. Ich finde indessen diesen Umstand ganz erklärlich. Der Melopoet bedarf nämlich, sobald er seinen Gesang in gehörige Phrasen eintheilen will, welche mit einem gewissen Grundton in Beziehung stehen sollen, gewisse Leittöne, die in Absicht auf ihre Bedeutung im Gang der Modulation vorzüglich wichtig sind. Diese wichtigern Töne fallen gewöhnlich in die Gegend der kleinen Abschnitte, wo im Text eine kleine Ruhestelle, z. B. etwa nur ein Comma, Colon, Semicolon u. s. f. vorkommt. Nichts ist nun unnatürlicher und unausstehlicher, als wenn die Bestimmungstöne der melodischen Modulation mit den langen Sylben bey den Ruhestellen im Text nicht genau zusammentreffen, wenn der Sinn im Text früher als in der Melodie, oder in der Melodie früher als im Text geendigt wird. Dieser unangenehme Fall ist in einer Melodie, die sich wie die griechische, streng nach der festgesetzten Dauer der kurzen und langen Sylben des Textes richten soll, unvermeidlich; das unnatürliche derselben wird daher weit fühlbarer, als in einer Monotonie, wo die

493) V. 1210. „O Menschengeschlecht! wie sehr scheint mir dein Leben ein Nichts zu seyn! Denn wem ist wohl je größeres Glück geworden, als bloß der Wahn, beglückt zu seyn? Und auch der war bald dahin!“ —

Töne keine andere als rhythmische Beziehung aufeinander haben, folglich wenigstens keinen unangenehmen Contrast zwischen der Melodie und dem Rhythmus machen.

§. 145.

Was für einen Begriff sollen wir uns nun unter solchen Umständen von der rhythmischen Beschaffenheit der griechischen Musik machen? Wie sollen wir die Wunder, welche sie den Nachrichten ihrer Bewunderer zufolge in den Herzen der Zuhörer gewirkt haben soll, mit ihrer Beschaffenheit reimen? — Da wir überzeugt seyn können, daß so wenig die rhythmischen als melodischen Verhältnisse der Griechen aus den frühern Zeitaltern unsern jetzt gebräuchlichen ähnlich waren, so würden wir auch selbst dann, wenn wir im Stande wären, genau zu erfahren, wie beydes beschaffen war, dennoch nie begreifen können, wie eine solche Musik gefallen und große Wirkungen erregt habe. Für unser Ohr würde sie nie seyn, eben so wenig als die Melodien der Türken, Araber, Neuseeländer, Masuren, Podolier u. s. f., die sowol in den Tönen als in den Rhythmen solche Verhältnisse gebrauchen, welche nicht nur von den unsrigen gänzlich abgehen, sondern auch von uns gar nicht begriffen werden können. Es ist nur die Frage, ob eine solche Musik, die sowol in den rhythmischen als melodischen Verhältnissen gänzlich von der unsrigen abweicht, wirklich schön habe seyn können. Diese Frage wird sich leichter beantworten lassen, wenn ich erst angeführt haben werde, wie nach meiner Vermuthung (denn mehr als vermuthen kann niemand in einer so dunkeln Sache), die Rhythmik der griechischen Musik beschaffen gewesen seyn mag.

Taktart ist in der Rhythmopöie genau dasselbe, was Tonart in der Melopöie ist. So wie nun die Töne unserer Tonarten mit ihrem Grundtone in der genauesten Beziehung stehen, und gleichsam von ihm abgeleitet sind, so verhält sichs auch mit den Theilen oder Gliedern einer Taktart. Die Grundverhältnisse in beyden sind einfach. Tartini hat dieselbe Bemerkung gemacht, und alle mögliche brauchbare Taktarten von den Verhältnissen der Octave und Quinte hergeleitet. Der gerade Takt, sagt er, entsteht aus dem Verhältniß der Octave 1: 2; ungerader aus dem Verhältniß der Quinte 2: 3. Außer diesen beyden Verhältnissen ist nichts gutes zu hoffen. Dies ist so wahr, fährt er fort, so gewiß alle diejenigen, welche andere Taktarten versucht haben, statt des guten Erfolgs nichts als Verwirrung hervorbringen konnten. Und so wird es immer gehen [494]). Bey den Griechen war der Fall anders. So wie höchstwahrscheinlich die Intervalle ihrer Tonarten, (beym enharmonischen und chromatischen Klanggeschlecht wissen wir es gewiß), nichts verhältnißmäßiges mit einem Grundton hatten, sondern zwischen dem Grundton und der Quarte, oder in den sogenannten beweglichen Tönen der Tetrachorde für uns in ganz unbegreiflichen Verhältnissen waren, so werden vermuthlich auch die rhythmischen Verhältnisse auf eine ähnliche Art ohne Beziehung auf einige wenige Grundverhältnisse gewesen seyn. Die Dauer der zwischen diesen Grundverhältnissen liegenden Rhythmen, die vielleicht in ihrer Art den Viertheilstönen ähnlich waren, war aber wahrscheinlich blos fühlbar, und konnte weder durch Zeichen bezeichnet, noch durch Worte begreiflich gemacht werden. Die griechischen Theoristen waren daher auch nicht im Stande, sie für Leser, die nicht mit eigenen Ohren hören konnten, auf eine deutliche und begreifliche Art zu beschreiben. Wenn wir in den Werken der griechischen Theoristen, wie schon bey der Melopöie angeführt ist, alle praktische Beyspiele vermissen, die in keinem neuern musikalischen Lehrbuche fehlen,

494) Come le due ragioni dupla, e sesquialtera sono il fondamento integrale del musicale sistema, così li due tempi suddetti relativamente dedotti sono il fondamento integrale della misura o sia battuta, oltre di cui nulla vi è da sperare di buono. Ciò tanto è vero, quanto che molti avendo tentato altre forme di misura, in vece di buon effetto han trovato somma confusione; e così succederà sempre. *Trattato di Musica, pag. 114.*

so ist vielleicht nicht blos die Weitläuftigkeit und Schwierigkeit der griechischen Notenschrift an sich Schuld daran, sondern die Unmöglichkeit, Töne und Rhythmen von so unbestimmbaren Verhältnissen zu schreiben. Sie konnten blos durch mündlichen Unterricht gelehrt, und von einem auf den andern gebracht werden.

Ueber diese rhythmische Beschaffenheit der griechischen Musik haben wir zwar kein ausdrückliches Zeugniß weder von einem alten Theoristen, noch anderm Schriftsteller, aufzuweisen. Indessen finden sich doch Umstände, die eine solche Meynung unterstützen. In den allerältesten Zeiten waren die Sylben einfach, Hexameter und Jamben, und die letztern wurden rein und unvermischt gebraucht. Sie waren in der Rhythmopöie das, was die alte Enharmonik in der Melopöie war. So wie man von der einfachen alten Enharmonik nach und nach abgieng, und die weitern Intervallen derselben mit kleinern Tönen ausfüllte, bis sie endlich alle Beziehung unter einander verloren; eben so gieng man auch nach und nach von den ersten Sylbenmaaßen ab, führte neue Tonfüße ein, vermischte sie unter einander, und brachte dadurch so sonderbare Rhythmen zum Vorschein, daß die weisern Griechen anfiengen, sich darüber, als über schädliche Neuerungen zu beschweren. So weit war es zu den Zeiten des **Plato** gekommen, welcher nicht nur die zusammengesetzten Tonfüße, sondern auch mit ihnen zugleich die jonischen, lydischen und mixolydischen Tonarten aus seinem Staat verbannt wissen wollte. Er wollte keine andere Musik unter seinen Bürgern dulden, als eine ernsthafte und männliche, und glaubte die Zusammensetzung so sonderbarer Rhythmen und Töne sey den guten Sitten nachtheilig. Selbst **Vossius**, der eifrige Verfechter des griechischen Rhythmus stimmt dem **Plato** hierin bey, und sagt, er habe Recht gehabt, die Zusammensetzungen von solchen Füßen und Tönen zu verwerfen, die meistentheils **aus einander widerstreitenden Bewegungen** bestanden, und sie für unächt, für Zwitter anzusehen, welche den Geist aus seiner richtigen Fassung bringen, und ihn zu allerley Muthwillen, Trunkenheit und sträflichen Begierden reizen können. Was sind die einander widerstreitenden Bewegungen anders, als Rhythmen, welche mit keinem einfachen Grundverhältniß in Beziehung stehen? Was sind sie anders, als solche Rhythmen, die aus Mangel an Verhältniß, an Schönheit, an Uebereinstimmung untereinander, das Gefühl der Zuhörer hin und her ziehen, beunruhigen, und den Geist desselben nach und nach von allem Wohlgefallen an Ordnung abziehen und entfernen? Und endlich, wenn **die hemiolischen und epitritischen** Rhythmen nicht solche verhältnißlose und taktwidrige Tonfüße wären, welche sich auf kein einfaches Grundverhältniß zurückführen lassen, warum widerstreben sie unserm Gefühl so sehr, warum sind wir nicht im Stande, auch in unsern Zeiten noch Gebrauch davon zu machen? --

§. 146.

Also nicht der Schönheit des griechischen Rhythmus, **nicht der Mannichfaltigkeit und übereinstimmenden Einheit** desselben sind die großen Wunder zuzuschreiben, welche er gewirkt haben soll. Wenn diese Wunder wirklich je gewirkt worden sind, so geschah es unstreitig aus ganz andern Ursachen, von welchen am Schluß dieses Abschnitts geredet werden wird. Gerade diejenige Art des Rhythmus, welche in den frühern Zeitaltern die größten Wirkungen hervorgebracht haben soll, wurde in spätern Zeitaltern, da die Griechen an Kultur aller Art schon zugenommen hatten, verworfen und gänzlich abgeschaft. Dies würde nicht geschehen seyn, wenn seine Einrichtung den Begriffen der kultivirten Griechen von Ordnung, Zusammenhang und Uebereinstimmung angemessen gewesen wäre. So wie man daher in der Melopöie zu den zusammenhängenden Tonreihen zurückkam, und die chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte als unbrauchbar abschafte, so verfuhr man auch mit den alten zusammengesetzten, vermischten und verhältnißlosen Rhythmen. Alles, was wirklich brauchbar in der alten Rhythmik war, dauerte fort, gieng mit den simplificirten Tonarten zugleich von den Griechen auf die Römer, von den Römern durchs Mittelalter hindurch auf die neuern Zeiten, und wurde endlich eben so wie das alte Tonsystem allmälig erweitert, und in allen seinen einzelnen Theilen auf das innigste und schönste mit einander verbunden. Anstatt der zwey verschiedenen Notengattungen der Griechen und Römer, die selbst noch in dem Gesang der römischen Kirche, unter dem Namen Gregorianischer Noten von zwiefacher Art, nämlich nur kurz und lang sind, haben wir nun zehen Arten von verschiedener Länge, von der **Maxima** an bis zum **Vierundsechzigtheil**, die sämmtlich mit einander im genauesten Verhältniß stehen, und sich alle auf eine unendlich mannichfaltige Art, selbst in einerley Takt oder Zeitmaaß verbinden lassen. Wer noch jetzt im Stande ist, den Verlust des alten griechischen Rhythmus, oder des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts zu bedauern, kennt weder die unsrige noch die griechische Musik, und bedauert etwas, was die kultivirtern Griechen selbst verwarfen, und was er bey jedem rohen Volk, z. B. bey den Neuseeländern, Arabern, Podoliern, Masuren u. s. f. in eben der Vollkommenheit wieder finden kann. Die bessere Musik der Griechen ist nicht verloren, sondern lebt noch jetzt in manchem alten Kirchenliede, welche von den Hebräern, Griechen und Römern auf die ersten Christen, und durch **Luther** in der Zeit der Reformation auf uns gebracht worden sind. Nur muß man diese ursprünglich griechischen Hymnen jetzt nicht mehr in unsern neuen, sondern in den alten von **Luther** selbst herausgegebenen Choralbüchern, oder in den noch ältern römischen Breviarien suchen, worin sie so, wie sie Gregor der Große im sechsten Jahrhundert nach Christo gesammelt hat, noch unverfälscht aufbehalten sind.

III. Ob die Griechen eine Harmonie, oder vielstimmige Musik gehabt haben?

§. 147.

Wenn die Harmonie hauptsächlich zur Vervielfältigung musikalischer Ausdrücke, und zur genauern und richtigern Bestimmung derselben dient, wie in der Einleitung §. 20 — 26. ausführlich gezeigt worden, so ist sie eine so wichtige Sache, daß eine Musik ohne sie eben so wenig vollkommen seyn kann, als eine an Worten und bestimmten Ausdrücken arme Sprache. Die Frage also, ob die Griechen eine solche Harmonie gekannt oder ausgeübt haben, muß, nachdem sie entweder mit **ja** oder mit **nein** beantwortet wird, auf unsern Begriff und unser Urtheil von der Beschaffenheit ihrer Musik nothwendig einen großen Einfluß haben. Dieser große Einfluß ist indessen nicht von allen Schriftstellern, welche sich bisher auf die Untersuchung der gedachten Frage eingelassen haben, mit gleicher Deutlichkeit erkannt worden. Den meisten schien sie zwar einer Untersuchung werth zu seyn; wenn sie aber fanden, daß sie nicht anders als mit Nein beantwortet werden konnte, so glaubten sie dennoch, die Musik der Griechen verliere wenig oder nichts, wenn man ihr auch die Harmonie absprechen müsse. Ausser **Rousseau**, dessen Meynung in der Einleitung schon angeführt ist, erklärt sich **Mersenne** hierüber am deutlichsten. Ihm scheint der **vielstimmige Satz** bloß dazu erfunden zu seyn, um die Mängel des Gesangs zu ersetzen, und die Unwissenheit der neuern Musiker in derjenigen Art von Melodie, wie sie bey den Griechen war, zu bemänteln. Von diesem schönen griechischen Gesang, fährt er weiter fort, haben sich in der Levante noch einige Spuren erhalten, welche verschiedene Reisende von den Persianern und Neugriechen haben singen hören [495]). Da **Mersenne** ein sehr guter Kenner der Musik war, und in seinen libris Harmonicorum, die bloß eine vermehrte Ausgabe der Harmonie universelle sind, im siebenten Buch des ersten Theils, welches de cantibus handelt, vortreffliche Dinge sagt, und überall den nothwendigen Zusammenhang der Melodie mit der Harmonie deutlich zeigt; so ist es um so mehr zu verwundern, daß er sich in

495) *Harmonie universelle. Livr. IV. pag. 197.*

der angeführten Stelle so sehr vergessen, und seinen anderwärts geäusserten Meynungen und Lehrsätzen so geradezu widersprechen konnte.

Nicht allein Mersenne, sondern auch alle andere Schriftsteller, die mit ihm über diese Sache gleiche Sprache führen, sind indessen, wie man deutlich sehen kann, nicht sowol aus Mangel an musikalischen Kenntnissen auf so irrige Meynungen geleitet worden, als vielmehr durch das, was man die Stimme des Volks nennen könnte. Die tägliche Erfahrung lehrt, sagen sie fast alle übereinstimmend, daß die meisten Menschen lieber eine bloße einfache Melodie hören, als eine vielstimmige Musik, und jederman unterscheidet weit leichter die Schönheit einer einzigen Stimme, als die Schönheit harmonischer Verhältnisse. Dies ist eben so begreiflich und unleugbar, als wenn jemand sagt, eine arme Sprache sey leichter verstehen zu lernen, als eine reiche. Ist aber deswegen die arme Sprache der reichen vorzuziehen? Wenn überhaupt der Werth irgend einer Kunst durch die Stimme des Volks bestimmt werden soll, so ist es gewiß um die höhere Schönheit derselben gethan. Unter tausend Liebhabern der Musik sind gewiß keine zehen, auf welche das, was **Ramler** in seinem Vorbericht zu seiner lyrischen Blumenlese überhaupt von Liebhabern der schönen Wissenschaften und Künste sagt, nicht angewendet werden könnte, **daß sie nämlich so gerne und so häufig nur das mit wahrer Theilnehmung schätzen und lieben, was von einer gewissen Mittelmäßigkeit, oder (man möchte fast sagen) so beschaffen ist, daß sie es zur Noth eben so gut hätten machen können.** Hat der geübtere Kenner weniger Recht, die Befriedigung seines Geschmacks von den schönen Künsten zu erwarten, als der ungeübtere? Soll jener seine höhere Kenntniß verläugnen, und anstatt eines Kunstwerks von den mannichfaltigsten Schönheiten, sich gleich dem kenntnißlosen Liebhaber mit einer Menuet, mit einem kleinen Liede, vielleicht gar mit einem englischen Tanze begnügen? Die Kunst hat Mittel in den Händen, beyde zu befriedigen, und wenn es unbillig ist, den Liebhaber mit einem Kunstwerk zu ermüden, welches seine Einsichten und seinen Geschmack übersteigt, so ist es gewiß noch weit unbilliger, den geübten Kenner durch etwas ermüden zu wollen, wobey sein geübterer Geist weder Vergnügen noch Unterhaltung finden kann. Die Kunst ist für den Kenner; nur der Unwissende haßt sie, oder hält sie für unnütz. Die Materie der Kunst ist für den Liebhaber. Auch dann, wenn der Liebhaber (wie **Mersenne** und alle die vor und nach ihm einerley Meynung mit ihm hatten, gesagt haben) eine einfache Melodie lieber hört, als eine vielstimmige Musik, ist es gewiß höchst selten die Schönheit der Melodie, welche er bewundert, sondern der Ton, die Materie derselben. Die Zusammensetzung einer schönen einfachen Melodie gründet sich nicht weniger auf Grundsätze der Harmonie, als die Harmonie selbst. Der Liebhaber kennt die einen so wenig als die andern, ist also in dem einen Fall so wenig als im andern im Stande, mit Grund zu beurtheilen, was schön oder nicht schön ist. Der höchste Punkt, wohin sein Urtheil reicht, ist Schönheit des Tons, und leichtes Verhältniß des Rhythmus, nicht Schönheit der Kunst oder der Zusammensetzung. So weit nur kann ihn reine unverfälschte Empfindung leiten, weiter nicht. Will er weiter, will er auch über Ordnung, Zusammenhang, und Mannichfaltigkeit der Zusammensetzung urtheilen, so muß er nicht mehr bloß empfinden, sondern auch denken, und zwar der Natur der Kunst gemäß denken lernen. Er muß Kenner werden. Je mehr er der Kunst gemäß denken lernt, desto mehr wird er finden, daß es weit nöthiger wäre, den Umfang der Kunst noch zu erweitern, als einzuschränken.

Wenn also die Musik der Griechen keine Harmonie hatte, so ist es gar keine Frage, daß sie weit eingeschränkter, als die unsrige war, daß es ihr für manche Modification menschlicher Empfindungen an Ausdrücken fehlen mußte. Sie war einer Sprache gleich, welcher es zur Bezeichnung der gewöhnlichsten und nöthigsten Bedürfnisse nicht an Ausdrücken fehlte, die aber für feinere Begriffe oder für abstrakte Ideen keine Worte hatte. Die wahre, vollkommen ausgebildete Sprache muß beydes haben, wenn sie auch nur selten vom ganzen Reichthum ihrer Ausdrücke Gebrauch machen könnte. Sie sind

für den Geist des Denkers, was die mancherley Instrumente für den feinen Bildner sind. Unter hundert verschiedenen Instrumenten gebraucht er vielleicht zu den gewöhnlichen Arbeiten nicht mehr als zehen, oder kaum so viel, und die übrigen hängen oder liegen so lange ruhig an ihren Plätzen, bis eine feinere Arbeit ihren Gebrauch nothwendig macht. Wenn dieser Künstler nun gar von so vorzüglichen Gaben ist, daß er am liebsten lauter feine Arbeit macht, wer wird die Nothwendigkeit und den Nutzen seiner großen Anzahl von Instrumenten für ihn und für die Liebhaber und Kenner seiner Arbeiten noch bezweifeln? Für den Stümper sind sie unnütz, und für den, dem ein roher nur aus dem Groben gehauener Klotz eben so lieb ist, als eine fein gearbeitete Bildsäule, wenigstens gleichgültig. Alle Welt fand es lächerlich, als uns der eifrige Verfechter des griechischen Rhythmus, **Isaac Vossius**, zumuthen wollte, unsere zehen verschiedene Notengattungen aufzugeben, und bloß nach Art der Griechen zweyerley Arten beyzubehalten. Jederman fand, daß dies nicht besser seyn würde, als wenn man wiederum Eicheln essen wollte, nachdem man schon längst an bessere, wohlschmeckendere und nahrhaftere Früchte gewöhnt war. Jederman fand, daß es eine Thorheit seyn würde, die vortrefliche übereinstimmende Mannichfaltigkeit unserer Tonfüße, den Reichthum der daraus entstehenden Combinationen ungenutzt zu lassen, und zu dem einförmigen Rhythmus, zur Psalmodie der Alten wiederum zurück zu kehen. Selbst **Vossius** wußte nicht eigentlich, was er wollte. Er muthet uns zu, etwas zu verwerfen, was er dadurch, daß er sagt, niemand könne ein guter Tonkünstler seyn, ohne zugleich ein guter Trommelschläger zu seyn, selbst für unverwerflich erklärt. Hätte er gewußt, daß ein Trommelschläger gerade die größte Mannichfaltigkeit des Rhythmus ausübt, daß alle seine rhythmischen Schläge gegen einander gerade dieselben Verhältnisse beobachten, welche unter unsern verschiedenen Notengattungen herrschen, so würde er seinen Irrthum bemerkt haben. Allein er wollte eine Sache beurtheilen, welche er nicht verstand, und die Welt hatte Recht, eine solche Anmaaßung lächerlich zu finden. Warum findet man es aber minder lächerlich, wenn uns in Ansehung eines andern noch wichtigern Theils der Kunst eine ähnliche Zumuthung gethan wird? Ist der Reichthum an Kunstausdrücken, und die größere Bestimmtheit derselben, welche wir durch die Erfindung der Harmonie erhalten haben, weniger schätzbar, als die Mannichfaltigkeit übereinstimmender Tonfüße? Kann der Künstler und Kenner mit Gleichgültigkeit ein Kunstmittel verlieren, welches ihn in den Stand setzt, seine Kunstausdrücke allen möglichen Modificationen menschlicher Empfindungen anzumessen, und ihnen Genauigkeit und Bestimmtheit zu geben?

Wenn also die Musik eine Sprache unserer Empfindungen seyn soll[496]), die sich nach Stand, Sitten, Lebensart und Kenntniß der Menschen, auf unendlich mannichfaltige Weise äußern, so bedarf sie zur Schilderung dieser mancherley Empfindungen alle Ausdrücke, welche sich in und aus ihr bilden lassen. Die Harmonie ist keine bloße Künsteley, kein unnatürlicher Zusatz. Sie ist die Quelle aller Melodie, so wie die Melodie die Quelle aller Harmonie ist und seyn muß. Ohne Melodie ist keine Harmonie, und ohne Harmonie keine Melodie. Nur in ihrer Verbindung mit einander erreichen beyde nicht nur den höchsten Grad ihrer Schönheit und Vollkommenheit, sondern dienen auch zu der unendlichen Ver-

496) Jederman giebt zu, daß die Musik eine solche Empfindungssprache sey; aber wenige bedenken vielleicht, wie viel sie damit sagen und zugeben. Denn ist sie eine Sprache der Empfindungen, das heißt aller der unendlichen Modificationen, welche sich bey Millionen empfindender Wesen äußern, so kann kein Reichthum an Kunstausdrücken für sie zu groß seyn. Oder glaubt man ein Recht zu haben, sie blos für eine Sprache seiner einzigen individuellen Empfindung zu halten, und dadurch andere eben so oder ähnlich empfindende Individua vom Genuß der Kunst auszuschließen? Ich denke, wir haben alle gleiche Rechte dazu, alle einerley Ansprüche darauf; müssen also die Nothwendigkeit des großen Umfangs der Kunst zur Befriedigung aller unserer Ansprüche eben so anerkennen und zugeben, als man zugeben muß, daß die reiche Natur ihre Schätze nicht für ein Wesen allein, sondern für alle öfnet.

mehrung der Kunstausdrücke, welche sie zur allgemeinen Empfindungssprache machen, welche die Mittel sind, die Forderungen aller, fein oder minder fein empfindender Wesen zu befriedigen. Kann man ein solches Mittel für entbehrlich halten? Kann man noch glauben, daß eine Musik ohne Harmonie und Reichthum an Ausdrücken, schön und mannichfaltig seyn könne?

§. 148.

Daß die Griechen diese Harmonie, dieses herrliche Erweiterungs- und Bestimmungsmittel der Kunstausdrücke weder gekannt noch ausgeübt haben, wird schon seit geraumer Zeit von keinem Kenner mehr geläugnet. Wenn ihnen von einigen die Kenntniß und der Gebrauch einer Harmonie in bloßen Consonanzen zugestanden wurde, so sieht man leicht, daß es nur geschah, um die eifrigen Anhänger der griechischen Musik ein wenig zu schonen, und ihrem Idol wenigstens dem Anscheine nach einen so wichtigen Theil der Kunstvollkommenheit nicht gänzlich abzusprechen. Aber genau genommen ist eine Harmonie in bloßen Consonanzen so gut wie keine Harmonie, und die griechische Musik konnte sie haben, ohne dadurch an Vollkommenheit etwas zu gewinnen. Unter derjenigen Harmonie, von welcher hier die Rede ist, wird eine gleichzeitige Verbindung aller in unserm Tonsystem enthaltenen Intervallen verstanden, so daß daraus mehrere Melodien zugleich, in gegenseitigen Beziehungen auf einander gebildet werden können. Nur diese Harmonie ist es, von welcher die Kenner behaupten, daß sie die Griechen nicht gekannt und nicht ausgeübt haben.

§. 149.

Ehe wir indessen die Gründe selbst anführen, welche es beweisen, daß die Griechen unsern Contrapunkt nicht gekannt haben, müssen wir erst erzählen, was für verschiedene Streitigkeiten durch die Untersuchung dieser Frage veranlaßt worden sind. Schon am Ende des funfzehenden und am Anfang des sechzehenden Jahrhunderts waren die musikalischen Schriftsteller auf diese Sache aufmerksam. **Franchinus Gafor**, der älteste, welcher derselben gedenkt, führt in seinem zu Mayland 1496. und nachher zu Brescia 1502. herausgekommenen Werk, unter dem Titel: Practica Musicæ utriusque cantus den ältern **Bacchius** als einen Zeugen an, daß die Griechen unsere Harmonie gekannt haben müßten. Allein **Gafor** muß das auf uns gekommene Werk seines Zeugen entweder nicht gelesen, oder nicht verstanden haben, denn es handelt von der Theorie der Melodie, und berührt nicht den mindesten Umstand, aus welchem man schließen könnte, daß auch etwas von der Harmonie darin habe gelehrt werden sollen. Durchs ganze sechzehende und die erste Hülfte des siebenzehenden Jahrhunderts hindurch wurde die nämliche Frage von den meisten musikalischen Schriftstellern behandelt, und theils für, theils wider die Griechen entschieden. Allein, am heftigsten wurde der Streit erst, als auf Veranlassung eines Gedichts von **Carl Perrault**, Mitglied der französischen Academie der Wissenschaften, unter dem Titel: *Le Siecle de Louis le Grand*, zuerst **Boileau**, sodann mehrere andere französische Gelehrte sich hinein mischten. **Carl Perrault** gab den Neuern nicht nur in allen Wissenschaften und Künsten überhaupt, sondern auch in der Musik den Vorzug vor den Alten. Sein Gedicht wurde zuerst im Jahr 1687. in der Versammlung der Academie vorgelesen, und die darin geäußerten Meynungen bald hernach in seiner Parallèle des anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, erweitert bekannt gemacht. **Boileau** bestimmte seine Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des **Longin** zu einer Antwort dagegen, und that darin die bittersten Ausfälle, nicht nur gegen **Perrault**, sondern gegen die Neuern überhaupt. Bisher war indessen der Musik nur beyläufig erwähnt worden. Bald aber entstanden auch hierin zwey verschiedene Partheyen, unter welchen die eine den Alten, die andere den Neuern den Vorzug in der Musik zusprach. Der Abt **Fraguier** stellte sich an die Spitze derer, welche für den Vorzug

cf. Wolf proleg. ad Hes. p. CXIII not. 84.

der alten Musik stritten, erhielt aber nicht nur die wenigsten, sondern auch, was bey der Sache am merkwürdigsten ist, gerade nur solche Anhänger, deren Unkunde in musikalischen Dingen offenbar war, oder bald offenbar wurde. Unter seine Anhänger gehört der Abt **Chateauneuf**, der einen Dialog über die Musik der Alten bekannt machte. Weit zahlreicher und in musikalischen Sachen ungleich erfahrner waren die Anhänger der zweyten Parthey, unter welchen **Bürette** eine Hauptrolle spielte, und uns eine Sammlung einzelner Abhandlungen lieferte, worin alle Theile der alten Musik vollständig und gründlich untersucht sind, und woraus nach ihm alle, welche über diesen Theil der griechischen Kunst etwas sagen oder schreiben wollten, haben schöpfen müssen. **Bougeant** und **Cerceau** traten ihm bey; so wie auch **Rousseau** zwar nicht im Ganzen, aber doch in Absicht der Harmonie der Alten seiner Meynung ist. Ausser den erwähnten Schriftstellern gehören noch auf die Seite der Alten, **Zarlino**, **Doni**, **Meibom**, **Isaak Vossius**, **William Temple**, **Stillingfleet** und andere; auf die Seite der Neuern hingegen **Glarean**, **Salinas**, **Bottrigari**, **Artusi**, **Cerone**, **Keppler**, **Mersenne**, **Kircher**, **Wallis**, **Bontempi**, **Malcolm**, **Claude Perrault**, der Bruder des vorhergenannten, **Martini**, **Marpurg** u. s. f. Da die Werke dieser und anderer Schriftsteller, welche noch außer ihnen über die Beschaffenheit der griechischen Musik etwas geschrieben haben, in dem litterarischen Theil dieses Kapitels der Ordnung nach angezeigt sind, so ist es unnöthig, hier mehr davon zu sagen. Die besondern Meynungen über den Contrapunkt der Alten, welche die angesehensten derselben in ihren Schriften geäußert haben, sind in **Burney's** Abhandlung von der Musik der Alten gesammelt. Da nun diese Abhandlung in einer guten deutschen Uebersetzung unter uns bekannt ist, so verweise ich den Leser hiermit darauf, und führe bloß noch die wichtigsten Gründe an, nach welchen man genöthigt ist, den Alten die Kenntniß und Ausübung unsers Contrapunkts, also einen der wichtigsten Theile der Musik überhaupt, abzusprechen.

§. 150.

In den Grundsätzen der griechischen Melopöie, welche sehr unvollständig auf uns gekommen sind (§. §. 136.), zielt alles bloß auf die Verfertigung einer einzelnen Melodie. Von einer Vereinigung mehrerer Melodien zugleich, findet sich nicht die mindeste Spur. Kein einziger Harmoniker spricht davon. Sie nennen die **Melopöie** eine Kunst, Gesänge zu machen, oder die Grundsätze der Harmonik in Ausübung zu bringen. Da es nun höchstwahrscheinlich ist, daß die Lehre von einem so vorzüglichen Theil der Musik, wie die Harmonie ist, gewiß nicht verheimlicht worden wäre, wenn sie die Harmoniker gekannt hätten; ferner, da wir aus den Eintheilungen, welche die griechischen Theoristen überhaupt von der ganzen Musik machten, sehen können, daß sie diesen Eintheilungen gemäß auch alle einzelne Theile wirklich abgehandelt haben; so ist schon hieraus allein zu schließen, daß die Harmonie in der neuern Bedeutung dieses Wortes kein Theil ihrer Musik war. Hätten sie sie gekannt, und etwa nur in der Erklärung ihrer Lehrsätze zu große Schwierigkeit gefunden, so würden sie doch wenigstens gesagt haben, daß ein solcher Theil ihrer Musik vorhanden gewesen sey; sie würden sich desselben gerühmt haben, weil jederman, der die Harmonie kennt, auch fühlen muß, daß sie eine große, und für die Erweiterung und Vervollkommung der Kunst äußerst wichtige Erfindung ist. Oder sollen wir glauben, daß die Griechen nicht eitel genug waren, um sich einer solchen Erfindung zu rühmen? — Aus den Schriften der alten musikalischen Theoristen läßt sich also auf keine Weise vermuthen, daß die Griechen mit unserer Harmonie bekannt gewesen sind.

Die gegenseitige Meynung gründet sich daher auch eigentlich nicht auf die Nachrichten der Theoristen selbst, sondern erstens auf einige Stellen anderer Schriftsteller, die in ihren Werken nur beyläufig von der Musik geredet haben, und zweytens auf die unrecht verstandene Bedeutung des Worts Har-

monie, worunter sich die Griechen etwas ganz anderes dachten, als wir in unsern Zeiten darunter verstehen. Wir wollen zuerst die verschiedenen alten Bedeutungen des Worts Harmonie und einiger andern hieher gehörigen Worte, sodann die Stellen anführen, welche die irrige Meynung, als ob die Griechen wirklich unsere Art von Harmonie schon gekannt hätten, veranlaßt haben.

§. 151.

Das Wort **Harmonie** bezeichnete bey den Griechen am allgemeinsten jede Uebereinstimmung verschiedener Dinge zu einem Ganzen; im besondern Verstande aber, eine solche Folge von Tönen, die melodisch ist, oder kurz, die Composition einer Melodie. Daher wird es bald für Tonart, Octavengattung, Intervall, Consonanz, Melodie, Octave, Modulation, bald sogar für Enharmonie, kurz für alle einzelne zur Melopöie gehörige Theile gebraucht, und man findet bey keinem einzigen alten musikalischen Theoristen irgend eine Stelle, worin es dem Zusammenhang der Sache nach etwas mehr, als Anordnung einzelner Töne nach Klanggeschlecht, Tonart und Rhythmus bedeutet, oder bedeuten könnte. **Hesiodus** und **Suidas** erklären sie beyde als eine **wohlgeordnete Folge** [497]), worunter man im musikalischen Sinn offenbar nichts als eine Melodie verstehen kann. Alle Abhandlungen der Griechen, welche sich nicht mit dem ganzen Umfang ihrer Musik beschäftigen, und nur das lehren, was zur Verfertigung einer Melodie gehört, führen solche Ueberschriften, welche dieser Bedeutung gemäß sind. **Aristoxenus** nennt sein Werk Ἁρμονικα Στοιχεια, **Anfangsgründe der Harmonik**; die Schriften des **Euclids** und **Gaudentius** heißen **Einleitungen in die Harmonik** (Εισαγωγη ἁρμονικη); die Abhandlung des **Nicomachus** führt die Aufschrift: **Handbuch der Harmonik** (Ἁρμονικης Εγχειριδιον), und das Werk des **Ptolemäus** bloß den Namen **Harmonik** (Ἁρμονικα). In eben dem Sinn wird es vom **Lucian** (in Harmonide) gebraucht, wenn er von den Tonarten als verschiedenen Arten von Melodie redet. Jede Gattung von **Harmonie**, sagt er, muß stets ihren eigenthümlichen Charakter beybehalten; die **phrygische** ihre Begeisterung, die **lydische** das tumultuarische und wilde, die **dorische** das ernsthafte, und die **jonische** ihre Munterkeit. Dies sind offenbar vier Tonarten, oder vier Melodien von verschiedenem Ausdruck. Nicht minder wird diese Bedeutung durch einige Stellen aus dem **Plato** und **Aristoteles** bestätigt. **Rhythmus**, sagt **Plato** (de legib. lib. 2. pag. 664. Edit. Steph.), nennen wir die Ordnung und Folge der Bewegung, und **Harmonie**, die Ordnung und Folge hoher und tiefer, verschieden geordneter und gemischter Töne; und **Aristoteles** in seiner Abhandlung von der Welt (περι κοσμε, lib. 5), wo er die Frage beantwortet, woher es komme, daß die Erde schon lange vernichtet sey, wenn sie aus gegen einander wirkenden Elementen bestehe, zeigt, daß die Schönheit und Vollkommenheit derselben in der bewundernswürdigen Mischung verschiedener Dinge bestehe, und bedient sich zur Erläuterung dieses Satzes eines musikalischen Gleichnisses. Er sagt, die Musik bilde eben so aus hohen und tiefen, langen und kurzen, in verschiedenen Stimmen unter einander gemischten Tönen eine einzige Harmonie [498]). So wie die Alten unter dem Wort Harmonie oft eine Melodie überhaupt verstanden; so verstanden sie auch oft einzelne zur Melodie gehörige Theile darunter. So braucht es **Aristoteles** für **Octave**, und sagt: die **Harmonie** habe etwas göttliches an sich, und **Pherecrates** beym **Plutarch** gar für einzelne Töne, wenn er sagt, **Phrynis** habe auf **fünf Saiten** zwölf Harmonien (Töne) herausgebracht, (εν πεντε χορδαις δωδεκα ἁρμονιας, de Mus. pag. 1141.) Wir übergehen aber die verschiedenen andern hieher gehörigen Stellen, um noch zu beweisen, daß die Griechen auch durch andere Worte, z. B. durch **Symphonie**, **Antiphonie** u. s. f. eben so wenig eine Harmonie nach unserer Art verstanden haben, als durch das Wort Harmonie selbst.

497) Ἁρμονια, ἡ ἑυτακτος ἀκολουθια.

498) Μουσικη δε ὀξεις ἁμα και βαρεις, μακρους τε και βραχεις συγκιρνασα, ἐν διαφορους φωνας, μιαν απετελεσεν ἁρμονιαν.

§. 152.

Im 102ten §. ist aus dem ältern **Bacchius** angeführt, daß diejenigen Töne, deren Ausdehnung bestimmt werden kann, von den Griechen εμμελεις, concinni, genannt wurden. Diese Soni concinni, oder musikalische Töne waren entweder consonirend, oder dissonirend. Alle griechische Theoristen von den ältesten an bis auf die jüngsten, nennen die Quarte, Quinte, Octave, nebst ihren Oberoctaven **Consonanzen**, und alle andere zwischen ihnen liegende Intervallen **Dissonanzen**. Die Terzen, Sexten, Secunden und Septimen waren also Dissonanzen. Diese musikalischen Töne werden in Absicht auf ihre Verbindung mit einander, nachdem sie consonirend oder dissonirend sind, in **homophonische**, **symphonische**, **paraphonische**, **diaphonische** und **antiphonische** unterschieden. **Gaudentius** (Introduct. harmon. pag. 11.) nennt Ὁμοφωνοι (unisoni) solche zusammenklingende Töne, die weder an Höhe noch Tiefe unterschieden, folglich unsere wahren Einklänge sind; Συμφωνοι, consonirende Töne, die, wenn sie auf der Lyre oder Flöte zugleich angegeben werden, sich so unter einander vermischen, daß man sie kaum von einander unterscheiden kann. Παραφωνοι sind weder Consonanzen, noch Dissonanzen, sondern Mitteldinge zwischen beyden; wenn sie aber zusammen angeschlagen werden, scheinen sie symphonische oder consonirende Töne zu seyn, z. B. von **Parypate meson** bis zur **Parameſe**, oder von **Meſon diatonos** zur **Parameſe**. Da wir keine Intervalle haben, die weder Consonanzen noch Dissonanzen sind, so ist der Ausdruck **paraphonisch** für uns sehr undeutlich, und wir wissen nicht genau, was wir uns darunter denken sollen. Indessen findet man, daß das Wort von alten Schriftstellern in dreyerley Bedeutungen gebraucht worden ist, nämlich 1) für eine gewisse Gattung von Consonanzen, 2) für eine consonirende Fortschreitung in der Melodie, und 3) für eine Mittelgattung von Intervallen. Da men, wie wir §. 103. schon gesehen haben, eine Fortschreitung in Quarten und Quinten **Paraphonie** nannte, in welcher Benennung aber nicht alle Schriftsteller einstimmig sind, so mußten wahrscheinlich durch die Mittelgattung von Intervallen vergrösserte und verkleinerte Quarten und Quinten verstanden werden. Dies bestätigt sich durch das vom **Gaudentius** als Beweis angeführte Intervall von **Parypate Meſon** zur **Parameſe**, welches im großen unveränderlichen Tonsystem der Griechen genau unsere übermäßige Quarte f — h, oder kleine Quinte f — ces ist. Aber ein Beyspiel aus eben der Stelle des **Gaudentius** beweist auch, daß Terzen darunter verstanden worden sind, weil das Intervall von **Meſon Diatonos** zur **Parameſe**, oder g — h, als ein paraphonisches Intervall ausdrücklich genannt ist. (Paraphoni sunt, qui medii inter consonum et dissonum, in mistione consoni adparent, uti in tribus tonis videtur, a parypate meſon usque ad Parameſen, et in tonis duobus a meſon diatono ad Parameſen. *Gaudent. pag. 11.*) Wir wollen hier übrigens noch unentschieden lassen, ob man aus diesem Umstand mit **Marpurg** (s. kritische Einleit. S. 240.) folgern könne, daß die Griechen eine Harmonie in Terzen gebraucht haben. Διαφωνοι, Dissonanzen, sind solche Töne, die, wenn sie zugleich angeschlagen werden, sich niemals vereinigen. Sie kamen aber bloß in der Melodie, oder in einer einzelnen Stimme vor, und werden daher von **Plutarch** μελωδεμενα und μελωδητα genannt. Das Wort **Antiphonie**, dessen **Gaudentius** nicht erwähnt, scheint überhaupt eine Gattung von Symphonie zu bezeichnen, und wird gewöhnlich für die Zusammenstimmung der Octaven genommen. Es kommt nun darauf an, genau zu bestimmen, was die Alten unter diesen verschiedenen Verbindungen der Töne verstanden haben.

Aristoteles bedient sich des Worts **Symphonie**, um zwey Consonanzen damit auszudrücken. Die eine nennt er überhaupt **Symphonie**, und versteht darunter die Fortschreitung zweyer Stimmen im **Einklang**; die zweyte nennt er **Antiphonie**, und versteht darunter die Fortschreitung zweyer Stimmen in **Octaven**. In seinen Problemen (Sectio 19. Quæſt. 16) fragt er, woher es komme, daß

die Symphonie nicht so angenehm klinge, als die Antiphonie, und antwortet: weil in der Symphonie beyde Stimmen gänzlich einerley singen, folglich einander verdunkeln. **Symphonie** bedeutet also hier offenbar so viel als Einklang, und **Aristoteles** erklärt sie anderwärts ebenfalls dafür, indem er sie **Homophonie** nennt. Daß unter **Antiphonie** eine Fortschreitung zweyer Stimmen in der Octave zu verstehen ist, bestätigt sich ebenfalls aus den Aristotelischen Problemen (Sect. 19. Quæst. 39), wo sie als der Unterschied erklärt wird, welcher sich unter der Stimme eines Mannes und eines Knaben findet, wenn beyde einerley Melodie singen, oder wenn der eine seine Melodie in dem Ton **Hypate**, und der andere in dem Ton **Nete** anfängt. Da nun die Töne **Hypate** und **Nete** in der Pythagorischen Lyre gerade die beyden äußersten Gränzen, oder eine Octave ausmachen, so ist diese Bedeutung des Worts **Antiphonie** außer Streit. Es ist also hier nur die Frage, ob **Aristoteles** unter seiner **Symphonie**, eine melodische Fortschreitung verstanden habe, oder etwas, was unserer Harmonie ähnlich ist. Jederman, der nur einige Kenntniß von Musik hat, begreift leicht, daß, wenn auch tausend Stimmen in Einklängen und Octaven miteinander fortschreiten, doch nie etwas anders, als eine bloße Melodie herauskommen kann. Zur Harmonie ist der Gebrauch verschiedener Intervallen, z. B. der Quarten, Quinten, Terzen u. s. w. erforderlich, die eigentlich die Seele des Ganzen sind, und den Unterschied zwischen Melodie und Harmonie erst bestimmen. Zur Bezeichnung einer Fortschreitung mehrerer Stimmen in der Octave bediente man sich auch des Worts **magadisiren**, von einem Diskantinstrument, Μαγαδις, welches mit doppelten in Octaven gestimmten Saiten bezogen war. **Aristoteles** fragt daher in seinen Problemen (Sect. 19. Quæst. 18), warum blos die Octave magadisirt werde, und antwortet: weil blos die Antiphonie magadisirt werden könne. Die Griechen sangen indessen nicht blos in Einklängen und Octaven, sondern auch in Doppeloctaven miteinander. Der nämliche **Aristoteles** beweist dies am angeführten Orte, (Quæst. 34) durch die Frage: warum Doppelquinten und Doppelquarten nicht eben so gut zusammen gebraucht werden können, als die Doppeloctave? — Man sieht also, daß das Wort Symphonie auf keine Weise mehr bedeutete, als eine melodische Fortschreitung mehrerer Stimmen zugleich. Geschah die Fortschreitung im Einklange, so hieß sie **Homophonie**; in der Octave, **Antiphonie**; und in Quarten oder Quinten, und nach dem **Gaudentius** auch in Terzen, **Paraphonie**. In einer Tabelle haben sie folgendes Ansehen:

Symphonie {
- **Antiphonie**, Fortschreitung im Einklang.
- **Paraphonie**, Fortschreitung in Quinten, Quarten und Terzen.
- **Homophonie**, Fortschreitung im Einklang.

Die **Antiphonie** konnte also so wenig als die **Homophonie** eine Harmonie hervorbringen. Beyde Arten von Zusammenstimmung entstanden ohne alle Kunst, blos durch Vereinigung jugendlicher und männlicher Stimmen, oder größerer und kleinerer Instrumente, wenn einerley Melodie von ihnen gesungen oder gespielt wurde, und alles, was durch diese Vereinigung hervorgebracht werden konnte, war Melodie und weiter nichts. Nicht mit gleicher Gewißheit können wir über die **Paraphonie** entscheiden. Eine Fortschreitung zweyer Stimmen in Quarten und Quinten ist in unsern Zeiten in einem so hohen Grad unangenehm und beleidigend, daß wir uns kaum eine Zeit oder ein Volk denken können, bey welchem man sie anders gefunden habe. Nach unserm System der Harmonie wird durch sie aller Zusammenhang vernichtet, und eine ununterbrochene Reihe derselben ist nichts anders, als wenn ein Redner von Hauptsache zu Hauptsache springt, ohne die nothwendigen Mittelglieder, wodurch Hauptsachen miteinander in Verbindung gebracht werden müssen, zu berühren. Dennoch hat es eine Zeit gegeben, in welcher man solche Quarten- und Quintenfortschreitungen schön gefunden haben muß, weil man sie gebrauchte. Im Mittelalter bis zum zehenten und eilften Jahrhundert, hat man ganze Lieder

in ununterbrochenen Quarten und Quinten gesungen und gespielt [499]). Aus einem schon angeführten Problem des **Aristoteles** (Quæst. 34) scheint aber offenbar zu erhellen, daß die Griechen eine solche Zusammenstimmung nicht ertragen konnten, weil in der angeführten Stelle ausdrücklich gefragt wird, warum man nicht eben so gut in Quarten und Quinten zusammen singen könne, als in Octaven? — Wenn daher die Griechen eine der unsrigen nur auf irgend eine Weise ähnliche Harmonie ausgeübt haben sollen, muß es in Terzen geschehen seyn.

§. 153.
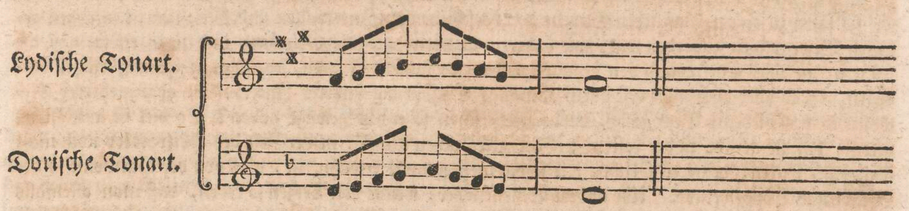
Aber auch die Terzenharmonie ist theils unwahrscheinlich, theils so beschaffen, daß die Musik der Griechen nichts dadurch gewinnt. Eine Stelle aus der 9ten Epode des Horaz, V. 5:

Sonante mistum tibiis carmen lyra
Hac Dorium, illis Barbarum.

brachte zuerst **Perrault** auf die Meynung, daß die Alten wenigstens zuweilen in **Terzen** gesungen und gespielt haben müßten, das heißt: in zwey verschiedenen Tonarten, welche um eine Terz von einander verschieden waren. **Burette** trat dieser Meynung bey; und ob er gleich im Jahr 1726 durch die Gründe des P. **Bougeant** bewogen wurde, sie wieder aufzugeben, so nahm er sie doch drey Jahre nachher aufs neue an, als ihm der P. **Cerceau** darüber bittere Vorwürfe machte, daß er Perraults Erklärung der angeführten Horazischen Stelle gefolgt war.

So angenehm im Lauf eines ganzen Stücks bisweilen eine Folge von Terzen ist, so unangenehm und unerträglich ist sie, wenn sie stets fortdauert. Am allerunangenehmsten muß sie aber seyn, wenn in zwey verschiedenen Tonarten in der Entfernung einer Terz zugleich gesungen und gespielt werden soll.

Außerdem entsteht hier ein neuer Zweifel über die Beschaffenheit der alten Tonarten. Sind sie sämmtlich nichts als Transpositionen von einer Molltonleiter gewesen, so würde ein Gesang nach der Horazischen Beschreibung, wenn man unter der **barbarischen Tonart**, nach dem **Heraclides**, die **lydische** versteht, welche um eine große Terze höher als die **dorische** ist, unausstehlich gewesen seyn. Man denke sich folgende Zusammenstimmung:
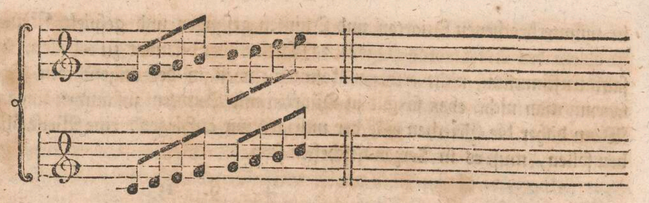


Hat man sich aber unter den Tonarten die verschiedenen Octavengattungen zu denken, so fallen sowol nach der **Euclidischen** als **Ptolemäischen** Erklärung die beyden im Horazischen Vers erwähnten Tonarten in folgende Töne:

499) S. *Gerberti de musica sacra Tom. II. p. 113.*

Lydische Octavengattung.

Dorische Octavengattung.



von welchen die Lyre die tiefere, die Flöte aber die höhere Reihe gespielt hat.

Diese Folge von Terzen würde zwar nicht unangenehm geklungen haben, aber außerdem, daß sie bey weitem das noch nicht ist, was wir eine Harmonie nennen, und was als ein wahres Erweiterungs- und Bestimmungsmittel der Kunstausdrücke angesehen werden kann, lassen sich auch noch wichtige Einwendungen gegen ihren wirklichen Gebrauch bey den Griechen vorbringen. Die erste Einwendung dagegen ist die, daß die Terzen und Sexten von den Griechen für Dissonanzen gehalten wurden, deren gleichzeitiger Zusammenklang wahrscheinlich vermieden worden ist. Wenn **Marpurg** (kritische Einl. S. 239) der Meynung ist, daß dieser Umstand auf die Ausübung keinen Einfluß gehabt habe, und die Terzen und Sexten nicht auf den Instrumenten oder in den Singstimmen als Dissonanzen erschienen sind, sondern nur auf dem Papier oder auf dem Monochord; ferner, daß sich die Stimmung der Alten gegen ihre Berechnungen gerade umgekehrt verhalten habe, wie unsere gleichschwebende Temperatur gegen die reinen Verhältnisse unserer Theorie; daß wir richtig rechnen und falsch stimmen, anstatt daß die Alten gerade umgekehrt falsch gerechnet und rein gestimmt hätten: so kann man dagegen fragen, warum denn eben diese Meynung von den dissonirenden Verhältnissen der Terzen und Sexten auf die Ausübung späterer Zeiten so großen Einfluß gehabt habe, daß es, wie er an einer andern Stelle selbst bemerkt (kritische Einl. S. 144) vor dem **Orlandus Lassus**, also schon weit ins sechzehente Jahrhundert hinein, kein praktischer Tonkünstler wagte, sie am **Anfang** oder am **Schluß** eines Tonstücks zu gebrauchen? Mich deucht, es kann keinen stärkern Beweis als diesen geben, daß sie von den Griechen auf keine Weise harmonisch gebraucht worden sind. Hat man es erst zur Zeit des **Orlandus Lassus** gewagt, sie zu gebrauchen, wo die Harmonie schon auf einer beträchtlichen Stuffe von Vollkommenheit stand, wo sie schon zu einem künstlichen Gewebe der verschiedensten Intervallen und Melodien in entgegen gesetzten Bewegungen geworden war, wie soll man glauben, daß die Griechen, und zwar etwan gar die frühern, in einer Entfernung von beynahe vollen zweytausend Jahren, theils ganz ihren Lehrsätzen entgegen, theils aber auch nicht erst durch allmälige Einführung anderer Intervallen, oder mehrerer Melodien in verschiedener Bewegung, vorbereitet, schon so etwas gewagt haben? So viel ist wenigstens gewiß, daß sie gerade in der besten Zeit der griechischen Musik, in der Zeit des **Aristoteles** noch nicht eingeführt waren; denn er spricht, wie schon mehreremale erwähnt ist, blos von der Harmonie in der Octave und Doppeloctave. Alle andere Schriftsteller, welche von Terzen so reden, daß man allenfalls daraus auf einen gleichzeitigen Gebrauch derselben schließen könnte, sind zu jung, und gehören schon in die Zeiten der römischen Musik, können also für die Beschaffenheit der reinen noch unvermischten griechischen Nationalmusik nicht als Zeugen dienen. Wenn daher auch **Plutarch** sagt, daß die beyden Töne des **Ditoni** (große Terz) und des **Triemitonii** (kleine Terz), eine gute Melodie gegen einander machen, so fällt dies theils nicht mehr genau in die griechischen Zeiten, theils ist es vielleicht blos als eine Meynung anzusehen, welche weder vor noch nach dem **Plutarch** von den praktischen Tonkünstlern befolgt worden ist.

Eine zweyte Einwendung gegen den aus dem angeführten Horazischen Vers vermutheten Gebrauch der Terzen nehme ich aus dem **Athenäus** (Deipnos. lib. 4 cap. 5) welcher vom **Pindar** berichtet, er habe diejenige Musik, welche von einem Knaben und einem Mann gesungen wurde, **Magadis** genannt, weil sie eine und eben dieselbe Melodie in zwey **Modis** (Tonarten) sangen. **Perrault** folgert hieraus, daß die Saiten des Instruments Magadis nicht immer in die Octave, sondern auch bisweilen in die Terz müssen gestimmt gewesen seyn, weil es sonst unbegreiflich gewesen sey, auf welche Weise ein Knabe und ein Mann in zwey verschiedenen Tonarten haben singen können, und weil **Aristoteles** ausdrücklich sagt, daß in der Quarte und Quinte nie magadisirt werde. Allein, konnte denn **Pindar** nicht auch die Octave in Gedanken haben, und sieht man nicht hieraus überhaupt, daß das Wort Tonart, eben so wie das Wort Harmonie in sehr vielerley Bedeutungen gebraucht worden ist?

§. 154.

Noch manche Beweise gegen die vielstimmige Musik der Griechen könnten aus ihrer mangelhaften Notirungskunst, aus ihrem Rhythmus, welcher unter mehrern Stimmen keine verschiedenen Tonfüße zuließ, aus ihren Klanggeschlechten und Tonarten, deren Intervallenverhältnisse durchaus zu keiner andern Harmonie, als zur melodischen Fortschreitung mehrerer Stimmen in Octaven und Doppeloctaven tauglich waren, und endlich aus dem Mangel an Vorschriften bey den griechischen Theoristen zur harmonischen Mischung verschiedener Intervallen, angeführt werden. Allein es wird genug seyn, nun die Stellen noch beyzubringen, nach welchen man den Griechen die Kenntniß und Ausübung der Harmonie nach unserer Art hat zuschreiben wollen.

Die erste findet sich beym **Plato**, und hat zuerst den Abt **Fraguier** veranlaßt [500]), Untersuchungen zum Vortheil der Griechen darüber anzustellen. Ihr Inhalt ist folgender: „Was die Verschiedenheit und Abwechselung bey der Begleitung der Lyre betrift, worauf eine Melodie gespielt wird, während der Dichter eine andere dazu singt, (denn der Dichter componirte damals seine Verse selbst); woraus die Mischung des Starken und Sanften, des Geschwinden und Langsamen, des Hohen und Tiefen, der Consonanzen (συμφωνον) und Dissonanzen (ἀντιφωνον) entsteht, und die Kenntniß, wie man den Rhythmus oder das Zeitmaaß in allen Tönen einzurichten habe; so gehören alle diese Dinge nicht zum Unterricht junger Leute, die nur drey Jahre brauchen sollen, um so viel zu lernen, als ihnen nütz und gut ist. Dergleichen Schwierigkeiten in der theoretischen und praktischen Musik sind für sie noch zu groß, und machen leicht junge Gemüther minder fähig zu den Wissenschaften, die sie doch auf eine leichte Art erlernen sollen [501])."

Alles, was **Fraguier** in dieser Stelle richtig übersetzt hat, läßt sich blos auf melodische Fortschreitungen anwenden; und was auf eine Harmonie zu zielen scheint, z. B. die Ausdrücke συμφωνον und ἀντιφωνον, ist falsch übersetzt. Der Leser weiß aus dem vorhergehenden schon, was er unter diesen beyden Worten zu verstehen hat, und **Burette** hat in seinen Erinnerungen wider den Abt **Fraguier** deutlich bewiesen, daß aus der Stelle des **Plato** für die Harmonie der Griechen nichts zu schließen ist.

500) Examen d'un passage de Platon sur la Musique. In der Hist. de l'academie des inscript. T. 3. pag. 111. Eine deutsche Uebersetzung findet man von dieser Abhandl. in **Marpurgs** hist. krit. Beyträgen, B. 2 S. 45. **Fraguier** lernte nach dem Bericht des **Burette** erst in seinem Alter das Clavier, und fand so viel Geschmack an der Harmonie, daß er glaubte, die Musik der Griechen könne ohne sie nicht schön gewesen seyn. Da er nun wünschte, daß sie schön gewesen seyn möchte, so bewies er, daß die Griechen die Harmonie gekannt hätten.

501) *De legib. lib. 7 pag. 637. Edit. Marsi. Ficini.*

Eine zweyte Stelle hat **Cicero** im zweyten Buch von der Republik, worin nach dem **Plato** die drey Stände eines Staats, der vornehmere, mittlere und niedere, mit den zwar verschiedenen, aber doch in Uebereinstimmung stehenden Stimmen einer Musik verglichen werden, und hinzu gefügt wird, daß die Einigkeit der verschiedenen Glieder einer Republik, etwas der musikalischen Harmonie ähnliches sey. „So wie bey Saiten- und Blasinstrumenten, sagt **Cicero**, und im Gesange alle verschiedene „Töne eine Harmonie (concentus) machen müssen, weil sie sonst den Ohren der Kenner unerträglich seyn „würden; und so wie diese Töne, wenn sie auch noch so verschieden sind, durch die Geschicklichkeit eines „Tonkünstlers dennoch zu einer wohlklingenden Harmonie verbunden werden können; so geht es auch in „wohlgeordneten Staaten, deren vornehme, mittlere und niedere Stände unter sich gleichsam das sind, „was in der Musik die Intervalle sind, und die Einigkeit und Uebereinstimmung derselben im Staate, „ist das, was in der Musik die Harmonie genannt wird [502])." Man darf bey dieser Stelle blos an die weitläuftige Bedeutung denken, welche die Griechen und Römer dem Wort Harmonie gaben, um zu finden, daß sie sich vollkommen auf Melodie, oder auf homophonische und antiphonische Fortschreitung mehrerer an Höhe und Tiefe verschiedener Stimmen anwenden lasse. Aus einer andern Stelle des **Cicero** (lib. 3 de orator.): Quanto *molliores* sunt et *delicatiores* in cantu *flexiones* et *falsae voculae*, quam certæ et severæ? quibus tamen non modo austeri, sed, si sæpius fiant, multitudo ipsa reclamat; (Wie viel sanfter und feiner klingen nicht im Gesange die Biegungen und falschen Sätze, als die bestimmten und ernsthaften? Demnach verwirft sie nicht nur der Kenner, wenn sie zu oft kommen, sondern auch das Volk) schließt **Marpurg** (krit. Einl. S. 243) auf eine Terzenharmonie, und glaubt, man könne unter den falsis voculis nichts anders als Terzen, und unter den certis et severis Octaven, Quinten und Quarten verstehen. Sollte **Cicero** nicht vielmehr unter den flexionibus und voculis falsis bloße melodische Biegungen und Ziehungen aus einem Ton in den andern, so wie es unsere neuern Sänger bey Haltungen und Uebergängen in einen zunächst liegenden Ton bisweilen machen, verstanden haben?

Aus dem **Aristoteles** ist §. 151 schon eine Stelle angeführt und erklärt worden. Wir setzen ihr eine andere (De mundo, lib. 6) an die Seite, worin die harmonische Bewegung der Himmelskörper erklärt, und gesagt wird, jeder Körper habe seine eigene Bewegung, und dennoch finde sich in allen diesen verschiedenen Bewegungen ein allgemein übereinstimmender Zweck, so daß sie durch diese Uebereinstimmung gleichsam einen Chor der Himmel ausmachen. Zu mehrerer Erläuterung bedient sich **Aristoteles** des folgenden musikalischen Gleichnisses: „So wie es in einem Chor geschieht, welcher sich ganz „nach dem Vorsänger (κορυφαίς) richtet, und bisweilen aus Männern und Weibern besteht, deren „verschiedene hohe und tiefe Stimmen eine einzige wohlklingende Harmonie ausmachen; so u. s. f. [503]). Nichts ist deutlicher, als daß unter der aus verschiedenen hohen und tiefen Stimmen der Männer und Weiber entstehenden Harmonie, eine einzige in Einklängen und Octaven gesungene Melodie zu verstehen ist.

Eine Stelle aus dem 84sten Brief des **Seneca**, worin sogar eine vox media vorkommt, hat vielen, besonders aber dem **Is. Vossius** der stärkste Beweis geschienen, daß die Musik der Griechen

502) Ut in fidibus, ac tibiis, atque cantu ipso ac vocibus, concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum ac discrepantem aures eruditæ ferre non possunt: isque concentus ex dissimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens: sic ex summis, et mediis, et infimis interjectis ordinibus, ut sonis, moderatam ratione civitatem, consensu dissimillimorum concinere, et quæ *harmonia* dicitur a musicis in cantu, eam esse in civitate concordiam.

503) Καθάπερ δε ἐν χορῷ κορυφαίς κατάρξαντες, συνεπήχει πᾶς ὁ χορὸς ἀνδρων ἐδ ὅτε καὶ γυναίκων ἐν διαφόραις φωναῖς ὀξυτέραις και βαρυτέραις μίαν ἁρμονίαν ἐμμελῆ κεραννύντων.

harmonisch ausgeübt worden sey. Sie heißt: „Siehst du nicht, aus wie vielen Stimmen der Chor be„steht? Und doch vereinigen sie sich alle auf einen einzigen Ton. Die eine Stimme ist hoch, die andere „tief, und noch eine andere in der Mitte. Männer und Frauen vereinigen sich, und Flöten blasen mit „darunter. Jede einzelne Stimme merkt man nicht deutlich, wohl aber alle zusammen [504])." Unus tamen ex omnibus sonus redditur, kann unmöglich anders übersetzt werden, als: „aus so vielen Stim„men der Chor auch bestanden hat, so haben sie doch alle im Einklang oder in der Octave gesungen." Vox gravis war die Melodie der Männer; vox media der Frauen, und vox acuta der Flöten. Diese Melodie wurde also in drey verschiedenen Octaven gesungen.

Endlich hat man sich noch einer Stelle aus der Harmonik des **Ptolemäus** bedient, um daraus zu beweisen, daß die Griechen eine vielstimmige Musik gehabt haben. **Wallisius**, der Herausgeber des **Ptolemäus** bemerkte sie zuerst, und glaubte selbst, daß sich etwas daraus folgern ließe. Allein, so sehr sich auch **Fraguier, Chateauneuf** und **Stillingfleet** über dies Geständniß freuten, so hat ihnen doch **Bürette** ihre Freude dadurch verdorben, daß er durch eine kritische Untersuchung der gedachten Stelle beweist, die Uebersetzung derselben, oder die wahre Bedeutung der wichtigsten Ausdrücke im griechischen Text sey entweder vorsetzlich oder aus Unwissenheit mißverstanden worden, und es lasse sich aus dieser so wenig wie aus andern Stellen etwas mehr folgern, als daß die Alten sehr oft im Einklang und in Octaven miteinander gesungen und gespielt haben.

Ganz von ähnlicher Art sind noch andere Stellen aus dem **Macrobius** [505]), aus dem **Cassiodor** [506]), aus der Erklärung des **Timäus** vom Platoniker **Aelian**, und noch vielen andern. Das Wort Harmonie ist in allen als ein allgemeiner Ausdruck gebraucht, der eben so gut eine melodische Vereinigung mehrerer Stimmen in Einklängen und Octaven bezeichnen kann, als eine Harmonie nach unserer Art. **Aelian** nennt die Symphonie ein ähnliches Fallen und Mischen zwoer oder mehrerer Stimmen, die an Höhe und Tiefe verschieden sind [507]); was kann aus diesem ähnlichen Fallen und Mischen mehrerer Stimmen anders entstehen, als eine Melodie in Einklängen und Octaven?

§. 155.

Wir sehen also nicht nur aus dem Umfang des griechischen Tonsystems, aus den Klanggeschlechten und Tonarten, aus den falschen zum Zusammenklang untauglichen Verhältnissen der Intervallen, aus der mangelhaften Notirungskunst, und aus dem Mangel an Vorschriften bey den alten musikalischen Theoristen, sondern auch selbst aus den beygebrachten Zeugnissen, daß die Griechen unsere Harmonie weder gekannt, noch ausgeübt haben können. **Harmonie** hieß bey ihnen eine Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter, und **Melodie** eine Folge dieser harmonischen Töne nach den Regeln des Rhythmus. Bey uns heißt das was die Alten Harmonie nannten, **Melodie**, die die griechische Harmonie und Melodie zugleich in sich begreift. Harmonie ist ein Theil unserer Musik, welche den Griechen unbekannt war, und erst im vierzehenten Jahrhundert in Europa eingeführt worden ist. Kein Volk hat sie vorher gekannt, wie wir aus allen Nachrichten schließen können, welche aus der alten Welt

504) Non vides, quam multorum vocibus chorus constet? unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris fœminæ, interponuntur tibiæ. Singulorum ibi latent voces, omnium apparent.

505) *Saturnalior. Proem.* Diese Stelle ist wörtlich aus dem Seneca genommen.

506) Symphonia est temperamentum sonitus gravis ad acutum, vel acuti ad gravem, modulamen efficiens, sive in voce sive in percussione, sive in flatu. *De Musica.*

507) S. vom Singen der Gedichte und von der Kraft des Rhythmus, im dritten B. meiner mus. krit. Bibliothek, S. 101.

auf uns gekommen sind. Die alte griechische Musik blüht zum Theil noch unter den Neugriechen und unter den Türken; allein an eine harmonische Vereinigung mehrerer Stimmen nach unserer Art, ist bey ihnen nicht zu denken. Sie singen und spielen, wie ihre Vorväter einstimmig oder in Octaven, und schreiten in eben solchen uns unbegreiflichen, zur Harmonie untauglichen Intervallen fort, wie nicht nur die ältern Griechen wahrscheinlich gethan haben, sondern auch noch alle asiatische, afrikanische und amerikanische Völker thun. Die Harmonie aller dieser Völker ist derjenigen ähnlich, welche am Ende des verflossenen Jahrhunderts einige Irokesen machten, die man nach Frankreich gebracht hatte, um **Ludwig dem vierzehnten** ihre Art von Musik hören zu lassen. Verschiedene sangen im Einklang und in der Octave, nachdem ihre Stimmen von Natur hoch oder tief waren, und die andern begleiteten diesen Gesang nicht mit Instrumenten, sondern durch ein starkes und gut geordnetes rhythmisches Grunzen [508]). Daß es bey den alten Griechen nicht viel besser gewesen seyn müsse, läßt sich aus den vielen Trommel- Klapper- und Rasselinstrumenten schließen, welche bey ihnen so häufig gebraucht wurden, und so beliebt waren. Sie können blos zum Rhythmus brauchbar gewesen seyn.

§. 156.

Aber, hat man schon oft gefragt, wenn die Musik der alten Griechen ohne Harmonie, und der Musik der Neugriechen, Türken, oder anderer ihnen an Kultur gleichen Völkern ähnlich war, wie soll man diesen mangelhaften Zustand einer von ihnen so geliebten und so häufig ausgeübten Kunst gegen die Fortschritte reimen, welche dieses nämliche Volk in andern Künsten und Wissenschaften gemacht hat? Oder, woher kommt es denn, daß die Ueberreste ihrer Musik, die wir noch in den Kirchentönen und im sogenannten **Canto Fermo** der römischen Kirche besitzen, von Kennern so geschätzt, so schön und so ausdrucksvoll gefunden werden?

Auf die erste Frage läßt sich erwiedern, woher es denn kommt, daß die meisten Menschen noch in unsern Zeiten nur in einer Gattung von Kunst oder Gelehrsamkeit einen hohen Grad von Vollkommenheit erreichen, in andern aber gewöhnlich entweder ganz unwissend bleiben, oder nur so viel davon verstehen lernen, daß es keinen größern Nachtheil für sie haben würde, wenn sie auch dies wenige nicht wüßten? Sollte es sich mit ganzen Völkern hierin anders verhalten, als mit einzelnen Menschen, und haben wir nicht Beyspiele, daß auch andere Nationen mit den Griechen hierin in einerley Fall waren? Die Schönheit und die Vorzüge der hebräischen Poesie verkennt niemand, so wenig als die Vorzüge der griechischen; wer aber daraus folgern wollte, daß die Hebräer auch in andern Künsten und Wissenschaften große Fortschritte gemacht haben müßten, würde durch ein allgemein übereinstimmendes Urtheil aller, welche die Geschichte der Wissenschaften dieses Volks kennen, und untersucht haben, widerlegt werden. Poesie war das einzige Verdienst der Juden. Von allen andern Wissenschaften und Künsten wußten sie entweder gar nichts, oder (wenn sie etwas davon wußten) doch so wenig, daß es eben so gut gewesen wäre, wenn sie nichts davon gewußt hätten. Die Griechen waren unstreitig weiter als die Hebräer gekommen; folgt aber daraus, daß sie nothwendig **alle** Zweige der menschlichen Kenntnisse und Künste vervollkommt haben müssen? Sind nicht in den neuern Zeiten ausser der Musik noch andere Kenntnisse erweitert und vervollkommt worden, die den Griechen ebenfalls in einem unvollkommenern Zustande bekannt waren? Sind nicht hundert Erfindungen, sehr wichtige Erfindungen gemacht worden, welche die Griechen nicht kannten, ob sie gleich, wie man weiß, auf dem Wege dazu waren? Sie kannten die Schiffahrt, aber keinen Compaß; sie führten Kriege, aber ohne Schießpulver; sie

508) En grondant comme des pourceaux, avec des secouſſes marquées par un mouvement bien reglé. *Ferrault ſur la Muſique des anciens.*

schrieben Bücher, kannten aber kein unserer Buchdruckerkunst ähnliches Mittel, sie gemeinnützig und auf eine leichte Art allgemein bekannt zu machen; sie untersuchten die Natur des Menschen und der Thiere, kannten aber den Kreislauf des Bluts nicht; sie beschäftigten sich noch mit tausend andern Dingen, und ließen sie unergründet. Ist es denn nun so sehr zu verwundern, oder so unbegreiflich, daß die neuern Zeiten, bey so vielen andern Vorzügen, auch die Erfindung des Contrapunkts, die Erweiterung und Vervollkommung der Musik vor ihnen voraus haben?

Allein, die Frage läßt sich auch noch von einer andern Seite beantworten. Alle griechische Weisheit und Kunst war ursprünglich egyptisch, und die bekannte Anhänglichkeit der Egyptier an einmal eingeführte Gewohnheiten war mit den Kenntnissen und Künsten zugleich auf die Griechen übergegangen. Ob nun gleich nicht zu läugnen ist, daß diese Anhänglichkeit bey den Griechen in vielen Fällen nicht so sklavisch beobachtet wurde, als bey den Egyptiern, so blieb doch immer noch so viel davon übrig, daß wichtige Fortschritte und Erweiterungen in manchem Zweig der Kenntnisse und Künste dadurch gehemmt werden konnten. In der Musik war dies vorzüglich der Fall. Sie war eben so wie die bildenden Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen, weil man glaubte, ihr Einfluß auf die Bildung sittlicher Gefühle sey so groß, daß er, wenn sie der bloßen Willkühr der Künstler überlassen würden, eben so leicht schädlich als nützlich werden könnte. Aber Wissenschaften und Künste gedeihen am besten im Stande der Freyheit. Ehe sie eine gewisse Stuffe der Vollkommenheit erreicht haben, ist ihnen jede gesetzliche Einschränkung nachtheilig, und hindert ihre fernere Ausbildung. Eine solche gesetzliche Einschränkung der Künste wurde aber schon in den frühern Zeitaltern Griechenlandes veranstaltet, in welchen die Musik noch kaum über den Stand ihrer Kindheit hinaus war. Alle Künstler, welche diese Fesseln zerbrechen, und in ihrer Kunst etwas wagen wollten, welches den angenommenen Gesetzen zuwider war, fielen nicht nur in bürgerliche Strafe, sondern zogen sich noch ausserdem den Haß der Nation zu. Daher lesen wir von öffentlichen Landesverweisungen bey den Lacedämoniern, und von öffentlichen Ahndungen durch Dichter. Selbst in den blühendsten Zeiten der griechischen Kultur waren die Künste den bürgerlichen Gesetzen unterworfen. Plato bestimmt nicht nur die Zeit, welche die Jugend auf die Erlernung der Musik verwenden soll, sondern auch die Art von Musik, die Instrumente u. s. f. Lauter Einschränkungen, die, wenn sie wirklich befolgt worden sind, nothwendig manches musikalische Talent haben unterdrücken müssen [509]), welches ausserdem vielleicht der Kunst empor geholfen haben würde. Allein, wie soll ein Baum empor wachsen, und seine Zweige verbreiten, wenn er zu früh auf den kleinen Raum

509) „Wir lachen (sagt Lessing in seinem **Laokoon**, „S. 13) wenn wir hören, daß bey den Alten auch die „Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber „wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften „keine Gewalt anmaaßen; denn der Endzweck der Wissenschaft ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele noth„wendig; und es wird Tyranney, ihr in Befriedigung „dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang „anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Ver„gnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf „es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art „von Vergnügen, und in welchem Maaß er jede Art „derselben verstatten will“ Hier ist Lessing offenbar von seinem gewöhnlichen Scharfsinn verlassen worden; denn der Endzweck der schönen Künste ist eben so wenig bloßes Vergnügen, als es der Endzweck der Wissenschaften ist. Auch in ihnen liegt Wahrheit, Wahrheit der Empfindung, über die sich die Gesetze keine Gewalt anmaaßen müssen, oder ihr Fortgang wird wie der Fortgang der Wissenschaften gehindert. Wer den Menschen zwingt, ein Kunstwerk von gewisser Art schön zu finden, und sich daran zu ergötzen, ist gegen ihn ein eben so grosser Tyrann, als derjenige, welcher ihn zwingen will, etwas für eine Wahrheit zu halten, was er nicht dafür erkennen kann. Wenn also je gesetzliche Einschränkung den Künsten heilsam seyn kann, so muß sie sich blos auf die öffentliche Anwendung derselben, und auf die Anwendung der Mißbräuche erstrecken, nicht auf das Studium, oder auf die Erweiterung und Ausbildung derselben. Und so weit erstreckt sich das Recht des Gesetzgebers auch auf die Wissenschaften.

eines Geländers eingeschränkt wird? Wie konnte sich der Gesang unter den Fesseln des poetischen Sylbenmaaßes erweitern und vervollkommen, oder über den niedrigen Stand einer Sklavin der Dichtkunst sich erheben, und ihr Reich nicht nach fremden, sondern nach eigenen Gesetzen beherrschen? Wie konnte sie dies, da auch nur der geringste Versuch, sich so drückender und beschwerlicher Fesseln zu entledigen, sogleich vom ganzen Volke geahndet und vom Dichter öffentlich verspottet wurde? Kurz, alles beweist, daß die Musik der Griechen vorzüglich durch gesetzliche Gewalt, und durch die Anhänglichkeit des Volks an einmal eingeführte Gewohnheiten zurückgehalten, unterdrückt, und ihrer eigenen natürlichen Rechte beraubt wurde. Sie sollte nicht Freundin der Dichtkunst werden, sondern ihre Sklavin seyn. Sie sollte sich in Fesseln schmiegen, die ihrem Wesen, ihrer Natur nicht angemessen waren, folglich auch jede Entwickelung ihrer Kräfte und Anlagen hindern mußten.

Es ist uns noch die Beantwortung der zweyten Frage übrig, nämlich: woher es komme, daß die Ueberreste der alten griechischen Musik, die wir noch in dem **Canto Fermo** der römischen Kirche besitzen, so ausdrucksvoll gefunden, und von Kennern so sehr geschätzt werden?

Auch diese Frage läßt sich von mehrern Seiten beantworten. Das Hauptverdienst dieser alten Kirchengesänge besteht in der großen Simplicität, wodurch sie fähig sind, von ganzen Gemeinden gesungen zu werden. Außerdem aber sind sie so deklamirt, wie eine Rede eigentlich deklamirt werden muß, in welcher nicht nur die Quantität der Sylben, sondern auch der Ausdruck und die Bedeutung der Worte, durch Steigen und Fallen der Stimme ausgedrückt werden soll. Dies sind allerdings wesentliche Schönheiten, die nicht leicht jemand verkennen wird. Allein, einestheils sind diese wesentlichen Schönheiten den alten Kirchengesängen nicht **allein** eigen, sie finden sich auch in tausend neuern Tonstücken, deren Verfasser richtigen Geschmack und wahre Kunstkenntnisse besassen, wenn nicht in einem noch höhern, doch in eben dem Grad; und anderntheils haben diese Melodien ihren größten Reiz für uns, nicht einzig und allein ihrer innern ursprünglichen Schönheit, sondern größtentheils 1) der in neuern Zeiten ihnen in den alten auf uns gekommenen griechischen Octavengattungen beygefügten Harmonie, und 2) ihren uns fremd gewordenen Fortschreitungen und Modulationen zu verdanken.

Ueber die erste Ursache braucht wenig gesagt zu werden. Jederman, der eine von diesen alten Melodien nach einer J. Seb. Bachischen vierstimmigen Harmonie von einem stark besetzten Chore gut gesungen, gegen den einstimmigen oder Octavengesang einer Gemeinde vergleicht, muß fühlen, daß sie in der harmonischen Gestalt an Würde, Ausdruck, Feyerlichkeit, und an jeder Eigenschaft, die sie als religiöser Gesang erfordert, und vor andern Gesängen auszeichnen muß, unendlich gewinnt. Man vergleiche hiemit den 88sten §. der Einleitung.

In Absicht auf die zweyte Ursache ihres Reizes für uns, muß bemerkt werden, daß diese alten Melodien mit der alten gothischen Bauart, und mit der alten Sprache der Bibel in einerley Fall sind. Ob wir gleich sehr gut einsehen und fühlen, daß sowol in der gothischen Bauart, als in der Sprache der Bibel eine gewisse Steifigkeit herrscht, so fühlen wir doch auch zugleich, wenn wir sie sehen oder hören, daß keine Bau- oder Schreibart geschickter ist, unsere Seele mit erhabenen, feyerlichen und gottesfürchtigen Empfindungen zu erfüllen, und den Ausdruck der Gefühle für Gegenstände der Religion, von dem Ausdruck unserer Gefühle für irdische Gegenstände zu unterscheiden. Keine Bauart, sagt ein vortreflicher Kenner des Menschen und seiner Empfindungen, taugt besser zur Wohnung einer himmlisch-tiefsinnigen Betrachtung und Andacht, als die gothische. Sie trägt sehr viel dazu bey, die Seele mit erhabenen, feyerlichen und gottesfürchtigen Empfindungen zu erfüllen: auch hilft das Alter der gothischen Kirchen noch jene Ehrfurcht vermehren, welche ihre Gestalt und Größe einflößt. Natürlicherweise fühlen wir Ehrfurcht für ein Gebäude, das, unsers Wissens, unsere Vorväter ehrfurchtsvoll besucht haben. — Hierin hat die alte Bauart, fährt er weiter fort, mit der Musik der ältern Kir-

chen Aehnlichkeit. Keine andere Art von Musik würde sich zur Erregung und Unterhaltung einer tiefsinnigen Betrachtung und Andacht geschickt haben, als gerade die, die in ihrem Wesen und Charakter mit der gothischen Bauart die auffallendste Aehnlichkeit hat. Aber so wie jener religiöse Tiefsinn, setzt er noch sehr richtig hinzu, der sich in großen gothischen Kirchen der Seele zu bemeistern pflegt, durch gewisse Basreliefs, womit die Pfeiler und Cornischen gewöhnlich geziert zu seyn pflegen, nicht wenig vermindert wird, eben so wird die Wirkung der alten Musik durch gewisse dazwischen gewebte neumodische Zierathen geschwächt [511]). Also nicht einzig und allein in der ursprünglichen innern Schönheit liegt das Rührende und Ausdrucksvolle dieser alten Melodien, sondern großentheils in ihren durch Alter und Anwendung auf erhabene Gegenstände ehrwürdig gewordenen Fortschreitungen und Modulationen.

IV.

Von den Musikgattungen der Griechen.

§. 157.

In der neuern Musik sind aus der verschiedenen Anwendung der Töne zum Ausdruck unserer Empfindungen, nicht nur verschiedene Style und Schreibarten, sondern auch verschiedene Gattungen von Tonstücken entstanden, die von einander theils nach ihrem Inhalt, theils nach ihrer Form, und mehrern oder mindern Ausführlichkeit sehr abweichen. Soll eine erhabene Empfindung ausgedrückt werden, so ist die Zusammensetzung und Folge der Kunstausdrücke sowol logisch als rhythmisch unendlich von derjenigen verschieden, die zum Ausdruck blos angenehmer, ruhiger, oder unruhiger Empfindungen bestimmt ist. Nicht weniger Verschiedenheit äußert sich in den Tonstücken, wenn sie entweder zur kurzen oder zur ausführlichen Schilderung einer Empfindung bestimmt sind. Im ersten Fall ist eine kleine Anzahl von Kunstausdrücken schon hinreichend, den allgemeinen Ton einer Empfindung zu treffen, und auf eine kurze Zeit zu unterhalten. Im zweyten Fall aber, wenn eine anhaltende, fortgehende Empfindung, ganz so, wie sie sich nach und nach auseinander entwickelt, und in mannichfaltigen Modificationen äußert, durch ein Tonstück geschildert werden soll, ist nicht nur ein ungleich größerer Vorrath von Kunstausdrücken und Kunstmitteln erforderlich, sondern auch eine zweckmäßige Stellung und Folge derselben. Die Kunstmittel müssen also nicht blos in hinlänglicher Anzahl vorhanden seyn, sondern auch so innig mit einander zusammenhängen, und eben so unendlicher Biegungen und Modificationen fähig seyn, als es die Empfindungen selbst sind, zu deren Schilderung sie dienen sollen. Dies heißt: die Kunst muß der Empfindung in allem folgen. Aus der Bemerkung dieser Nothwendigkeit sind alle unsere mannichfaltige Musikgattungen entstanden, vom Liede bis zur Fuge, aber eben so allmälig, als die Kunstmittel selbst vermehrt worden sind.

Ohne Harmonie, ohne einen hinlänglichen Umfang von Tönen, und hauptsächlich ohne Zerbrechung der drückenden Fesseln, welche ihr vom poetischen Sylbenmaaß angelegt waren, konnte die Musik der Griechen nie so weit kommen. Sie war zu sehr Dienerin der Poesie, zu sehr auf Dinge eingeschränkt, die außer ihrem Wesen lagen, als daß sie je so weit hätte kommen können, auf ihre eigene Hand ohne Hülfe der Poesie eine Empfindung ausführlich zu schildern, oder irgend ein Kunstwerk her-

510) In den Zeiten Plato's muß irgend ein Tonkünstler zuerst gewagt haben, auf eine poetische Sylbe mehr als einen einzigen Ton, also gewissermaaßen ein Melisma anzubringen. Allein man hielt diesen Versuch für eine abscheuliche Neuerung, für eben so unnatürlich, als wenn man in der Deklamation mehr als einen Ton auf jede Sylbe legen wollte, und Aristophanes machte ihn in seinem Lustspiel: die Frösche, V. 1349. 1390 öffentlich lächerlich.

511) Dr. Moors Briefe, S. 193.

vorzubringen, welches für die Empfindung ungefähr das gewesen wäre, was eine aneinander hängende Rede für den Verstand ist. Hierzu waren nicht nur eben so viele Kunstmittel erforderlich, als die neuere Musik besitzt, sondern sie mußten auch eben so in einander gegründet, eben so zusammenhängend, eben so unendlich mannichfaltiger Modificationen fähig seyn, und noch außerdem mit aller möglichen Freyheit, ohne irgend eine andere Einschränkung, als einer solchen, die der Ordnung und zweckmäßigsten Anwendung derselben beförderlich ist, gebraucht werden können. Da die griechische Musik die meisten dieser Vortheile nicht hatte, so konnte sie auch nicht so vielerley Musikgattungen haben, als die neuere Musik hat; ihr Ausdruck muß daher blos auf die Schilderung einfacher Empfindungen eingeschränkt, und in der Schilderung theils anhaltender, theils mehrfacher, z. B. in Chören u. s. f. höchst mangelhaft gewesen seyn. Wenn die Empfindung, die ein Chor von zwanzig Personen äußert, von allen im Einklang oder in Octaven ausgedrückt wird, so fällt der Ausdruck der Verschiedenheiten weg, welche sich in der Empfindung dieser zwanzig Personen, auch selbst dann, wenn sie in der Hauptempfindung miteinander übereinstimmen, nothwendig finden muß. Die innere Verschiedenheit wird in neuern Chören durch die harmonische und figurirte Bearbeitung derselben unstreitig nicht nur schöner, sondern auch wahrer, der Natur angemessener ausgedrückt. Das Ganze schildert die Hauptempfindung, worin der ganze Chor übereinstimmt, die harmonische und figurirte Begleitung hingegen die eigene individuelle Art, in welcher die Hauptempfindung den verschiedenen einzelnen Gliedern erscheint.

Es ist von **Terpander** schon angeführt worden, daß er einen Nomum erfunden habe, welcher ein Vorspiel, ein Thema, eine Versetzung des Thema, eine Zurückkehr in den Hauptton, eine Umkehrung der Sätze, eine Verwickelung der Sätze, einen Schluß und ein Nachspiel in sich begreift. (s. §. 27 und 86). Wenn man dies nur so obenhin betrachtet, so sollte man denken, es müßte eine rhetorische Anordnung musikalischer Gedanken den Griechen schon in den ältesten Zeiten so gut bekannt gewesen seyn, als uns. Allein wenn man bey solchen Nachrichten das Verhältniß, welches zwischen der Musik und Poesie herrschte, nie aus den Augen verliert, nach welchem beyde Künste unzertrennlich waren, so findet man leicht, daß die erwähnte Anordnung der Theile im Terpandrischen Nomus nicht die Musik, sondern einzig und allein die Poesie angieng. Wie konnte in der Musik eine solche Anordnung statt finden, da sie sich in allen blos nach der Poesie richten mußte, keinen eigenen Willen hatte, und ganz Sclavin derselben war?

Weit begreiflicher und wahrscheinlicher ist das, was uns die griechischen Theoristen von den verschiedenen Schreibarten oder Stylen sagen, welche in ihrer Musik gebraucht wurden. Es ist aber demohngeachtet noch lange das nicht, was in neuern Zeiten aus den Schreibarten geworden ist. Die Griechen hatten drey verschiedene Gattungen von Schreibarten, welche sie aber Gattungen von Melopöien (welches im Grunde einerley ist) nannten. In der **tragischen** bedienten sie sich der tiefern Töne aus ihrem System (Hypatoides); in der **dithyrambischen** der mittlern, (Mesoides) und in der **nomischen** der höhern (Netoides). Der Hauptunterschied bestand blos, wie es uns den Nachrichten zufolge vorkommen muß, in den höhern oder tiefern Tönen. Obgleich in der neuern Musik nicht minder auf diesen Unterschied geachtet wird, und man ebenfalls fühlt, daß eine Reihe tiefer Töne eines ganz andern Ausdrucks fähig ist, als eine Reihe hoher, so werden doch außer diesem auch noch andere, weit wichtigere, in der innern Zusammensetzung liegende Unterschiede beobachtet, so daß wir aus einer und eben derselben hohen oder tiefern Tonreihe Sätze und ganze Tonstücke für alle Schreibarten bilden können. Nach der Eintheilung, welche die Griechen von den verschiedenen Schreibarten gemacht haben, müßte keine Frauenzimmerstimme zum tragischen, und keine tiefe Mannsstimme zum Ausdruck froher Empfindung brauchbar gewesen seyn. Welch eine Einschränkung!

So weit uns also Nachrichten und Schlüsse daraus, über die Beschaffenheiten der griechischen Schreibarten und Musikgattungen belehren können, finden wir, daß beyde weder an Zahl noch Ausbildung beträchtlich waren, und daß vorzüglich die **Musikgattungen** auf das einzige **Lied**, und eine gewisse Art **theatralischer Recitation** eingeschränkt gewesen zu seyn scheinen. Das Lied theilte sich nach seiner Bestimmung und Anwendung in sehr viele Arten, und selbst die theatralischen Chöre scheinen ihrer musikalischen Beschaffenheit und Einrichtung nach nichts anders gewesen zu seyn. Da übrigens das Lied vorzüglich im Privatleben, der Chor und die Recitation aber in öffentlichen Schauplätzen gebraucht wurde, so ergiebt sich wenigstens eine doppelte Klasse von Musikgattungen, die man unter gehöriger Einschränkung, mit unserer Kammer- und Theatermusik vergleichen konnte. Nicht minder scheinen die Griechen auch bey ihren Götterfesten sowol vom Liede als vom Chor Gebrauch gemacht zu haben; ob aber aus dieser Anwendung für die Form und den Styl derselben eine solche Veränderung entstand, daß sie eine eigene dritte Klasse von Musikgattung oder Schreibart ausmachen könnten, ist zweifelhaft. Wahrscheinlich haben sich beyde in dieser Anwendung blos durch den Inhalt der Worte von den andern beyden Gattungen unterschieden. Wir handeln zuerst von den Liedern, sodann von der dramatischen Musik der Griechen.

§. 158.

Die Lieder sind zu allen Zeiten die erste Musikgattung gewesen, auf welche die Menschen verfallen sind. Sie sind die erste, einfachste und natürlichste Form, in welcher sich der Ausdruck einer Empfindung äußert. Sie sind auch bey allen Völkern früher in Gebrauch gekommen, als irgend ein anderes Mittel des Ausdrucks. Eben so war es bey den Griechen. Ehe sie noch Buchstaben oder Schrift kannten, sangen sie schon Lieder, die die ersten Gesetze des bürgerlichen Lebens enthielten, oder Lobgesänge auf irgend eine eingebildete Gottheit waren. Von dieser ersten Bestimmung wurden sie **Nomi** (Gesetze) genannt, und behielten diesen Namen auch selbst dann noch bey, da Schrift erfunden war, und sie schon lange nicht mehr auf die alten, sondern ganz andere Gegenstände angewendet wurden. Gedicht und Gesang, Dichter und Sänger war indessen in diesen Liedern, so wie überhaupt in der ganzen Musik der Griechen so innig in einander gewebt, daß man sie nicht unterscheiden kann, daß man nie weiß, welchen Antheil der Tonkünstler daran gehabt hat. Weder der Componist der Melodie, noch der Ausführer derselben wurde vom Dichter unterschieden. Die Lieder hießen ohne Unterschied ᾠδαὶ, ἄσματα, μέλη, und die Verfasser oder Ausüber derselben ᾠδοὶ, ᾠδικοὶ, ἀοιδοὶ. Alle Nachrichten, die wir von diesen Liedern bey alten Schriftstellern finden, sagen daher wenig oder gar nichts von ihren musikalischen Beschaffenheiten, sondern erstrecken sich gewöhnlich einzig und allein auf den Text derselben. Eine ausführliche Abhandlung von denselben gehört daher mehr in eine Geschichte der Poesie als der Musik. Um indessen auch in dieser Sache nicht ganz unvollständig zu seyn, will ich das nöthigste, so kurz wie möglich, anführen.

Es ist in den vorhergehenden Abschnitten häufig der Erfindung solcher Lieder erwähnt worden, welche verschiedenen griechischen Dichtern und Tonkünstlern zugeschrieben wird. Bey vielen geht offenbar das meiste von dem, was wir von ihnen wissen, blos die Poesie an, und wenn sie verschiedene Benennungen haben, sind es ebenfalls nicht ihre musikalische, sondern andere Beschaffenheiten, die dadurch unterschieden werden. Diese verschiedenen Benennungen haben einen vierfachen Ursprung, nämlich

1) **Von den Völkern**, wo gewisse Nomen im Gebrauch waren. So hatte man einen **böotischen** und **aeolischen** Nomus.
2) **Von den Tonfüßen**, welche in einem Nomus gebraucht wurden. Daher der **orthische, trochäische u. s. f.** Nomus.

3) **Von der Tonart oder Versetzung**, worin ein Nomus gespielt oder gesungen wurde. Daher der **Orys** oder **Acutus** ein solcher Nomus war, welcher in der lydischen, hyperdorischen u. s. f. Tonart ausgeführt wurde.

4) **Von den Verfassern derselben.** Daher der **Terpandrische, Cäpionische, Polymnestische** u. s. f. Nomus.

Unter diesen vier Klassen von Nomen finden sich nur wenige, von deren musikalischer Beschaffenheit die Schriftsteller etwas gesagt haben. Unter diese wenigen gehört 1) **Apothetos**, welcher vom **Pollux** für ein Flötenstück erklärt wird; 2) **Schönion**, ebenfalls ein Flötenstück. Soll von weichlichem und weibischem Ausdruck gewesen sey. 3) **Trimeles** ebenfalls auf der Flöte gebräuchlich, und von drey abwechselnden Strophen, deren erste in der **dorischen**, die zweyte in der **phrygischen**, und die dritte in der **lydischen** Tonart gesungen und gespielt wurde. 4) **Tetraoedios** scheint eine Nachahmung vom vorhergehenden zu seyn, und aus vier abwechselnden Strophen bestanden zu haben, die in eben so viel verschiedenen Tonarten gesungen wurden. 5) **Tenedeios** ist nach dem **Plutarch** ein Flötenstück gewesen. 6) **Komarchios.** **Athenäus** versteht unter diesem Wort ein Flötenstück, wodurch man zum Trunke ermuntert wurde. **Pollux** einen wilden Tanz. **Bürette** ist der Meynung des **Athenäus.** 7) **Polycephalos**, der vielköpfigte Nomus. Soll als eine Erfindung der Minerva das Zischen der Schlangen ausgedrückt haben, womit Medusens Haupt bedeckt war. Verschiedene andere Nomen sind in den vorhergehenden Theilen dieses Werks schon angeführt, und von einer ungleich grössern Anzahl weiß man weiter nichts als ihre Namen. Die Epoden, Proömien, Presodien, Päane, Dithyramben, Parthenien, Gymnopädien, Endymatien, Hyporchemen u. s. f. gehören alle hieher, und sind sämmtlich nichts als besondere Gattungen von Liedern gewesen, welche wahrscheinlich durch nichts als ihre Anwendung und den Inhalt der Texte von einander unterschieden waren.

Keine Gattung von Liedern wurde indessen häufiger gebraucht, als Tischlieder. Weil kein Stand, kein Ort, kein Tag von der Nothwendigkeit zu essen und zu trinken frey ist, sagt **Nauze** [512]), so hatte man weit häufigere Gelegenheit, bey Tische als anderwärts zu singen. Blos von diesem häufigern Gebrauch mag es herkommen, daß wir von den Tischliedern der Griechen weit bessere Nachrichten, als von allen übrigen Gattungen ihrer Lieder haben.

In den ältesten Zeiten wurden Lobgesänge auf die Gottheit bey Tische gesungen, und die ganze Tischgesellschaft sang einstimmig mit einander. In der Folge der Zeit hörte zwar das Singen bey Tische nicht auf, aber man sang nicht mehr zugleich, sondern nach einander. Jedes einzelne Glied in der Gesellschaft sang nach der Reihe mit einem Myrthenzweige in der Hand, gab nach Endigung seines Liedes den Myrthenzweig weiter u. s. f. bis er in der ganzen Versammlung herum gegangen war. Gerade so wurde in neuern Zeiten mit einem Pocal verfahren, der ebenfalls von Hand zu Hand gieng, und von jedem Mitglied der Gesellschaft mit einem Vers aus einem Trinkliede begleitet wurde. Endlich als der Gesang etwas vollkommener geworden war, so daß nicht mehr jeder Gast sein Lied mit Geschmack singen konnte, sangen nur die, welche singen konnten, und die übrigen Anwesenden waren blos Zuhörer. Diese besser gesungenen Lieder nannte man **Scolien**, ein Wort, welches entweder die Schwierigkeit dieser Lieder, oder die Ordnung bezeichnen soll, in welcher die Sänger in der Gesellschaft aufeinander folgten.

Ob nun gleich diese **Scolien** eigentliche Trinklieder waren, so bestand doch ihr Inhalt nicht blos aus Aufmunterungen zum Trunke, sondern erstreckte sich auch auf moralische Gegenstände, z. B. auf

512) *Dissertation sur les Chansons de l'ancienne Grece*, in den *Mem. de Litterat. T. 13 pag. 496.*

den Werth der Gesundheit, des Reichthums, der Tapferkeit, der Freundschaft u. s. f. **Athenäus** hat uns verschiedene derselben aufbehalten, woraus wir wenigstens ihren poetischen Werth beurtheilen können. Zum Theil sind sie sehr mittelmäßig. Man hatte auch eine **Scolie** auf den **Ajax**, den Sohn Telamons, folgenden Inhalts:

„Sohn Telamons, tapferer Ajax, man sagt, daß du nach dem Achilles der beste von allen „Griechen gewesen, welche Troja belagerten. Telamon sey zuerst hingezogen, und Ajax, „der zweyte unter den Griechen nächst dem Achilles, sey ihm gefolgt.“

Dies nannte man schon ein Lied.

Außer diesen **Scolien** hatte auch jede Handthierung eigene Arten von Liedern. So findet man noch Spuren von Hirtenliedern, Schnitter- und Erndteliedern, Drescherliedern, Müller- Weber- Wollenarbeiter- Bader- Ammenliedern u. s. f. Aber theils hatte Griechenland hierin nichts vor den neuern Nationen voraus, bey welchen sich ebenfalls unter jeder Volksklasse Lieder finden, die mit ihren Beschäftigungen in Beziehung stehen, theils sind sie in einer Geschichte der Musik so unerheblich, (nicht zu gedenken, daß wir von ihren musikalischen Beschaffenheiten nicht einmal etwas wissen), daß es in der That Schade um Zeit und Mühe wäre, mehr von ihnen sagen zu wollen, als daß sie vorhanden waren.

§. 159.

Ungleich wichtiger ist für uns die **dramatische Musik** der Griechen, die nach dem **Aristoteles** zu den wesentlichen Theilen eines Trauerspiels gehörte, und die größte Verschönerung desselben war. In den allerältesten Zeiten gieng es damit eben so, wie mit den Liedern. Dichter, Sänger und Acteur waren in einer einzigen Person vereinigt. Aber bey dem Wachsthum dieser Künste wurden sie für eine einzige Person zu schwer, und mußten unter mehrere vertheilt werden. Man glaubt, daß diese Vertheilung ungefähr zwischen der 65sten und 80sten Olympiade allmälig eingerichtet worden sey. Ob aber die Dichter ganz aufgehört haben, an der Vorstellung ihrer Dramen Antheil zu nehmen, läßt sich nicht genau bestimmen. **Sophocles**, der in der 93sten Olympiade starb, hat verschiedene seiner Stücke noch selbst aufgeführt. **Athenäus** nennt besonders ein Stück **Thamyris**, und bemerkt, daß es gesungen und mit der Cither begleitet worden sey. In der Folge konnte aber **Sophocles** seiner schwachen Stimme wegen an der öffentlichen Ausführung seiner Stücke keinen Theil mehr nehmen.

Sowol daraus, daß die Musik als ein Hauptstück des Drama angesehen wurde, als auch aus einer Menge von Zeugnissen alter Schriftsteller läßt sich vermuthen, daß, wenn auch nicht die Comödien doch wenigstens die Trauerspiele ganz gesungen, und mit Instrumenten begleitet wurden. Dies läßt sich schließen

1) weil bey den Griechen überhaupt alle Verse gesungen wurden [513]).
2) weil die Schauplätze so geräumig waren, daß der Ton der bloßen Rede unmöglich von allen Zuschauern deutlich genug vernommen werden konnte. Die Verse der Trauerspiele mußten

513) Man unterschied das Lesen der Verse sehr vom Lesen der Prose. **Quintilian** sagt ausdrücklich, man müsse die Kinder anders Verse, und anders Prose lesen lehren. Denn Verse sind eine Art von Musik, und die Dichter sagen von sich, daß sie singen. Aus dem, was er dieser Stelle noch beyfügt, erhellt es sehr deutlich, daß die theatralische Recitation in einem hohen Grad musikalisch gewesen seyn muß; denn er sagt: „Einige verlangen, daß „Kinder die Verse so hersagen sollen, wie Schauspieler „auf der Bühne. Aber dieser Meynung bin ich nicht. „Es braucht nichts weiter, als einer sanften Beugung „der Stimme, um zu unterscheiden, was der Dichter „selbst sagt, und was er andere sagen läßt.“ (*Lib 1 cap. 8.*) Also bedienten sich die Schauspieler einer stärkern Beugung der Stimme, als **Quintilian** einem außertheatralischen Leser von Versen verstatten will.

also mit festern Tönen recitirt werden, als die Töne der bloßen Rede sind. In Rom faßte das kleinste Theater 20,000 Menschen, und die übrigen bis auf 80,000. Wenn die griechischen wirklich von ähnlicher Größe gewesen sind, wie man glaubt, so mußte der Schauspieler nicht nur rufen und schreyen, wie ein heutiger Ausrufer, sondern auch noch andere Verstärkungsmittel seiner Stimme anwenden, wenn er im ganzen Theater gehört und verstanden werden wollte.

3) Eben diese Verstärkungsmittel der Stimme, dergleichen die **Masken** und **Echeia** oder **Vasen** waren, würden für den bloßen Ton der Rede unnütz gewesen seyn, weil sie selbst feste musikalische Töne hatten, folglich auch nur solche Töne fortpflanzen und verstärken konnten, die mit ihnen im Verhältniß standen [514]). Die Töne der bloßen Rede würden dadurch eben so verwirrt und undeutlich geworden seyn, als sie in einigen unserer Kirchen werden, in welchen die Kanzel so angelegt ist, daß die Stimme des Predigers von mehrern Seiten wiederschallt.

4) Die dramatische Recitation hieß bey den Griechen stets μελος, Melodie, so wie bey den Lateinern modulatio, modus, canticum. Es ist also offenbar daraus zu schließen, daß sie dem Gesang etwas ähnlich war.

5) Die Töne der Recitirenden wurden durch Instrumente geleitet und begleitet. Wie sollte dies bey den bloßen Reden der Töne möglich gewesen seyn? Selbst Redner richteten sich nach einem Instrument, welches **Quintilian** tonarium, **Cicero** fistula, und **Plutarch** συριγγιον oder Syrinx nennt. Die Geschichte des **Cajus Gracchus**, der bey einer öffentlichen Rede in der Hitze der Leidenschaft aus dem Ton gekommen war, durch einen Sclaven aber, welcher mit einem solchen Instrument hinter ihm stand, wieder hinein gebracht wurde, ist bekannt, und wird sowol vom **Cicero** [515]) als **Plutarch** [516]) erzählt.

6) Es läßt sich aus vielen Stellen, die sich in den Werken des **Cicero**, **Quintilian**, **Plutarch** und **Boethius** finden, erweisen, daß man für die theatralische Recitation eine Art von Notenschrift gebrauchte, wodurch die Biegungen der Stimmen musikalisch bestimmt wurden.

7) Es wurde nach dem **Plutarch** weder Chromatik in den Trauerspielen gebraucht, noch auch der Rhythmus streng beobachtet. Der erste Fall zeigt deutlich, daß die Recitation derselben **mehr** als bloße Rede, und der zweyte, daß sie **weniger** als ordentlicher Gesang war. Und endlich

8) bestanden die griechischen Trauerspiele aus 1500 bis 1600 Versen; würden also zur bloßen Rede zu kurz, und zum ordentlichen arienmäßigen Gesang zu lang gewesen seyn.

514) Die **Masken** waren von Metall, und der Schauspieler befestigte sie über dem Munde, und bediente sich ihrer ungefähr so, wie man sich eines Sprachrohrs bedient. Sie hießen persona von personare, **durchtönen**, und waren für verschiedene Rollen eines Stücks von verschiedener Art. Es wurden andere im Trauerspiel, andere im Lustspiel, und noch andere im Satyrspiel gebraucht. Die Form derselben wurde daher in den ältern Zeiten den Schauspielen gewöhnlich vorangesetzt, unter dem Titel: dramatis personæ, die Masken des Schauspiels. Als die Masken in der Folge abkamen, verlor sich die wahre Bedeutung dieser Ausdrücke, und man glaubte die Personen des Schauspiels darunter verstehen zu müssen.

Die **Echeien** oder **Vasen** sind nach dem **Vitruv** (B. 5 K. 5) Vertiefungen oder Nischen gewesen, welche zwischen den Bänken der Zuschauer standen. Sie waren aus Erz oder Thon gemacht, nach der Größe des Gebäudes eingerichtet, und in kleinen Schauplätzen in harmonische Verhältnisse, z. B. in Quarten, Quinten und Octaven gestimmt. **Doni** (della musica scenica Tom. 2 p. 135) ist der Meynung, daß diese Schallgefäße nicht in Nischen gestanden, sondern blos viereckigte Cellen gewesen sind, dergleichen man noch in den Mauern einiger alten Amphitheater antrift.

515) *De Oratore. Lib. III.* Der Sklave stand versteckt hinter ihm, ohne vom Volke gesehen zu werden.

516) *In vita C. Gracchi. T. I. pag. 825.*

Die theatralische Recitation der Griechen war also etwas, was zwischen der gewöhnlichen Rede und dem ordentlichen Gesang in der Mitte lag, eine mittlere Gattung von Stimmführung, die von beyden etwas an sich hatte. **Aristides** und **Martianus Capella** (s. §. 102) bezeugen dies ausdrücklich durch die Eintheilung, welche sie von den Tönen in **stetige**, **unstetige** und **Mitteltöne** machen. Von der letzten Art sagen beyde, daß sie zur Recitation der Gedichte gebraucht werde. **Aristides** sagt: hac carminis lectionem facimus; und **Martianus Capella**: quo pronuntiandi modo carmina cuncta recitamus. Was für eine Mittelart von Tönen soll dies nun gewesen seyn, wenn es nicht etwas war, was unserm heutigen Recitativ glich?

Sowol die Zeugnisse alter Schriftsteller, und alles, was wir von der Beschaffenheit der griechischen Schauplätze wissen, als eigenes Nachdenken über das was möglich oder unmöglich ist, führen uns also dahin, daß die Recitation der griechischen Trauerspiele unserm heutigen Recitativ ähnlich gewesen seyn müsse. Bey dieser Art von Recitation findet alles Statt, was uns die Griechen von der ihrigen sagen. Sie dient dazu, die Rede vernehmlich zu machen, den Affekt zu verstärken, dem Ton der Stimme einen großen Grad von Stärke zu geben, damit er in einem weitläuftigen Schauplatz überall vernommen werde, und kann mit Recht schon eine Art von Gesang (μελος) genannt werden. Die Begleitung der Instrumente, die Verstärkung der Stimme durch Masken und Vasen, die Bezeichnung ihrer Töne durch eine Art von Notenschrift, kurz alles, was man von der griechischen Recitation sagt, findet auch bey unserm Recitativ Statt, und man müßte in der That große Lust an Unbegreiflichkeiten haben, wenn man glauben wollte, es finde sich außer dem Recitativ noch eine andere Mittelgattung zwischen der gewöhnlichen Rede und einem ordentlichen Gesang, von welcher die Griechen Gebrauch gemacht haben könnten. Ob wir gleich nur wenige Stücke von griechischer Musik aufzuweisen haben, so kann man doch behaupten, daß die Art derselben für uns nicht verloren gegangen, sondern unverfälscht, vielleicht mit einigen unbeträchtlichen und unwesentlichen Veränderungen zuerst auf die Römer, sodann von diesen durchs Mittelalter hindurch auf uns gekommen ist.

§. 160.

Eine andere Art von Musik wurde aber bey den **Episoden** und **Chören** der griechischen Schauspiele gebraucht. Die Einführung der Chöre ist so alt, daß man ihren Ursprung nicht mehr anzugeben vermag. Die Fabel schreibt ihre Erfindung der Muse **Euterpe** zu. **Diogenes von Laerte** erzählt, daß vor dem **Thespis** das Trauerspiel aus lauter Chören bestanden habe [517]), worin eine gewisse Anzahl von Personen unter Begleitung musikalischer Instrumente, vorzüglich aber der Flöten, mit einander sangen und tanzten. Nach dem **Diomedes** war die Zahl der Personen unbestimmt. Sie wurde aber doch in der Folge auf funfzig, vier und zwanzig, zwölf, und endlich vom **Sophocles** auf funfzehen eingeschränkt [518]).

Den Zweck des Chors, nachdem das Schauspiel schon eine ordentliche Form erhalten hatte, beschreibt **Horaz** in seiner Poetik. „Der Chor spiele die Rolle einer Person, sagt er; er singe zwischen „den Aufzügen nichts, was nicht zur Handlung etwas beyträgt, und sich darauf bezieht. Er sey der „Tugendhaften Freund und Rathgeber. Er stille den Hader, besänftige den Zorn. Er segne die „Mäßigkeit, die sich an sparsamer Tafel vergnügt, und die Gerechtigkeit, und die Gesetze, und den „Frieden, der bey offenen Thoren wohnt. Er bewahre heilig ein anvertrautes Geheimniß; er ehre die „Götter, und bete zu ihnen, daß sie den Unterdrückten erheben, und den Hochmüthigen zu Boden stür-

517) *Laertius in Platon. lib. 3. Segm. 56. T. I. pag. 197.*

518) *Iul. Pollux lib. IV. cap. XV. Segm. 110.*

„zen.„ [519]) Man sieht hieraus, daß die Chöre in den alten Schauspielen ungefähr eben das gewesen seyn müssen, was in unserer hohen Oper die Arien und Chöre sind, nämlich der Ausdruck der durch die vorhergehende Handlung erregten Empfindung; nur wurde diese Empfindung in dem griechischen Schauspiel nicht durch die handelnden Personen selbst, sondern durch die um und neben ihnen stehenden Personen des Chors ausgedrückt, die aus alten Männern, Weibern, Soldaten, Schäfern, Satyren, Gottheiten u. s. f. bestanden, nachdem die Gattung und der Charakter des Stücks beschaffen war. Von allen solchen Personen läßt sich auf keine Weise vermuthen, daß sie im Stande waren, etwas mehr, als ein Lied, welches über mehrere Strophen einerley Melodie hatte, zu singen.

In den ältesten Zeiten scheinen diese Chöre mit der Handlung der Schauspiele nicht genau verbunden gewesen zu seyn, sondern haben wahrscheinlich nur in Liedern bestanden, deren Inhalt einigermaaßen zum Inhalt der Handlung paßte. In der Folge aber wurden sie näher damit verbunden, und man findet in den ältern Schauspieldichtern z. B. beym **Aeschylus**, **Sophocles** und **Euripides**, daß man zwey Hauptgattungen derselben hatte, nämlich 1) solche, die zwischen den Acten, und 2) solche, die beym Anfang und Ende der Episoden gesungen wurden. Beyde Gattungen enthielten Loblieder (Hymnen), Trauerlieder und Lehrgedichte, und wurden jedesmal nach dem Inhalt der vorhergehenden Handlung oder Episode angewendet. Die Lehrgedichte enthielten Lehren der Klugheit, welche daraus abgezogen waren, und der Inhalt der übrigen mußte sich darauf beziehen. In den Schauspielen des **Aeschylus** findet sich die erwähnte Beschaffenheit der Chöre genau so; beym **Sophocles** und **Euripides** hingegen sind sowol im Inhalt als mit dem Platz, welchen sie im Trauerspiel einnahmen, einige Veränderungen gemacht worden [520]).

Die wahre Beschaffenheit der Musik, mit welcher diese Chöre gesungen wurden, läßt sich eben so wenig mit Gewißheit bestimmen, als die Beschaffenheit derjenigen, die man bey der Declamation gebrauchte. Allein, so viele Gründe man hat, zu vermuthen, daß die Declamation nichts anders war, als unser heutiges Recitativ, eben so viele hat man auch, die Musik der Chöre dem noch üblichen Chorgesang der römischen Kirche für ähnlich zu halten. Daß die verschiedenen Stimmen und Instrumente in Einklängen und Octaven mit einander gesungen und gespielt worden sind, versteht sich von selbst, da es im vorhergehenden hinlänglich erwiesen ist, daß die Griechen von einer vielstimmigen Musik nichts wußten; und daß diese in Einklängen und Octaven gesungene Melodien sehr einfach und äußerst leicht seyn mußten, erhellt nicht nur aus dem Stand der Personen, welche sie gewöhnlich zu singen hatten, sondern auch aus dem Umstand, daß sie vom Dichter des Schauspiels selbst, also nicht von einem eigentlichen Tonkünstler, componirt waren. Die Sänger der Chöre konnten eben so wenig als die Componisten, die zugleich gute Dichter waren, eine Musik hervorbringen, die einen gewissen Grad von Kunstvollkommenheit gehabt hätte, oder über die Gränzen eines einfachen höchst leichten Liedes hinausgegangen wäre. Die alten Männer, Weiber, Soldaten u. s. f. konnten nichts schweres singen, und ein guter Dichter mußte unstreitig die besten Kräfte seines Geistes auf sein Gedicht verwenden, und behielt vielleicht kaum so viel übrig, als zur Hervorbringung eines auch nur erträglichen Liedes erforderlich war. Daß die Chöre bloß Lieder von verschiedenen Strophen waren, die wahrscheinlich eben so, wie die verschiedenen Verse unserer Kirchenlieder über einerley Melodie gesungen wurden, erhellt auch aus ihrer Eintheilung in verschiedene Absätze, z. B. in die **Strophe**, **Antistrophe**, und **Epode**. Die Chöre waren nämlich, wenn sie gesungen wurden, in Bewegung, und giengen von einer Seite des Theaters

519) Actoris partes chorus, officiumque virile defendat etc. *De arte poet. v. 193.*

520) S. *Arn. Herm. Ludov. Heeren Dissert. de chori Græcorum tragici natura et indole. Goetting. 1784. 4.*

nach der andern. Derjenige Vers, welcher bey der Bewegung des Chors nach der rechten Seite des Theaters gesungen wurde, hieß **Strophe**; bey der entgegen gesetzten **Antistrophe**, und nach Endigung beyder Bewegungen, wenn der Chor wiederum stille stand, **Epode**. Man giebt diesen Worten verschiedene Bedeutungen. **Dacier** glaubt, der Chor des griechischen Trauerspiels sey wie der Chor der Hebräer in zwey gegen einander stehende Haufen eingetheilt gewesen, welche bis auf die Mitte der Bühne einander entgegen giengen. Diese Bewegung beyder Haufen gegen einander sey **Strophe** und **Antistrophe** genannt worden; und was beyde Haufen im Stillstehen auf der Mitte des Theaters sangen, **Epode**.

Der Einrichtung und Beschaffenheit nach waren also die Chöre des griechischen Schauspiels nichts mehr und nichts weniger als Lieder, und die Melodien sind höchst wahrscheinlich den auf uns gekommenen Melodien ähnlich gewesen, die noch jetzt in unserer und in der römischen Kirche gesungen werden [521]). Wenn sie irgend etwas davon verschieden waren, so war es höchst wahrscheinlich bloß in der strengern Beobachtung des Rhythmus, und man kann sich daraus erklären, woher es kam, daß die Koryphäen mit ihren eisernen pediculis so lärmen mußten, wie wir im Artikel vom Rhythmus erzählt haben. Die Personen des Chors hatten nämlich sämmtlich viel zu wenig eigentlich musikalische Geschicklichkeit, als daß sie ohne Anwendung so lärmender und merklicher Hülfsmittel im Rhythmus zu erhalten gewesen wären.

Das Lied und das Recitativ waren also die beyden einzigen Musikgattungen, welche die Griechen kannten und ausübten. Das Lied, es mochte nun von einer Person allein gesungen werden, oder auf dem Theater in der Gestalt eines Chors erscheinen, (der Hauptsache nach war es einerley) begleiteten die Instrumente Ton für Ton im Einklang, oder dienten bloß wie das §. 155. angeführte Grunzen der Irokesen, zur Bemerkung des Rhythmus. Bey der Recitation hingegen, in welcher, wie **Plutarch** sagt, der Rhythmus nicht streng beobachtet wurde, und es nur darauf ankam, die festen Töne derselben, nicht ganz ohne alle Beziehung auf irgend eine Tonart zu lassen, war es schon hinreichend, wenn nur bisweilen von einer Cither, Flöte, oder von einem andern Instrumente ein Ton angegeben wurde, wodurch der recitirende Schauspieler erfuhr, ob er sich noch in den gehörigen Gränzen befinde, oder herausgekommen sey. Diese einfachen Töne waren aber auf keine Weise eine solche Art von einzelner Baß-

521) Dieser Meynung sind viele neuere Schriftsteller, unter welchen ich nur den **Voltaire** nenne, dessen Zeugniß um so viel gültiger seyn muß, da er ein Feind der neuern Opernmusik war, und ihr gewiß keine Aehnlichkeit mit der dramatischen Musik der Griechen zugestanden haben würde, wenn er nur einigermaaßen umhin gekonnt hätte. Aber er sagt in seiner an den Cardinal Quirini gerichteten Abhandlung vom alten und neuen Trauerspiel: „Wie, eine italiänische Oper sollte einige Aehnlichkeit mit „dem Theater Athens haben! „und antwortete:“ ja „freylich. Das Recitativ der Italiäner ist nichts anders, „als eben die Melopöie der Alten, das ist, die Declama„tion, die auf Noten gesetzt, und durch musikalische In„strumente unterstützt wurde. Diese Melopöie ist in ih„ren guten Stücken so vortreflich, als ekelhaft in ihren „schlechten tragischen Opern. Die Chöre, die sie seit „einigen Jahren mit eingeführt, und wesentlich mit der „Handlung verbunden haben, kommen den Chören der „Alten um so viel näher, weil sie durch eine Art von „Musik ausgedrückt werden, die ganz verschieden von „dem Recitativ ist, so wie die Strophe, Satz und Ge„gensatz bey den Griechen ganz anders als die Melopöie „der Scenen gesungen wurde.“ Wenn er sich in der Folge dieser Abhandlung über unsere **Arien** beschwert, und ihre Einmischung dem Interesse der Handlung nachtheilig zu seyn glaubt, so beweist dies weiter nichts, als daß er weniger Kenner der Musik als Poesie war, und glaubte, daß das was für ihn kein Interesse habe, auch für andere keines haben müsse. Die Erfahrung lehrt täglich, daß der größte Theil der Zuhörer in einer Oper die Recitativscenen sobald als möglich geendigt wünscht, um sich an der darauf folgenden Arie zu ergötzen; und es ist hieraus zu schließen, daß unsere Oper mit bloßen Recitativscenen und ohne Arien zwar ein mehr griechisches Ansehen bekommen, aber auch zugleich den größten Theil ihrer Bewunderer verlieren würde. In dieser Zahl würden vielleicht selbst diejenigen mit begriffen seyn, die jetzt Ursache zu haben glauben, gegen die Arien zu eifern.

begleitung, wie sie in unsern Recitativen gebraucht wird, und welche einen ganzen Accord angiebt, oder wenigstens das Gefühl desselben erregt; die griechische Begleitung der Recitation konnte höchstens dienen, den Declamator nicht aus dem Ton fallen zu lassen. Ein Gefühl der Harmonie, oder der fortgehenden Modulation und Beziehung derselben auf einander, konnte sie unmöglich erregen, weil weder das eine noch das andere den Griechen bekannt war.

Daß auch bisweilen zwischen den Akten und Scenen, anstatt der Chöre sich ein Flötenspieler allein auf dem Theater hören ließ, wird nicht nur von vielen neuern Schriftstellern vermuthet, sondern scheint auch aus einer Stelle des **Plautus** zu erhellen, wo eine Person im **Pseudolus** am Schluß des ersten Akts sagt: ich muß hinein; tibicen vos interea hic delectaverit. Indessen fällt diese Gewohnheit unstreitig erst in die spätern Zeiten der Griechen, oder gar in die Zeiten der Römer, und ist einer neuern Gewohnheit vollkommen ähnlich, die man hin und wieder auf den Theatern eingeführt hat, nach welcher man theils zur Erholung der Schauspieler, theils zur Abwechselung für die Zuschauer, zwischen den Akten ebenfalls einen Sänger oder Spieler auftreten, und etwas singen oder spielen läßt, welches mit dem Inhalt des Stücks auf keine Weise in Verbindung steht. Dies kann bey einer ausgebildeten Instrumentalmusik allerdings unterhaltend seyn. Auf welche Weise aber ein griechischer oder römischer Flötenspieler seine Zuhörer ohne Gesang ergötzen konnte, wie der Ausdruck des **Plautus** sagt, ist für uns ein eben so unbegreiflicher Umstand, als mancher anderer in der alten Musik.

V.

Von den musikalischen Instrumenten der Griechen.

§. 161.

Von dem Einfluß der Kenntniß musikalischer Instrumente auf das Urtheil von der Beschaffenheit der Musik eines Volks ist schon im 43sten §. des dritten Kapitels geredet worden. Was dort von den Instrumenten der Hebräer galt, gilt auch hier von den Instrumenten der Griechen, welche wir nun näher kennen lernen wollen.

Die Griechen hatten eben so, wie die Hebräer, drey Hauptgattungen von Instrumenten, nämlich

1) **Blasinstrumente,**
2) **Saiteninstrumente,** und
3) **Schlaginstrumente.**

Die Unterarten dieser drey Hauptgattungen waren sehr zahlreich. Wir führen aber nur die vorzüglichsten und gebräuchlichsten derselben an.

§. 162.

In die **erste Hauptgattung,** nämlich unter die Blasinstrumente gehört:

2) Αυλος, tibia, **Flöte.** Die Flöte der Griechen hatte wiederum sehr viele Unterarten. Man hatte nämlich
   1) **Die einfache Flöte** (μονοαυλος), welche anfänglich aus einem bloßen Horn, Rohr oder hohlen Knochen eines Thiers bestanden haben mag. In der Folge wurde theils die Form verändert und verschönert, theils wurden auch Löcher angebracht, vermittelst welcher man mehrere Töne als vorher darauf herausbringen konnte.
   2) **Die Doppelflöte.** Sie bestand aus zwey zusammengesetzten Flöten mit einem gemeinschaftlichen Mundstück, konnte also von einer einzigen Person gespielt werden. Waren die beyden Flöten einander an Länge und Weite gleich, so hießen sie **gleiche** Doppelflöten, und

standen im Einklang gegen einander. War aber die eine kürzer oder enger als die andere, so wurden sie **ungleich** genannt, und standen wahrscheinlich in Octaven gegen einander. Einige sind der Meynung, daß man auch Doppelflöten gehabt habe, welche gegen einander in Terzen standen, welche Meynung aber unwahrscheinlich ist, weil die Terz einestheils ein ungebräuchliches Intervall war, und anderntheils bald gefühlt werden mußte, daß ein aneinander hängendes Stück in lauter Terzen, in Absicht auf Melodie, entweder nur sehr eingeschränkt seyn konnte, oder an mancher Stelle derselben, das Gefühl der Tonart und Modulation verwirren mußte.

Die Doppelflöten unterschied man wieder in **linke** (sinistræ) und **rechte** (dextræ). Man weiß nicht genau, was man unter diesen Ausdrücken verstehen soll. Einige glauben, diese Benennung sey von der Hand hergenommen, mit welcher die Flöte gespielt worden; andere, von der rechten oder linken Seite des Theaters, auf welcher der Flötenspieler stand. Da es aber für die Flöte selbst keine Veränderung hervorbringen konnte, ob sie mit der rechten oder linken Hand, oder auf der rechten oder linken Seite des Theaters gespielt wurde, so können wir uns keine Vorstellung von dem Nutzen eines solchen Unterschieds machen. Uebrigens soll die tibia sinistra die tiefern, und die dextra die höhern Töne enthalten haben. Die Abtheilung in linke und rechte kann also vielleicht bloß dazu gedient haben, diesen Unterschied der höhern und tiefern Töne anzuzeigen. Die linken wurden auch Servanische Flöten genannt; man weiß aber die Ursache dieser Benennung eben so wenig genau anzugeben, als die Ursache ihres Unterschieds in rechte und linke.

Außer den angeführten Verschiedenheiten fanden auch noch andere Statt. So unterschied man die Flöten 1) nach gewissen Völkern, in **dorische, phrygische, lydische** u. s. f. Die Phrygische hieß auch die **berecynthische, mygdonische, idäische.** Von der **tyrrhenischen,** die im Kriege gebraucht wurde, und außerordentlich stark klang, ist schon §. 67 geredet worden. 2) Nach dem Alter der Personen, welche sie spielten, in **Jungfern- Knaben-** und **Männerflöten.** 3) Nach ihrem Gebrauch, in **Chorflöten,** welche zur Begleitung der Chöre gebraucht wurden, und in **Stimmflöten,** womit man die theatralische Recitation unterstützte oder begleitete. Auch hatte man besondere **Hochzeit-** und **Trauerflöten.** 4) Nach gewissen Tonfüßen, in **spondäische** und **dactylische.** Die ersten wurden zu ernsthaften Hymnen, die zweyten zu muntern Tänzen gebraucht.

b) Κερας, cornu, Horn.

c) Σαλπιγξ, tuba, buccina, lituus, Trompete.

d) Συριγξ, fistula, calamus, Pfeife, Schallmey.

Das Horn ist dem **Keren** der Hebräer ähnlich, scheint seinen Namen davon zu haben, und ist genau genommen nichts anders, als unsere heutigen Zinken. Von der Trompete giebt **Eustathius** sechs verschiedene Arten an, nämlich 1) die **gerade** oder **argivische,** welche der Chatzotzeroth der Hebräer glich; 2) die **krumme** oder **egyptische,** welche eine Art von Horn war, und mehrere gewundene Bogen hatte; 3) eine **gallische** oder celtische Trompete, mit Namen Carnyx, die einen schneidenden hohen Ton gehabt haben soll; 4) eine **paphlagonische,** welche an der Stürze einem Ochsenkopf glich, und einen tiefen Ton hatte. Der Trompeter mußte sie in die Höhe halten, wenn er sie blasen wollte; 5) eine **medische** aus Schilfrohr, von tiefem Ton; 6) eine **tyrrhenische;** ist wahrscheinlich mit der thyrrhenischen Flöte einerley.

Die **Syrinx** war so vielartig bey den Griechen, als die tibia. Am meisten unterscheidet sich 1) die **Siebenpfeife**, (Syringa Panos), von welcher schon öfter geredet worden, und welche aus sieben mit Wachs verbundenen Pfeifen bestand; 2) eine Art von **Schallmey**, die an Gestalt und Gebrauch den unsrigen nicht unähnlich ist.

Sowol die **Pfeifen** als **Flöten** waren theils mit, theils ohne Löcher, wodurch die Töne derselben vermehrt werden konnten. Bey einigen waren außer den größern Hauptlöchern gerade so wie auf unsern Hoboen und Schallmeyen noch kleine Nebenlöcher angebracht, welche παρατρυπηματα hießen. Sie wurden ebenfalls mit Klappen bedeckt, welche man Bombykas (Hörner) nannte. Nach dem **Proclus** (in Alcibiadem prior. Platon.) gab jedes Flötenloch wenigstens drey Töne, und wenn die Nebenlöcher geöfnet wurden, noch mehrere.

e) Ὑδραυλος, Hydraulicon, **Wasserorgel.**

Dieses Instrument von welchem **Vitruv** (de architectura lib. X. cap. 11. 12. 13) eine Beschreibung giebt, die die Einrichtung und Beschaffenheit desselben nicht deutlich genug erklärt, hat unsern besten Alterthumsforschern viel Nachdenken verursacht. Die meisten halten es für eine Orgel, die von unsrer pnevmatischen Orgel in nichts unterschieden war, als daß sie den Wind von einer Wasserpresse empfieng, welche die Luft durch Pumpen schöpfte, und in die Windlade hinauftrieb. Das Wasser hätte also eigentlich gleichsam nur als Bälgentreter gedient. Diese Vorstellung von diesem Instrument ist aber unrichtig. **Vitruv** hat seine Beschreibung aus dem **Hero** von Alexandrien genommen, und ist wahrscheinlich deswegen, weil er seinen Schriftsteller nicht recht verstand, selbst unverständlich geworden. Die Beschreibung des **Hero**, welche in den gesammelten Schriften der griechischen Mathematiker enthalten ist, ist ungleich deutlicher, und wir sehen daraus nicht nur die wahre Beschaffenheit der Wasserorgel, sondern auch, daß noch vor ihr eine Art von bloßen Windorgeln vorhanden gewesen seyn muß.

Ctesibius ein berühmter Mechaniker aus Alexandrien, welcher zur Zeit des **Ptolemäus Evergetes** lebte, und Lehrer des **Hero** war, kann daher eigentlich nicht als Erfinder dieser Orgel, wie gewöhnlich geglaubt wird, angesehen werden, sondern hat nur durch den Gebrauch des Wassers die schon vorhandene Windorgel nach damaliger Art verbessert. Er gab sich besonders mit Verfertigung von Wasserspritzen ab, und brauchte die nämliche Art von Röhren, durch welche das Wasser in die Höhe getrieben werden konnte, auch dazu, die Luft damit in die Höhe zu treiben. Um nun die auf diese Art in die Höhe getriebene Luft in einem gleichen Grad von Stärke zu erhalten, und die sogenannten Windstöße zu vermeiden, füllte er das Behältniß, worin sich die Luft versammeln mußte, um von da in die Windlade und Pfeife gelassen zu werden, zur Hälfte mit Wasser an. Kam die Luft in größerer Menge in ihr bestimmtes Behältniß als erforderlich war, so gieng ihre übermäßige Kraft gegen das Wasser, drückte einen Theil desselben aus dem Boden des Behältnisses in den zwischen demselben und einer äußern Einfassung befindlichen Raum, (das Wasser- und Luftbehältniß war ohne Boden, und stand auf zwey Füßen gleichsam in einem Faß), und behielt stets einen gleichen Grad von Stärke oder Druck gegen die Windlade. Das Wasser war also in den alten Wasserorgeln nicht mehr und nicht weniger, als das Gewicht, welches in gleicher Absicht und zu gleichem Zweck auf die Blasebälge unserer neuen Orgeln gelegt wird. Es war gleichsam eine Windprobe, und man weiß, daß unsere Windproben, wodurch allen Bälgen ein gleicher Grad von Wind zugetheilt wird, ebenfalls solche mit Wasser angefüllte Behältnisse sind.

Wenn man diese Einrichtung kennt, so sieht man leicht, daß der Name **Wasserorgel**, da das Wasser mit der Hervorbringung des Tons durchaus nichts zu thun hat, sondern nur dem zu starken Wind zum Gegengewicht dient, eine sehr unrichtige Benennung dieses Instruments ist.

Der erste Ursprung der Orgeln überhaupt scheint in den tibiis utricularibus (Sackpfeifen) zu suchen zu seyn. **Franciscus Blanchinus** führt ein Organum hydraulicum an, welches blos aus einer kleinen Anzahl von längern und kürzern Pfeifen besteht, die in einen Dudelsack gesteckt sind. Der Dudelsack ist ein sehr altes Instrument. Er war den Hebräern und Griechen bekannt. Die Chineser haben ein ähnliches Instrument, welches vielleicht noch älter, und gar egyptischen Ursprungs ist. Beym **Blanchinus** (de tribus generibus instrumentorum vet. mus. pag. 23) heißt es organum πολύαυλος. Da wir nun außer der sogenannten Wasserorgel des **Ctesibius** nicht die mindeste Nachricht in alten Schriftstellern finden, daß vor ihr eine andere Art von Orgeln vorhanden gewesen sey, so ist es sehr wahrscheinlich, daß **Ctesibius** das organum pnevmaticum, welches nichts als ein vielröhriger Dudelsack war, zuerst verbessert, den mit Luft angefüllten ledernen Schlauch abgeschafft, festere Luftbehältnisse angebracht, der Luft durch den Gegendruck des Wassers ein gehöriges Maaß angewiesen, und endlich noch manches angebracht habe, wodurch seine Erfindung und Verbesserung zur nachherigen Erweiterung derselben, und zur Erfindung unserer ungleich vollkommenern Windorgeln Gelegenheit geben konnte.

Die Wasserorgel des **Ctesibius** hatte nach der Beschreibung des **Hero**, ebenfalls nur eine kleine Anzahl von Pfeifen, obgleich schon mehrere, als die vielröhrige Sackpfeife. Auch hatte sie wahrscheinlich nur ein Register. Dennoch wurde sie schon mit einer Claviatur gespielt. Diese Claviatur war aber so beschaffen, daß sie gerade so beschwerlich zu spielen gewesen seyn muß, als auf den neuern Orgeln eine Reihe von Registerzügen zu spielen seyn würde. Die Tasten hatten die Form der Tasten eines Glockenspiels, und schoben, wenn sie niedergedrückt wurden, gerade ein solches Lineal zwischen den Pfeifen und der Windlade hin und her, wie dasjenige linealförmige Holz ist, welches in unsern neuern Orgeln beym An- oder Abziehen eines ganzen Registers in der Windlade hin und her gezogen oder geschoben wird. Man kann aus diesem allen schließen, 1) daß die Wasserorgel nicht mehr als ein einziges Register haben konnte, weil sonst das durch das Niederdrücken eines Tasten zwischen der Windlade und dem Mundstück der Pfeife hinein geschobene Lineal viel größer hätte seyn müssen, als es der Beschreibung des **Hero** nach war, um mehrere Löcher haben zu können, wodurch der Durchgang des Windes aus der Windlade in die Pfeife geöfnet werden konnte. 2) Daß sie klein war, und von einer, höchstens von zwey Personen von einem Ort zum andern gebracht werden konnte. 3) Daß die Beschreibungen, welche verschiedene alte Schriftsteller davon machen, übertrieben sind, und theils von Mangel an Kenntniß der Sache, theils von einer unmäßigen Bewunderung unverstandener Dinge zeugen. So giebt uns die Beschreibung des **Tertullian**, welcher erst im dritten Jahrhundert nach Christo lebte, und den **Archimedes** als Erfinder der Wasserorgel angiebt, eine Vorstellung von ihr, nach welcher sie an Größe, Mannichfaltigkeit der Register und Pfeifen wenigstens unsern neuern Windorgeln gleich gewesen seyn müßte. „Siehe das bewundernswürdige Werk, sagt er, womit **Archimedes** die Welt „beschenkt hat; ich meyne die Wasserorgel, in welcher so viele Glieder, einzelne Theile, Zu„sammenfügungen, Stimm- und Tongänge, Tonarten, Pfeifenreihen so vereinigt sind, daß alles zu„sammen gleichsam nur ein Werk ist. Der Wind, welcher durch den Druck des Wassers getrieben „wird, thut seine Dienste nur theilweise, ist in seinem Wesen zwar ein Ganzes, in der Wirkung aber „verschieden [522]). " Von ähnlicher Art ist **Claudians** Stelle, worin die wenigen Pfeifen für unzählig gehalten werden:

522) Specta portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibia-

Vel qui magna levi detrudens murmura tactu,
Innumeras voces fegetis modulatur ahenæ;
Intonat erranti digito, penitusque trabali
Vecte laborantes in carmina concitat undas [523]).

Und Js. Vossius, der in musikalischen Dingen das Unbegreifliche immer am begreiflichsten fand, hält solchen übertriebenen Beschreibungen zufolge, nicht etwa im Scherz, sondern im ganzen Ernst die alten Wasserorgeln für weit vollkommener als unsere neuern Windorgeln. Unsere heutigen Organisten sollen nicht einmal wirkliche Organarii, sondern nur Aſcaulæ oder Utricularii, das ist: Sackpfeifer seyn. Nach ihm ist also derjenige, welcher eine wirkliche Orgel spielt, ein Sackpfeifer; derjenige hingegen, welcher keine Orgel, sondern nur eine vielröhrige Sackpfeife spielt, ein wahrer Organist.

Wer sich übrigens von der wahren Beschaffenheit und Einrichtung der Wasserorgel näher unterrichten will, wird in einer in den neuen Commentarien der Göttingischen Societät der Wissenschaften (B. 2 S. 158) enthaltenen Abhandlung vom Hrn. Hofrath Meister, die beste Befriedigung finden. Die ältern Erklärer des Hero und Vitruv waren sämmtlich in den mechanischen Künsten zu unerfahren, als daß sie ihren Text richtig verstehen und erklären konnten. Der Verfasser der erwähnten Abhandlung hingegen verbindet mit der Theorie der mathematischen Wissenschaften auch die Kenntniß von der Anwendung derselben, und wurde blos dadurch in den Stand gesetzt, nach der Beschreibung des Hero nicht nur eine Zeichnung, sondern auch ein Modell zu verfertigen, wodurch man sich nun den deutlichsten Begriff von diesem Instrument machen, und sich überzeugen kann, daß es bey weitem nicht mit unsern neuern Orgeln zu vergleichen ist.

§. 163.

Zur zweyten Hauptklasse, nämlich zu den besaiteten Instrumenten gehören:

a) Φορμιγξ, Phorminx.
b) Κιθαρα, Cithara, Cither.
c) Χελυς, Chelys, Testudo, Laute.
d) Λυρα, Lyra, Lyre.
e) Ψαλτηριον, Psalterium, Psalter.

Von allen diesen Instrumenten ist schon in den §§. 13. 16. 17. 18 ausführlich geredet worden.

f) Μαγαδις, Magadis oder Magas hatte zwanzig Saiten, von welchen immer zwey in die Octave gestimmt waren. Wenn also kein Griffbret an diesem Instrument befindlich war, so hatte es nur zehen Töne.
g) Simicon, Simicum, von fünf und dreyßig Saiten.
h) Epigonion von vierzig Saiten.
i) Nablium (ναβλα), dem hebräischen Nebel ähnlich.

rum, et una moles erant omnia: spiritus qui de tormento aquæ anhelat, per partes administratur, substantia solidus, opera divisus. *De anima.*

523) Der durch gelinden Druck so starke Töne schafft,
Und hundert Stimmen aus metallnen Röhren singt:
Sein schneller Finger tönt: durchs Hebebalkens Druck
Zwingt er die Wasser zu Liedern.

Viele glauben, daß diese sämmtlichen Instrumente hauptsächlich nur in der Anzahl ihrer Saiten von einander verschieden gewesen sind, der Figur und Größe nach aber nur in so weit, als die mehrere oder wenigere Zahl der Saiten erforderte. Die Saiten waren auf beyden Seiten offen und frey, konnten also ungefähr wie unsere Harfen mit beyden Händen gespielt werden. Die folgenden Instrumente hingegen hatten eine andere Einrichtung, und die Saiten waren wie auf unsern Violinen u. s. f. über einen hohlen Boden gezogen, welcher zur Verstärkung des Klangs dienen sollte. Die vorzüglichsten und bekanntesten davon sind

a) Τριγωνον, ein dreyeckigtes Instrument. Bürette hält es für unsere Harfe; es würde also nach dieser Meynung in die vorhergehende Klasse von Saiteninstrumenten gehören.
b) Βαρβιτος, Barbiton, welches einige für eine Art von Geigenwerk, andere aber für ein Hackbret halten.
c) Σαμβύκη, Sambuca, wird mit dem Barbiton für einerley, nämlich für ein Hackbret gehalten.

§. 164.

Noch eine große Menge anderer Saiteninstrumente findet man in alten Schriftstellern angeführt. Die Nachrichten davon sind aber meistens so verwirrt und undeutlich, daß man selten weiß, welche Vorstellung man sich von ihnen machen soll. Man sieht indessen, daß es den Griechen auf keine Weise an Instrumenten gefehlt hat, und wenn man bedenkt, mit wie vielen Saiten einige derselben versehen waren, so sollte man glauben, daß verschiedene in ihrer Art nicht ganz unvollkommen gewesen seyn könnten. Allein, wenn man auf der andern Seite wieder bedenkt, daß unter allen diesen Instrumenten, deren Form und Beschaffenheit wir theils aus bloßen Beschreibungen, theils aus alten Kunstwerken kennen, kein einziges befindlich ist, welches mit unsern höchst einfach eingerichteten Violininstrumenten einige Aehnlichkeit zu haben scheint; so müssen wir dennoch (auch sogar dem äußern Anschein zuwider) schließen, daß die Vollkommenheit der griechischen Instrumente noch nicht größer war, als die Vollkommenheit vieler, welche im Mittelalter gebräuchlich waren. Nach dem Gang der Natur sind anfänglich alle Erfindungen unbeträchtlich, und ihre Brauchbarkeit ist noch eingeschränkt. Alles ist Armuth. Hierher gehören alle Instrumente mit wenigen Saiten, welche vermittelst eines Griffbrets noch nicht verkürzt werden, folglich nur wenige Töne hervorbringen konnten. Zur Vermehrung der Brauchbarkeit verfällt der Geist des Menschen zuerst gewöhnlich auf die Vermehrung der Theile einer Erfindung, ohne daran zu denken, daß es Mittel giebt, die schon vorhandenen Theile blos durch kleine Veränderungen einer mannichfaltigern Brauchbarkeit fähig zu machen. So scheinen die Griechen zu der großen Anzahl ihrer Saiten gekommen zu seyn, welche sie auf einige ihrer Instrumente zogen. Am spätesten endlich findet der Mensch, daß der Ueberfluß von zusammengesetzten Theilen die Brauchbarkeit einer jeden Erfindung mehr hindere als befördere, und kommt endlich dahin, den Ueberfluß nicht nur wegzuwerfen, sondern auch von dem, was nun übrig bleibt, einen weisern Gebrauch zu machen. Diese letzte Stufe scheinen die Griechen noch nicht erstiegen zu haben. Ihre musikalischen Instrumente waren für ihre Musik entweder zu überladen oder zu arm. Denn, da es ausgemacht ist, daß sie keine Harmonie, keine vielstimmige Musik hatten, wozu kann ihnen ein Instrument mit vierzig Saiten gedient haben, dergleichen das Epigonium war? Gab jede einzelne Saite einen Ton, so überstieg die Zahl der Töne den Umfang ihres Tonsystems dennoch, wenn man auch annehmen wollte, daß alle diatonische, chromatische und enharmonische Töne vom Proslambanomenos an bis zur letzten Note ihrer höchsten Tonart darauf enthalten gewesen wären. Wurden aber zwey oder gar mehrere Saiten auf einen einzigen Ton entweder in Einklängen oder Octaven zusammen gestimmt, so war ein solches Instrument

ohngeachtet seiner vielen Saiten zu arm an Umfang von Tönen, als daß es vollkommen brauchbar hätte seyn können. Wir haben ebenfalls vielsaitige Instrumente, allein wir erreichen durch einen großen Aufwand einen großen Zweck, das heißt: wir vereinigen dadurch den ganzen Vorrath unserer Töne in einem einzigen Instrument. Wo wir diesen Zweck nicht haben, z. B. bey blos melodischen Instrumenten, sind unserer Saiten so wenige, daß ihrer nicht weniger seyn können. Unsere sämmtlichen Geigeninstrumente hatten noch am Ende des verflossenen Jahrhunderts, fünf, sechs und mehrere Saiten. Man fand aber bey weitern Fortschritten in der Kunst ihrer Behandlung, daß einige derselben entbehrlich waren, und daß sich mit vieren bey einem weißlichen Gebrauch mit Bequemlichkeit mehr ausrichten lasse, als mit einer größern Anzahl. Wer wird es läugnen, daß diese Instrumente durch eine solche Simplificirung gewönnen, und daß die neuern Künstler dadurch die letzte Stufe der Vollkommenheit erstiegen haben, welche die Griechen nicht erreichen konnten? Kurz, alles was wir mit einigen Nachdenken aus den Nachrichten von der Beschaffenheit der griechischen Instrumente schließen können, führt uns dahin, daß die Griechen ihre Instrumente noch nicht zweckmäßig eingerichtet hatten, und daß sie blos auf Anhäufung von Kunstmitteln bedacht waren, ohne sie zu ordnen, und der Natur und Beschaffenheit ihrer Musik gemäß anzuwenden.

§. 165.

In die dritte Hauptklasse, nämlich unter die Schlaginstrumente der Griechen gehören

a) Τυμπανον, Tympanum, Pauke oder Trommel. Man hatte größere und kleinere. Die kleinere hieß τυμπανιον, tympanulum. Ihrer Einrichtung nach waren sie den unsrigen meistens ähnlich, nur flacher.

b) Κυμβαλον, Cymbalum, Cymbel. War von Erz wie unsere sogenannten Becken oder Castagnetten, und wurden eben so mit beyden Händen gegen einander geschlagen.

c) Κροταλον, Crotalum. Dies Instrument bestand aus zwey Stücken von Blech, welche durch eine gemeinschaftliche Handhabe mit einander verbunden waren. Es wurde vorzüglich von Frauenzimmern gespielt, welche davon Crotalistriæ hießen. Es wird öfters mit den Cymbeln verwechselt; allein Lampe (de Cymbalis veterum lib. I. cap. 5) behauptet, daß es verschieden davon sey. Er sagt: die Cymbeln klangen, und die Crotalen klapperten.

Die Griechen hatten auch Sistern von der Figur der hebräischen Rappeln, odern Rasseln, und noch mancherley andere Instrumente von ähnlicher Art. Sie aber unter die musikalischen Instrumente rechnen zu wollen, würde nicht besser seyn, als wenn man auch die verschiedenen Arten von Peitschen darunter rechnen wollte, wie der gute Bonanni in seinem Cabinetto armonico gethan hat.

VI.

Von einigen Proben griechischer Musik.

§. 166.

Zur Bestätigung alles dessen, was im Vorhergehenden von der Melopöie, Rhythmopöie und Harmonie, von den Musikgattungen und Schreibarten, und endlich von der Beschaffenheit der griechischen Instrumente gesagt worden ist, werden am besten einige Proben von griechischer Musik dienen können, welche uns glücklicherweise noch übrig geblieben sind. Diese Proben bestehen aus drey Hymnen an die Muse Calliope, an den Apoll und an die Nemesis.

Vincentio Galilei entdeckte die Handschrift, in welcher sie befindlich waren, zuerst, und machte sie in seinem Dialogo della Musica antica e moderna, welcher zu Florenz 1581 und 1602 in folio herauskam, auf der 97sten Seite mit den griechischen Notenzeichen bekannt, ohne sich jedoch in eine Entzifferung derselben einzulassen. Er erhielt sie von einem vornehmen Florentiner, welcher sie genau nach einer in der Bibliothek des Cardinals St. Angelo zu Rom befindlichen Handschrift copirt hatte.

Später entdeckte man auch in Irland unter den Papieren des Erzbischofs Usher eine Abschrift dieser Hymnen, welche nach dem Tode desselben von Hrn. Bernard gekauft, und dem Hrn. Edmund Chilmead mitgetheilt wurde. Dieser versah sie mit Anmerkungen und Erläuterungen, entzifferte die griechischen Tonzeichen nach den neuern Noten, und fügte sie der von Dr. John Fell besorgten Oxforder Ausgabe des Aratus bey. Diese Ausgabe des Aratus wurde 1672 gedruckt, und bey der Vergleichung der angehängten Hymnen mit der florentinischen Ausgabe derselben, fand man, daß beyde vollkommen mit einander übereinstimmten. Ercole Bottrigari gab 1602 zu Ferrara seine Melone heraus, worin er ebenfalls dieser Hymnen gedenkt, die er aber blos aus den Gesprächen des Galilei kannte. Dennoch lieferte er am Anfang seines Werks einige Fragmente davon in neuern Noten, die aber durch viele Druckfehler verunstaltet sind.

Endlich fand sie auch Bürette auf der Königl. französischen Bibliothek am Ende eines Manuscripts, worin die musikalischen Abhandlungen des Aristides Quintilianus und des ältern Bacchius enthalten waren. Das Manuscript hatte die Nummer 3221. Bürette war zuerst durch die Oxforder Ausgabe des Aratus aufmerksam darauf geworden, und da er die Französische Handschrift vollständiger und besser, als die Florentinische und Oxfordische fand, übersetzte er die Tonzeichen in neuere Noten, fügte ausführliche Erläuterungen hinzu, und ließ sie in seiner Abhandlung sur la Melopée de l'ancienne Musique (Mem. de l'acad. des inscriptions, Tom. V. pag. 185.) abdrucken. Nach ihm sind sie aufs neue in Marpurgs kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik mit einigen Verbesserungen, sodann in Martini's Storia della Musica, Burney's Geschichte der Musik, und im Essai sur la Musique ancienne et moderne von *la Borde* abgedruckt worden.

§. 167.

Der erste Hymnus an die Muse Calliope ist folgender:

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, Ιαμβος Βακχειος.

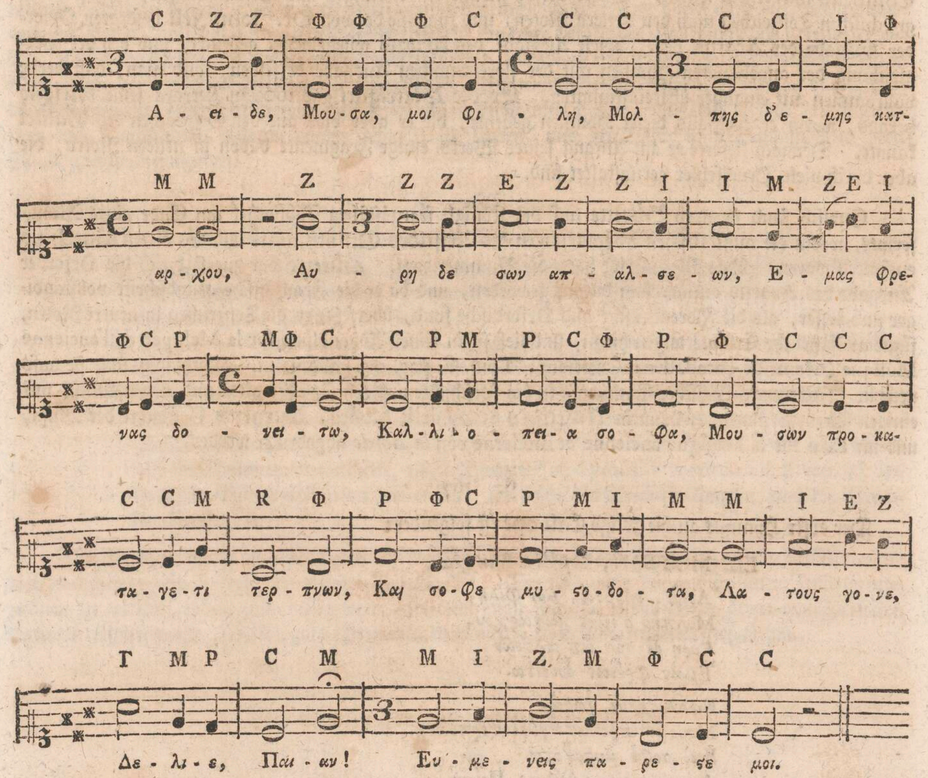
Ἄειδε, Μοῦσά, μοι φίλη,
Μολπῆς δ' ἐμῆς καταρχου,
Αυξη δὲ σῶν απ' αλσεων
Ἐμὰς φρένας δονείτω.

Καλλιοπεια σοφὰ,
Μουσῶν προκαταγέτι τερπνῶν,
Καὶ σοφὲ μυξοδοτα.
Λατους γονε, Δήλιε, Παίαν,
Ἐυμενεῖς πάρεξὲ μοι.

Deutsche Uebersetzung:

Singe mir vertraute Muse!
Lenke meiner Stimme Ton,

Und die Lüfte deiner Haine
Laß mir Sinn und Geist durchwehn!
Weiseste Calliope,
Führerin der holden Musen,
Und du, weiser Gott der Weihung,
Sohn Latonens, Päon, Delier!
Fördre deines Sängers Lied!



In der florentinischen und oxfordischen Handschrift sind verschiedene der griechischen Tonzeichen anders als hier, die aus dem Abdruck des **Burette** genommen sind. Auch sind zugleich einige unnatürliche Sprünge weggelassen, und dafür **Marpurgs** Verbesserungen beybehalten worden.

§. 168.

Der zweyte Hymnus an den Apoll ist folgender:

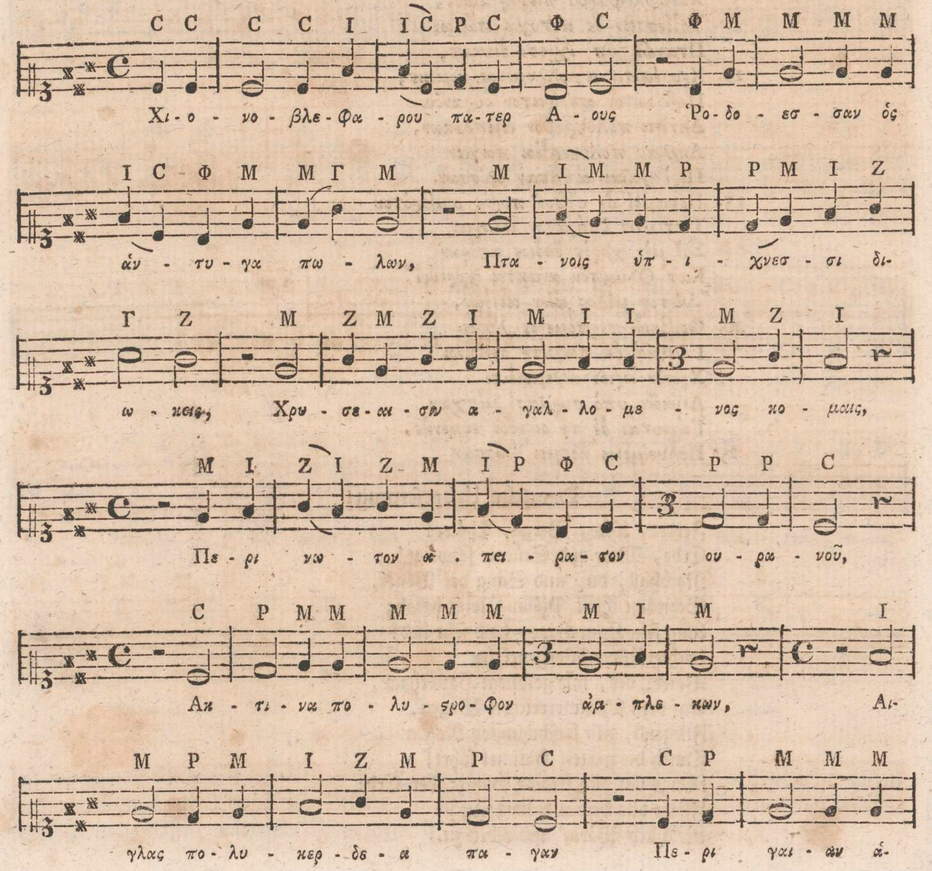
ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ.

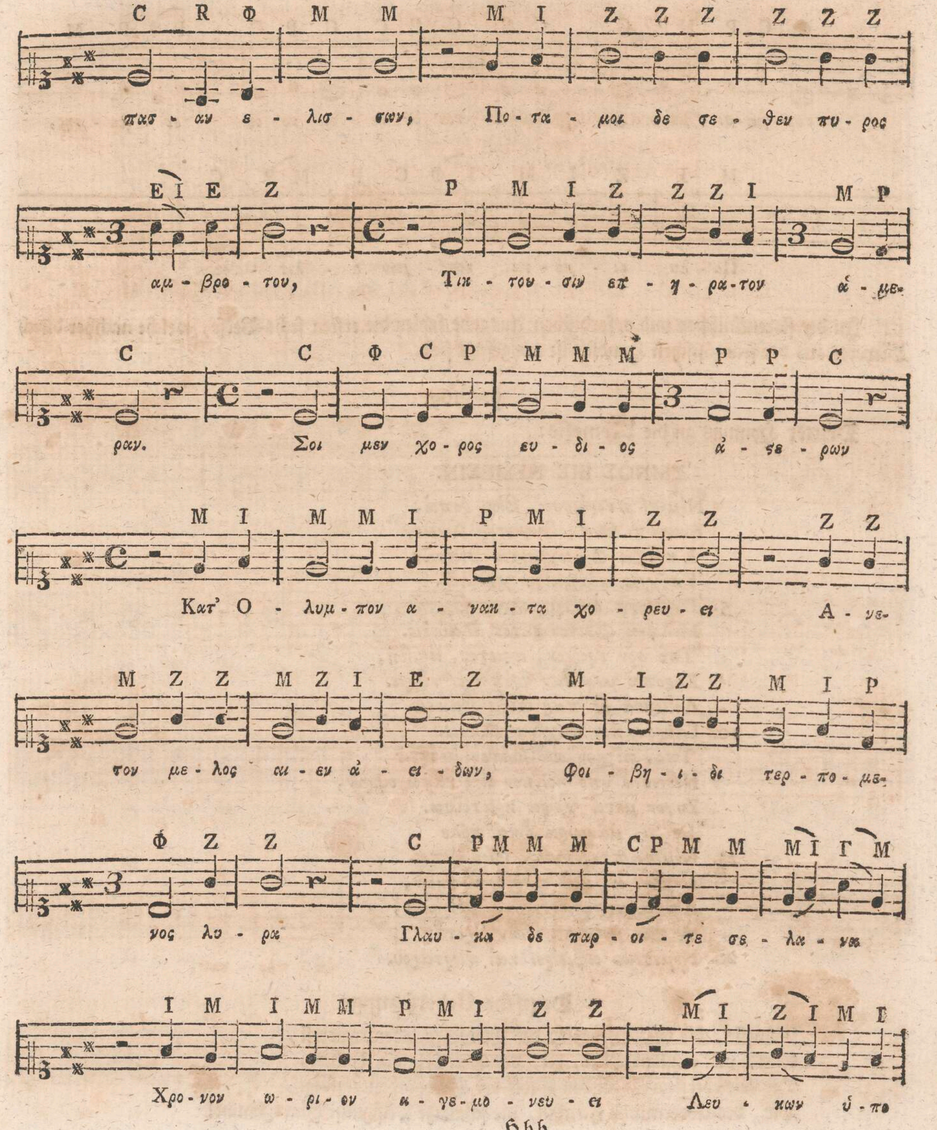
Εὐφημείτω πᾶς ἀϊδὴς.
Οὐρεα τεμπεα σιγατω,
Γῆ, καὶ ποντος, καὶ πνοιαὶ,
Ηχοι, Φθόγγοι τ' ορνιθων.
Μελλει δὲ πρὸς ἡμᾶς βαινειν
Φοῖβος, ἀκερσεκόμας, αχέτας.
Χιονεβλεφαρου πάτερ Λοῦς,
Ῥοδόεσσαν ὃς αντυγα πώλων
Πτανοῖς ὑπ' ιχνεσι διωκεις,
Χρυσέαισιν αγαλλόμενος κόμαις,
Περὶ νώτον απείρατον ὐρανοῦ.
Ακτῖνα πολυτρόφον αμπλεκων,
Αιγλας πολυκερδέα παγαν
Περὶ γαῖαν ἁπασαν ελίσσων.
Ποταμοί δε σέθεν πυρὸς αμβρότου
Τίκτουσιν ἐπήρατον ἀμεραν
Σοὶ μὲν χορὸς ἔυδιος ἀστέρων
Κατ' Ολυμπον ανακτα χορεύει,
Ἄνετον μέλος ἀἰεν αειδων,
Φοιβηιδι τερπόμενος λυρα.
Γλαυκὰ δε παρειτε σελανα
Χρόνον ωριον αγεμονέυει,
Λευκῶν ὑπὸ συρμασί μόσχων.
Γαίνυται δέ τε οι νόος ευμενὴς,
Πολυείμενα κόσμον ἑλίσσων.
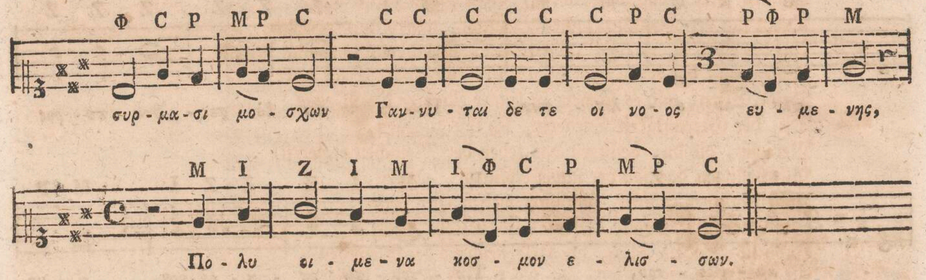
Deutsche Uebersetzung:

Feyert, Lüfte, Berge, Thäler!
Erde, Meer und Stürme schweigt!
Nachhall, du, und Sang der Vögel,
Schweigt ihm! Phöbus steigt herab;
Lang sein Haupthaar, hold sein Lied!
Leichterfüllter Morgenröthe
Vater! 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 Wärm' und Leben zu.

Dir tanzt froh das Chor der Sterne
Im Olymp, und weiht dir Lieder,
Unaufhörlich nach den Tönen
Deiner Lyre angestimmt.
Minder leuchtend fährt Selene,
Weiße Stiere vor dem Wagen,
Und regiert die Nacht, und freut sich,
Milden Sinns, wenn sie der Erde
Mannichfachen Schmuck ertheilt.







In der florentinischen und oxfordischen Ausgabe fehlen die ersten sechs Verse, welche nachher durch Bürette aus der französischen Handschrift beygefügt sind.

§. 169.

Dritter Hymnus an die Nemesis:

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

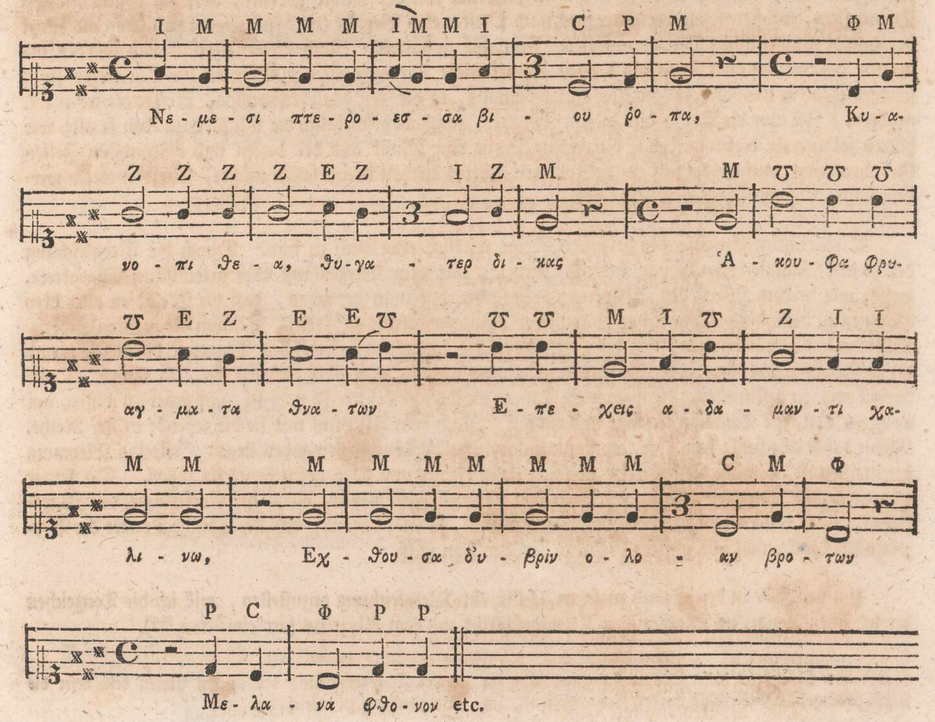
Νέμεσι πτερόεσσα, βίου ἑοπὰ,
Κυανῶπι Θεὰ, θυγατερ Δικας,
Ἃ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
Ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῶ,
Ἐχθουσα δ'υβριν ολοαν βροτῶν,
Μελαναφθόνον εκτὸς ἐλαύνεις.
Ὑπὸ σὸν τροχὸν, ασατον, ἀσιβῆ,
Χαροπὰ μερόπων τρέπεται τύχα.
Ληθουσα δὲ πὰρ πόδα βαινεις.
Γαυρούμενον ἀυχένα κλινεις.
Ὑπο, πῆχυν ἀεὶ βιότου μετρεις
Νεύεις δ' ὑπὸ κολπον ἀεὶ κατω οφρὺν,
Ζυγον μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
Ἴλαθι, μακαιρα δικασπολε
Νέμεσι πτερόεσσα, βιου ἑοπὰ.
Νεμερτέα, καὶ παρέδρον δίκαν,
Δίκαν, τανυσίπτερον, ὀμβρίμαν,
Ἃ ταν μεγαλανοριαν βροτῶν
Νεμεσεως αφαίρει καὶ ταρταρου.

Deutsche Uebersetzung:

Nemesis, die du, beflügelt, der Menschen Leben regierest,
Göttin von ernstem Blick, du, der Gerechtigkeit Tochter,
Die mit ehernem Zügel den Stolz der Sterblichen bändigt,
Die, des Uebermuths Feindin, die schwarze Mißgunst hinwegbannt!

Um dein Rad, das nie verweilt, nie Spuren zurück läßt,
Dreht sich der Menschen lachendes Glück, indem du verborgen
Auf der Fers' ihnen folgst, ihr stolzes, schwindelndes Haupt beugst.
Ihnen mißt das Leben dein Maaß zu; runzelnder Ernst deckt
Deine Stirn; und es schwebt in deiner Rechten die Waage.
Du, der Gerechtigkeit Dienerin, sey uns zugegen,
Nemesis, die du, beflügelt das Leben der Menschen regierest!
Wir besingen das Lob der unbestechlichen, ernsten,
Unbetrüglichen Göttin, und ihrer weisen Gefährtin,
Der Gerechtigkeit Lob, die mit verbreitetem Fittig
Und mit eilendem Flug, die Heldentugend der Menschen
Vor der Rache der Götter und vor dem Tartarus sichert.

Von diesem Hymnus ist der größte Theil der griechischen Tonzeichen verloren gegangen; die Melodie reicht daher nur bis zur Hälfte der sechsten Zeile.



§. 170.
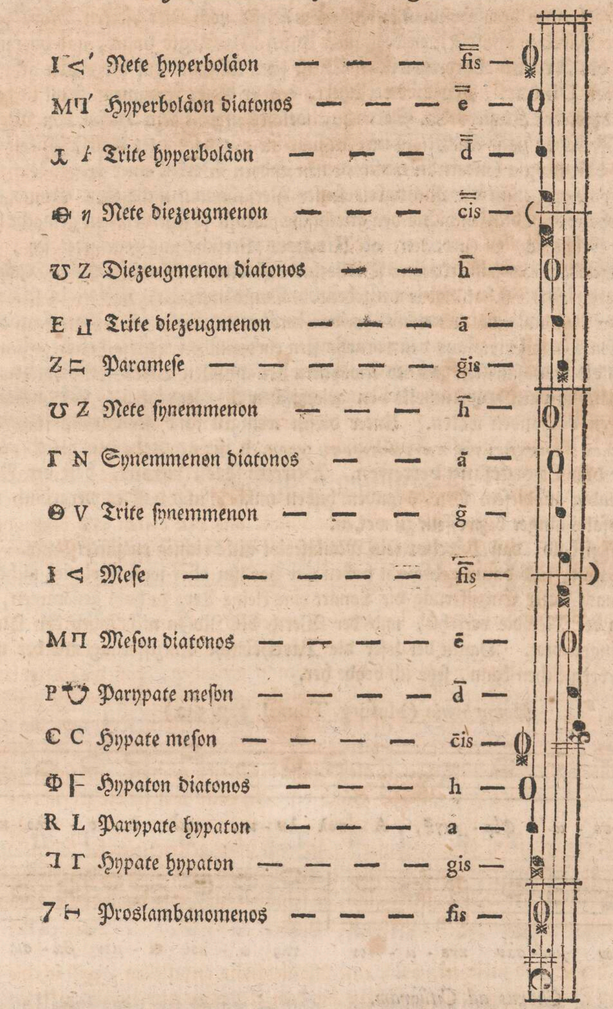
Weder der Verfasser, noch das wahre Alter dieser drey Hymnen ist genau zu bestimmen. Der englische Herausgeber glaubt, ein Dichter mit Namen **Dionysius** sey Verfasser derselben, weil in seiner Handschrift wenigstens der erste Hymnus die Aufschrift hatte: Διονυσίου εἰς Μοῦσαν. Da es aber dreyzehen bis vierzehen griechische Dichter dieses Namens gegeben hat, und nicht das mindeste Merkmal außer der gedachten Aufschrift zu finden ist, wodurch man geleitet werden könnte, so ist der wahre Verfasser bisher noch unentdeckt geblieben. Dem Hymnus an die Nemesis geben einige einen Dichter **Mesodmes** (**Burette** glaubt, es müsse **Mesomedes** heißen) zum Verfasser, welcher unter dem Kaiser Justinian gelebt haben soll. Alles, was man indessen hierin mit Gewißheit bestimmen kann, ist ungefähr nur folgendes: 1) daß alle drey Hymnen überhaupt in ein Zeitalter gehören, in welchem die griechische Poesie noch nicht verfallen war, und 2) daß wenigstens das Gedicht an die Nemesis älter als der Kirchenvater **Synesius** ist, welcher ungefähr bis zum 430sten Jahre nach Christo lebte, und in seinem 95sten Brief drey Verse daraus anführt. Nach ihm wurde dieser Hymnus zu seiner Zeit gesungen, und mit der Lyre begleitet. **Burette** setzt ihn ins Zeitalter **Adrians**, also wenigstens einige Jahrhunderte zurück; und was den Verfasser der beyden übrigen Hymnen betrift, so glaubt er, ein **Dionysius Jambus**, dessen **Plutarch** in seinem Gespräch von der Musik gedenkt, oder ein **thebanischer Dionysius**, welchen sogar **Aristoxenus** nach **Plutarchs** Bericht (de Mus. pag. 1142.) schon als einen berühmten musikalischen Dichter anführte, sey dafür zu halten. Nach dieser Vermuthung würden die beyden Hymnen an die **Muse** und an den **Apoll** nicht nur weit älter als der an die **Nemesis** seyn, sondern sogar in das schönste Zeitalter Griechenlands, in die Zeit des **Aristoteles**, **Aristoxenus** u. s. f. gehören. Ist nun die Poesie aus diesem Zeitalter, so ist wahrscheinlich die Musik dazu eben so alt; wir hätten folglich an diesen beyden Stücken eine Probe von Musik aus den besten und blühendsten Zeiten Griechenlands, auf welche sich ein vollkommen sicheres Urtheil bauen lassen müßte, sobald erwiesen werden kann, daß sie richtig entziffert sind.

Diese richtige Entzifferung derselben scheint wirklich erweislich zu seyn. Durch die Vergleichung der in den Manuscripten befindlichen Tonzeichen, mit dem Verzeichniß aller griechischen Charaktere, welche uns in dem Werk des **Alypius** übrig sind, hat man gefunden, daß die Melodien aller drey Hymnen in die lydische Tonart des diatonischen Klanggeschlechts gehören. Da nun die meisten Schriftsteller darin übereinkommen, daß die **Hypodorische** unter den griechischen Tonarten die tiefste, und der tiefste Ton derselben, oder ihr Proslambanomenos unser großes A gewesen sey, so kommt es nur darauf an, zu bestimmen, die wie vielste Tonart die lydische der Reihe nach ist, um sicher zu wissen, auf welchem Ton ihre Tonreihe anfängt und endigt. Nach dem **Alypius** war sie die zehende in der Reihe. Wenn daher alle funfzehen Tonarten sämmtlich um halbe Töne auseinander liegen, wie die Meynung der meisten ist, so muß die **lydische** zwischen unser kleines und zwey gestrichenes fis fallen. Da ferner alle griechische Tonarten, Transpositionen von einer einzigen waren, die in der Entfernung der Intervallen, einer neuern absteigenden Molltonleiter glich, so folgt daraus, daß die lydische Tonart der Vorzeichnung nach genau mit unserm Fis-moll einerley seyn muß.

Um den Leser in den Stand zu setzen, selbst eine Vergleichung anzustellen, will ich die Tonzeichen der lydischen Tonart im Diatonischen Klanggeschlecht aus dem **Alypius** hier einrücken [524]).

524) Die Charaktere dieser Tonart sind zwar schon im 21sten §. eingerückt; allein sie werden hier wiederholt, um durch Dagegenstellung der neuern Noten dem Leser die Vergleichung zu erleichtern.

Lydii modi notae secundum genus diatonum.
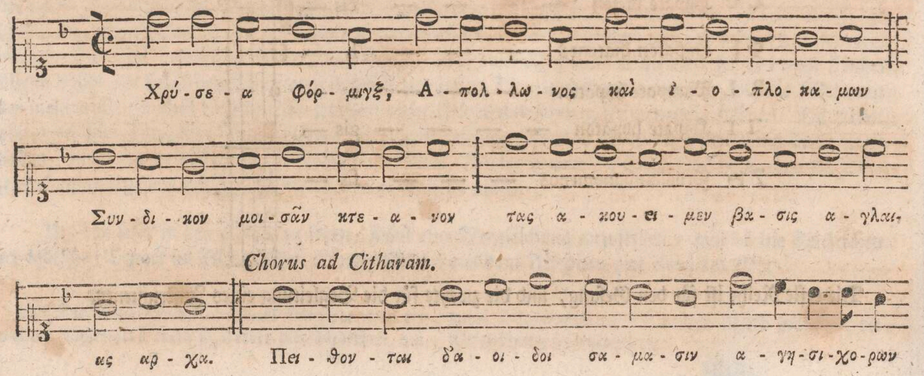


Die erste Reihe ist für den Gesang, und die zweyte für die Begleitung eines Instruments.
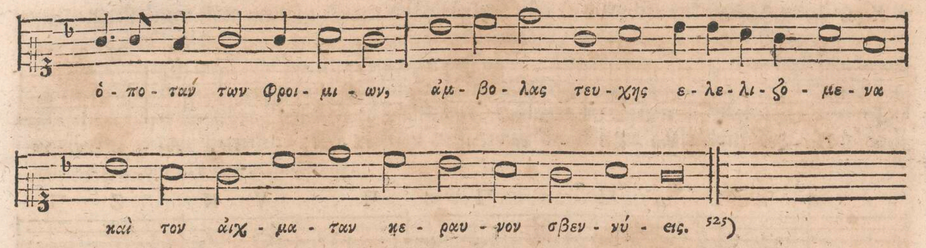
§. 171.

Ausser den vorhergehenden drey Hymnen sind wir den Besitz noch einer vierten Probe von griechischer Musik dem Pater **Kircher** schuldig, welche sich in dessen **Musurgie** findet, und daraus zuerst in der Oxforder Ausgabe des **Aratus** abgedruckt ist. Es ist eine Melodie auf die ersten acht Verse der ersten pythischen Ode von **Pindar**. **Kircher** versichert, daß er dieses Fragment selbst in der berühmten sicilianischen Bibliothek des Klosters St. Salvator, welches unweit dem Hafen von Messina liegt, gefunden habe. Da **Kircher** zwar ein Mann von großer, aber unverdauter Gelehrsamkeit war, und sich nicht nur in seiner **Musurgie** sondern in verschiedenen andern Werken einer großen Leichtgläubigkeit schuldig gemacht hatte, so zog man die Richtigkeit seiner Versicherung nicht ohne Grund in Zweifel. **Bürette**, der sich überhaupt um die Geschichte der griechischen Musik so sehr verdient gemacht hat, wandte auch hier alle mögliche Mühe an, zu entdecken, ob **Kirchers** Versicherung gegründet sey, oder nicht. Er zog zuerst das Verzeichniß der auf gedachter Bibliothek befindlichen Manuscripte zu Rathe, welches **Possevin** lateinisch herausgegeben hat; aber vergebens. Demohngeachtet fuhr er in seinen Nachforschungen unermüdet fort, und wandte sich endlich an den berühmten **Bernard Montfaucon**, der die besten und vortreflichsten Manuscripte aus den vornehmsten europäischen Bibliotheken gesammelt hatte, und worunter sich auch die Handschriften aus der erwähnten sicilianischen Bibliothek befanden. Es zeigte sich aber, daß diese Handschriften größtentheils von griechischen Kirchenvätern, und außer ihnen nur wenige Profanscribenten vorhanden waren. Unter diesen wenigen fand man indeß folgende Worte: Πολλα δε ἀλλα βιβλια περιεχει τα παντα περι τε χορε, d. ist: **es giebt hier noch viele andere Handschriften, die den Chorgesang betreffen.** **Bürette** schloß hieraus, daß der P. **Kircher** sein Fragment nothwendig an diesem Orte gefunden haben müsse, und daß es vergeblich seyn würde, seine Versicherung desfalls länger bezweifeln zu wollen.

Man fand indessen bald, daß **Kircher** sein Manuscript nicht richtig entziffert hatte. Den **Alypius** muß er zwar gekannt, und dabey gebraucht haben; er hat ihn aber wahrscheinlich nicht recht verstanden. Daher ist nach seiner Entzifferung die Tonart eine kleine Terz zu hoch genommen, einige einzelne Noten im Gang der Melodie verfehlt, und der Werth der Noten nicht nach der Quantität der griechischen Sylben eingerichtet. Damit der Leser die **Kircher**ische Entzifferung mit der nachher von **Bürette** verbesserten vergleichen kann, setze ich beyde her.
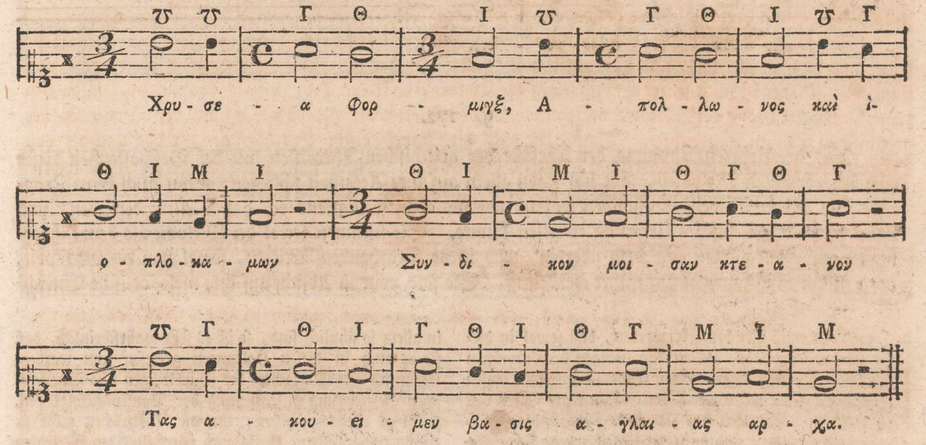
Monophonia (Musurg. Tom. I. pag. 542.)
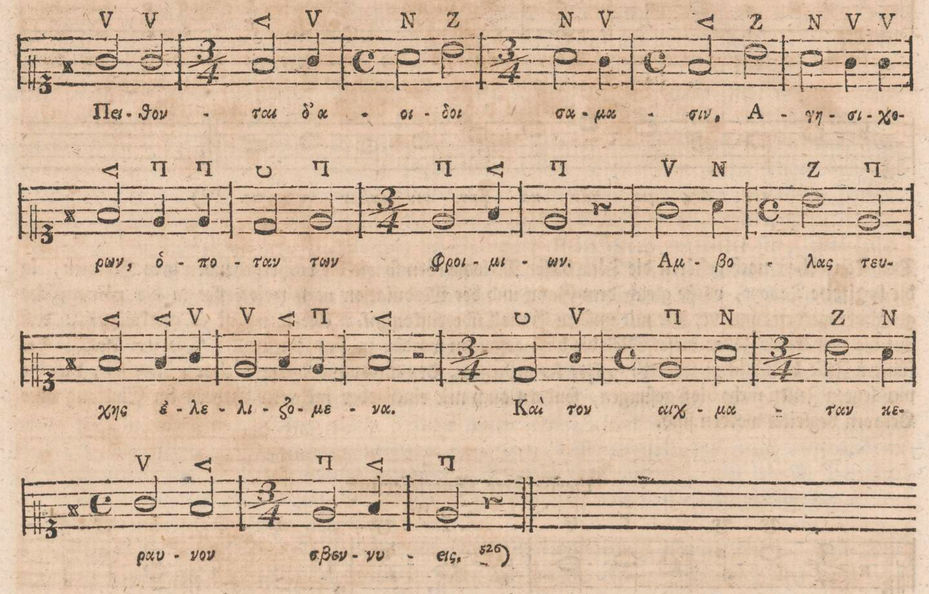




Den Tonzeichen nach gehören die Töne dieser Melodie eben so wie die vorhergehenden drey Hymnen, in die **lydische** Tonart, ob sie gleich dem Gang und der Modulation nach weit besser in die **phrygische** gerechnet werden könnten, die mit unserm E moll übereinkommt. Uebrigens ist es merkwürdig, daß nur die vier ersten Zeilen dieser Melodie bloß gesungen worden zu seyn scheinen. Die am Anfang der fünften Zeile befindlichen Worte: χορος ἐις κιθαραν, **der Chor nach der Cither**, beweisen, daß die vier letzten Zeilen nicht bloß gesungen, sondern auch mit einer oder mehrern Cithern im Einklang oder Octaven begleitet worden sind.

Verbesserte Entzifferung.



525) **Deutsche Uebersetzung von Gedike:** „Goldne Harfe Apollons, du, den violenlockigten Musen mit gebietende Lenkerin, deinen Accorden horcht der Tanz, der Freudenfürst; horchen die Sänger, wenn du, beherrschend den Chor, seinem Gesang voran zu hallen beginnst. — Selbst des ewigen Feuers spaltenden Blitz löschest du aus.“

Χορος εις Κιθαραν.



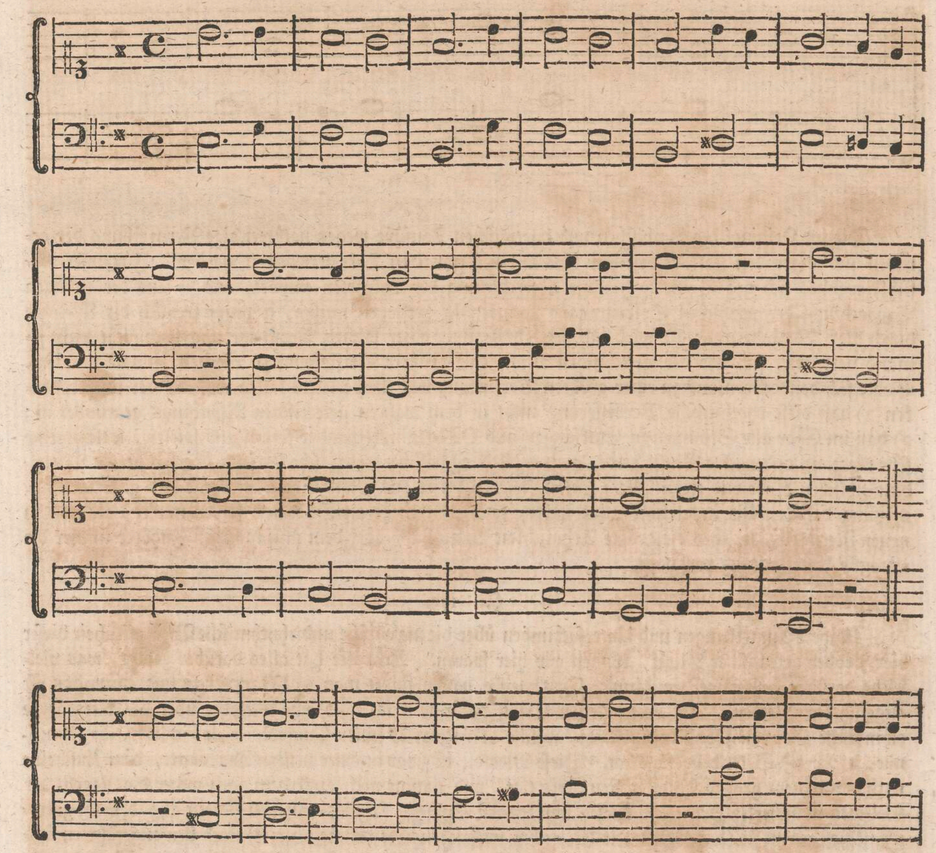
526)

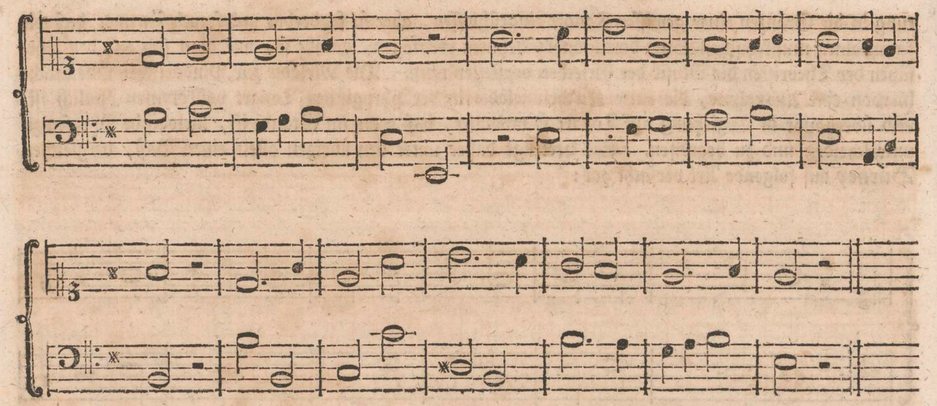
§. 172.

Aus der Uebereinstimmung der Lehrsätze der griechischen Theoristen mit der Beschaffenheit dieser vier beygebrachten Melodien, läßt sich schon allein auf ihre Aechtheit schließen, wenn auch keine Zeugnisse und andere Beweise vorhanden wären, woraus man wenigstens ein hohes Alter derselben, und ihren wirklich griechischen Ursprung erweisen könnte. Sie stimmen sowol der Melodie als dem Rhythmus nach, vollkommen mit dem überein, was in vorhergehenden Artikeln, sowol von der Melopöie, als von der Rhythmopöie angeführt worden ist. Sie sind zwar in Absicht auf ihre melopoetische Einrich-

526) Es muß hier bemerkt werden, daß sowol in dieser Pindarischen Ode, als in den übrigen drey Hymnen von Bürette und Burney am Ende jeder Zeile Pausen angebracht sind, um dadurch den Raum eines Takts voll zu machen. Hingegen hat Marpurg gegründete Erinnerungen gemacht, und hat statt derselben, da sich einestheils im Griechischen keine Pausen, oder tempora vacua finden, wie sie Aristides nennt, anderntheils aber doch der Sänger zum Odemholen bisweilen Ruhepunkte haben muß, Haltungen angebracht, die den Haltungen unsers Kirchengesangs zwischen jeder Zeile ähnlich sind. Da diese Melodien dem Canto fermo in Tonart, Rhythmus, kurz in allem so ähnlich sind, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie es auch in diesen Haltungen gewesen seyn werden. Wenn ich demohngeachtet der Bürettischen und Burneyischen Bezeichnung in Ansehung der Pausen gefolgt bin, so ist es theils geschehen, um die Taktzeichen nicht zu häufig zu verändern, theils auch überhaupt den Melodien in den Augen meiner Leser ein etwas besseres Ansehen zu geben, als sie haben würden, wenn sie ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt hätten erscheinen sollen. Man denke sich daher statt der Pausen ein Ruhezeichen, so hat man mit wenigen Veränderungen die Bürettische, Marpurgische und Burneyische Bezeichnung beysammen.

tung in die Gränzen einer gewissen Tonart eingeschlossen, aber so sonderbar und fremd für uns, daß wir kaum einen musikalischen Sinn darin wahrzunehmen vermögen, gerade so, wie man sich aus den Lehrsätzen der Theoristen die Musik der Griechen vorstellen muß. Die Melodie zur Pindarischen Ode macht hiervon eine Ausnahme, die einer Kirchenmelodie in der phrygischen Tonart vollkommen ähnlich ist, und überhaupt in Beziehung auf Tonart so modulirt, daß man im Stande ist, melodische Phrasen zu unterscheiden und zu begreifen. Sie verträgt daher unter den übrigen allein einen Baß, dergleichen Burney auf folgende Art versucht hat:





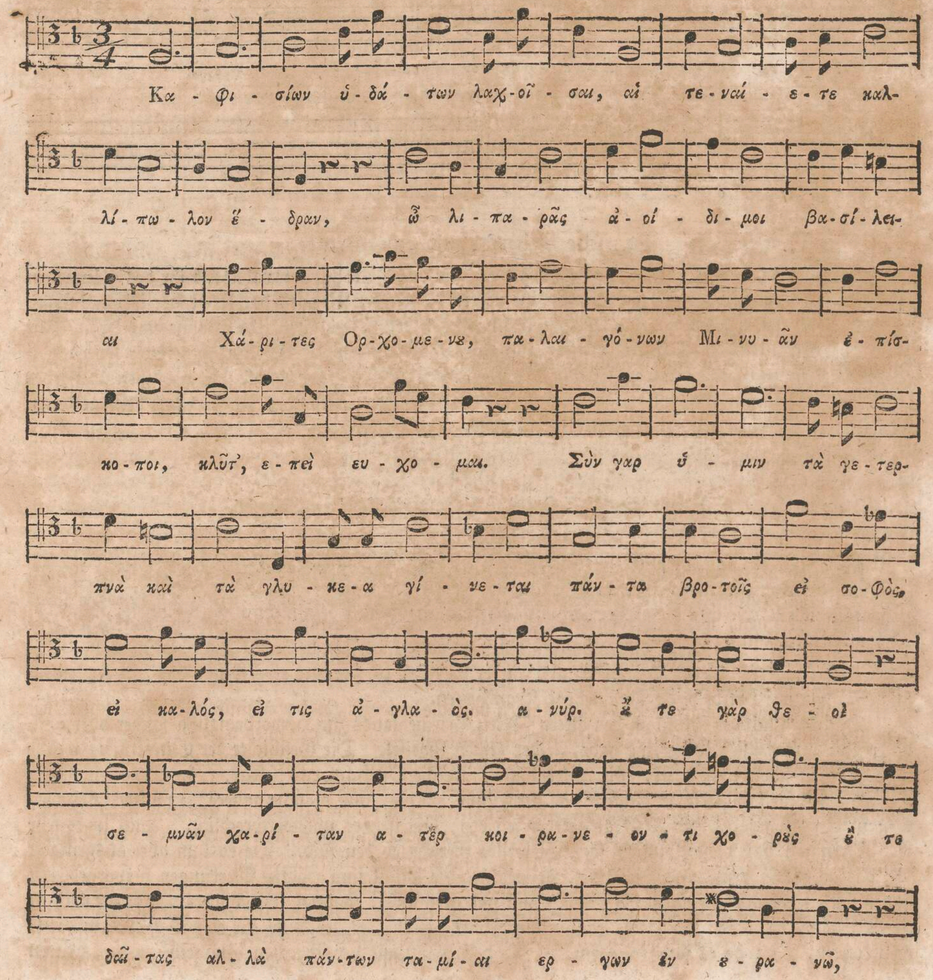
Die im Original der jambischen und dactylischen Tonfüße wegen nothwendige Vermischung der geraden und ungeraden Taktart, ist hier blos in einen **geraden** Takt verwandelt worden. Für unser Gefühl, welches sich gegen eine so häufige Abwechselung der Taktarten empört, wie sie aus der strengen Beobachtung der poetischen Sylbenmaaße nothwendig entstehen mußte, gewinnt freylich die Melodie durch diese Veränderung; sie wird indessen ohngeachtet einer solchen Verschönerung doch nicht leicht jemand verleiten, sich von der griechischen Musik eine größere Vorstellung zu machen, als sie verdient. Sollte sich dennoch jemand zu einer größern Vorstellung von ihr verleiten lassen wollen, der muß bedenken 1) daß diese rhythmische Verbesserung nicht in dem wahren griechischen Rhythmus gegründet ist; 2) daß im Chor alle Stimmen in Einklängen und Octaven miteinander singen und spielen, welches eine sehr ekelhafte und nackte Musik giebt, und endlich 3) daß der griechische Gesang überhaupt ein Mittelding zwischen Rede und eigentlichem Gesang war, dem es aus Mangel an Harmonie und gehöriger Abtheilung der Tonfüße in gleichförmige Takte, noch weit mehr an Schönheit fehlen mußte, als unserm neuen Recitativ, welches die größte Aehnlichkeit damit hat, aber dem musikalischen Zuhörer immer die wenigste Unterhaltung verschafft.
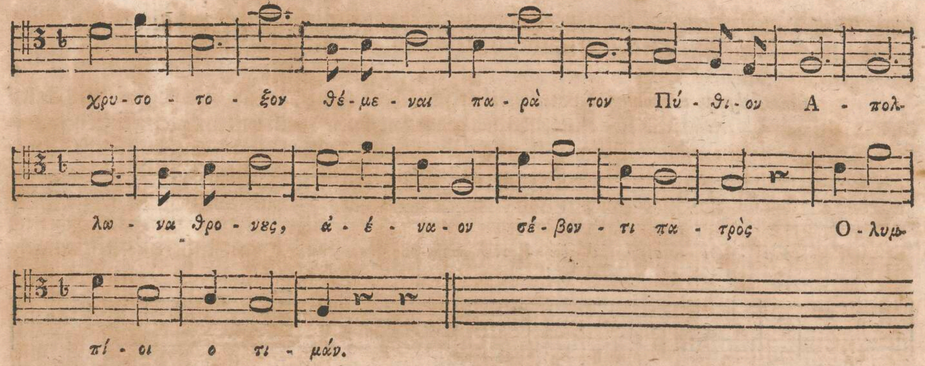
§. 173.

Nähere Anmerkungen und Untersuchungen über die melodische und rhythmische Beschaffenheit dieser vier Proben griechischer Musik, können wir hier sparen. **Burette** hat alles darüber gesagt, was vielleicht darüber gesagt werden kann. Das meiste davon findet man in **Marpurgs** und **Burneys** oft angeführten Werken. Als einen kleinen Ersatz dafür will ich aber eine Melodie über die vierzehente olympische Ode von **Pindar** einrücken, welche **Mingarelli** seinen Conjecturis de Pindari Odis (Bononiæ, 1772 4.) S. 63 beygefügt hat. Diese Melodie ist zwar in einer neuern Durtonart, dem Anscheine nach von keinem großen Componisten verfertigt, und nimmt noch außerdem ganz wider die Regeln der Griechen mancherley Arten von kurzen und langen Sylben, folglich auch von Noten an; demohngeachtet ist sie, wenn sie (das Fragment der ersten pythischen Ode nehme ich aus) nach den angeführten ächten griechischen Melodien gesungen wird, beynahe ein Muster von Schönheit, eine wahre Wohlthat für unser Ohr. **Mingarelli** sagt nirgends, woher er diese Melodie hat; der Verfasser einer Recension

seines Werks in der philologischen Bibliothek (B. 2 S. 672) vermuthet daher, daß sie von ihm selbst, und wahrscheinlich der erste Versuch in dieser Art sey.

Oda Olymp. decimaquarta cum notis musicis.





Deutsche Uebersetzung von Gedike:

„Hört mich, ihr Grazien, die ihr das schönroßige Land eures Cephisus bewohnt, o ihr des glänzenden „Orchomens gepriesene Herrscherinnen, die ihr in den Zeiten der Vorwelt das Volk der Minyer schütz„tet, o höret mein Flehn. Denn durch euch nur lächelt den Sterblichen jede Wonne und Lust. Ihr „nur hebet den Menschen zu Weisheit und Schönheit und Adel empor. Selber die Götter feyern son„der die reizenden Grazien keinen festlichen Reigentanz und kein Freudenmal. Sie wachen über jedes „Geschäft der Himmelsbewohner, setzen ihren Thron neben den pythischen Phöbus mit dem goldenen „Bogen, und preisen des olympischen Vaters unvergänglichen Ruhm.“

VII.

Von den Wirkungen der griechischen Musik.

§. 174.

Nach allen den vorhergehenden Untersuchungen über die Beschaffenheit der griechischen Musik, nebst den beygebrachten Proben von derselben, werden wir nun leicht ein Urtheil über die großen Wirkungen fällen können, welche ihr von alten Schriftstellern häufig zugeschrieben, und von neuern so gerne geglaubt werden. Diese großen Wirkungen sollen hauptsächlich von dreyerley Art gewesen seyn. Die **erste** Art verbesserte und milderte die Sitten rauher Völker; die **zweyte** erregte und dämpfte die Leidenschaften, und die **dritte** heilte verschiedene Krankheiten.

Daß man sich der Musik in den ältern Zeiten Griechenlands zur Hervorbringung solcher oder ähnlicher Wirkungen wirklich bedient habe, leidet keinen Zweifel. Die Geschichte der **Cynethier**, welche im 69sten §. schon erzählt ist, die Anwendung, welche **Pythagoras** (Kap. 3 §. 17-20) in seiner Schule sowol für sich als seine Schüler von der Musik machte, und manche andere Beyspiele, von welchen in den vorhergehenden Artikeln geredet worden, beweisen es unwidersprechlich. Auch ist es sehr wahrscheinlich, daß diese Absichten sogar bisweilen erreicht worden sind. Da es nun aber ausgemacht ist, das gerade in demjenigen Zeitalter, in welchem die Musik ihre größten Wirkungen hervorgebracht haben soll, nicht nur jede andere Art von Kunst und Kenntniß, sondern insbesondere die Musik noch in ihrem Stande der ersten Kindheit, rauh, ungeordnet, ohne alles, was sie zur eigentlichen Kunst machen konnte, war; da es sogar ausgemacht ist, daß die Musik der Griechen auch selbst in den spätern

Zeitaltern, nicht blos in der Melodie und Harmonie, sondern auch im Rhythmus weit unter der neuern stand, so ist hier nur die Frage, **durch welche Mittel die Musik der Griechen solche Wirkungen hervorbringen konnte?**

Die Musik ist eine Sprache, deren Ausdrücke fortgehend (successiv) sind, die folglich ihrer Natur nach, nicht anders, als durch eine aneinander hängende Folge von Tönen wirken kann. Sie ist hierin der Rede vollkommen gleich. Diejenige Wirkung, welche ein Ton, blos insofern er laut, leise, stark, schwach, rauh, sanft u. s. f. ist, hervorbringt, ist so wenig Wirkung der Musik, als Kunst betrachtet, als das durch Anschauen einer schönen Farbe erhaltene Vergnügen, eine Wirkung der Malerey ist. Wenn daher die Musik als Kunst Wirkungen erregen soll, so erfodert sie einen Zuhörer, welcher im Stande ist, einer aneinander hängenden Reihe ihrer Ausdrücke zu folgen, sie miteinander zu verbinden, und auf diese Weise gleichsam das Bild einer Empfindung zu empfangen, welches, wenn es oft in seinem Herzen erregt wird, Spuren seines Daseyns hinterlassen, und nützliche Wirkungen hervorbringen kann. Diese Natur der musikalischen Ausdrücke war sogar schon den Griechen bekannt. **Aristoxenus** sagt: „Aller Gesang ist fortgehend, in generatione consistit. Wer eine Musik begreifen will, muß „zuerst empfinden, welche Töne das Ohr rühren, sodann sich derjenigen erinnern, welche es vorher ge„rührt haben. Auf eine andere Art ist es nicht möglich, einen Gesang oder einer Modulation zu fol„gen [527]).“ Nichts kann richtiger gesagt werden, als diese Stelle des **Aristoxenus**; allein sie leidet auf die Musik der Griechen durchaus keine Anwendung, wenn sie der unsrigen ähnlich gewesen seyn soll. Wie kann eine Kunst, deren einzelne Theile theils mangelhaft, theils ohne Zusammenhang unter sich sind, wie wir in vorhergehenden Artikeln deutlich gesehen haben, aneinander hängende Ausdrücke bilden? Wie konnte sie allein Empfindungen erregen, da sie nicht frey, sondern Sclavin der Dichtkunst war, und nicht ihrer eigenen Natur gemäß handeln durfte?

Wenn daher die Stelle des **Aristoxenus** nicht ganz ohne Sinn seyn soll, so müssen wir uns von der Musik der Griechen eine ganz andere Vorstellung machen, als von der unsrigen; wir müssen sie mit andern Künsten in Verbindung denken, in welcher sie nicht blos wie die unsrige aus **Melodie, Harmonie** und **Rhythmus**, sondern aus **Melodie, Rhythmus** und **Poesie** bestand. Die **Poesie** war der Hauptheil derselben, nach welchem sich die beyden übrigen richten mußten. Sie stand gegen die wirkliche Musik nach unsern Begriffen ungefähr in eben dem Verhältniß, in welches in unsern Zeiten die Musik gegen die Poesie gekommen ist. Dort diente die Musik blos zur Verschönerung der Poesie; bey uns dient die Poesie zur Erklärung der musikalischen Ausdrücke. Der ganze Unterschied besteht nur darin, daß in den Zeiten der Griechen die Musik nie ihrer poetischen Fesseln los wurde, anstatt daß die Musik in den neuern Zeiten ihre Schwester liebreicher behandelt, sie nur bisweilen zur Erklärung ihrer Ausdrücke braucht, übrigens aber ihr alle mögliche Freyheit läßt, ihrer eigenen Natur gemäß für sich allein zu rühren, zu lehren und zu malen, wie sie kann und will.

Die meisten Wirkungen, welche durch die griechische Musik hervorgebracht worden seyn sollen, sind daher sicher mehr der Poesie als Musik, und vielleicht nicht einmal der Poesie, sondern besondern Zeitumständen zuzuschreiben. Wenn **Terpander** einen Aufruhr unter den Lacedämoniern stillen wollte, wie er durch seine Musik gethan haben soll, so müssen die Lacedämonier entweder ihres Haders selbst schon müde, und also leicht vollends zu beruhigen gewesen seyn, oder er mußte sich sehr eindringender

527) Cantus, ut reliquæ partes omnes musicæ, in generatione consistit. Ex duobus enim hisce Musicæ intellectus constat, sensu scilicet et memoria. Quandoquidem sentire oportet, quod fit; memoria vero retinere, quod est factum. Alio modo ea, quæ in Musicis sunt, consequi non licet. *Aristox. harmonic. element. lib. I. pag. 38.*

Worte bedienen, sie von der Schädlichkeit ihrer Unruhen zu überzeugen. Kann dies eine bloße Musik thun? Kann sie anders als nach und nach die Empfindungen eines aufgebrachten Volks mildern, beruhigen, den Geist der Ruhe und des Friedens wieder herstellen, und überhaupt eine Neigung zu sanften Sitten, und zur Menschlichkeit einflößen? Weder die Rede noch die Poesie kann auf eine andere Art wirken; sie haben beyde mit der Musik einerley Kraft auf die Empfindungen der Menschen miteinander gemein; sie wirken für sich allein nie plötzlich, sondern allmälig, bereiten nur den Weg zum Nachdenken, und befördern dadurch eine deutlichere Erkenntniß des Guten und Bösen. Kurz, ihre schönste Wirkung, ihr wahrer und großer Werth besteht nicht darin, daß sie Trunkene nüchtern, Dumme klug, Rasende sanft u. s. f. machen, sondern darin, daß sie durch allmälige Einflüsse die Ausbrüche jener Laster überhaupt verhindern, und eine Abneigung dagegen einflößen. Sie machen nach **Ovids** Ausdruck unsere Sitten mild, und lehren uns menschlich seyn:

Didicisse fideliter artes
Emollit mores, nec sinit esse feros.

§. 175.

Wenn man daher das, was die Musik ihrem Wesen nach als Kunst betrachtet, thun kann, gegen die Wunder hält, welche verschiedene Tonkünstler des Alterthums gewirkt haben sollen, so sieht man leicht, daß sie in ganz andern Umständen, als in der Vollkommenheit der griechischen Kunst gegründet seyn müssen. Wir wollen dies durch eine nähere Betrachtung einiger Erzählungen erweisen[528]), welche uns von den wunderbaren Wirkungen der alten Musik gemacht werden. Um aber nicht unnöthigerweise solche Begebenheiten zu wiederholen, welche schon in verschiedenen vorhergehenden Artikeln erzählt sind, wollen wir uns blos an diejenigen Erzählungen halten, welche von der Kraft der pythagorischen Musik gemacht werden.

Es ist schon häufig gesagt worden, und wird von sehr glaubwürdigen Schriftstellern des Alterthums behauptet, daß **Pythagoras** die Musik sowol für sich als für seine Schüler gebrauchte, um sich theils vom starken Nachdenken zu erholen, theils dazu zu ermuntern. Eine solche Wirkung konnte er als Philosoph von ihr erwarten, da sie ihrem Wesen gemäß, und es überhaupt ausgemacht ist, daß Ruhe und Heiterkeit der Seele, ihr günstigster Zustand zum Nachdenken, durch sie bewirkt werden kann. Wenn aber ferner erzählt wird, daß **Pythagoras** geglaubt habe, durch besondere Melodien jede Art von Leidenschaft, z. B. Betrübniß, Zorn, Eifersucht, Mitleid, Furcht, Begierde, Weichlichkeit und Trägheit, theils erregen theils unterdrücken zu können, genau so wie er es zu seinen jedesmaligen Absichten für gut fand, so gieng er als Philosoph zu weit, oder sein Lebensbeschreiber **Jamblich** (de vit. Pythag. cap. 15) hat ihm Dinge aufgebürdet, an welche er selbst nie gedacht hat. Der Ausdruck aller der erwähnten Leidenschaften liegt zwar auf keine Weise ganz außer dem Kreis der Kunst, erfordert aber so viele Feinheit, sowol beym Künstler als beym Zuhörer, der ihn fühlen soll, daß er in die Zeiten des **Pythagoras**, in welchen die Musik unstreitig noch in einem sehr unvollkommenen Zustand war, auf keine Weise paßt. Er konnte weder so feiner Künstler, noch seine Zuhörer oder Schüler so feine Kenner seyn, als erforderlich gewesen wäre, so feine Ausdrücke hervorzubringen oder zu fühlen. Alles, was sich daher nach vernünftigen Wahrscheinlichkeitsgründen von den Wirkungen der pythagorischen Musik glauben und annehmen läßt, ist ungefähr nur folgendes: daß **Pythagoras** durch seine Musik sich selbst und seine Schüler zu sanften und tugendhaften Empfindungen gestimmt, sie von manchen Ausbrüchen wilder Leidenschaften abgehalten, und zu manchen guten Entschlüssen aufgemuntert habe. Dies lag nicht nur in der Natur der mit der Poesie vereinigten Musik, sondern war auch schon hinlänglich, in so dunkeln und kunstarmen Zeiten, seiner Musik eine mehr als menschliche Kraft zuzuschreiben.

528) **Bürette** bemerkt sehr richtig, daß bey einer nähern Betrachtung dieser Erzählungen, das Wunderbare derselben meistens wegfällt.

Die Heilung körperlicher Krankheiten, die **Pythagoras**, wie **Porphyrius** (vita Pythag.) erzählt, durch gewisse Gesänge verrichtet haben soll, ist ein Wunder, welches eben so wie die vorhergehenden zu einer sehr natürlichen Begebenheit wird, so bald man es genauer betrachtet. Es ist auch in den neuern Zeiten eine bekannte Sache, daß die Musik besonders bey Nervenschwächen und sehr empfindlichen Personen zuweilen sehr unerwartete und heilsame Wirkungen hervorgebracht hat. Dies thut aber die Musik nie als Kunst, nie durch ihre Vortreflichkeit, sondern blos durch Ton an sich, der das Nervensystem erschüttert, und dadurch eine Revolution im Körper bewirkt, die bisweilen heilsam, bisweilen aber auch nachtheilig werden kann. Kann dem **Pythagoras** nicht etwas ähnliches begegnet seyn, kann unter seinen 600 Schülern nicht bisweilen ein Nervenschwacher, oder ein Gemüthskranker durch irgend eine Melodie zuerst aus seinem melancholischen Tiefsinn erweckt, durch die mit den Tönen verbundene Worte getröstet, und so auf den Weg der Wiedergenesung gebracht worden seyn? Bedarf es zu solchen Wirkungen übernatürlicher Kräfte, oder einer außerordentlichen Vollkommenheit der Kunst? Der gemeinste Bänkelsänger konnte dies, und kann es unter ähnlichen Umständen noch.

Insoferne man die Trunkenheit mit unter die Krankheiten des Körpers rechnet, gehört folgende von **Jamblich** (de vita Pythag. cap. 25) erzählte Geschichte hieher: „Man sagt, daß **Pythagoras** „durch eine spondäische Melodie auf der Flöte die Tollheit eines betrunkenen tauromin[illegible]schen Jünglings vertrieben habe. Dieser schwärmte des Nachts herum, und war eben im Begriff das Haus seines Nebenbuhlers bey einem Mädchen in Brand zu stecken; denn die phrygische Melodie des Flötenspielers „feuerte ihn noch mehr dazu an. **Pythagoras**, welcher gerade die Sterne in der Gegend beobachtete, „brachte ihn sehr bald zur Ruhe, denn er ließ den Flötenspieler eine spondäische Melodie anstimmen. „Hierdurch wurde der junge Mensch in der Geschwindigkeit stille gemacht, und gieng ruhig nach Hause, „ohne einmal die ihm bestimmte Erinnerung des **Pythagoras** abzuwarten." Es läßt sich behaupten, daß keine Melodie in der Welt je im Stande gewesen ist, eine solche Wirkung hervorzubringen. Einen Trunkenen durch Musik nicht nur ruhig, sondern gar nüchtern, und noch dazu so plötzlich nüchtern zu machen, ist mehr, als man nach allen Erfahrungen von irgend einer Musik erwarten kann. Wie sollte ein Mensch in einer so großen Raserey, daß er sogar zum Mordbrenner werden will, auf Musik achten können? Muß nicht die Musik, sie sey so mächtig, so schön und so vollkommen als möglich, bey so verstopften Ohren nothwendig ihre Macht verlieren?

Alles, was also von dieser Geschichte vernünftigerweise wahr seyn kann, besteht blos darin: daß der Betrunkene durch die angestimmte spondäische Melodie die Gegenwart des **Pythagoras** bemerkte, darüber in Schrecken gerieth, und alle seine Kräfte anwendete, den Verweisen und strengen Züchtigungen seines Lehrers zu entgehen. Die Musik, als Musik kann durchaus nichts dabey gethan haben, da es außer ihrem Wesen liegt, plötzliche Empfindungen zu erregen. Diese Erzählung gehört folglich unter die vielen Wunder, die das Alterthum nicht nur dem **Pythagoras**, sondern auch andern Personen in reichem Maaße beyzulegen für gut befunden hat, die aber das Wunderbare augenblicklich verlieren, so bald man sie näher betrachtet. Sie sind natürliche, aber von unwissenden und leichtgläubigen Personen mißverstandener Begebenheiten. Sie sind ein Beweis, daß der Verstand dieser Menschen noch in seiner Kindheit war, der alles, was er nicht begreifen konnte, für übernatürlich und vielleicht gar für unmittelbare Wirkung der Götter hielt.

Die Musik des **Pythagoras** wird also ihre Wirkungen, so wenig wie irgend eine andere schwerlich weiter erstreckt haben, als auf die Erregung sanfter Empfindungen, und auf die Beruhigung auf-

brausender Leidenschaften. Er selbst scheint keine weitere Absicht damit gehabt zu haben. Er hielt die Musik blos für ein Mittel, Ruhe und Heiterkeit der Seele zu befördern; und glaubte, wie **Jamblich** bestimmter sagt, daß man die Menschen vorzüglich durch die Sinne bessern müsse, und daß dazu nichts geschickter sey, als schöne Formen und Gestalten und schöne Gesänge. Er wollte dadurch alle Seelenkräfte in eine Harmonie bringen, und that und glaubte dadurch etwas, was auch neuere philosophische Kenner der Künste thun und glauben. Auch auf seine Schüler giengen diese Begriffe über; denn **Athenäus** und **Aelian** erzählen beyde, vermuthlich aus einerley Quelle, daß ein gewisser **Clinias**, der ein Mann von guten Sitten, und in der Schule des **Pythagoras** zur Weisheit gebildet war, einen ähnlichen Gebrauch von der Musik machte. Wenn er zum Zorn gereizt war, und den Anfang der Leidenschaft fühlte, ergriff er sogleich, ehe noch sein Zorn überhand nahm, die Lyra. Denen, die ihn um die Ursache fragten, antwortete er: **ich besänftige mich** [529]). Man muß nur hieraus nicht folgern wollen, daß die Formen und Gesänge, welcher sich **Pythagoras** und seine Schüler zur Verbesserung ihrer Sitten und Empfindungen bedient haben, wirklich schöne Formen und Gesänge gewesen sind. Dies können sie unmöglich gewesen seyn, weil noch zu wenig Kunstmittel vorhanden waren, um sie miteinander vergleichen, das Schlechte verwerfen, und nur das Schöne auswählen zu können. Man mußte nehmen, was man hatte, und weil man nichts besseres kannte, so hielt man es für schön. Die Musik war noch eine neue, wenigstens sehr seltene Kunst, und ein Lyrist oder Flötenspieler durfte in dieser Zeit nur ein wenig dudeln oder klimpern können, so schien er seinen Zuhörern schon ein Mann von übernatürlicher Geschicklichkeit zu seyn, und konnte mehr Bewunderung und Beyfall erhalten, als der beste neuere Künstler von seinen an musikalische Schönheiten schon gewöhntern Zuhörern je erhalten kann.

§. 176.

So wie es mit den musikalischen Wundern des **Pythagoras** beschaffen war, so verhält sichs auch mit den übrigen, welche uns noch von andern Personen des Alterthums erzählt werden. Sie sind meistens entweder eben so übertrieben, wie die pythagorischen, oder nicht durch die Vollkommenheit der Kunst, sondern durch Nebenumstände gewirkt worden, welche man aus Unwissenheit übersah. Wie sollte es z. B. in der Natur der Musik liegen, ein Volk dadurch von einer Pest befreyen zu können, wie **Thaletas der Cretenser**, nach **Plutarchs** Zeugniß (de Muſ.) bey den Lacedämoniern gethan haben soll?

Man hat also nicht nöthig, die Ursachen solcher und ähnlicher Wirkungen in der Vollkommenheit der griechischen Musik zu suchen, wie so viele neuere Schriftsteller gethan haben. Denn

1) sind die Erzählungen davon meistens übertrieben, und gehören noch außerdem in die fabelhaften Zeiten der Griechen. So wie die Kunst an Vollkommenheit nach damaliger Art gewann, verminderten sich die großen Wirkungen derselben, das heißt: so wie die Menschen klüger wurden, sahen sie alles in seiner wahren Beschaffenheit, und verloren mit der Unwissenheit und Verblendung auch den Glauben an Wunder. Kein einziger von den vielen Schülern des **Pythagoras** hat nach dem Tode desselben irgend eine außerordentliche Wirkung durch Musik hervorgebracht. Diese Wunder sind mit dem Samischen Weisen zugleich ausgestorben. Eben so die Wunder des **Orpheus**, **Amphion** u. s. f.

2) Die Musik wurde in jenen Zeiten als ein Mittel des Unterrichts gebraucht, und bestand vornehmlich aus Liedern, deren Inhalt sich über die Pflichten des bürgerlichen Lebens erstreckte. Was also

529) *Aelian. var. hiſt. XIV. 23. Athenæi Deipnoſ. lib. XIV.* Die Quelle, woraus beyde diese Erzählung genommen haben, ist **Chamaleon**, ein Zeitgenosse des **Heraclides**, welcher den **Aristoteles** gehört hatte. Man vergl. hiermit **Tiedemanns** Anmerkungen über die pythagorische Musik, im dritten B. meiner musik. kritischen Bibl. S. 107–116.

auf diese Weise gewirkt wurde, war mehr der Poesie als der eigentlichen Musik zuzuschreiben. Beydes zusammen wurde indessen Musik genannt.

3) Musik war in jenen Zeiten eine so seltene Sache, und die Menschen noch so unwissend darin, daß das elendeste Instrument, die elendeste Melodie schon die größte Bewunderung erregen, und dadurch allerdings, wenn sie mit guten Lehren verbunden war, gute und nützliche Wirkungen hervorbringen konnte. Wenn daher **Orpheus** oder ein anderer Tonkünstler des Alterthums nicht nur Menschen und Thiere, sondern sogar Bäume und Steine nach sich gezogen haben soll, so war es nichts mehr und nichts weniger, als wenn ein neuerer Sackpfeifer, oder ein Bergmann mit seiner Cither und mit seinem wilden Waldgesang, in Städten ganze Schaaren von Knaben und Mädchen nach sich zieht, oder in Dörfern, die Bewunderung des ganzen alles Neue und Ungewöhnliche angaffenden Volks erregt.

4) Die Musik jener Zeiten war sehr einfach, die Verse wurden blos syllabisch recitirt, konnte also so gut wie die bloße Rede (sie war nur musikalische Rede) von jederman begriffen und verstanden werden. Endlich

5) sungen die Dichter und Tonkünstler nur vaterländische Gegenstände, die für jederman Interesse hatten, anstatt daß bey uns meistens solche Gegenstände den Inhalt unserer Gesänge ausmachen, welche nur für die kultivirtere Volksklasse Interesse haben können.

Die Musik der Griechen war also eigentlich eine Volksmusik, die nie durch ihre Vortreflichkeit Vergnügen und Nutzen bewirkte, sondern durch die allgemeine Theilnahme daran, und durch die Faßlichkeit für jederman. Dies blieb sie selbst in den blühendern Zeiten der Griechen. Das Volk, welches sowol an den öffentlichen musikalischen Wettspielen als an andern Festen, wobey Musik gebraucht wurde, stets Theil nahm, verfeinerte zwar seinen Geschmack nach und nach bis zu einem für diesen Stand möglichen Grad; allein diese Verfeinerung konnte nie so weit gehen, als erforderlich gewesen wäre, wenn das Volk an einer höhern Ausbildung der Kunst hätte Geschmack finden sollen. Da nun dieses Volk unter den Griechen stets eine Stimme über den Werth eines Kunstwerks behielt, ohne sich die zur richtigen Beurtheilung erforderlichen Kenntnisse erwerben zu können, so mußten sich die Künste dennoch nach dem Geschmack desselben so sehr bequemen, daß sie vielleicht blos deswegen keinen höhern Gipfel der Vollkommenheit erreichen konnten, als sie wirklich erreicht haben. Die Musik blieb meistens eine bloße Volksmusik, und wenn die übrigen Künste mehr geworden sind, so kam es daher, daß ihre höhere Schönheit theils in der richtigen Nachahmung sichtbarer Gegenstände liegt, wie der der Malerey und Bildhauerkunst, oder in poetischen Schilderungen durch solche Mittel, zu deren leichterer Verständlichkeit man schon durch die Kenntniß der bloßen Rede vorbereitet ist. Hätte sich die Poesie anderer Mittel des Ausdrucks bedienen müssen, als solcher, die sie mit der bloßen Rede gemein hat, so würde eine Kennerschaft in ihr so schwer zu erreichen gewesen seyn, als in der Musik, und sie würde vielleicht unter den Griechen keine größere Vollkommenheit erreicht haben, als die Musik. Allein, sie kam dem Zuhörer auf halben Wege entgegen, bediente sich der schon bekannten Sprachausdrücke, und man durfte nur ungewöhnliche Zusammensetzungen derselben, einen größern Wohlklang, und die Gesetze des poetischen Rhythmus kennen lernen, um sie zu verstehen, und ihre Schönheiten fühlen und beurtheilen zu können. Die Sprache der Musik hingegen hat mit keiner andern Sprache etwas gemein, ob sie sich gleich in der Zusammensetzung ihrer Ausdrücke einer ähnlichen Ordnung bedient. Ihre Ausdrücke sind nicht wie die der Poesie eine bloße Erhöhung und Veredelung der gewöhnlichen Rede, oder wie der Tanz eine Erhöhung und Veredelung des gewöhnlichen Ganges. Alles ist fremd, neu, und muß erst gelernt werden, wenn es der Zuhörer verstehen soll. Der geringste Grad von wirklicher Kennerschaft ist daher in ihr weit schwerer zu erreichen, als in irgend einer andern Kunst, und es ist blos diesen Schwierigkeiten zuzuschreiben, daß sich die Urtheile der sogenannten musikalischen Kenner meistens nur über

äußere Schönheit des Tons, höchst selten aber über innere Zusammensetzung und Anordnung der Gedanken erstrecken.

§. 177.

Alle Begebenheiten, welche man so oft zum Lobe der alten Musik angeführt hat, sie mögen nun wahr oder erdichtet seyn, sind also auf keine Weise hinreichend, uns zu beweisen, daß sie vollkommener und vortreflicher als die unsrige gewesen sey. Vielmehr führt uns alles, was die Theoristen von der Beschaffenheit derselben sagen, die Uebereinstimmung ihrer Lehrsätze mit den noch vorhandenen Ueberbleibseln, und eine richtige Kenntniß von der Natur und dem wahren Wesen der Kunst, dahin, sie für sehr unvollkommen zu halten. Wenn sie dieser Unvollkommenheit ungeachtet dennoch große und nützliche Wirkungen hervorbrachte, so geschah es aus den schon angeführten Gründen, und wir können in den neuern Zeiten nicht nur ähnliche, sondern noch ungleich wichtigere Wirkungen anführen, welche nicht so wie bey den Griechen durch Nebenumstände, sondern blos allein durch Musik gewirkt worden sind. Es ist unnatürlich glauben zu wollen, daß eine Kunst durch größere Vervollkommung unkräftiger werden könne. Sie wird es nur für den, dessen Kenntnisse ihrer Vervollkommung nicht nachfolgen; für den Kenner ist sie noch so kräftig und wirksam, als sie nur je gewesen seyn mag. Sie gießt noch lindernden Balsam in die Herzen der Betrübten; sie entflammt noch den Geist der Menschen zur Andacht und zur Verehrung gegen die Gottheit; sie bessert noch unsere Sitten und lehrt uns menschlich seyn, wenn wir uns, wie Ovid sagt, ihr treu weihn; kurz, sie hat durch ihre größere Vervollkommung in den neuern Zeiten von ihren moralischen und medicinischen Wirkungen nicht nur nichts verloren, sondern vielmehr ungemein gewonnen, und würde selbst noch die Wunder übertreffen, welche man von der griechischen Musik erzählt, wenn unsere Gesetzgeber einen weisern Gebrauch von ihr zu machen wüßten [530]), wenn sie unter dem Schutz der Gesetze zur Schilderung einheimischer Gegenstände, und bürgerlicher oder häuslicher Tugenden, die dem Herzen eines jeden gleich wichtig sind, angewendet würde. Allein, hieran denkt man nicht. Man singt Thaten griechischer und römischer Götter und Helden, von welchen wir entweder nicht viel wissen, oder die doch für unser Herz so wenig Interesse haben, daß wir nichts dabey empfinden können. Die Tugenden der Helden und Wohlthäter unsers eigenen Vaterlandes, deren lebhafte Erinnerung zur Nacheiferung anreizen, und überhaupt auf unsere Empfindungen die nützlichsten und wohlthätigsten Wirkungen verbreiten könnte, bleiben unbesungen, werden nicht durch öffentliche Feste verewigt, nicht mit Dankbarkeit in unser Andenken zurückgerufen. Nur halb so vollkommen, wie sie jetzt ist, würde unsere Musik bey einem weisern Anwendung nicht nur ähnliche, sondern noch weit größere, weit wichtigere Wunder wirken, als die Musik der Griechen nur je gethan hat. Allein, wo ist der Staat, der die Anwendung der Künste überhaupt auf nützliche allgemein interessante Gegenstände einschränkt, der es nicht jedem unwissenden Künstler überläßt, sie nach eigener Willkühr zu mißhandeln und zu entehren, so viel er will? Wo lebt der Regent, der mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit, die Kultur des Verstandes und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schönen Künste, in Aufnahme zu bringen sucht [531])? Können wir uns darüber wundern, daß unter solchen Umständen unsere Musik mit aller ihrer unläugbaren Vollkommenheit und Schönheit, mit aller ihrer Kraft zur allgemeinen Wirksamkeit dennoch ihre Wirkungen nicht allgemein verbreitet, dennoch nur das Glück und Vergnügen einzelner Menschen befördert?

530) Se la Musica moderna non produce i maravigliosi effetti dell' antica, ciò non proviene dall' esser ella incapace di produrli, ma da mancanza delle nostre legislazioni, che non sanno convenevolmente applicarla. *Steffanno Arteaga, rivoluzioni del teatro musicale italiano, Tom. II. pag 24.*

531) S. Sulzers Theorie der schönen Künste, in der Vorrede.

VIII.

Von der Musik der Neugriechen.

§. 178.

Die neuern Griechen haben noch so viel von der Sprache, von den Sitten und Neigungen ihrer Vorväter beybehalten, daß wahrscheinlich auch die Art der altgriechischen Musik nicht gänzlich bey ihnen ausgestorben seyn wird. Es ist schwerlich zu glauben, daß irgend ein Volk in den Zeiten seines Verfalls die erste Anlage zu einer Kunst verlassen, und sich eine ganz neue erfinden sollte. Als Sprache der Empfindung ist die Musik ein so getreuer Abdruck der besondern Empfindungsart ganzer Nationen, pflanzt sich mit der Empfindungsart selbst von Geschlecht zu Geschlecht fort, und kann zwar in spätern Generationen durch mancherley Umstände beträchtliche, aber nie so große Veränderungen leiden, daß ihre ursprüngliche Beschaffenheit dadurch ganz unkenntlich gemacht, alle ihre Nationalmerkmale ausgelöscht werden könnten. Eine kurze Nachricht von der Beschaffenheit der neugriechischen Musik wird daher zur Bestätigung alles dessen dienen können, was vorher von der Beschaffenheit der altgriechischen gesagt worden ist.

Es hat bisher sehr an Nachrichten von der neugriechischen Musik gefehlt. Was uns Crusius (Turco-Græcia pag. 197), Wolfgang Gundling über Zialowsky Beschreibung der griechischen Kirche (Nürnberg 1681. 8.) Montfaucon (Palæograph. gr. lib. III. cap. ultim. pag 260 und lib. V. cap. 3.) Rutgersius (variar. lection. lib. II. pag. 132) und einige wenige andere davon gesagt haben, betrift blos die Zeichen, womit die Neugriechen ihre Melodien aufschreiben. Von ihren Tonarten, Taktarten u. s. f. kurz von allem, was man nothwendig kennen muß, wenn man über die wahre Beschaffenheit einer Musik ein Urtheil fällen soll, sind wir erst vor kurzem in der von Franz Joseph Sulzer herausgegebenen Geschichte des transalpinischen Daciens (Wien 1781. 8. 3 Bände) unterrichtet worden. Dem zweyten Band dieses Werks ist von S. 430 bis 547 eine Abhandlung über die Theorie der türkischen und griechischen Tonkunst angehängt. Noch vorher ist auch von Guys (Voyage litteraire de la Grece Tom. II. Lettre 38) etwas darüber gesagt, und das Gesagte mit einigen Melodien belegt worden. Ein Auszug aus der Sulzerschen Abhandlung würde, wie man glauben sollte, die innere Beschaffenheit dieser Musik am besten zeigen können. Allein sie scheint so wenig auf wirkliche Grundsätze gebaut zu seyn, daß es vielleicht blos um deswillen selbst Sulzern, der mehrere Jahre unter den Neugriechen gelebt, und ihre Musik nicht nur häufig gehört, sondern sich auch mit den besten Musikverständigen darüber unterredet hat, schwer geworden ist, sich deutlich und verständlich darüber auszudrücken. In einem Auszug würde dies noch weit weniger möglich seyn. Ich werde daher nur einige Hauptsachen ausziehen, übrigens aber dem Leser den deutlichsten Begriff davon durch einige Melodien zu geben suchen, welche beym ersten Anblick den Abstand von der europäischen, und ihre etwanige Aehnlichkeit mit der altgriechischen Musik deutlicher zeigen werden, als der weitläuftigste Auszug aus der benannten Abhandlung würde thun können.

§. 179.

Die Neigung der heutigen Griechen zur Musik, vorzüglich aber zum Gesang ist noch eben so groß, als sie bey ihren Vorvätern war. Man findet nach Guys Bemerkung selten einen Türken oder Griechen, auf welchen die Reize einer schönen Stimme unwirksam bleiben. Demungeachtet überläßt sich nie weder ein Türk noch ein Grieche dieser Neigung so gänzlich, daß er aus der Musik eine eigene Beschäftigung macht, wie es unter uns geschieht.

Eine sehr natürliche und nothwendige Folge dieser bloßen Liebhaberey ist die: daß sich die Musik nie aus dem Stande ihrer Kindheit heraus, auf eine nur einigermaaßen beträchtliche Stufe der Vollkommenheit schwingen kann. Diese Folge wird durch eine Nachricht des französischen Gesandten zu Constantinopel, Hrn von **St. Priest**, welche **Guys** in seinen Briefen eingerückt hat, vollkommen bestätigt. Sie ist folgende:

„Man kann nicht mit Grund behaupten, daß die Türken (die türkische und neugriechische Musik „ist nur wenig verschieden; was also von der einen gilt, kann meistens auch von der andern gelten) eine „Theorie der Musik haben. Sie ist ihnen gänzlich unbekannt. Sie lernen die Lieder, welche sie singen, „oder auf ihren Instrumenten spielen, blos auswendig, und diejenigen, die so weit gekommen sind, „daß sie solche Lieder selbst ausdenken können, müssen sich ungemein viele Mühegeben, sie andern beyzu„bringen. Wenn einer unter ihnen ist, welcher die Fähigkeit, eine Melodie aufzuschreiben, erreicht hat, „so ist er diese Geschicklichkeit seiner eigenen Erfindung schuldig, und seine Notenschrift kann blos von „ihm allein verstanden werden. An eine allgemeine Regel, wornach sich jeder richten könnte, ist nicht „zu denken. Die Tonkünstler des Großherrn, die für Orpheen des türkischen Reichs gehalten werden, „spielen oder singen ihre Arien und Lieder eben so wie die übrigen blos auswendig, und haben sie eben so „gelernt. Sie haben nie eine geschriebene Musik vor sich, am wenigsten dann, wenn sie singen oder „spielen. Ihr ganzes Studium erstreckt sich blos auf die häufige Wiederholung ihrer Stücke, so lange „bis sie ein jeder auswendig weiß. Wenn sie zusammen spielen, so spielen sie alle die nämliche Stimme. „Sie haben also keine andere Harmonie, als die, welche aus der Verschiedenheit der Instrumente ent„steht, und man muß gestehen, daß sie nur von denen für eine Harmonie gehalten werden kann, wel„che keine andere kennen.“

„Man glaubt indessen doch, daß die Türken von den Persern einige Abhandlungen über die orien„talische Musik erhalten haben, worin die Regeln der Composition, und die musikalische Schreibekunst „gelehrt werden. Allein die allgemeine Verachtung, welche die Türken gegen die Wissenschaften über„haupt haben, hat diese musikalische Werke in eine gänzliche Vergessenheit gebracht. **Cantemir** sagt „in seiner Geschichte des Osmannischen Reichs, daß er eine Abhandlung über die Musik geschrieben, „und Achmet II. zugeeignet habe. Wenn, wie er versichert, man damals überall seiner Lehrart folgte, „so muß sie sich doch nicht sehr verbreitet haben, weil man jetzt so wenig von ihr weiß, als wenn sie nie „vorhanden gewesen wäre.

„Demungeachtet spielen die türkischen Tonkünstler sehr lange Tonstücke. Man kann aber leicht „denken, daß es ohne Hülfe der Notenschrift sehr viele Zeit und Mühe kostet, ehe sie sie lernen, und mit „einander spielen können. Man findet in Constantinopel kaum drey bis vier Tonkünstler, welche ihre „Melodien aufzuschreiben wissen; und selbst diese wenigen schreiben sie auf verschiedene Art. Man kann „hieraus sicher schließen, daß die Türken noch keine solche Theorie kennen, wodurch sie ihre Musik auf „eine leichte Art einander mittheilen, und in der Ausübung nach einerley Regeln verfahren können. „Daher gerathen sie in ein außerordentliches Erstaunen, wenn sie sehen, daß europäische Musikver„ständige ihre Melodien nicht nur aufschreiben, sondern auch sogleich spielen oder singen können. „Dies kommt ihnen als eine Art von Zauberey vor, oder wenigstens als eine Kunst, von welcher sie sich „keinen Begriff machen können.“

§. 180.

Etwas weiter scheinen die Neugriechen in der Musik gekommen zu seyn. Sie bedienen sich zwar weder der Noten der heutigen europäischen Musik, noch der Buchstaben ihres Alphabets, wie ihre Vorfahren thaten, sondern blos der sogenannten Accente, von welchen man glaubt, daß sich ihrer auch die ältern Griechen schon bedient haben. Diese Tonschrift hat aber mit der Tonschrift der ältern Griechen alle Unvollkommenheiten gemein. Sie bezeichnet die Töne ebenfalls blos nach ihrer Höhe und Tiefe, ohne zugleich die Dauer derselben anzudeuten, und erfordert daher bey Erweiterung der Kunst entweder eine große Vervielfältigung ihrer Zeichen, oder ist eine Hinderung, daß sich die Kunst nie erweitern kann.

Die vornehmsten Zeichen, welcher sich die heutigen Griechen bedienen, sind: 1) ⸗. **Isson**, wodurch der Grundton ihrer diatonischen Tonleiter bezeichnet wird. Es wird auch **Aphonon**, oder stumm, genannt, nicht weil es nicht gesungen oder ausgesprochen, sondern weil es nicht gezählt wird. Es soll übrigens der Anfang, die Mitte und das Ende, oder vielmehr die Grundlage aller Töne oder Zeichen seyn, weil ohne dasselbe kein Ton hervorgebracht werden kann. So viel ich aus dem Zusammenhang der Sache begreife, so muß dieses **Isson** eine Art von Schlüssel seyn, wodurch eine ganze Melodie höher oder tiefer gerückt wird. 2) ⊢ **Oligon**, bedeutet einen hohen, und 3) **Apostroph**, einen tiefen Ton überhaupt.

In der Musik der Neugriechen werden nur vierzehen Töne gebraucht, von welchen acht steigen, sechs aber fallen. Die steigenden sind 1) ολιγον oder **wenig** ⊢, 2) οξια / **spitzig.** 3) πεταση ⸝ ein **Sprung.** 4) κεφισμα ⍦ **rauschend.** 5) πελαστον ⸌ **nähernd.** 6) δυο κεντηματα ⸠. 7) η ψιλη ι der **schmale Accent.** 8) κεντημα ⸜. Die fallenden sind 1) αποστροφος ⸌. 2) δυο αποστροφοι oder συνδεσμενοι ⸌⸌. 3) αποφρη S. der **Abfluß.** 4) κρατιμα υποφρον ⸣, anhaltender **Abfluß.** 5) ελαφρον ⌒, **leicht.** 6) χαμαλη ⸤, **niedrig.**

Diese 14 auf- und absteigende Töne werden in **Körper** und **Geister** unterschieden. Die **körperlichen**, welche in die Höhe gehen, sind das Oligon, Oxia, Pedaste, Kuphisma, Pelaston, und die zwey Kendemata; welche fallen, der einfache und doppelte Apostroph. **Geister** sind unter den 14 Zeichen nur vier, nämlich zwey von den aufsteigenden, und zwey von den absteigenden. Unter die ersten gehört das Kendema und Psile, und unter die zweyten das Elaphron und Chamale. Die körperlichen Töne werden mit voller Stimme gesungen, die geistigen aber nur sanft, und gleichsam nur gehaucht. Das Aporrhoe ist weder Körper noch Geist, sondern bedeutet nur eine kleine Bewegung in der Kehle, wodurch die Stimme sanfter gemacht wird. Man nennt es deswegen auch μελος.

Zur Andeutung des Zeitmaaßes und der Bewegung desselben bedient man sich einer großen Menge anderer Zeichen, die sämmtlich die **großen Wesenheiten** (μεγαλαι υποστασεις und αφωνα, oder **Unklingende**) genannt werden. Die Beschaffenheit derselben wird der Leser leicht aus der bloßen Bedeutung ihrer Namen begreifen können, ohne daß es der Zeichen selbst bedarf. Sie sind folgende: gleich, zwiefach, tröstend, haltend, Biegsamkeit, rollend, gegen das Leere rollend, zitternd, umkehrend, zitternde Sammlung, entschieden, entschiedene Versammlung, geschwind, langsam, Kreuz, der innere Grund, oder Fundament, erhaben, bittend, entschiedenes Bitten, zitterndes Bitten, trockener Bruch, langsam zusammengesetzt, geschwind zusammengesetzt, ein anderes des Gesangs, himmlisch, ganz abgebrochen, gesetzt und herabgesetzt, einfacher Satz, tanzend, anstatt des Leeren, Bruch, Abschnitt, der Anfang, der schwere Accent, die Zusammensetzung, die Bebung, der Angriff, ein halber Ton, halb gebrochen u. s. f.

Man würde aber den heutigen Griechen viel zu viele Ehre erweisen, wenn man glauben wollte, daß auch nur die geschicktesten Tonkünstler unter ihnen alle diese Zeichen verstünden. Sie verstehen, wie **Sulzer** ausdrücklich erinnert, nicht den zehenden Theil davon, und haben hauptsächlich diejenigen

welche zur Bezeichnung des Takts dienen sollen, gänzlich vergessen. Auch bedienen sie sich dieser sämmtlichen Zeichen zu keiner andern Art von Musik, als zum Choral.

So wie sich fast alle Völker gewisser Sylben oder Worte bedienen, um die Töne ihrer Musik damit zu benennen, so machen es auch die Neugriechen. Aber auch hierin herrscht bey ihnen eine größere Verwirrung, als bey irgend einem andern Volke. Denn eben dieselbe Tonreihe bekommt andere Namen, wenn sie aufsteigt, und wieder andere, wenn sie absteigend ist. So heißen z. B. die Töne d, e, f, g, wenn sie aufsteigend sind, **Annanes, Neanes, Nana,** und **Agia**; folgende absteigende f, e, d — c, hingegen **Aanes, Neheanes, Aneanes** und **Neagie.** Sie beobachten indessen bey der Anwendung dieser Worte ebenfalls solche Mutationen, wie in der Guidonischen Solmisation, oder im altgriechischen τα, τη, τω, τε, beobachtet werden, wenn der Gesang an Tönen die Zahl der Worte auf- oder absteigend überschreitet. Daß sie sich nur vier solcher Worte bedienen, da sie doch ihre Tonreihen nach Octavengattungen abtheilen, folglich mehrere Töne haben, zeugt ebenfalls von einer großen Unordnung, scheint aber eine Gewohnheit zu seyn, welche sie von ihren Vorvätern, die ihre Töne nur nach Tetrachorden zählten, angenommen haben.
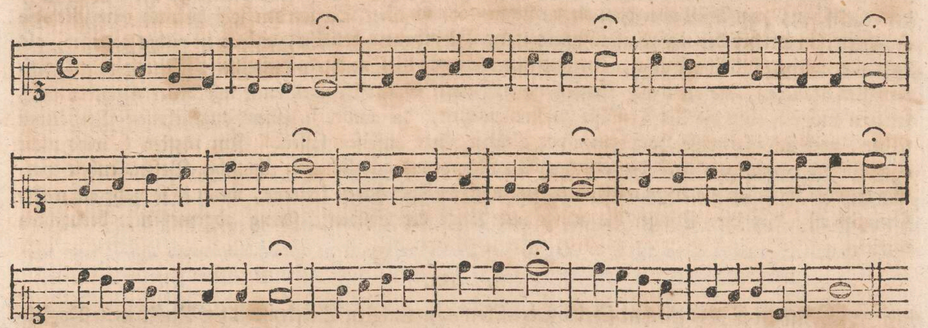
§. 181.

Die heutigen Griechen haben **acht Tonarten** oder Octavengattungen. Vier derselben sind eigentlich ihre **Haupttonarten** (κυριοι ηχοι), die übrigen vier aber, die vom Pabst **Gregor** eingeführten **plagalischen** oder Nebentonarten (πλαγιοι ηχοι). Sie nennen sie noch mit den alten griechischen Namen. Die erste ist die **dorische**, die zweyte die **lydische**, die dritte die **phrygische**, die vierte die **mixolydische**, die fünfte die **hypodorische**, die sechste die **hypolydische**, die siebente die **hypophrygische**, und die achte die **hypomixolydische.** Sie unterscheiden diese Tonarten auch bloß der Zahl nach, und nennen sie πρωτος, δευτερος, τριτος, τεταρτος u. s. f. Nicht weniger hat jede derselben ein besonderes Zeichen, womit sie angedeutet wird.

Außer den gedachten Tonarten haben sie auch gewisse Mitteltonarten (ηχοι μεσοι), welche aber **Sulzer** selbst nicht zu erklären weiß, und noch manche andere Dinge mehr, die ihre Musik nicht nur äußerst weitläuftig machen, sondern auch die Aehnlichkeit derselben mit der Musik der ältern Griechen auf mehr als eine Art beweisen. Die Zahl, Ordnung und Lage ihrer vier authentischen und vier plagalischen Tonarten ist, so viel sich aus einer so undeutlichen Beschreibung, wie im Grunde die Sulzerische ist, begreifen läßt, den ältern Tonarten der Griechen zwar der Hauptsache nach ziemlich ähnlich, in Nebenumständen aber wieder sehr verschieden. So haben sie die **dorische** Tonart nicht in den Umfang von d — $\bar{d}$, sondern von c — $\bar{c}$ gesetzt, und sind darin nicht den ältern Griechen, sondern dem **Ptolemäus** gefolgt. Die ganze Einrichtung und Anordnung ihrer Tonarten, auch sogar alle ihre Notenzeichen sollen übrigens, wie die gelehrtesten (welches aber nur sehr wenig sagen will) Neugriechen versichern, vom **Johann von Damascus** herrühren, welcher sie ebenfalls nicht erfunden, sondern nur aus alten schon vorhandenen Büchern genommen, und weiter bekannt gemacht hat.

Ob sich die heutigen Griechen bloß des diatonischen, oder auch der beyden übrigen Klanggeschlechte bedienen, sagt uns **Sulzer** nicht genau. Es läßt sich aber aus andern Nachrichten schließen, daß ihre Melodien überhaupt nicht aus solchen Tonreihen und Intervallen gebildet werden, wie die unsrigen sind, und daß sie hierin nicht nur den ältern Griechen, sondern allen Morgenländischen Völkern vollkommen ähnlich sind. **Guys** sagt, die Theilung ihrer Töne sey ausgebreiteter und mannichfaltiger, als die unsrige, und gebe ihnen Ausdrücke, die uns fehlen, und in zärtlichen Stücken von grosser Wirkung sind. Ihre zärtlichen und traurigen Lieder sollen daher sehr rührend seyn, und nach dem Ausspruch derjenigen, die daran gewöhnt sind, die unsrigen weit übertreffen. Dennoch sind ihre Tonleitern

nach **Sulzers** Beschreibung wahre Octavengattungen unsrer diatonischen Octave, deren Fortschreitungen dem Anscheine nach eben solche Intervallen enthalten, wie die unsrigen. Ich gebe sie so, wie sie sich in der Sulzerschen Abhandlung S. 494. finden.



Indessen kann es wohl seyn, daß diese Octavengattungen gewissermaaßen nur die Grundlage sind, auf und zwischen welchen jene kleinern Abtheilungen der Töne angebracht werden, oder daß man sich ihrer nur zu gewissen Melodien bedient, bey andern aber so fortschreitet, wie es überhaupt dem Geschmack der Morgenländer angemessen ist. Dies scheint dadurch bestätigt zu werden, daß die heutigen Griechen auch eine sogenannte **gebrochene** oder **weiche** Tonart haben, worunter sie gewisse Tonbrüche oder Tonausweichungen verstehen, welche **Sulzer** nicht zu erklären weiß. Er nennt indessen diese Tonausweichung das Heulen eines vorher klaren Tons durch die hohle Kehle, oder durch die Nase, so daß kein Ohr unterscheiden kann, ob ganze oder halbe Töne gesungen werden. Dieses Heulen, sagt er ferner, verrichten die Griechen mit so viel Geschicklichkeit, daß man darüber erstaunen muß, ob es gleich dem Ohre wenig Vergnügen macht. Ich bin selbst mehreremale von gebohrnen Griechen, die sich schon mit der europäischen Musik bekannt gemacht hatten, versichert worden, daß kein neugriechischer Sänger in Intervallen fortschreitet, die den unsrigen ähnlich sind, und daß die meisten Melodien dieses Volks gegen europäische Musik betrachtet, nichts als ein wahres Heulen sind.

§. 182.

Den Rhythmus oder musikalischen Takt haben die heutigen Griechen nach ihrem eigenen Geständniß ganz verloren. Was sie jetzt so nennen, ist nicht sowol Takt als vielmehr Bewegung einer Melodie. Hieher gehören die im 180sten §. angeführten Ausdrücke, welche als Erklärungen einer großen Menge von sehr sonderbaren und künstlich zusammengesetzten Zeichen zur Andeutung dieser Bewegung gebraucht werden. Die Türken rühmen sich einen Takt zu haben. Allein das, was sie Takt nennen, ist nicht besser als keiner, und ist ungefähr etwas dem ähnliches, was in einer Melodie entsteht, welche einem Text bloß syllabisch, mit strenger Beobachtung der langen und kurzen Sylben angepaßt wird. Sie haben 28 verschiedene Taktarten, worunter einige vorkommen, in welcher Töne von langer, kurzer und mittelmäßiger Dauer enthalten sind. Die Zusammensetzung dieser dreyerley Arten von Tonfüßen ist sehr sonderbar, und für ein europäisches Ohr völlig unbegreiflich. Man hat ganze Tonstücke, die nur aus einem einzigen Takt bestehen, und sowol in der großen Menge der Rhythmen, als in der verhältnißlosen Zusammensetzung derselben haben die Türken mit den alten Griechen die größte Aehnlichkeit.

Da die Neugriechen selbst sagen, daß sie ihren Takt verloren haben, und das, was sie hierin vielleicht mit den Türken gemein haben mögen, sich nach unsern Begriffen auf keine Weise für Takt halten läßt, so hat Sulzer vielleicht bloß aus dieser Ursache in seiner Abhandlung nichts von ihrem Takt gesagt. Aus ihren Melodien sieht man indessen doch, daß sie eine Art von Takt haben, die zum Theil dem türkischen, zum Theil aber dem altgriechischen ähnlich ist. So werden wir hernach eine Melodie anführen, in welcher der wahre alte **hemiolische Rhythmus** herrscht, und es ist nichts gewisser, als daß alle morgenländische Völker, alte und neuere, nicht bloß in ihren Tonreihen, Mitteltöne und Intervallen brauchen, die ohne alle Beziehung auf einen Grundton oder auch nur unter einander sind, sondern auch auf eben die Art Tonfüße zusammensetzen, die weder in einem angenehmen Verhältniß stehen, noch sich in gewisse Hauptzeiten von gleicher Länge auflösen lassen. Im 145sten §. wird nicht ohne Grund vermuthet, daß der altgriechische Rhythmus gänzlich von ähnlicher Beschaffenheit war, und daß die Griechen nie einen wirklichen musikalischen Takt haben konnten, wenn es so wahr als wahrscheinlich ist, daß ihre Sänger die Kürze und Länge der Sylben, streng abgemessen, beobachten mußten.

§. 183.

Die Musik der Neugriechen scheint also in den wesentlichsten Stücken mit der Musik ihrer Vorfahren genau überein zu kommen. Sie ist, so wie jene, völlig ohne Harmonie. Wenn mehrere zugleich singen oder spielen, so geschieht es entweder in Einklängen und Octaven, oder einige Trommel- oder Klapper-Instrumente machen die Harmonie durch ihr Trommeln und Klappern dazu. Außer einer, wie **Sulzer** S. 498. sagt, meistens sehr übel angebrachten, und oft durch einen ganzen Vers aushaltenden Quinte, schnuffeln diese Melodien durch eine oder mehrere Octaven in dem langweiligsten Einklang gleich einem Dudelsack fort. Die Melodie ist weder mannichfaltig an zusammenhängenden Ausdrücken, noch in die Gränzen einer Tonart so eingeschränkt, daß alle einzelne Töne der ganzen Melodie in gehöriger Beziehung auf einander stehen. Eben so war es, wenn wir den alten Theoristen glauben dürfen, größtentheils mit der Melodie der alten Griechen beschaffen. Die rhythmische Zusammensetzung der Töne ist verwirrt, ohne angenehmes Verhältniß, läßt sich nicht in gleiche Hauptzeiten auflösen, und giebt dadurch einer Melodie einen so unsanften, ungleichen Gang, daß kein Ton weder logisch noch rhythmisch den folgenden gleichsam schon vorbereitet, und dadurch die Deutlichkeit derselben erleichtert. Jeder Ton steht für sich, gehört keinem andern an, und eine ganze Reihe auf so unzusammenhängende Art auf einander folgender Töne hat in musikalischem Sinn nicht mehr Bedeutung, ist keine bessere Musik, als eine Reihe unverbundener Sylben oder Worte eine Rede seyn würde. Der Gesang wird zum Heulen, und die Instrumentalmusik zum bloßen Geklingel, oder zu einer unbedeutenden Dudeley.

So findet **Sulzer** nicht nur die Musik der Neugriechen, Türken, Chinesen und anderer asiatischen Völker, sondern glaubt auch, daß selbst die Musik der ältern Griechen nicht viel besser gewesen sey. Er führt zur Bestätigung dieser letzten Meynung ein Zeugniß aus dem **Dionys von Halicarnaß** an, worin die Musik mit der gemeinen Rede verglichen, und zwischen beyden kein anderer Unterschied angenommen wird, als dieser, daß man in der Musik durch das diatonische Klanggeschlecht, allenfalls auch mit bloßen halben Tönen hindurch und zusammen gesungen hat; da hingegen in der gemeinen Rede die Stimme nicht mehr als um vierthalb Töne erhöht, und eben so viel erniedrigt werden durfte [532]).
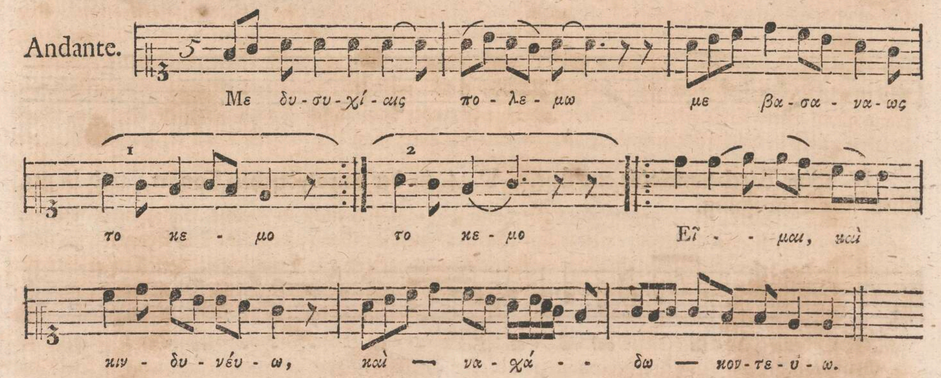
532) In communi sermone vocis modulatio uno ut plurium mensuratur intervallo dicto, diapente, ita ut neque plus tribus tonis cum dimidio intendatur ad auctum, neque majori distantia ad gravem accentum deprimatur — quo vero fidibus, et Lyricorum instrumentis aptatur musa, intervallis aptatur pluribus, nec intra diapente subsistit, sed sumpto a diapason initio per diapente concinit, et diatessaron, et extentum illud genus diatonon dictum, atque semitonium, ac ipsam sensili etiam, ut quidam putant, diesin discrimine. *De compos. verbor. Tom.* 2 §. 11.

Gleich einem Zwerge, fährt er weiter fort, welcher lange lebt, ohne groß zu wachsen, und dann, wenn er recht alt ist, noch mehr zusammenschrumpft, scheint auch die Tonkunst dieses jetzt halb wilden Volks nie groß gewesen, durchs Alter noch mehr eingeschrumpft, und endlich wieder in ihre Kindheit zurück gefallen zu seyn. Kaum hatten die Vorväter desselben und andere Asiaten, als die ersten gesitteten Völker, diese Kunst erfunden, so sank sie schon, bey aller Ehre und bey allen Vortheilen, die sie ihren Anhängern verschafte, von der mittlern Stufe, die sie darin erreicht hatten, in ihre erste Rohheit, in ihr Nichts zurück, und der Eindruck, welchen sie auf ihre Mitbürger gemacht hatte, blieb mit der Ehre und den Vortheilen, welchen sie vormals ihren Ausübern verschafte, auch bey den folgenden barbarischen Künstlern immer gleich groß.

§. 184.
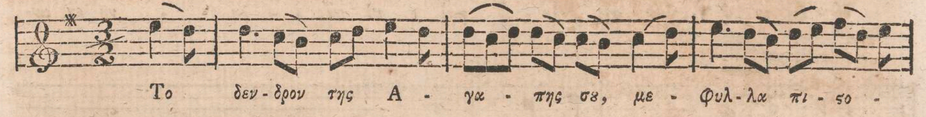
Ich belege alles, was vorher gesagt worden ist, mit einigen neugriechischen Melodien, erinnere aber vorläufig, daß sie so, wie sie hier in europäischen Noten erscheinen, noch ungleich musikalischer klingen, als in dem Munde eines neugriechischen Sängers. **Sulzer** gesteht ausdrücklich, daß es ihm sehr viele Mühe verursacht habe, sie in unsere Noten zu bringen. Sehr viele andere Melodien leiden diese Uebertragung durchaus nicht, und diejenigen, welche er liefert, nur einigermaaßen.
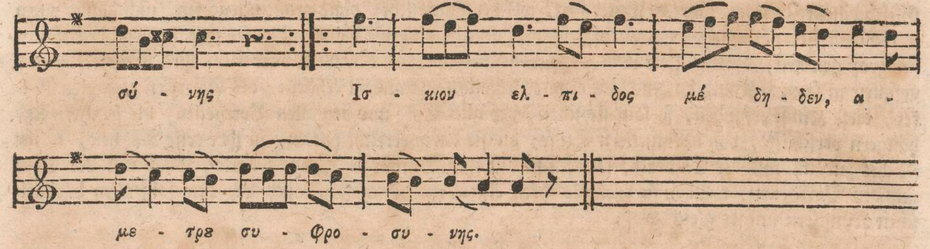
I. Die erste Melodie ist aus **Guys** litterarischer Reise nach Griechenland (B. 2. S. 41.) genommen, und ist im **hemiolischen Rhythmus** gesetzt.



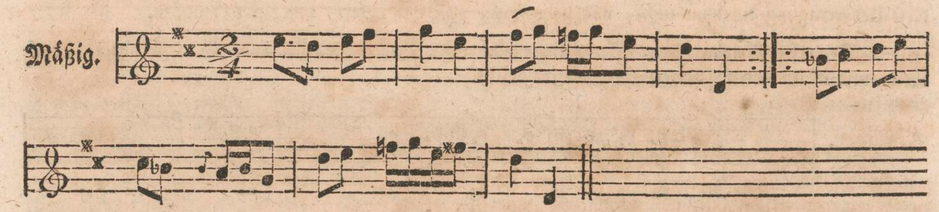
Diese Melodie wird gerade wie bey unsern Liedern, so lange wiederholt, bis die Verse des Textes völligt geendigt sind.

II. **Melodie aus dem** *Essai sur la Musique ancienne et moderne* **von** *la Borde*, *Vol. I. pag.* 427.
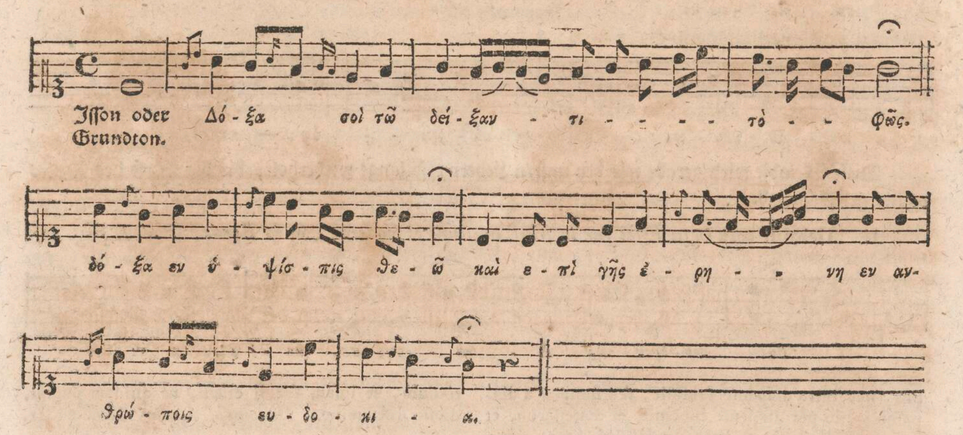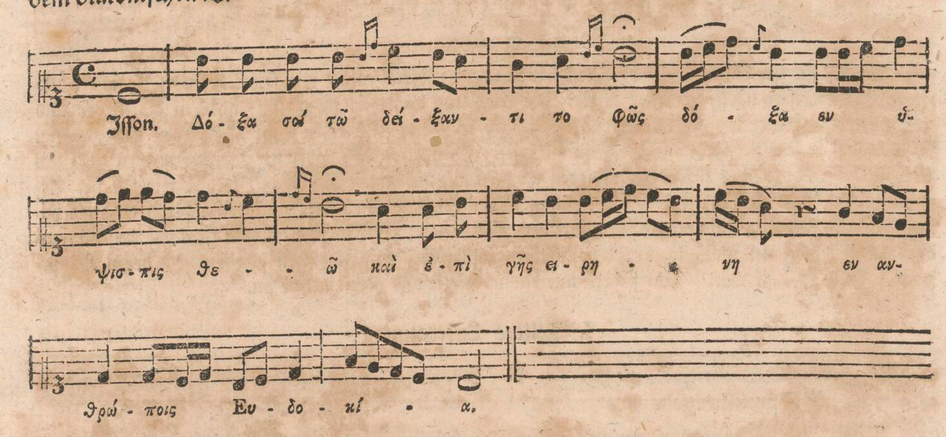




III. Griechischer Gürteltanz aus Sulzers Abhandlung von der türkischen und griechischen Musik.
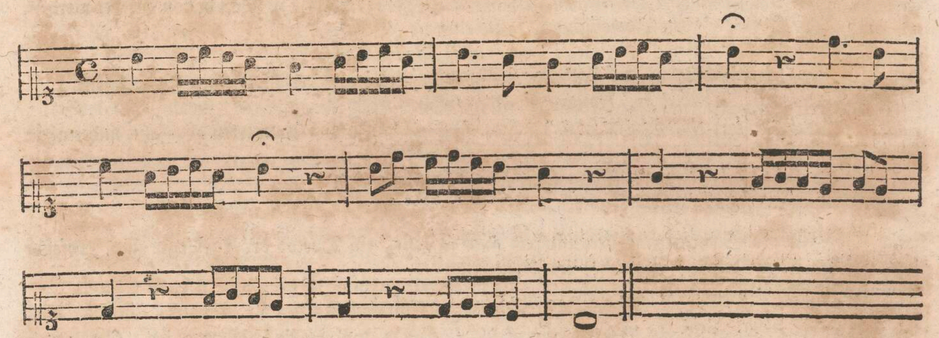


IV. Eine Kirchenmelodie aus Luc. 2. V. 14. in der mixolydischen Tonart, und in geschwinder Bewegung.



V. Eine andere Melodie über eben die Worte in der hypophrygischen Tonart, oder dem diatonischen E.



VI. Ein Solfeggio aus der vorhergehenden Tonart, welches die Griechen entweder mit den Worten Neanes, Nana u. s. f. oder mit dem Wort Terirem, welches nichts anderes, als unser Dudeln und Trallern mit der Stimme ist, singen.



Solche Melodien mit solchen Worten singen die Griechen sogar in ihren Kirchen anstatt unserer Vorspiele auf der Orgel, z. B. beym Eingang der Messe, oder wenn der Meßlesende Priester noch nicht fertig ist u. s. f. Man kann sich leicht vorstellen, wie viel solche Dudelsacks-Melodien zur christlichen Erbauung beytragen können.

Des vierten Kapitels dritter Theil.

Litteratur der griechischen Musik.

§. 185.

Die Musik der Griechen ist die älteste, von deren Beschaffenheit uns sowol **historische** als **dogmatische** Schriften übrig geblieben sind. Die Litteratur derselben theilt sich daher in die **ältere** und **neuere**. Die **ältere** begreift alle Schriften in sich, welche von Griechen selbst geschrieben worden sind. Wir besitzen sie jetzt theils in einigen Sammlungen, theils einzeln, oder in Werken andern Inhalts zerstreut. In die neuere Litteratur hingegen gehören alle diejenigen Schriften, welche wir seit der Erfindung der Buchdruckerkunst über die Geschichte oder Beschaffenheit der griechischen Musik erhalten haben. Sowol die ältere als neuere Litteratur der griechischen Musik ist von großem Umfang, wenn man alles darin aufnehmen will, was auch von solchen Schriftstellern geschrieben worden ist, deren Hauptzweck nicht die Musik war. Wir führen nur das nöthigste und vorzüglichste an.

I. Aeltere Litteratur.

§. 186.

a) Sammlungen.

Die beträchtlichste Sammlung griechischer Schriftsteller über die Musik ist die, welche **Marcus Meibom** unter dem Titel: *Antiquae musicae auctores septem graece et latine*, zu Amsterdam im Jahr 1652. in der Elzevirischen Druckerey mit Anmerkungen herausgegeben hat.

Die in dieser Sammlung enthaltenen Schriften sind:

1) *Aristoxeni harmonicorum elementorum libri III.* Im 124sten §. ist schon davon geredet worden.
2) *Euclidis introductio harmonica* und *sectio canonis.* Vergl. §. 125.
3) *Nicomachi Geraseni Pythagorici Harmonices Manuale libri II.*
4) *Alypii introductio musica.* Ist eine ausführliche Erklärung der griechischen Notenschrift.
5) *Gaudentii, Philosophi, Harmonica introductio.*
6) *Bacchii senioris introductio artis musicae.* Ist in Fragen und Antworten abgefaßt, und enthält kurze Definitionen.
7) *Aristidis Quintiliani de Musica libri III.* Angehängt ist noch
8) *Martiani Minei Felicis Capellae, Afri Carthaginensis de Musica libri IX.*

Eine **zweyte Sammlung** veranstaltete *Iohn Wallis*, ein **Doctor der Theologie und Professor der Mathematik zu Oxford**, in welcher enthalten sind:

1) *Claudii Ptolemaei Harmonicorum libri tres.* Vergl. §. 127.

Der Inhalt dieses Werks ist folgender; *Lib. I. Cap. 1* de Criteriis in Harmonica. *Cap. 2* quis sit scopus Harmonici. *Cap. 3* quomodo sonituum Acumen et Gravitas constituatur. *Cap. 4* de Sonis, eorumque differentiis. *Cap. 5* de Pythagoreorum traditis circa Consonantiarum Hypotheses. *Cap. 6* quod perperam ratiocinati sint Pythagorei de Consonantiis. *Cap. 7* quomodo rectius definiantur rationes Consonantiarum. *Cap. 8* quo pacto Consonantiarum rationes indubitato ostendantur per Monochordum Canonem. *Cap. 9* quod perperam Aristoxenii Intervallis, non ipsis Sonis, dimentiuntur Consonantias. *Cap. 10* quod non recte ponunt Diatessaron Consonantiam, tonorum duorum et semissis. *Cap. 11* quomodo, vel ad ipsum Sensum, ostendi possit (ope Canonis Octachordi) quod minus sit Diapason, quam tonorum sex. *Cap. 12* de Generum divisione, secundum Aristoxenum, et Tetrachordorum in singulis. *Cap. 13* de Generum et Tetrachordorum, secundum Archytam, divisione, *Cap. 14* Demonstratio, quod neutra divisionum harum retinet id quod est revera Concinnum. *Cap. 15* de tali Tetrachordorum secundum Genus divisione, quæ sit tum Rationi tum Observatis consentanea. *Cap. 16* quot sint Genera auribus magis congrua, et quænam ea.

Lib. II. Cap. 1 quo pacto Sensu capiantur consuetorum Generum Rationes. *Cap. 2* de usu Canonis, secundum instrumentum Helicona dictum. *Cap. 3* de eis quæ sunt, in primis Consonantiis, Speciebus. *Cap. 4* de Systemate perfecto; quodque solum Dis-diapason tale sit. *Cap. 5* quomodo sonorum Appellationes sumuntur, pro eorum tum Positione, tum Potestate. *Cap. 6* quomodo magnitudo conjuncta, ex Diapason et Diatessaron, opinionem obtinuerit Perfecti Systematis. *Cap. 7* de mutationibus secundum (quos vocant) Tonos. *Cap. 8* quod ipso Diapason terminari oporteat Tonorum extremos. *Cap. 9* quod septem duntaxat tonos supponi oporteat; quot nimirum sunt Species ipsius Diapason. *Cap. 10* quomodo rite sumantur Tonorum differentiæ. *Cap. 11* quod non oporteat per Hemitonium augere Tonos. *Cap. 12* de incommodo Monochordi Canonis usu. *Cap. 13* de eis, quæ videtur Didymus Musicus superaddidisse Canoni. *Cap. 14* Expositio numerorum sectionem ipsius Diapason facientium, in immutabili Tono, et Generum singulis. *Cap. 15* Expositio numerorum, qui sectiones exhibent, in septem Tonis contingentes, usitatorum Generum. *Cap. 16* de iis, quæ Lyra et Cithara canuntur. *Lib. III. Cap. 1* quomodo universim, Rationum tum usus, tum dijudicatio fiat, in quindecim chordarum Canone. *Cap. 2* Methodi quibus, per octo duntaxat sonos, institui possit sectio, usque ad Disdiapason. *Cap. 3* in quo genere ponenda sit Harmonica facultas, ejusque Scientia. *Cap. 4* quod Harmonica potestas, omnibus quidem, perfectiores naturas sortitis, inest: maxime autem conspicitur in animabus humanis, et cœlestibus motibus. *Cap. 5* quomodo congruunt, Consona, primis Animæ differentiis, cum speciebus suis. *Cap. 6* Comparatio inter Concentus Genera, eaque quæ primarias virtutes spectant. *Cap. 7* quomodo Concentus Mutationes assimilantur Animæ mutationibus pro diverso rerum statu. *Cap. 8* de similitudine Perfecti Systematis, et Zodiaci circuli. *Cap. 9* quomodo quæ in Harmonico concentu sunt Consona et Dissona, similiter se habent ac illa in Zodiaco. *Cap. 10* quomodo Stellarum motui in Longitudinem assimilatur, continuus in sonis motus. *Cap. 11* quomodo, qui est in Altitudinem Stellarum motus, Generibus in Harmonia comparatur. *Cap. 12* quod Stellarum motibus in Latitudinem congruunt, quæ sunt secundum Tonos mutationes. *Cap. 13* de Analogia, quæ est inter Tetrachorda, et Aspectus ad Solem. *Cap. 14* Secundum quos primos numeros, comparantur, Soni stantes Perfecti Systematis, cum primis in mundo Sphæris. *Cap. 15* quomodo, per Numeros, sumantur, suorum cujusque motuum Rationes. *Cap. 16* quomodo Planetarum Proprietates, cum eis, quæ sunt Sonorum, conferantur.

Man hat auch eine einzelne Ausgabe dieses Werks in 4. von 1682 eben diesem **Wallis** zu danken. Die Folioausgabe ist mit der lateinischen Uebersetzung 152 Seiten stark. Sowol der Quart- als Folioausgabe ist vom Herausgeber ein *Appendix de veterum harmonica ad hodiernam comparata*, angehängt.

2) *Porphyrii in Harmonica Ptolemaei Commentarius.* Nunc primum ex Codd. MSS. (græce et latine) editus, 42 Bogen stark. **Porphyrius** war ein platonischer Philosoph von Tyro gebürtig, lebte am Ende des dritten Jahrhunderts, und sein Commentar betrift nur die ersten 15, und das letzte Kapitel des ersten Buchs, und die ersten sieben Kapitel des zweyten Buchs.

3) *Manuelis Bryennii Harmonica.* **Bryennius** war ein griechischer Musikus, der nach dem **Fabricius** (Biblioth. græc. lib. III. cap. 10 pag. 265) und nach **Jöcher** unter Paläologus dem ältern

ums Jahr Christi 1320 florirte. Das erste Buch seines Werks scheint ein Commentar über **Euclids** introductio harmonica zu seyn, so wie das zweyte und dritte Buch, das nämliche über die Harmonik **des Ptolemäus.** Der Inhalt ist folgender: *Lib. I. Sect. 1 Sect. 2* de quindecim chordis Systematis (qui dicitur) immutabilis; eisque, quæ in eo considerantur, Tetrachordis. *Sect. 3* de duabus speciebus motus vocis secundum locum. *Sect. 4* de Sono (sive Phtongo.) *Sect. 5* de Diastemate. *Sect. 6* de Systemate. *Sect. 7* de Genere. *Sect. 8* de Tono. *Sect. 9* de Mutatione.

Lib. II. Sect. 1 de quindecim harmonicis rationibus, Systemata consona continentibus. *Sect. 2* de Antiphonis, Paraphonis, Symphonis, Diaphonis, concinnis et inconcinnis Diastematis (seu intervallis.) *Sect. 3* quibus chordis (quindecichordis instrumenti) quisque selectorum et celebrium octo Tonorum continetur. *Sect. 4* quanto vocis diastemate, octo Tonorum quisque est quoque acutior, graviorve. *Sect. 5* de diversa compellatione septem chordarum veteriformis lyræ. *Sect. 6* de Canone harmonico. *Sect. 7* de harmonici Canonis sectione. *Sect. 8* de Sectione generis diatoni æquabilis. *Sect. 9* de Sectione generis Syntoni-diatoni. *Sect. 10* de Sectione generis mollis-entoni. *Sect. 11* de Sectione generis mollis-diatoni. *Sect. 12* de Sectione generis chromatici-syntoni. *Sect. 13* de Sectione generis chromatici-mollis. *Sect. 14* de Sectione generis Enarmonios. *Sect. 15* de Sectione generis diatonici.

Lib. III. Sect. 1 de tonorum octo ante expositorum ordine et dispositione. *Sect. 2* de ordine tonorum quinque (quos memorat Aristoxenus) in Organo. *Sect. 3* de nominibus cantus tum musici tum organici. *Sect. 4* de melodiæ speciebus octo. *Sect. 5* de Prolepsi et Proorousi specierum melodiæ; deque ea, quæ in illis est, communitate et differentia. *Sect. 6* de earum inter se mistione. *Sect. 7* ob quam causam, in aliis melodiæ generibus, maximæ trium rationum systema Diatessaron complentium, accutiora occupant diastemata: sed in molli-Entono et Syntono-diatono, non maximæ, sed majores. *Sect. 8* de Systematis spissis et non-spissis. *Sect. 9* de Systemate quod conjunctum dicitur. *Sect. 10* de Melopœia. *Sect. 11* de positionibus Tetrachordorum.

Dieses Werk ist 38 Bogen stark, und nebst den beyden vorhergehenden Werken im dritten Band der mathematischen Werke des Herausgebers 1699 abgedruckt.

Weniger schätzbar und brauchbar sind nach den Bemühungen des **Meibom** und **Wallis** folgende frühere Sammlungen einiger musikalischen Schriften der Griechen. Die erste war von **Gogavinus**, und enthielt: *Aristoxeni*, Musici antiquissimi, Harmonicorum Elementorum libri III. *Cl. Ptolemaei* Harmonicorum Libri III. *Aristotelis* de objecto auditus fragment. ex *Porphyrii* Commentar. omnia nunc primum latine conscripta. Venet. 1562. 4. Sie sind blos in einer lateinischen Uebersetzung abgedruckt. Die zweyte, welche der berühmte Philolog, **Johann Meursius** veranstaltete, enthielt: 1) *Aristoxeni Elementa harmonica*, græce. 2) *Nicomachi Enchiridion Harmonices*, græce. 3) *Alypii Isagoge musica, graece*, Leidæ 1616. 4.

Ein Mönch mit Namen **Barlaam**, aus Calabrien gebürtig, welcher ums Jahr Christi 1330 florirte, schrieb auch *Scholia in Ptolemaei libr. Harmonicor.*, die zu Venedig gedruckt worden sind.

§. 187.

b) Einzelne Schriften in alphabetischer Ordnung.

Claud. Aeliani variae historiae lib. XIV. Handelt *lib. III.* cap. 32 de Alexandro et Hercule citharam pulsare discentibus. Cap. 33. De Satyro tibicine. Cap. 43. De Citharœdo Sybaritis occiso. *Lib. IV.* cap. 2. De Nicostrati citharistæ dissidio cum Laodoco citharœdo. Cap. 15. De quibusdam, qui in morbo musicam et alia didicerunt, atque valetudinem bonam recuperaverunt, vel auxerunt vires. *Lib. VIII.* cap. 2. De Stratonis et Nicoclis deliciis. *Lib. IX.* cap. 36. De Antigono et

Psalte. Cap. 38. De Alexandro et Lyra Paridis. *Lib. XII.* cap. 50. De Lacedæmoniis nullam operam liberalibus disciplinis impendentibus. *Lib. XIII.* cap. 21. De Phrygia harmonia. *Cap. 25.* De Pindaro in certamine superato a Corinna. *Lib. XIV.* cap. 14. De Stratonico citharœdo. Cap. 23. De Clinia et Achille musica solitis iram reprimere.

Aristotelis fragmentum libri, de iis qui sub auditum cadunt, sive de audibilibus.

Ejusd. Problematum Sectio XIX. Handelt in 51 Fragen von musikalischen Dingen.

Ejusd. Politicorum liber VIIIvus. Handelt in 4 Kapiteln von der Musik folgenden Inhalts: Cap. 3. Von den Absichten der Alten bey Unterweisung der Jugend in der Musik. Cap. 5. Dreyerley Nutzen in der Musik. Cap. 6. Daß junge Leute die Musik selbst in Uebung bringen sollen, und was sie davon lernen sollen. Cap. 7. Von den Arten der Musik, die zur Unterweisung der Jugend dienen können. Eine gute deutsche Uebersetzung dieser 4 Kapitel findet man in **Scheibens** kritischen Mus. Seite 811-832. **Aristoteles** lebte vor Christo zwischen 384-421.

Ars psallendi aut cantandi Graecorum. Ex Tabulis San Blasianis. Griechisch. In *Gerberti* S. S. eccles. de Mus. sacr. T. III. p. 397-98.

Athenaei Deipnosophistarum sive coenae sapientum libri XV. Man hat verschiedene Ausgaben davon. **Athenäus** war aus Naucratis in Egypten gebürtig, und schrieb nach dem Jahr Christi 204. Sein Werk enthält einen großen Schatz von griechischen Alterthümern, und darunter auch sehr viele, welche die Musik betreffen. Der Inhalt verdient, in so weit er hierher gehört, ausgezeichnet zu werden. *Lib. I.* cap 7. De cantibus antiquis. Cap. 13. De mechanicis tibicinibus, et deceptoribus in honore habitis. *Lib. III.* cap. 25. De musicis instrumentis. Cap. 26. De musices studio apud antiquos. *Lib. IV.* cap. 1. De tragœdia. *Lib. VI.* cap. 5. De tibia et consonantia. Cap. 6. De variis odis. Cap. 7. De poetarum recitatoribus et hilarœdis. Cap. 8. Diceliste. Thebani vocum inventores. Cap. 9. De Amœbeo citharœdo. Cap. 10. Musicæ laudes veræque harmoniæ. Cap. 11. De Musicæ utilitate. Cap. 12. De saltationibus, earumque figuris. Cap. 13. De musica antiqua. Cap. 14. De Sambuca et Magalle. Cap. 15. De phœnice, tripode, musicis instrumentis, deque inventoribus variis musicæ. Cap. 16. De cantilenarum malarum poetis, etc.

Heronis Spiritalia (inter Mathematic. græc. interprete Commandino). In diesem Werke wird die vom *Ctesibius* verbesserte Orgel, welche man gewöhnlich Wasserorgel nennt, am deutlichsten beschrieben. **Hero** lebte in Alexandrien 184 Jahre vor Christo.

Luciani Harmonides. In dessen Werken. Auch in den Göttergesprächen, in der Abhandlung: de saltatione, von welcher in der Berlinischen Sammlung vermischter Schriften (B. 1 S. 370) eine deutsche Uebersetzung befindlich ist, und in mehrern andern Schriften **Lucians** wird nicht selten von musikalischen Dingen geredet. Er lebte ungefähr 84 Jahre nach Christo.

Pausaniae accurata Graeciae descriptio. Man hat mehrere Ausgaben davon, so wie auch Uebersetzungen in den meisten neuern Sprachen. **Pausanias** war ums Jahr 174 berühmt, und sein Werk ist die Frucht einer Reise, welche er durch ganz Griechenland machte. Es besteht aus zehen Büchern, worin hauptsächlich von Tempeln, Statüen, Schauspielen, und häufig von musikalischen Dingen Beschreibungen gegeben werden.

Photii Myriobiblon, sive *Bibliotheca librorum*, quos legit et censuit. Erklärt viele musikalische Kunstwörter, und handelt hin und wieder von musikalischen Dingen. **Photius** lebte zu Constantinopel ums Jahr Christi 886.

Plutarchi de Musica Commentarius. In Operib. T. II. edit. Guil. Xylandri. **Plutarch** war aus Chäronea in Böotien, und lebte zwischen den Jahren 49 und 130. Seine Abhandlung von der Musik ist das einzige historische Werk, welches uns von der Musik der Griechen erhalten worden ist.

Man hat es in die meisten neuern Sprachen übersetzt, nur in die deutsche noch nicht. Die beste hat man im französischen von Bûrette mit kritischen Anmerkungen unter dem Titel: *Dialogue sur la musique*, welche in den Mem. de Pacad. des Inscript. T. X. pag. 111 abgedruckt ist. Auch in andern Schriften **Plutarchs**, z. B. in seinen Lebensbeschreibungen, und in den sogenannten moralischen Abhandlungen wird hin und wieder von musikalischen Dingen gehandelt.

Iulii Pollucis Onomasticum, graece et latine. **Jul. Pollux** lebte ums Jahr Christi 180, und war aus Naucratis in Egypten. Sein Wörterbuch enthält viele Erklärungen musikalischer Kunstwörter, wobey zugleich historische Umstände eingeschaltet sind, nach folgenden Ueberschriften: *Lib. II.* cap. 4 de Voce, aut his, quæ a Voce derivantur. *Lib. IV.* cap. 7 de Poetis et Cantilenis gentilitiis. Cap. 8 de Instrumentis Musicæ, Musicis, et quæ hos attinent. Cap. 9 de his, quæ pulsantur Instrumentis; de instrumentis inventis a gentibus; de partibus instrumentorum, quæ pulsantur; de harmonia et modulationibus; de instrumentis quæ inflantur; de tibiarum compactore, et earum materia. Cap. 10 de speciebus organorum; de harmoniis tibicinum, modulatoribus, modis Olympi, et reliquis; de differentia horum; de tibiæ cantu et rudimentis; de quinque Pythicis certaminibus. Cap. 11 de tuba.

Michael Psselli de Musica compendium exactissimum. Interprete Lamperto Alardo, am Ende seines Traktats *de veterum musica* 1636. 12. **Psellus** war aus Constantinopel gebürtig, und lebte noch im Jahr Christi 1008; denn er versichert in dem angeführten musikalischen Werkchen selbst, daß er es im Jahr der griechischen Zeitrechnung 6516, das heißt im Jahr Christi 1008 geschrieben habe. Man hat verschiedene Ausgaben, auch eine deutsche Uebersetzung davon in **Mizlers** mus. Bibl. (B. 3 Th. 2 S. 171) unter dem Titel: **Psellus** vollständiger kurzer Inbegriff der Musik. Mit **Xylanders** und **Mizlers** Anmerkungen.

Sexti Empirici adversus Musicos. Ist das **sechste Buch** in seinen Werken, von welchen man mehrere Ausgaben hat. Die beste und neueste ist von **Fabricius** (Leipzig 1718 Fol.) besorgt worden. **Sextus Emp.** florirte ums Jahr 193, und wird für einen Afrikaner gehalten.

Stephani de urbibus. Stephanus war ein Sprachlehrer aus Byzanz, und florirte ums Jahr Christi 500. Das von ihm angeführte Werk ist ein grammatikalisch-geographisches Lexicon, worin sehr viele musikalische Dinge erklärt werden. Man hat verschiedene Ausgaben davon.

Suidae Lexicon graece et latine nach verschiedenen Ausgaben. Enthält so wie die Werke des **Pollux** und des eben erwähnten **Stephanus** Erklärungen musikalischer Dinge. **Suidas** florirte ums Jahr Christi 1150. Sein Vaterland kennt man nicht, und sein Wörterbuch ist ohne Genauigkeit und Ordnung aus verschiedenen Schriften zusammen getragen.

Theonis Smyrnaei, Platonici, eorum quae in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio. E Bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina versione ac notis illustratum ab *Ism. Bullialdo.* Lutetiæ Paris. 1644. 4.

In diesem Werke kommt auch eine Abhandlung *de Musica* vor, deren Inhalt folgender ist: *Cap. 1.* de Musica. *Cap. 2.* Quid sit sonus, et quid vox enharmonica. *Cap. 3.* Quid sit intervallum. *Cap. 4.* Quid sit Harmonia, et de sonorum differentia. *Cap. 5.* de intervallis. *Cap. 6.* de Harmonia et consonantia. *Cap. 7.* de Tono. *Cap. 8.* de Semitonio. *Cap. 9.* Quid sit modulationis diatonicus cantus. *Cap. 10.* Quid sit chromaticum. *Cap. 11.* Quid sit enharmonicum. *Cap. 12.* Quid sit diesis. *Cap. 13.* Quid sit sonus. *Cap. 14.* de Tono. *Cap. 15.* Quid sit Limma. *Cap. 16.* Tonum bifariam non secari. *Cap. 17.* Quid sit terminus. *Cap. 18.* Quotuplici sensu accipiatur λογος. *Cap. 19.* Quid sit ratio Analogiæ. *Cap. 20.* Quid sit terminus. *Cap. 21.* de Analogia. *Cap. 22.* de Aequalitate (ratione in numeris et consonantiis). *Cap. 23.* Quid sit ratio multiplex. *Cap. 24.* Quid sit ratio superparticularis. *Cap. 25.* de ratione superpartiente. *Cap. 26.* de multiplicibus superparticularibus. *Cap. 27.* de multiplicibus superpartientibus. *Cap. 28.* Quid sit ratio numeri ad numerum. *Cap. 29.* de fundis, seu radicibus rationum. *Cap. 30.* Quomodo differant intervallum et ratio. *Cap. 31.* de proportione, et æqualitate. *Cap. 32.* Differunt analogia, et medietas. *Cap. 33.* de analogiis, seu proportionibus. *Cap. 34.* de Limmate quod est in ratione 256 ad 243. *Cap. 35.* de divisione canonis. *Cap. 36.* de condensatione. *Cap. 37.* de Quaternione, et denario. *Cap. 38.* Quot sint Quaterniones. *Cap. 39.* de Decade. *Cap. 40.* de Unitate. *Cap. 41.* de Binario. *Cap. 42.* de Ternario. *Cap. 43.* de Quaternario. *Cap. 44.* de Quinario. *Cap. 45.* de Senario. *Cap. 46.* de Septenario. *Cap. 47.* de Octonario. *Cap. 48.* de Novenario. *Cap. 49.* de Decade. *Cap. 50.* de Analogiis, et meditationibus. *Cap. 51.* de Aequalitate, quod principium ipsa sit analogiarum. *Cap. 52.* Quod analogiæ in æqualitatem resolvuntur. *Cap. 53.* de Figuris. *Cap. 54.* de Solidis. *Cap. 55.* Quænam sit arithmetica medietas. *Cap. 56.* Quænam sit geometrica medietas. *Cap. 57.* Quænam sit harmonica medietas. *Cap. 58.* Quænam sit subcontraria Harmonicæ medietas. *Cap. 59.* Quænam sit quinta medietas. *Cap. 60.* Quænam sit sexta medietas. *Cap. 61.* Quomodo inveniantur medietates.

Theon war ein Zeitverwandter **Plutarchs**, und blühte ums Jahr 117.

Außer den vorherangeführten Schriften gehören auch die Werke des **Clemens von Alexandrien, Diodor von Sicilien, Diogenes von Laerte, Herodot, Jamblich, Maximus Tyrius, Strabo, Polybius, Dionys von Halicarnaß, Plato** u. s. f. hierher, in welchen zwar meistens nur beyläufig musikalische Nachrichten vorkommen, die aber demohngeachtet nicht ganz zu entbehren sind. Nicht weniger brauchbar zur Geschichte der Musik der jüngern Griechen ist ein Werk, worin die Ceremonien des Byzantinischen Hofs beschrieben sind, unter dem Titel: *Libri duo de Ceremoniis aulae Byzantinae*, prodeunt nunc primum græce, cum latina interpretatione et commentariis. Curarunt *I. Heinr. Leichius*, et *I. Iacob. Reiskius.* Lipsi. 1751-54. Fol. Sie sind im zehenten Jahrhundert nach Chr. geschrieben.

II. Neuere Litteratur.

§. 188.

a) Schriftsteller, welche von der Musik der Griechen überhaupt handeln.

Hieher gehören nicht nur alle diejenigen Schriftsteller, welche die allgemeine Geschichte der Musik, und darin die Geschichte der griechischen als einen Theil derselben, sondern auch die, welche die griechische Musik insbesondere nach ihrem ganzen Umfange bearbeitet haben. Sie folgen hier in alphabetischer Ordnung.

Alardus (Lampertus) ein Prediger zu Brunsbüttel geb. zu Crempe im Holsteinischen 1602; *De veterum Musica*, liber singularis. In fine accessit *Pselli* sapientissimi Musica e Græco in latinum sermonem translata, autore eodem. Schleusingæ 163. 126. 203 Seiten, besteht aus 29 Kapiteln, deren Inhalt folgender ist:

Cap. 1. in quo Musicæ commendatio, derivatio, definitio; totusque ambitus. *Cap. 2.* de Subjecto Musices, quamque late se extendat. *Cap. 3.* de modo considerandi, ob quem Musica varias sortita divisiones. *Cap. 4.* Musica Veterum quomodo considerata in Physica, Metaphysica, Astronomia, Arithmetica. *Cap. 5.* Musica Veterum quomodo considerata in Ethica. *Cap. 6.* Musica Veterum quomodo considerata in Medicina et Theologia. *Cap. 7.* Musica Veterum quomodo considerata in Poësi. *Cap. 8.* Veteribus Sapientes Musici dicebantur. *Cap. 9.* Principia Musicæ, hoc est instrumenta. *Cap. 10.* De fundamentis Instrumentorum musicorum, et de Scala. *Cap. 11.* Affe-

ctiones Musicæ, hoc est intervalla. *Cap. 12.* de Speciebus Musicæ, seu Modis variis. *Cap. 13.* Discrimen Modorum Musicorum et ambitus uniuscujusque. *Cap. 14.* Melos, Concentus vel Modulatio e Modis quotuplex. *Cap. 15.* Musicæ melodiæ effectus varii. *Cap. 16.* Musicæ melodiæ vis ad Dæmonem fugandum. *Cap. 17.* Musicæ melodiæ vis ad devotionem excitandam. *Cap. 18.* Musicæ melodiæ vis ad leniendos labores. *Cap. 19.* Musicæ melodiæ vis ad commovendum animum. *Cap. 20.* Musicæ melodiæ vis ad effectus sedandos. *Cap. 21.* Musicæ melodiæ vis ad mœrori medendum. *Cap. 22.* Musicæ melodiæ vis ad emolliendos mores. *Cap. 23.* Musicæ melodiæ vis in Conviviis ad lætitiam excitandam. *Cap. 24.* Musicæ vis ad lætitiam vitæ æternæ præconcipiendam. *Cap. 25.* Quantum hodierna Musica a veteri distet, deque ea divina profanaque querela. *Cap. 26.* Quomodo inprimis vera hodie Musica corrumpatur, et a quibus. *Cap. 27.* Quomodo divina scientia a corruptela vulgarium Musicorum asserenda. *Cap. 28.* Quomodo Musica recte utendum? *Cap. 29.* Inventores Musicorum Instrumentorum, Citharœdi, Fidicines, Lyristæ, Tibicines, Choraulæ, Fistulicines, Tubicines, Buccinatores. Starb im 70 Jahr seines Alters.

Aquaviva (Andr. Mattheus) ein italiänischer Fürst; *Commentarius in Plutarchi de virtute morali lib. I.* Neapel, 1526 Fol. Hernach unter dem Titel: Illustrium et exquisitissimarum disputationum libr. IV. quibus omnes divinæ et humanæ sapientiæ præsertim animi moderatricis, musicæ atque astrologiæ arcana, in Plutarchi de virtute morali præceptionibus recondita patefiunt. Helenopoli 1609. 4. Das Werk besteht aus vier Büchern. Die letzten 22 Kapitel des ersten Buchs handeln von den Tönen, Tonarten, Systemen, Klanggeschlechten der Griechen, und vorzüglich von dem Gebrauch, welchen **Pythagoras** von der Musik gemacht hat.

Bannus (Ioan Albertus) blühte in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts; *Deliciae Musicae veteris* s. *Boecleri* Bibliogr. critica, p. 509.

Ejusd. Dissertatio epistolica de Musicae natura, origine, progressu, et denique studio bene instituendo, ad incomparabilem Virum Petrum Scriverium. In *Gerh. Ioa. Vossii* Dissert. de Studiis bene instituendis. 1658. 12., wo sie 30 Seiten einnimmt, und meistens von der Musik der Griechen handelt.

Barthélemy (M. l'Abbé), Mitglied der Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften zu Paris; *Entretiens sur l'état de la Musique grecque, vers le milieu du quatrieme Siécle avant l'ere vulgaire.* (**La Borde** (essai sur la Mus.) sagt von diesem Werk, es sey so schön geschrieben, daß es nothwendig jeden Leser, wenn er auch keine Harmonie verstehe, und gänzlich ohne Ohren geboren sey, bezaubern müsse. Der Verfasser behauptet mit Rousseau auch den paradoxen Satz, daß die Melodie der Harmonie weit vorzuziehen sey, und daß diese jener mehr schade als nütze.) Paris, bey den Gebrüdern Debure, 1777. 8. 110 Seiten. Inhalt: 1) *Entretien sur la partie technique de la Musique;* a) des Sons; b) des Accords; c) des Genres; d) des Modes; e) maniere de solfier; f) des Notes; g) du Rhythme. 2) *Entretien sur la partie morale de la Musique.*

Blainville, Histoire generale, critique et philosophique de la Musique, dediée à Madame la Ducheſſe de Villeroy. Paris, 1767. 4. mit 69 Kupfertafeln. Das Werk ist in 4 Theile getheilt. Der erste Theil handelt von der Musik der Griechen, Römer und der orientalischen Völker u. s. f. Es ist ein sehr seichtes Werk. Eine ausführliche Recension desselben steht in **Hillers** wöchentlichen Nachrichten (Jahrg. 2 S. 329).

Bonnet, Histoire de la Musique et de ses Effets, depuis son origine jusqu'à present; et en quoi consiste sa beauté. Paris, 1715. 8. Vermehrte Ausgabe, 1725. 8. 2 Bände. *Chap. 1.* de l'origine des quatres systemes de la Musique, suivant l'opinion des Philosophes, Poëtes et Musiciens de l'antiquité. *Chap. 2.* des quatre modes principaux, ou chants autenthiques et de leurs prétendus effets, etc.

Chap. 3. Sentiments des Philosophes, Poëtes et Musiciens de l'antiquité, sur l'usage de la Musique vocale, instrumentale, et de ses effets sur les passions. *Chap. 6.* de la veneration que les Grecs avoient pour la Musique, de leurs opinions sur son origine, et de leurs spectacles. *Chap. 7.* de l'institution des jeux Olympiques chez les Grecs, et des prix destinés pour la Musique.

Bontempi (Giv. Andrea Angelini) aus Perugia, und Kapellmeister zu Dresden; *Historia Musica.* Perugia 1695 Fol. Das Werk ist in 3 Theile abgetheilt, unter folgenden Ueberschriften: *Della Teorica, della Prattica antica, della Prattica moderna.* Jede dieser Abtheilungen zerfällt wieder in 2 Unterabtheilungen. Ist ein außerordentlich seltenes Werk, aber nach dem Urtheile der wenigen, die es gelesen und geprüft haben, von sehr geringem Werth. Es ist 37 Bogen stark. Genauere Nachricht davon findet man in den Actis Eruditor. Lipsi. vom Jahr 1696 im May, p. 241.

Borde (de la); *Essai sur la Musique ancienne et moderne.* Tom. I. II. III. IV. Paris, 1780. 4. Enthält *T. I. Chap. 10.* de la Musique chez les Grecs. Im zweyten Buch des ersten Bands, wo überhaupt von alten und neuen musikalischen Instrumenten gehandelt wird, kommen auch die Instrumente der Griechen mit sehr vortreflichen Zeichnungen vor. **Das 23ste Kap.** eben dieses Buchs handelt de la Musique chez les Grecs modernes, *Tom. III. Libr. IV. Chap. 2.* des Chansons grecques. *Tom. III. Libr. V. Chap. 1.* Poetes Musiciens grecs. *Chap. 2.* Musiciens grecs. *Chap. 3.* Auteurs grecs, qui ont écrit sur la Musique ou parlé des Musiciens.

Bougeant (Guillaume Hyacinthe) ein Jesuit, geboren zu Quimper 1690; *Nouvelles conjectures sur la Musique des Grecs et des Latins.* 1725. Ist gegen die Dissert. sur la Symphonie des Anciens von *Burette* gerichtet, und steht in den Memoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts von Trevoux, Tom. XLIX. Iuillet, 1725 auch in der Bibl. françoise Tom. VII. abgedruckt. Der Verfasser starb 1743.

Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik u. s. f. Aus dem Englischen übersetzt von **J. J. Eschenburg.** Leipzig, 1769. 8. Handelt in 2 Abschnitten von der Musik der Griechen. **Abschnitt 5.** Anwendung vorhergehender Sätze auf die Melodie, den Tanz und Gesang des alten Griechenlandes S. 35-137. **Abschn. 6.** Von dem Fortgange der Musik in Griechenland. S. 138-212.

Burette (Pierre Iean) geb. zu Paris den 21 Nov. 1665, Mitglied der Acad. des Inscriptions et belles lettres; *Dissertation sur la Symphonie des Anciens.* In der Hist. de l'Acad. royale des Inscript. etc. Tom. IV. pag. 116. der Quartausgabe. *Dissertation, où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Musique des Anciens, ne prouvent point, qu'elle fut aussi parfaite que la notre.* In den Memoires de Litterature etc. Tom. V. pag. 133. *Dissertation sur le Rhythme de l'ancienne Musique.* In den Mem. de Litterat. Tom. V. pag. 152. *Dissertation sur la Mélopée de l'ancienne Musique.* Ibid. Tom. V. pag. 169. *Additions à la Dissert. sur la Mélopée.* Ibid. Tom. V. pag. 200. *Discours, dans lequel on rend compte de divers ouvroges modernes touchant l'ancienne Musique.* Ibid. Tom. VIII. pag. 1. *Examen du Traité de Plutarque sur la Musique.* Ibid. Tom. VIII. pag. 27. *Observations touchant l'histoire litteraire du Dialogue de Plutarque.* Ibid. Tom. VIII. pag. 44. *Nouvelles réflexions sur la Symphonie de l'ancienne Musique, pour servir de confirmation à ce qu'on a taché d'etablir là dessus dans le quatriéme Volume des Memoires de Litterature*, page 116. Tom. VIII. pag. 63. *Analyse du Dialogue de Plutarque sur la Musique.* Tom. VIII. pag. 80. *Dialogue de Plutarque sur la Musique, traduit en françois. Avec des remarques.* Tom. X. pag. 111. *Remarques sur le Dialogue de Plutarque touchant la Musique.* Tom. X. pag. 180 — 310. Tom. XIII. pag. 173 — 316. Tom. XV. pag. 293 — 394. Tom. XVII. pag. 31 — 60. *Dissertation servant d'Epilogue et de conclusion aux remarques sur le traité de Plutarque touchant la Musique; dans laquelle on compare*

la théorie de l'ancienne Musique avec celle de la Musique moderne. 1re. et 2de Partie. Tom. XVII. pag. 61 — 106. *Supplement à la Dissertation sur la théorie de l'ancienne Musique, comparée avec celle de la Musique moderne.* Tom. XVII. pag. 106 — 126. Alle diese meistens sehr vortrefliche Abhandlungen haben wir eigentlich dem Abt **Fraguier** zu danken, der sie durch eine kleine Schrift, die in den *Mem. de l'acad. royale* etc. abgedruckt ist, veranlaßt hat. Dieser glaubte, die Alten hätten das Wort Harmonie in eben der Bedeutung genommen, als die Neuern, und schloß daraus, daß sie auch die vielstimmige Musik gekannt haben müßten. Diese Meynung zu widerlegen, schrieb **Burette** nach und und nach alle diese Abhandlungen. Er starb den 19. May 1747. in seinem 42. Jahr.

Burney (Charles) Doctor der Musik zu London; *A general History of Music, from the earliest ages to the present period.* Vol. I. II. London, 1776. 1782. 4. Der erste Band enthält: Dissertation on the Music of the ancients, in 10. Abschnitten. Sie ist unter dem Titel: **Abhandlung über die Musik der Alten von Hrn. Hofr. Eschenburg** ins Deutsche übersetzt, mit einigen Anmerkungen begleitet, und bey Schwickert 1781. 4. gedruckt worden. Die Geschichte der griechischen Musik insbesondere wird in 6 Kapiteln abgehandelt, nach folgenden Aufschriften: *Cap. 1.* Of the Music in Greece during the residence of Pagan Divinities, of the first order upon Earth. *Cap. 2.* Of the terrestrial, or Demi-Gods. *Cap. 3.* Concerning the Music of Heroes and Heroic times. *Cap. 4.* Of the Music in Greece from the time of Homer till that country was subdued by the Romans, including the musical Contests at the public Games, Olympic, Pythic, Nemean, Isthmian, Panathenæan Games. *Cap. 5.* Of ancient musical Sects, and Theories of Sound. *Cap. 6.* Of the Scolia, or Songs, of the ancient Greeks. Zuletzt folgen noch: additional Notes. Reflexions upon the construction and use of some particular musical instruments of antiquity.

Calvisius (Sethus); *De initio et progressu Musices, et aliis quibusdam ad eam rem spectantibus, Exercitatio. Praemissa praelectioni Musicae*, in ludo Senatorio Lipsiensi ad D. Thomam. Lipf. 1600. 8. Diese Abhandlung ist nur 65 Octavseiten stark, enthält aber die Hauptbegebenheiten der Geschichte der Musik in einer sehr richtigen Folge und Entwickelung.

Cerone (R. D. Pedro) de Bergamo: Musico en la real Capilla de Napoles; *El Melopeo y Maestro.* Tractado de Musica theorica y practica etc. En Napoles, 1613. fol. 6. Alphab. und 8 Bogen. (Nach **Walther** scheint dieses Werk 1619 in Antwerpen zum zweytenmal gedruckt zu seyn.)

Dieses kostbare und seltene Werk, welches fast alle musikalische Gelehrsamkeit in sich vereinigt, die vor der Erscheinung desselben in den Schriften des **Boethius, Franchinus, Glareanus, Zarlino, Salinas, Artusi, Galilei** u. s. f. einzeln zerstreut war, ist in 22 Bücher abgetheilt, und handelt vorzüglich im zweyten Buch auch von der Musik der Griechen, nach folgenden Aufschriften: *Lib. II. Cap. 24.* Porque los Musicos modernos no hazen con la Musica los effectos, que los antiguos hazian. *Cap. 27.* De las maneras de cantar, que tenian los Antiguos. *Cap. 28.* Quales materias cantaran los Antiguos. *Cap. 31.* De los inventores de algunos instrumentos musicales. *Cap. 32.* De los inventores de los tres Generos; diatonico, chromatico y enharmonico. *Cap. 33.* Del Systema maximo; y del proceder de los tres generos en Musica. *Cap. 34.* Del provecho de las cuerdas chromaticas en el genero diatonico. *Cap. 35.* De las Harmonias antiguas; de los inventores, de los Tonos antignos; y de otras particularidades à este proposito. *Cap. 36.* Del numero de los tonos antiguos, naturales y sin arte; de como fueron nombrados diversamente, y con differente orden. *Cap. 37.* Del numero de los tonos ecclesiasticos antiguos y modernos; y de sus nombres en griego.

Chateauneuf (Abbe de); *Dialogue sur la Musique des Anciens.* Paris, 1725. 12. 126 Seiten und 7 Kupfertafeln. Ist auch in der Bibliotheque françoise, ou Histoire litteraire de la France, Tom. V. Année 1725. pag. 179 — 277. abgedruckt.

Observations sur la Musique, la Flute et la Lyre des anciens; s. Bibliotheque françoise, Tom. V. pag. 107 — 125. Ist auf Veranlassung des *Dialogue sur la Mus. des Anciens* des Abt *Chateauneuf* geschrieben.

Chilmead (Edmund) ein englischer Philolog; *de Musica antiqua graeca.* 1672. Am Ende der Oxfordischen Ausgabe vom **Aratus.**

Donius (Jo. Bapt.) Patricius Fiorentinus geb. 1616; *de praestantia Musicae veteris, Libri tres totidem dialogis comprehensi, in quibus vetus ac recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur, adjecto ad finem Onomastico selectorum vocabulorum ad hanc facultatem cum elegantia, et proprietate tractandam pertinentium.* In dessen Opp. T. I. p. 71.

——— *Discorso mandato da Gio de Bardi a Giulio Caccini detto Romano, sopra la Musica antica, e il cantar bene.* In Opp. Tom. II. pag. 233. Der Verfasser starb 1669.

Ebeling (Johann Georg) (ob Cantor oder Professor der Musik, wie einige wollen, ist ungewiß) zu Stettin; *Archaeologiae Orphicae, sive antiquitates musicae*, Stettin, 1657. 4. Gehen nur bis aufs Jahr der Welt 3920, und sind nach dem Urtheil des **Fabricius** (Bibl. græc. lib. 3. cap 10.) sehr unbedeutend.

Eximeno (D. Antonio) ein Spanier, der aber seit mehreren Jahren in Rom lebt; *Dell' origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, de cadenza, e rinnovazione. In Roma,* 1774. 4. Enthält im **ersten Buch des zweyten Theils** *Cap. 1.* dell' origine, costumi e linguaggio de' Greci. *Cap. 2.* della musica de' Greci. *Cap. 3.* della Theorica musicale de' Greci. *Cap. 4.* de' modi musicali antichi. Das ganze Werk beträgt 2 Alphabete, 13 Bogen und hat viele Kupfertafeln. Als es der Verf. schrieb, hatte er erst seit vier Jahren, wie er selbst in der Vorrede sagt, einen Blick auf die Musik geworfen, daher kann man auch leicht begreifen, daß er noch nicht im Stande seyn konnte, seine Hypothese, die darauf hinausgeht, die Grundsätze der Musik aus den Sprachen herzuleiten, und überhaupt unsere Kunst nur auf eine gewisse Art von Prosodie zurück zu führen, so zu entwickeln, als sie sich vielleicht, von mehrerer Kunstkenntniß unterstützt, hätte entwickeln lassen. Der Verf. gesteht den Griechen auch die Kenntniß des Contrapunkts zu.

Gafori (Franchini) Laudensis, Regii Musici publice profitentis, delubrique Mediolanensis Phonasci, geb. zu Lodi im Meiländischen am 14. Jan. 1451; *De Harmonia musicorum instrumentorum Opus.* Impressum Mediolani 1518, da der Verf. schon 35 Jahre im Amte war fol. 100 Blätter. Das Werk ist in 4 Bücher abgetheilt, deren hauptsächlicher Inhalt sich über die musikalischen Lehrsätze der alten griechischen Harmoniker erstreckt, wenigstens derjenigen, die der Verf. zu seiner Zeit schon kennen konnte. Er erklärt die Natur des vollkommenen und unveränderlichen Systems, und so gut er damals konnte, die Klanggeschlechte der Alten, nebst den Verhältnissen der Consonanzen. Ferner erklärt er die Theilung des Tons, das Tetrachord, die verschiedenen Arten von Quarten, Quinten und Octaven, die Natur der arithmetischen und harmonischen Verhältnisse, und worin sie verschieden sind. Im vierten und letzten Buch endlich wird von den Modis der Alten gehandelt, worin er dem **Ptolemäus** zu folgen scheint, und die Dorische Tonart als die vortreflichste angiebt.

Ebend. *Practica Musicae utriusque cantus.* Mayland 1496. fol. und Brescia, 1502. fol. Das Werk ist in 4 Theile abgetheilt. Der **erste** handelt in 15 Kap. von den Tönen, Intervallen und Tonarten; der **zweyte** in 15 Kap. vom Takt, der **dritte** in 15 Kap. von der vielstimmigen Musik; und der

vierte in 15 Kap. von der mathematischen Musik. Im dritten Theil wird den Griechen die Kenntniß des Contrapunkts zugesprochen.

Gerbert (Martin) gefürsteter Abt zu St. Blasien im Schwarzwald, geb. 1720; *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Tom. I. II.* 1774. 4. Mit 35 Kupfertafeln. Dieses schätzbare Werk enthält vorzüglich im zweyten Band verschiedene hieher gehörige Artikel, nach folgenden Aufschriften: *Lib. II. Cap. II.* Notæ musicæ antiquæ græcæ. Ac vocabula apud Græcos. Specimina notarum græcarum. *Lib. III. Cap. I.* Polyphonia veteribus incognita. *Lib. IV. Cap. III.* De Cantu et Musica recentiorum Græcorum etc. *Cap. ultim.* Vetus musica recentiori comparata.

Glareanus (Henr. Loritus) geb. 1488. *Dodecachordon, Libri tres.* Basel, 1547. fol. 1 Alphab. 16 Bogen. Die Hauptabsicht dieses Werks war, die Lehre von den 12. Tonarten festzusetzen, wobey die Lehrsätze der Griechen und des Boethius untersucht werden. Der Verf. ist auf der Seite derjenigen, welche den Griechen die Kenntniß des Contrapunkts absprechen.

Hawkins (John) *A general History of the Science and Practice of Music, in five Volumes.* London, 1776. 4. Mit einer Menge von Kupferstichen und Holzschnitten. Der größte Theil des ersten Bandes handelt von der Musik der Griechen, und liefert reichliche Auszüge aus den alten Theoristen.

Kepler (Johann) ein berühmter Astronom, geb. 1571; *Harmonices mundi libri quinque.* Lincii, 1619. fol. Das dritte Buch handelt in 16 Kapiteln von musikalischen Dingen, worin die Lehren der Pythagoräer und Platoniker von den musikalischen Verhältnissen der Weltkörper, und manche andere musikalische Sätze der griechischen Theoristen untersucht werden. Die Kenntniß des Contrapunkts spricht der Verf. den Griechen ab. Im 16ten Kapitel: Quid sit cantus per Harmoniam, seu figuratus, sagt er, daß, wenn auch die Griechen eine Art von Baßbegleitung gehabt hätten, sie nicht besser gewesen wäre, als das Brummen unserer Dudelsäke. „In illo more nullum erat apud veteres majus artificium, quam apud nostros utricularios.„ (Pag. 80.)

Kircher (Athanasius), ein Jesuit, geb. 1602; *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta.* Tom. I. II. Romæ, 1650. folio. Handelt viel von der Musik der Griechen, vorzüglich aber im 6ten Buch von den Instrumenten der Alten, und im ersten Theil des 7ten Buchs, welches vom Verf. liber diacriticus genannt wird, von der griechischen Musik insbesondere. Obgleich Kircher ohne hinlängliche Beurtheilungskraft schrieb, so bleibt doch sein Werk eine schätzbare Sammlung von Materialien.

Legipontius (Oliverius); *De Musica, ejusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus, et studio bene instituendo.* (In dessen Diss. philologico-bibliographicis, Norimb. 1747. 4.) Der dritte §. dieser sehr guten Abhandlung handelt de musicis veterum modis, eorumque discrimine, et cultura præsertim apud Græcos.

Malcolm (Alexander); *A Treatise of Music, speculative, practical, and philosophical.* Edinburgh, 1721. 8. Das 14te Kapitel dieses sehr gründlichen Werks handelt of the ancient Music, nach folgenden Aufschriften: §. 1. Of the Name, with the various definitions and divisions of the science. §. 2. The invention and antiquity of Music, with the excellency of the art, in the various ends and uses of it. §. 3. Of the excellency and various uses of Music. §. 4. Explaning the Harmonic Principles of the Ancients: and their Scale of Music. Introduction. Of the ancient Writers on Music. Of the ancient Harmonica. Of Sound. Of Concords. Of Systems. Of the Genera. Of the Diagramma or Scale. Of tones or modes. Of mutations. Of the ancient Notes, and writing of Music. §. 5. A short history of the improvements in Music. §. 6. The ancient et modern Music compared.

Im Jahr 1779 ist ein Auszug aus diesem Werke gedruckt worden, worin die vorzüglichsten Artikel, welche die Musik der Griechen betreffen, beybehalten sind. Die erste Ausgabe ist 608 S. stark, der Auszug hingegen nur 104.

Marpurg (Friedr. Wilh.); **Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.** Nebst 8 Kupfertafeln. Berlin, 1759. 4. 1 Alphabet und 9 Bogen. Handelt vorzüglich die Geschichte und Beschaffenheit der griechischen Musik ab.

Martini (Giambatista) ein Minorit in Bologna; *Storia della Musica.* T. I. 1757. T. II. 1770. T. III. 1781. 4. Enthält folgende hierher gehörige Artikel:

Tom. I. Dissert. I. Qual sia il canto agli Uomini naturale. *Dissert. II.* Qual canto in consonanza usassero gli Antichi. *Tom. III.* Prefazione. *Cap. 1.* dell' origine della Musica secondo gli antichi e particulamente secondo i Greci. *Cap. 2.* Musica de' tempi favolosi par rapporto alle loro divinità. *Cap. 3.* degli Dei terrestri, o Semidei. *Cap. 4.* degli Eroi. *Cap. 5.* Eroi della Storia favolosa. *Cap. 6.* d'altri Musici, che fiorirono ne'tempi oscuri sino al principio delle Olimpiadi. *Cap. 7.* da Omero fino al principio delle Olimpiadi. *Cap. 8.* della Musica ne' Sacrificj, nelle Feste, ne' Conviti nelle Nozze, e ne' Funerali. *Cap. 9.* delle Gare, e Giuochi Musicali. *Dissertazione I.* Dell' universalità della Musica appresso de' Greci. *Dissert. II.* Qualità singolari della Musica de' Greci. *Dissert. III.* Pregi della Musica de' Greci, e maravigliosi effetti da essa prodotti. *Tom. III.* Prefazione. *Cap. 1.* della Musica de' Greci dallo stabilimento delle Olimpiadi sino all' introduzzione della Dramatica. *Cap. 2.* de' Poeti melici, Lirici, Musici, chi fiorirono dal Principio delle Olimpiadi fine allo stabilimento della Drammatica Poesia. *Cap. 3.* della Drammatica Poesia. *Cap. 4.* Proseguimento della Drammatica Poesia, ove singolarmente trattasi della Commedia media, e della nuova. *Cap. 5.* della Musica con la quale venivano accompagnati da' Greci i Drammi tanto tragici che comici. *Cap. 6.* degl' Uomini illustri Greci, che Maestri furono nella Musica, si theorica che prattica. *Cap. 7.* altri Scrittori Greci singolarmente Filosofi che fiorirono nella Musica. *Cap. 8.* Greci Professori di Musica tanto theorica, che prattica, de'quali buona parte non può fissarsi il tempo, in cui fiorirono. *Dissertazione I.* Degli effetti prodigiosi prodotti della Musica degli antichi Greci. — Indice dei Personaggi, dei quali si fa particolar menzione. — Indice degli Autori.

Der Verfasser starb am 3 Aug. 1784 zu Bologna im 78 Jahr seines Alters. Noch muß angeführt werden, daß von den beyden ersten Bänden dieses Werks auch eine Ausgabe in Folio veranstaltet ist, die mit der Quartausgabe zugleich gedruckt wurde.

Lettere di Saverio Mattei, e di varj Letterati suoi amici, specialmente di Monsig. *Guiseppe Ippoliti*, Vescoro di Pistoja, e del Chiarissimo Ab. *Pietro Metastasio*, in cui si propongono vicendevolmente, e si sciolgono varj dubbj, per maggior illustrazione dell' Opera, *e specialmente intorno alla Musica antica, e moderna.* Padua, 1780. 8. Dieser Briefwechsel ist im achten Band der von Sav. Mattei herausgegebenen Uebersetzung der Psalmen enthalten, und es wird darin den Griechen die Kenntniß der vielstimmigen Musik zugestanden.

Mersenne (Marin) ein Minorit, geb. 1588. *Harmonicorum libri XII. in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus: de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis.* Paris, 1652 Fol. 86 Bogen. Dieses Werk war ursprünglich französisch geschrieben, und wurde zu Paris 1636 unter dem Titel: *L'harmonie universelle, contenant la theorie e la pratique de la Musique* gedruckt. Im Jahr 1648 wurde es zuerst in lateinischer Sprache mit Zusätzen herausgegeben, und im Jahr 1652 eine Editio nova, aucta et correcta, wie auf dem Titelblat steht. Es ist übrigens in diesem Werke eine weitläuftige mus. Gelehrsamkeit enthalten, die sich auch auf die Beschaffenheit der griechischen Musik und musikalischen Instrumente

erstreckt. Die Kenntniß der Harmonie wird den Griechen abgesprochen. Der Verf. glaubt aber, ihre Musik könne demohngeachtet schöner gewesen seyn, als die unsrige.

Montucla, Mitglied der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften; *Histoire des Mathematiques* etc. T. I. II. à Paris, 1758. 4. Enthält von S. 122 bis 136 eine kurze Geschichte der griechischen Musik, weil der Verf. die Musik nach Art der ältern Mathematiker mit unter die mathematischen Wissenschaften rechnet. Ueber das historische Verdienst des Verf. in den übrigen Gegenständen seines Werks darf hier nicht geurtheilt werden; aber das wenige, was von der Musik gesagt wird, ist sehr leicht und flüchtig behandelt. Der Verf. glaubt z. B. daß die Tonarten der Griechen nicht unsern Molltönen, sondern allen Nachrichten zuwider, unsern Durtönen ähnlich gewesen sind.

Pfeiffer (Johann Philipp) Dr. der Theol. und Professor zu Königsberg geb. das. 1645; *Antiquitatum graecarum gentilium sacrarum, politicarum, militarium et oeconomicarum Libri IV.* Königsberg und Leipzig 1689. 4. Das 64ste Kapitel des 2ten Buchs handelt auf 9 Blättern von Musik, folgenden Inhalts: Musicam docebant fœminæ honestiores; Musicam quidam aspernati; Musica pueros docenda et cur; Musicæ vox quare quibusdam displiceat; Musica artium antiquissima; Musicæ autores; Musicæ scientia Pythagoras videtur; Musicæ notæ; Musica instrumenta; Musici modi; Musicæ fines tres; Musicæ efficacia e diversitate modorum; Musicæ vis et efficacia in animos hominum magna; itemque in corpora; musica medetur morbis; musica immutata et Reipubl. forma mutari solet; Musicæ mutatio prohibita; Musica non omnis decet pueros; Musicæ initium a cantu præprimis discanto faciebant; Musici cantus in laudem Deorum, in conviviis post sacrificia etc.

Praetorius (Michael) Kapellmeister zu Braunschweig, geb. 1571. *Syntagma musicum* etc. Wolfenbüttel und Wittenberg, 1614. 1618. 4. Drey Theile. Handelt vorzüglich im zweyten Abschnitt des zweyten Theils von den Instrumenten, und von der Musik der Griechen.

Prinz (Wolfg. Casp.); **Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst** u. s. f. Dresden, 1690. 4. Das sechste und siebente Kapitel gehört hauptsächlich hieher.

Riccius (Angel Maria) græc. litterar. Prof. *Dissertatio de Achille Cithara canente, veterique Graecorum Musica.* v. in ejusd. Dissertationibus Homericis. Florent. 1741. 4. Vol. II. pag. 31-40.

— *„Dissertatio de Musica virili et effeminata Graecorum, nonnullisque aliis ad cognitionem Musicae pertinentibus.* Ibid. Vol. III. pag. 41-50.

Roussier, Memoire sur la Musique des Anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systemes de Musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens, et celui des Modernes. **Paris**, 1770. 4. Der Verf. kannte in seinem 25sten Jahr noch keine Note, und wußte überhaupt nichts von Musik; in seinem 30sten Jahr gehörte er aber, wie *La Borde* (essai sur la Mus.) wenigstens sagt, schon unter die ersten musikalischen Schriftsteller seines Jahrhunderts.

Sacchi (D. Giovenale) ein Barnabit und Professor der Beredsamkeit in Mailand; *Della natura, e perfezione della antica musica de' Greci, e della utilità che ci potremmo noi promettere dalla nostra applicandola secondo il loro esempio alla educazione de' Giovani. Dissertazioni III.* In Milano, 1778. 8. 207 Seiten.

Ist ein sehr gutes Werk, und würde noch besser seyn, wenn der Verf. nicht allzuschwärmerisch von der Musik der Griechen eingenommen wäre. In der **ersten Dissertation** wird bewiesen, daß die Musik der Griechen der unsrigen ganz ähnlich gewesen sey, und weder eine andere Rhythmik, noch andere Verhältnisse der Töne gehabt habe. Die **zweyte Dissertation** handelt die Frage ab, ob die alte oder neuere Musik vollkommener sey. Sie enthält sieben Kapitel, und der Verf. läßt die Frage eigentlich unentschieden. Er läßt den Neuern Recht wiederfahren, den Griechen aber etwas mehr als Recht.

In der **dritten Dissertation** wird von dem Nutzen gehandelt, den die Musik leisten könnte, wenn sie bey der Erziehung der Jugend gebraucht würde.

Salinas (Franciscus) Burgensis Abbas St. Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicæ Professor; *de Musica libri septem, in quibus ejus doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinent, juxta sensus ac rationis judicium ostenditur, et demonstratur.* Salmanticæ, 1577 Fol. 438 Seiten, ohne das 4½ Bogen starke Register. Inhalt: *Lib. I.* de Musicæ universalis duplici divisione, altera juxta positiones antiquorum, altera nuper excogitata. In 28 Kapiteln. *Lib. II.* quod non numerus per se, neque sonus ab Harmonico considerandus sit, sed uterque simul: et quot modis Soni nomen accipiatur. In 30 Kapiteln. *Lib. III.* quid sit genus in musica et quot sint genera melodiarum. In 32 Kapiteln. *Lib. IV.* quid sit species in musica, et quomodo differat a genere, et de speciebus consonantiarum juxta *Euclidis* et *Ptolemaei* et *Boethii* positiones. In 33 Kapiteln. *Lib. V.* quid sit Rhythmus, a quo altera Musicæ pars Rhythmica nominatur, juxta *Philoxeni* et *Platonis*, et aliorum definitiones, et quo pacto Rhythmus Oratorius et Poeticus a Musico differant. In 25 Kapiteln. *Lib. VI.* quod non ponenda sit tertia Musica pars, quæ metrica nominatur, sed ad rhythmicam metrorum translatio pertineat: et utrum plus laudis mereantur, qui tenorem unius vocis metrica lege constantem invenerint, an qui inventum artificioso plurium vocum cantu composuerint. In 22 Kapiteln. *Lib. VII.* de Metri et Versus differentia, et de versus nominis etymologia. In 32 Kapiteln.

Der Verfasser dieses herrlichen Werks starb 1590 im 77sten Jahr seines Lebens.

Stillingfleet (Benjamin) ein englischer Dichter und Naturforscher; *Principles and Power of Harmony*, 1771. Das Werk ist ein Commentar über den Trattato di Musica von **Tartini**, worin den Griechen die Kenntniß des Contrapunkts abgesprochen wird. **Stillingfleet** behauptet das Gegentheil.

Tartini (Giuseppe); *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' armonia.* Padua, 1754. 4. Der Verfasser führt wichtige Gründe an, daß die Griechen den Contrapunkt nicht gekannt haben.

Tevo (Zaccaria) ein Franciscanermönch aus Sicilien, der aber als Tonkünstler in Venedig lebte; *Il musico Testore.* 1706. 4. Das Werk besteht aus vier Theilen. Die beyden ersten Theile enthalten das meiste von der griechischen Musik nach folgenden Aufschriften: *P. I. cap. 13.* Qual fosse l' antica musica. *Cap. 14.* Quanto fosse rozza l' antica musica. *P. II. cap. 10.* Delli Tetracordi, e Generi della musica. *Cap. 11.* Del Sistema greco ed antico, sua inventione, e divisione.

Vallerius (Georgius) Sudermannus; *Meletema de antiqua et medii aevi musica.* Upsal. 1706. 12. 102 Seiten. s. Mem. de Trevoux, Tom. XXXI. pag. 605.

Vensky (Georg) Rector zu Halberstadt; **Auszug** aus Rollins Abhandlung von der Musik, im 6sten Hauptstück des 2ten Buchs seiner *Histoire ancienne.* Handelt im **1sten Abschnitt: Von der eigentlichen Tonkunst, wie sie unter uns bekannt ist.** §. 1. Von dem Ursprunge und der wunderbaren Wirkung der Tonkunst. §. 2. Von denjenigen, die die Musik und Instrumente erfunden oder vollkommen gemacht haben. §. 3. Die Musik der Alten war einfältig, ernsthaft, männlich. Die Zeit, wenn sie verdorben worden. §. 4. Von den verschiedenen Arten der alten Musik, den Melodeyen, und von dem Ursprunge der Noten. §. 5. Muß man aber die neuere Musik der alten vorziehen? **Zweyter Abschnitt. Von den Theilen der Musik, die nur bey den Alten üblich waren.** §. 1. Die Aussprache auf der Schaubühne wurde in Noten gesetzt. §. 2. Die Musik regierte nicht nur die Aussprache in einer Rede, sondern auch die Gebärden. §. 3. Die Römer theilten öfters die Verrichtung auf der Schaubühne; einer mußte die Worte sprechen, der andere die Gebärden dazu machen.

Vincentius Bellovacensis, ein Dominicanermönch aus dem 13 Jahrhundert, stand bey **Ludwig IX.** in Frankreich als Hofmeister seiner Söhne, und schrieb unter andern speculum doctrinale,

historiale, naturale et morale. Im Speculo doctr. wird Libro XVII. in 26 Kapiteln auch von Musik gehandelt, folgenden Inhalts: *Cap. 1.* de Musica. Hier wird eine Definition des Arabischen Philosophen *Alpharabius* beygebracht, der am Ende des 10 Jahrhunderts lebte: Musica comprehendit cognitionem specierum armoniæ, et illud ex quo componitur, et quibus modis. *Cap. 2.* de excellentia Musicæ. *Cap. 3.* de observantia moralitatis in musica. (Platonische Meynungen). *Cap. 4.* de variis effectibus musicæ. (Nach Pythagoras). *Cap. 5.* Adhuc de eodem. *Cap. 6.* Divisio Musicæ secundum *Alpharabium*. (Dividitur Musica in *activam* et *speculativam*. Activa proprietas est invenire armonias sensitivas ex instrumentis, quæ parata sunt eis vel natura vel arte. Speculativa vero dat eorum scientias et rationes et causas). *Cap. 7.* Alia divisio (in mundanam, humanam et instrumentalem). *Cap. 8.* Subdivisiones ejusdem. *Cap. 9.* de elementis musicæ instrumentalis, de sonis. *Cap. 10.* de sonorum differentiis et speciebus inæqualitatis. *Cap. 11.* Quæ species inæqualitatis aptentur consonantiis. *Cap. 12.* de proportionibus musicis. *Cap. 13.* de consonantia. (Consonantia est soni acuti gravisque mixtura). Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque injucunda percussio). *Cap. 14.* Quod in musica non sit penitus inniten-dum sensui sed amplius rationi. *Cap. 15.* Qualiter Pythagoras consonantiarum proportiones investigavit. (Von dem Schmiedeambos). *Cap. 16.* Adhuc de eodem et de Tubal. *Cap. 17.* de differentiis vocum ex musica 1 libro. *Cap. 18.* de modo audiendi sive formandi auditum (Fortpflanzung des Schalls). *Cap. 19.* de speciebus cantilenarum. (Die 3 Klanggeschlechte werden hier erklärt). *Cap. 20.* de armonica regula. *Cap. 21.* de differentiis vocum juxta Ptolomeum. *Cap. 22.* de partibus musicæ juxta Isidorum. *Cap. 23.* de prima parte musicæ, quæ dicitur armonica. *Cap. 24.* de secunda quæ dicitur organica. *Cap. 25.* de tertia quæ dicitur rhythmica. *Cap. 26.* Quod scientia musicæ magis sit in speculatione quam in operatione. (Ex musica Boethii lib. 1).

Vossius (Gerhard Joan) geb. 1577 *de quatuor artibus popularibus, Grammatice, Gymnastice, Musice et Graphice, Liber.* Amsterdam, 1650. 4. Handelt in 50 §§. von Musik nach griechischen Grundsätzen.

Ejusd. de universae Matheseos natura et constitutione, liber. Amsterdam, 1650. 4. Handelt im Kap. 19. 20. 21. 22. und 59. ebenfalls meistens von der Musik und den Musikern der Griechen.

Ejusd. de artis poeticae natura et constitutione liber. Amsterdam, 1647. 4. Hat folgenden musikalischen Inhalt: Musicen homines ab avibus didicerunt. Quæ ore fit, simplicior est, et natura prior. Tempore etiam præcedere credibile. Musica illa pedum item antiquissima. Non sine cantu agitari solet. Cur quandoque sumatur pro poetica. Musici antiquitus iidem erant, ac poetæ. Postea separati.

Ejusd. Poeticarum institutionum libri III. Amsterdam, 1647. 4. Handelt von der Musik der Griechen, in so weit sie mit der Dichtkunst und theatralischen Vorstellungen zusammenhieng.

Zarlino (M. Gioseffo) da Gioggia, Maestro di Capella in S. Marco di Venezia; *Istitutioni harmoniche*, nelle quali, oltra le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici e di Filosofi. In Venezia, 1562. Fol. Das Werk ist in 4 Theile getheilt, worin zerstreut von der Beschaffenheit der griechischen Musik gehandelt wird. Eine frühere Ausgabe kam schon 1558 in Fol. heraus. Auch die *Dimostrationi harmoniche* (Venet. 1571 Fol.) und die *Sopplimenti musicali* (Venet. 1588) Fol.) enthalten vieles, was zur Geschichte der griechischen Musik gehört, und Zarlino war überhaupt einer der ersten, welcher im 16ten Jahrhundert die Unzulänglichkeit der griechischen musikalischen Lehrsätze erkannte, und sie verbesserte.

§. 189.

Schriften über die harmonikalischen Theile der griechischen Musik sind:

Memoires sur les proportions musicales, le Genre Enarmonique des Grecs et celui des modernes, par l'Auteur de l'Essai sur la Musique, (de la Borde) avec les observations de Mr. Vandermonde, et des remarques de l'Abbé Roussier. Supplement à l'Essai sur la Musique. Paris, bey Lamy, 1781. 4. 70 Seiten. Ist durch eine kleine Schrift von 65 Seiten, unter dem Titel: *Errata de l'Essai sur la Musique* etc. veranlaßt, die von einer Dame geschrieben seyn soll, um den vom Verf. getadelten J. J. Rousseau zu rächen. S. Journ. Encyclop. Juillet 1781. p. 282 — 299.

Bottrigari (Ercole), ein Edelmann aus Bologna, geb. 1531. *Il Patrizio, overo de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione.* In Bologna, 1593. 4. Die Veranlassung zu diesem Werk war folgende: *Francesco Patritio*, ein Mann von grosser Gelehrsamkeit, hatte ein Buch geschrieben: *Della Poetica, deca istoriale, deca disputata*, worin von Musik überhaupt, besonders aber von den Klanggeschlechten gesprochen, und behauptet wird, daß die Theilung der Tetrachorde, welche Euclid angenommen hat, die vorzüglichste sey. Bottrigari war ein Aristoxenianer und also entgegengesetzter Meynung. Er starb 1609.

Cerceau (Pere du), ein Jesuit zu Paris. *Dissertation adressée au Pere Sanadon, où l'on examine la Traduction et les remarques de Monsieur Dacier sur un endroit d'Horace; et où l'on explique par occasion, ce qui regarde le Tetracorde chez les Grecs.* In den Mem. de Trevoux, T. LII. pag. 100 — 141. 284 — 310.

Addition à la Dissertation etc. Ebendas. p. 605 — 629. T. LIII. p. 1223 — 1254. 1420. Handelt in 7 §§. 1) Du Tetracorde simple et du Caractère de ses quatre cordes. 2) Des differens genres et des differentes especes de Musique chez les Anciens; et en quoi consistoit cette difference. 3) Où l'on montre ce qui faisoit la difference des deux Systemes πυκνὸν Pycnon et ἄπυκνον Apycnon, aussi-bien que des tons ainsi nommez dans le Tetracorde simple. 4) De l'Heptacorde et de l'Octocorde composez de deux Tetracordes unis ensembles et de la distinction des tons qui y entrent. 5) Des instrumens composez des trois Tetracordes. 6) Des instrumens composez de quatre Tetracordes. 7) Du Systême où il entre cinq Tetracordes.

—— —— *Reponse à une objection qu'on lui a faite dans le Journal des Sçavans, du mois de Mai, p. 1728. sur l'Explication qu'il a donnée d'un Passage d'Horace.* In den Mem. de Trevoux, T. XV. p. 2085 — 2189. T. LVI. p. 69 — 98. 234 — 250.

Replique pour l'un des Auteurs du Journal des Sçavans à la réponse qu'on lui a faite dans les Mem. de Trevoux des mois de Nov. et Dec. 1728. de R. Pere du Cerceau de la Compagnie de Jesus, au Sujet d'une objection faite à ce Pere dans le Journal des Sçav. du mois d'Oct. 1728. p. 147. Im Journ. des Scav. 1729. T. LXXXVIII. p. 300 — 402.

Doni (Gio. Batista) Patrizio Fiorentino geb. 1616; *Trattato sopra il Genere enarmonico.* In dessen Opp. T. I. p. 279 — 223.

—— *Discorso del Syntono di Didimo, e di Tolomeo.* Al P. Athanasio Kircher a Roma. In dessen Operibus T. I. p. 349.

—— *Discorso del Diatonico equabile di Tolomeo.* Al Sig. Pietro Eredia a Roma.

—— *Discorso, quale spezie di Diatonico si usasse dagli Antichi, e quale oggi si pratichi.* Al Sig. Francesco Nigetti. In dessen Opp. T. I. p. 356.

—— *Progymnastica Musicae pars veterum restituta et ad hodiernam praxin redacta.* Libri II. Der Hauptinhalt ist folgender: *Lib. I.* in quo vetus Systema musicum, ejusque Diagramma præponitur atque illustratur, novæque semeiographiæ species afferuntur. *Lib. II.* in quo Progymna-

sticæ Græcorum syllabæ exhibentur, nostræque earum exemplo repurgantur, et musicarum præexercitationum accuratior methodus ostenditur. In dessen Opp. T. I. p. 205.

Keeble (John) Organist of St. Georg's-Church, Hanover-Square; *The Theory of Harmonics: or an illustration of the grecian Harmonica.* In two Parts. I. As it is maintained by *Euclid*, *Aristoxenus*, and *Bacchius senior*. II. As it is established on the doctrine of the *Ratio:* in which are explained the two Diagrams of *Gaudentius*, and the Pythagorean Numbers in *Nicomachus*. With Plates, an Introduction to each Part, and a general Index. London, 1784. gr. 4.

Der Verf. ist ein Schüler des verstorbenen Dr. **Pepusch**, und hat mit seinem Lehrer über den Werth der griechischen Musik, die er über alles erhebt, einerley Meynung.

Pepusch (John Christoph) Mus. D. et F. R. S. *Of the various Genera and Species of Music among the Ancients, with some Observations concerning their Scale; in a Letter to Mr. Abraham de Moivre, F. R. S.*

In den Philos. Transactions Vol. 44. P. I. for the Year 1746. p. 266 — 274.

Rochefort (M. de) Mitglied der Acad. des Inscriptions et belles lettres zu Paris; hat 1776. in einer akademischen Sitzung eine Abhandlung vorgelesen: *Recherches sur l'harmonie et les accords de Musique des Anciens*, worinnen behauptet wird, daß, wenn auch die Griechen die Kunst des Contrapunkts nicht so weit getrieben hätten, als wir, man sich doch nicht einbilden müsse, daß sie so ganz eingeschränkt in dieser Kunst gewesen wären, als man gemeiniglich glaubt. Die Abhandlung wurde 1780. in den Memoires des Inscr. Vol. XLI. pag. 365 — 381. unter dem Titel: *Recherches sur la Symphonie des Anciens*, abgedruckt.

Stiles (Sir Francis. Haskins Eyles, Bart. F. R. S.) *An Explanation of the Modes or Tones in the ancient Grecian Music.* In den Philosophical Transactions for the Year 1760. Vol. 51. P. II. pag. 695 — 773. Hat folgende 6 Abtheilungen: 1) To explain the harmonic doctrine, as far as concerns the seven modes admitted by Ptolemey. 2) To explain the musical doctrine of the same modes, and shew its agreement with the harmonic. 3) To explain the eight harmonic modes rejected by Ptolemey, and give at large his reasons for excluding them. 4) To point out something of the origin of the two doctrines. 5) To shew how far the preceding explanations may be supported by arguments, or warranted by the testimony of antient writers. 6) To consider how this subject has been understood by Meibomius, Wallis and some few others that have wrote since, and in what respect their explanations differ from my own.

Vincentino (D. Nicola); *L'antica Musica, ridotta alla moderna prattica, con le dichiarazioni, e con gli Essempi dei tre generi, con de loro spezie, e con l'invenzione d'un nuovo Strumento nel quale si contienne tutta la perfetta Musica.* Rom, 1557. Fol. Nach **Martini** ist das Werk schon 1555. gedruckt. In diesem Werke wird von dem enharmonischen Klanggeschlecht ausführlicher gehandelt, als in irgend einem andern. Der Verf. ließ sein Portrait davor setzen, mit der Inschrift: *Nicolaus Vincentinus anno aetatis suae 44.* und um den Kopf herum: *Arcicembali divisionis chromatici ac enharmonici generis practicae inventor.*

§. 190.

Schriften vom Gesang und der theatralischen Musik der Griechen sind:

Arnaud (Mr. l'Abbé) französischer Akademist; *Sur les accens de la langue grecque*, in den Mem. de l'academie des inscriptions Tom. XXXII. p. 432. in 4to, oder Tom. LVIII. p. 310. in 12mo. In dieser Abhandlung werden viele Umstände, die Beschaffenheit der alten Musik betreffend, weitläuftig

erörtert. Es ist auch von ihm ein Brief an den Graf **Caylus** 1754 gedruckt, worin er eine **Rhetorik der Musik** ankündigt.

Arteaga (Stefano) Socio dell' Academia delle Scienze, arti e belle lettere di Padova; *Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*, Tom. I. II. In Venezia, 1785. 8. Außer vielen andern Betrachtungen über die griechische Musik wird gehandelt: *Cap. 3.* Perdita della Musica antica Rappresentazioni de' Secoli barbari. Paralello fra esse, e quelle dei Greci. *Cap. 12.* Paralello della poesia e musica moderne con quelle dei Greci. Motivi della perfezion degli antichi, e inconvenienti intrinseci del nostro sistema musicale.

Bos (Jean Baptiste, du) geb. zu Beauvois 1670; *Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture.* Dresden, bey Walther. 1760. T. I. II. III. 8. Enthält eine weitläuftige und sehr schätzbare Abhandlung **von den theatralischen Vorstellungen der Alten**, von welcher eine deutsche Uebersetzung von **Lessing** in **Marpurgs** histor. krit. Beyträgen **B.** 2. p. 448. und 521. **B.** 3. p. 80. 268. 345. 435. **B.** 4. p. 151. 337. 498. **B.** 5. p. 45. abgedruckt ist. Im Original macht sie den dritten Band aus. Der Verf. sagt, die Musik sey bey den Alten gewesen: *Ars decoris in vocibus et motibus.* Aus diesem größern Umfang erklärt er sich auch die großen Wirkungen, welche man ihr beylegt. Er starb zu Paris, 1742.

Bougeant (Pere), ein Jesuit; *Dissertation sur la recitation ou le chant des anciennes Tragédies des Grecs et des Romains.* In den Mem. de Trevoux, T. LXVIII. p. 248 — 279.

Doni (Gio Batista) Patrizio Fiorentino, geb. 1616. *Trattato della musica Scenica.* In Opp. T. II. pag. 1.

Lezione prima recitata in Camera del. S. Card. Barbarino nel 1624. *se le Azioni Dramatiche si rappresentavano in tutto, o in parte.* Ibid. T. II. p. 145.

Lezione seconda recitata nell' istesso luogo, e anno. p. 153.

Lezione 1. del modo tenuto dagli Antichi nel rappresentare le Tragedie, e Commedie. Ibid. pag. 163.

Lezione 2. Sopra la Rhapsodia, recitata nell' academia della Crusca. Ib. p. 181.

Lezione 3. Sopra il Mimo antico, recitata nella medesima Academia. Ib. p. 186.

Lezione 4. Sopra la Musica Scenica, recitata nella detta Academia. Ib. p. 192.

Lezione 5. Sopra la Musica Scenica, recitata nell' istessa Academia. Ib. p. 198.

Discorso della Ritmopeia de' Versi latini, e della Melodia de' Cori Tragici al S. Gio. Jacono Buccardi. Ib. p. 203.

Appendice a' Trattati di Musica di Gio. B. Doni, continente una nuova operetta del medesimo *sopra la Musica Scenica.* Opp. T. II.

Frammento di un Trattato *della Musica degli Antichi, e delle Macchine Sceniche*, di un Anonimo, tratto da un Codice della Libreria Magliabechiana. Opp. T. II.

Duclos (Charles); Mitglied der Akad. der Inschriften und schönen Wissenschaften in Paris, gest. daselbst 1772. *Mem. sur l'art de partager l'action theatrale, et sur celui de noter la declamation, qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains.* In den Mem. de l'acad. roy. des inscript. T. XXI. pag. 191 — 208.

Auch im Dictionaire Encyclopédique kommt ein Artikel: *Declamation des Anciens*, von eben diesem Verf. vor, worin von dem Antheil, den die Musik an der griechischen Declamation gehabt haben mag, ausführlich gehandelt wird.

Arn. Herm. Ludow. Heeren, Dissertatio de chori Græcorum tragici natura et indole, ratione argumenti habita. Goetting. typis J. Christ. Dieterich, 1784. 4. 48 Seiten. Die Beschaffenheit der

Chöre wird aus den ältern Schauspieldichtern gezeigt. Der Verf. findet zwey Hauptgattungen derselben; nämlich solche, die beym Anfang und Ende der Episoden, und solche, die zwischen den Akten gesungen wurden. Die erste Gattung wird in drey Klassen nach ihrem Inhalt abgetheilt, nämlich 1) in Loblieder; 2) in Trauerlieder, und 3) in Lehrgedichte. Diese letzten enthielten Klugheitslehren, aus der vorhergehenden Handlung abgezogen.

Die Dichter, aus deren auf uns gekommenen Werken die Beweise und Beyspiele gesammelt werden, sind **Aeschylus, Sophocles** und **Euripides**. Die bemerkte Beschaffenheit der Chöre findet sich nur beym Aeschylus genau so; beym Sophocles und Euripides sind schon sowol an Inhalt als mit dem Platz, welchen sie in Trauerspielen einnahmen, einige Veränderungen gemacht worden.

Menetrier (Claude François) geb. zu Lyon 1631. *Des Representations en Musique, anciennes et modernes.* Paris, 1681. 12. Handelt auch von den theatralischen Vorstellungen der Griechen.

Nauze (Louis de la) ein französischer Akademist; *Dissertation sur les Chansons de l'ancienne Grece.* S. Memoires de Litt. Tom. XIII. p. 496 — 556.

Eine deutsche Uebersetzung von Hrn. **Ebert** s. in Marpurgs hist. krit. Beytr. B. 4. S. 424 — 497. Handelt 1) von den Tischliedern; 2) von den Liedern, die gewissen Handthierungen eigen waren, oder bey gewissen Gelegenheiten gebraucht wurden.

Patricio (Francesco) ein Philosoph, geb. zu Cliffo in Dalmatien 1529 oder 1530; *Della Poetica, deca istoriale, deca disputata.* Ferrara, 1586. Im 5ten, 6ten und 7ten Buch des zweyten Theils handelt der Verf. von der Art und Weise, wie die Griechen gesungen haben, so wie auch von ihren Tetrachorden. **Bottrigari** widerlegte vorzüglich seine Meynung von den Tetrachorden in seinem sogenannten **Patrizio** u. s. f. Nach dem Tode des **Bottrigari** wurde aber **Patrizio** wieder vom **Artusi** vertheidigt.

Quirini Primordia Corcyrae. Brix. 1638. 4to. Enthält *Cap. 13.* Phæacum mensæ adhibitus cantor Demodocus. Canit Ulyssis et Achillis contentionem, ac deinceps Trojæ excidium, Ulysse ad utramque cantilenam lacrymas fundente. Corcyra Demodoci patria, non autem Lacedæmon. *Automedes*, et *Chaeris* item poetæ Corcyræi. Fabricius et Meursius castigantur. Poetas ante Homerum fuisse, colligit Cicero ex Demodoci carminibus. Hæc tamen credibile est Homerum ex poetica licentia effinxisse. Paterculi de Homero iudicium. Von pag. 97 bis 103.

Stuchius (Joan. Guil.) Professor der Theologie zu Zürch, geb. zu Tossensee bey Zürch, 1542; *Antiquitatum convivalium libri III.* Zürch, 1597. Fol. Edit. 2. Das 20ste Kapitel des 3ten Buchs handelt: de Musicæ divisione, vi, utilitate ac suavitate, usu multiplici in sacris, bellis, epulis, apud Hebræos, Græcos, Romanos etc. de Lyra et myrto, *ἄσαρκος* dicta, in conviviis circumferri solita; de Scoliis et cantiunculis epularibus; an et quatenus Musica in epulis adhibenda; de ejus abusu in 7. Blättern. Im 21 und 22sten Kapitel, wo vom Tanz geredet wird, kömmt auch gelegentlich noch etwas von Musik vor. Starb zu Zürch 1607.

Vatry (Mr. l'Abbé); *Dissertation où l'on traite des avantages que la Tragédie ancienne retiroit des ses choeurs.* In den Mem. des inscript. et des belles Lettres. Vol. VIII. p. 199 — 210.

—— *Dissertation sur la recitation des Tragédies anciennes.* Ebend. pag. 211 — 224.

Voltaire (Marie-François Arouet de); **Von den Tragödien der Griechen, die durch einige italiänische und französische Opern nachgeahmt worden.** Aus der Abhandl. von dem alten und neuen Trauerspiel, welche **Voltaire** an den Cardinal **Quirini** gerichtet hat. (In **Hertels** Samml. mus. Schrift. St. 1 S. 27—35.

Von der dramatischen Musik der Alten. Ein Auszug aus einem Kapitel in den Lives of the Roman Poets Vol. II. In **Hertels** Sammlung mus. Schriften ꝛc. St. 2 S. 166—170.

Vossius (Isaac) ein berühmter Philolog, geb. 1618; *De Poematum cantu et viribus Rhythmi.* Oxon. 1673. 18 Bogen. Der Verfasser nimmt die Fabeln, welche von der außerordentlichen Wirkung der griechischen Musik erzählt werden, als ausgemacht an, und schreibt sie blos der Mannichfaltigkeit des griechischen Rhythmus zu. Der neuern Musik wird alle Schönheit abgesprochen, und ihre Anhänger und Ausüber bekommen dafür, daß sie anderer Meynung sind, und an einer so schlechten Musik Vergnügen finden können, manche Ehrentitel, welche beweisen, daß **Vossius** die lateinische Sprache besser verstand, als die Musik. Die erste deutsche Uebersetzung dieses Werks steht in der Berlinischen Sammlung vermischter Schriften (B. 1), und der Anfang einer zweyten ist im dritten Band meiner musikalisch-kritischen Bibliothek abgedruckt, wegen Unterbrechung dieses Journals aber noch nicht vollendet worden.

§. 191.

Von den musikalischen Instrumenten der Griechen überhaupt handeln:

Bartholomaeus; de proprietatibus rerum. 1582. Handelt de Musica überhaupt, und insbesondere de Buccina, de Tibia, de Calamo, de Sambuca, de Symphonia, de Armonya, de Timpano, de Cithara, de Psalterio, de Lyra, de Cymbalis, de Sistro, de Tintinnabulo, und quid sit numerus sexqualterus.

Blanchini (Francisci) Veronensis, utriusque Signaturæ Referendarii, et Prælati domestici; *de tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae differt.* Rom, 1742. 4. 58 Seiten. Enthält Abzeichnungen und Beschreibungen von den Instrumenten der Griechen.

Bonani, Descrizione degl' instrumenti armonici d'ogni Genere. In Roma, 1776. 4.

Brodaeus oder *Brodeau* (Jean) ein französischer Kritikus, geb. zu Tours; *Miscellanea Libri VI.* Handelt hin und wieder von Musik in folgenden Ueberschriften:

Lib. II. cap. 13. de Pithaule et Salpista. Cap. 14. de Trigono, Nablo et Pandura. *Lib. IV.* cap. 30. *τυμβαῦλαι, βυκανισταὶ*; Cap. 31. an musicis cantibus sanentur ischiadici. *Lib. V.* cap. 32. de Tibiis paribus et imparibus. Starb 1563 im 63 Jahre.

Chausse (de la) oder *Mich. Angel Causeus; Museum romanum, sive thesaur. eruditae antiquit.* Romæ, 1746. 4. 2 Bände, Fol. Enthält Abbildungen der musikalischen Instrumente der Alten.

Ejusd. de Sistro. s. Grævii thes. antiquit. roman. T. V.

Desideri (Girolamo); *Discorso della Musica.* (v. nelle Prose degl' Academici Gelati di Bologna). Bologna, 1671. 4. p. 321—356. Handelt vornehmlich von den verschiedenen musikalischen Instrumenten, und deren Erfindern.

Laurentius (Iosephus); ein italiänischer Gelehrter zu Lucca; *Collectio de Praeconibus, Citharoedis, Fistulis, et Tintinnabulis.*

s. Gronovii Thes. antiquit. græc. T. VIII. p. 1458. 3 Folioblätter, und *Ugolini* Thes. art. sacr. T. XXXII. p. IIII.

Montfaucon (Bernad de) ein gelehrter Benediktiner zu Paris, geb. zu Schloß Soulage in Languedoc 1655. *Antiquité expliquée et représentée en figures.* Im Tom. III. Lib. 5. c. 2. wird gehandelt: de tibiis, tibia Panos s. Syringe, tuba et buccina, hydraule und utre symphoniaco, c. 3. lib. 6. de testudine, Cymbalis, Crotalis et Sistro. Paris, 1719 Fol. In dem 1724 herausgekommenen Supplement wird vom 1ten bis 6ten Kapitel incl. des 8ten Buchs von noch weit mehrern Instrumenten gehandelt, die alle in Kupfer gestochen, und in lateinischer sowol als französischer Sprache erklärt sind. Aus diesem kostbaren Werk hat Laborde zu seinem Essai sur la Musique alle Zeichnungen zu den Instrumenten genommen. Starb zu Paris, 1741. 87 Jahr alt.

Sardus (Alexander) Ferrarienſis; *de rerum inventoribus Libri duo:* de iis maxime, quorum nullam *Pollidor. Vergilius* mentionem fecit. Neomagi, 1671. Enthält im 1ſten Buch folgendes: *Cap. 19.* Muſica μανέρος cantus, aliaque harmoniæ genera; *Cap. 20.* Lyricorum chorus, Cythara, Fides, earum leges, Barbitos, Phorminx, Monochordium, Dichordium, Trichordium, Quinquechordium, Plectrum. *Cap. 21.* Epigonium, Pſithyr, Aſcaros, Magadis, Pſalterium, Pectis, Sambuca, Trigonon; *Cap. 22.* Tibiæ, earum leges, foramina, tibia duplex, plagiatos, Elymos, Hippophorbos, Monaulos, Theria, Tibia ex aquilarum et vulturum oſſibus, Gingras; *Cap. 23.* Syringæ, Cerodetos, Photinx, Fiſtula plurimis calamis, Tripos, Phœnix, Crembula; *Cap. 24.* Tubæ, Cornua, Organa pneumatica et fiſtulis plumbeis.

——— *„de moribus ac ritibus gentium.* Lib. III. cap. 21. *de Poetarum et Symphoniacorum certamine; Muſica, Saltatioque non damnatur.*

Spon (Jaques); *Diſſertation des Cymbales, Crotales et autres inſtruments des anciens.* ſ. Recherches curieuſes d'antiquité, Lyon, 1638. 4. p. 146—158.

Stewechius (Grodeſchalcus) ein Profeſſor zu Pont à Mouſſon in Lothringen, von Huesden im Holländiſchen gebürtig, florirte ums Jahr 1586; *Comment. in Fl. Vegetium de re militari.* Handelt in der Erklärung des 22ſten Kapitels lib. 2. und den 5ten Kap. lib. 3. de Tubicinibus, de Buccinatoribus und von der Tuba und Buccina.

§. 192.

Von einzelnen Inſtrumenten z. B. a) von der Lyre, Cyther u. ſ. f. handeln:

Donius (Joan Baptiſt.) Lyra Barberina, Αμφιχορδος. In deſſen Opp. T. I. Dieſes Inſtrument iſt eine Erfindung des **Donius**, und um dem Card. **Barberini** ein Compliment zu machen, vom Erfinder mit deſſen Namen benannt worden. Der Beſchreibung dieſer Lyra ſind Unterſuchungen ſowol über die Lyra, als überhaupt über die Saiteninſtrumente der Alten, nebſt einer Menge Abbildungen von alten Kunſtwerken beygefügt. Dieſe Unterſuchungen nehmen 8 Kapitel folgenden Inhalts ein: *Cap. 1.* Lyram a Cithara diverſam eſſe. Quomodo ab his differant Chelys, Teſtudo, Φορμιγξ, Κιθαρις.

Cap. 2. Variæ Lyrarum ac Citharum figuræ ex priſcis monumentis. Quid Scaliger de Lyræ, ac Citharæ diſcrimine cenſuerit. Ariſtidis Quintiliani locus inſignis. *Cap. 3.* De Pſalterio, Magadide, Sambuca, atque affinibus Citharæ, Lyræque organis. *Cap. 4.* Lyræ Citharæque chordarum numerus. Quintiliani locus expoſitus. Quænam fuerit utriusque organi differentia propriaque figura. Non unam fuiſſe earum ſpeciem. *Cap. 5.* Lyræ Citharæque partes, earumque vocabula Echeum accuratius expoſitum. *Cap. 6.* De Plectro, Pectine aliisque Citharœdorum inſtrumentis. *Cap. 7.* Alia quædam Pectinis, et Plectri officia ex conjectura. *Cap. 8.* Quibus modis lyra citharaque tenerentur, ac pulſarentur.

Molineux (Dr. Thomas), F. R. S. *A Letter to te Right Reverend St. George, Lord Biſhop of Clogher in Ireland, containing ſome Thoughts concerning the antient Greek and Roman Lyre, and an Explanation of an obſcure Paſſage in one of Horace's Odes.* In den Philoſ. Tranſactions, for the year 1702. Nr. 282. p. 1267—1278.

Scalichius (Paulus) ein Doctor der Theologie, geb. zu Agram in Croatien 1534; *Dialogus de Lyra;* ſ. **Jöchers** Gel. Lexicon. Starb zu Danzig 1575.

Spanhemius (Ezechiel) ein Preußiſcher Geheimerrath; *Obſervationes in Callimachum.* Utrecht, 1697. Sind auch in Grævii Ausgabe des **Callimachs** befindlich. In dieſen Anmerkungen wird ſehr

viel von muſikal. Dingen, von Inſtrumenten, beſonders aber von der Cithara gehandelt. Starb 1710 im 81ſten Jahre ſeines Lebens.

b) Von den Flöten:

Bartholinus (Caſpar) geb. zu Coppenhagen 1654 und Profeſſor der Anatomie daſelbſt; *De Tibiis veterum et earum antiquo Uſu libri tres.* Rom, 1677. Editio altera, figuris auctior, Amſtelodami, 1679. 12. Dieſer Traktat, den der Verf. in ſeinem 22ſten Jahre geſchrieben hat, beſteht aus 3 Büchern folgenden Inhalts:

Lib. I. Cap. 1. de *Tibia*, ad quam Muſices partem apud veteres pertinebat. *Cap. 2.* Nominis *Tibiae* origo et ſynonyma. *Cap. 3.* De inventoribus *Tibiarum. Cap. 4.* de materia *Tibiarum. Cap. 5. Tibiarum* forma, earumque partes. *Cap. 6. Tibiarum* ſpecies et varia diſcrimina. *Cap. 7.* de arte *Tibias* inflandi. *Cap. 8. Tibiarum* ſonus. *Cap. 9.* de Modis Numerisque *Tibiarum. Cap. 10.* A quibus ars *Tibias* inflandi exercita, et apud quos in uſu.

Lib. II. Cap. 1. Tibiae vis ad varie afficiendos animos, eosque vel concitandos vel mollendos. *Cap. 2. Tibiae* uſus in curatione morborum. *Cap. 3. Tibia* in regum inauguratione. *Cap. 4.* Tibia in triumphis. *Cap. 5. Tibia* in bello. *Cap. 6. Tibia* in Hymnis, et Deorum placationibus apud paganos. *Cap. 7. Tibia* in ſacris et ſacrificiis gentilium. *Cap. 8. Tibia* in ſacris Magnæ Deum Matris. *Cap. 9. Tibia* in feſtis publicis. *Cap. 10. Tibia* in ludis, ſpectaculis, atque Comediis. *Cap. 11. Tibia* in ſaltatione Pantomimi Ludi aliorumque. *Cap. 12. Tibia* in nuptiis et choreis. *Cap. 13. Tibia* in conviviis. *Cap. 14.* Ad *Tibiam* factæ Conciones ad populum, Carmina recitata atque Heroum laudes in conviviis et funeribus decantatæ. *Cap. 15. Tibia* in funeribus et luctu. *Cap. 16. Tibia* nautica. *Cap. 17. Tibiarum* vis ad commovenda bruta animalia. *Cap. 18.* de Tibiis Mira quædam ab Antiquis tradita, naturali ratione explicata. *Cap. 19.* de aſſa *Tibia*, ejusque cum aliis inſtrumentis conſonantia, ſymphonia.

Lib. III. Cap. 1. de *Tibicinibus. Cap. 2.* Marſyæ *Tibicinis* fabula. *Cap. 3.* de rebus quibus uſi *Tibicines*, anulo, *Tibiarum* et linguarum theca atque capiſtro. *Cap. 4.* de veſtitu *Tibicinum*, et ſcabella. *Cap. 5. Tibiarum* fabri et confectores. *Cap. 6.* de *Tibiarum* a reliquis Inſtrumentis, quæ oris flatu animantur, differentia, et primo de Fiſtula atque Pandurio. *Cap. 7.* de tuba, concha, buccina, cornu, lituo, tibia, utriculari et pithaulica, organo, atque hydrauli. Eorumque omnium et tibiæ diſcrimine. Iſt auch in *Graevii* Theſ. antiquit. rom. Tom. VI. pag. 1157. abgedruckt.

Dacier (Madame); Gedanken über die Flöten der Alten, aus ihren Noten über den Terenz, überſetzt von Friedr. Chriſtian Rackemann. In Marpurgs hiſt. krit. Beytr. B. 2. S. 224 — 232.

Hilliger (Johann Zacharias) ein Magiſter, geb. zu Chemnitz; *de Tibicinibus in funere adhibitis*, Diſſert. 1717.

Manutius (Aldus) Pauli fil. Aldi N. *Epiſtola de Tibiis veterum.* Venet. 1570. S. *Ejusd.* Quæſit. per Epiſtol. Venet. 1576. 8. *Gruteri* Lampad. Tom. IV. p. 251. *Graevii* Theſ. Antiquit. rom. T. VI. p. 1210. und *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. 32. p. 861.

Meurſius (Joannes) ein Sohn des berühmten Philologen, geb. zu Sora (Jöcher ſagt Leiden); *Collectanea de Tibiis veterum.* 1641. 8. Nachher wurde das Werk in *Gronovii* Theſaur. antiquitat. græcar. Tom. VIII. p. 2453. eingerückt. Der Inhalt iſt folgender:

Cap. 1. de derivatione Tibiæ. *Cap. 2.* de Tibiæ inventione. *Cap. 3.* de inventione cantus tibiarum. *Cap. 4.* de genere et differentia materiæ tibiarum. *Cap. 5.* de Lydicarum et Phrygiarum tibiarum differentia. *Cap. 6.* de laudatione, exiſtimatione et pretio Tibicinum. *Cap. 7.* de con-

temptione Tibiarum. *Cap. 8.* de appellatione Libycæ Tibiæ. *Cap. 9.* de Thracibus, et Arcadibus, qui ad tibiam armati saltabant. *Cap. 10.* quomodo Arcades præ omnibus nationibus pueros suos tibia ludere assuefaciant? *Cap. 11.* de choreis ad tibias, et fistulas. *Cap. 12.* de cantionibus ad tibias ex Prolegomenis in Pythionicas. *Cap. 13.* Tibia ad Bacchanalia, et lætitiæ signum usurpata. *Cap. 14.* de Præficis Tibicinis. *Cap. 15.* de Tibia funesta, sive usu Tibiarum in funeribus. *Cap. 16.* Minervam usam fuisse tibia, lamentationis causa. *Cap. 17.* de Tibia nuptiali. *Cap. 18.* de usu Tibiæ in bello. *Cap. 19.* Usus Tibiarum in conviviis, spectaculis, et bello. *Cap. 20.* de longis Tibiis. *Cap. 21.* de apertis Tibiis. *Cap. 22.* de Synaulia et Monaulo Aegyptiorum invento. *Cap. 23.* Pejus Babys tibia canit. *Cap. 24.* de Certamine Marsyæ cum Appolline de tibiis. *Cap. 25.* de tempore Sacrorum. Ist auch in *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. pag. 845. abgedruckt.

c) **Von den Cymbeln:**

Lampe (Frid. Adolph.) ein Prediger zu Bremen; *De Cymbalis veterum Libri III. in quibus quaecunque ad eorum nomina, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus, pertinent, elucidantur.* Traj. ad Rhen. apud Guil. a Poolsum, 1703. 12. Beträgt 18 Bogen. Starb zu Utrecht als Professor und Doctor der Theologie 1729. Steht auch in *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 867.

Roa (Martin de) ein spanischer Jesuit, geb. zu Cordua 1563; *Singularia S. Scripturae.* Im 2ten Theil p. 600. seq. wird *de Cymbalis veterum* gehandelt.

S. *Fabricii* Bibliogr. ant. cap. XI. §. 17. p. 373. Starb zu Montella 1637.

Zornius (Petrus) Professor zu Stettin; Commentatio: *de Usu aereorum Tripodum et Cymbalorum in sacris Graecorum.* Kiel, 1715. 4. 4½ Bogen. Geb. zu Hamburg 1682, gestorben zu Thorn 1746.

d) **Von den Sistern:**

Bacchinius (Benedictus) ein italiänischer Benedictiner-Mönch zu Parma, geb. zu Borgo San Donnino, einer Stadt im Herzogthum Modena, 1651; *de Sistris, eorumque figuris, ac differentiis, cum dissert. et not. Jacobi Tollii.* Trajecti ad Rhenum 1696. 4. Steht auch in *Graevii* thesaur. antiquitat. roman. Tom. VI. pag. 411. 3½ Blätter in Folio stark, nebst einem halben Bogen Kupfer, worauf 26 verschiedene Formen vom Sistro gestochen sind.

Bochart (Samuel) ein reform. Prediger zu Caen, geb. zu Rouen 1599; *de Sistro.*

Bossius (Hieronymus) *Libellus de Sistris.* Mediolani, 1612. 12.

Epistola ad Jo. Clericum de Sistris. In der Bibl. select. Tom. XVI. p. 167.

Tollius (Jacobus) Professor zu Duisburg; *Notae in Bened. Bacchinium de Sistris eorumque figuris*, Utrecht 1695.

—— *Dissertatiuncula: de Sistrorum varia figura.* Ibid. 1695. Beyde Traktate stehen in *Graevii* Thes. antiquit. roman. Tom. VI. Starb 1696. zu Utrecht.

e) *De Tintinnabulis:*

Magius (Hieronymus) ein italiänischer Rechtsgelehrter aus dem Mayländischen gebürtig; *De Tintinnabulis, liber posthumus, cum notis Franc. Swertii, fil.*, s. *A. H. de Sallengre* Thes. ant. rom. Tom. II. p. 1157. Starb 1572 oder 1573.

Pacichellius (Joh. Bart.) *De Tintinnabulo Nolano, lucubratio.* Neap. ex offic. Camilli Cavalli. 1693. 12.

Swertius (Franciscus) ein Niederländer, geb. zu Antwerpen 1567; *Notae in Hieronymi Magii de Tintinnabulis libellum.* Starb in seinem Geburtsort 1629.

f) **Von der Wasserorgel:**

Barbaro (Daniele) ein Venetianer, und Patriarch zu Aquileia; **Anmerkungen über den Vitruv** *de Architectura*, wo er im 13ten Kap. auch von den **Wasserorgeln** handelt. Er starb 1569. im 41sten Jahr seines Lebens.

Man hat auch ein besonderes musikalisches Werk von ihm in italiänischer Sprache, welches aber noch MSt. ist, s. *Laborde* Essai sur la Musique T. III. p. 333.

Kircher (Athanasius) *Magia Phonocamptica.* Enthält eine Beschreibung und Erklärung der Hydraulischen Orgel von Vitruv.

Meister (Albert. Ludw. Friedr.) Hofr. und Profeß. der Philosophie zu Göttingen; *De veterum Hydraulo*, eine Vorlesung in der Societät der Wissenschaften, im Jahr 1771. Gedruckt in den novis commentariis soc. reg. scientiar. Gœtting. Tom. II. pag. 159. mit zwey Kupfertafeln, deren eine die Form der Wasserorgel nach der Beschreibung des **Hero**, die andere aber einige einzelne Theile derselben enthält.

Die Abhandlung ist in **drey Abschnitte** getheilt, nach folgendem Inhalt: *Sect. I.* Varia organorum hydraulicorum genera. *Sect. II.* Organi hydraulici, hoc est, organi musici empneusti hydraulicis machinis emendati et exculti, fabrica ex mente Heronis. *Sect. III.* Hydrauli veterum cum organis recentioris ævi conferuntur. Aus allen in dieser Abhandlung enthaltenen Untersuchungen zieht der Verfasser zuletzt folgende drey Schlüsse: 1) Wer die vom **Hero** und **Vitruv** beschriebene Wasserorgel den neuern Windorgeln vorziehe, oder nur auf irgend eine Weise gleich halte, verrathe Unwissenheit oder Hartnäckigkeit. 2) Ob es ausser den vom **Hero** und **Vitruv** beschriebenen, noch andere Wasser- oder Windorgeln gegeben habe, welche den unsrigen gleich geschätzt, oder vorgezogen zu werden verdienten, könne man weder bejahen noch verneinen, sondern müsse es unentschieden lassen. 3) Das Wasser, welches die Alten bey ihren Orgeln anwendeten, sey für die neuern Orgeln völlig entbehrlich, und sie können dadurch weder an Schönheit noch an Brauchbarkeit etwas gewinnen.

De instrumento Hydrauli excerpta ex tractatu Isaaci Vossii de Poematum cantu et viribus Rhythmi. In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 1093.

§. 193.

Vom Unterschied der alten und neuen Musik handeln:

Artusi (Giovan Maria) aus Bologna; *L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna Musica, ragionamenti dui, nei quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie alli moderni Compositori.* Venedig, 1600. Fol. Weil auf dem Titelblatt steht: novamente stampato, scheint die Ausgabe von 1600 schon eine zweyte Auflage zu seyn. Die Musik der Griechen wird der Neuern entgegen gesetzt, und für sehr vollkommen gehalten.

Fraguier (Claude François) Abbé zu Paris, und Mitglied der Acad. des Inscript. et belles Lettres, geb. daselbst 1666. *Examen d'un Passage de Platon sur la Musique.* In den Memoires de Litterature de l'acad. des Inscript. T. III. p. 118. Eine deutsche Uebersetzung davon steht in **Marpurgs** histor. krit. Beytr. B. 2. p. 45.

Galilei (Vincentio), nobile Fiorentino; *Dialogo della Musica antica e della moderna.* In Fiorenza, 1581 und 1602. Fol. Ohne Register und Zueignungsschrift 149 Seiten. Der Verf. ist sehr von der Vortreflichkeit der griechischen Musik eingenommen.

Mei (Girolamo) ein Florentinischer Edelmann; *Discorsa sopra la Musica antica et moderna.* Venedig, 1602. 4. Nach *Laborde* (Essai sur la Mus. T. III. p. 356.) soll dieser *Mei* auch ein sehr schätzbares Werk *de modis musicis* geschrieben haben, welches aber nicht gedruckt worden ist.

Perrault (Charles) de l'Academie françoise etc. *Paralelle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences.* Paris, 1693. 8. In diesem Werk wird viel gutes von der Musik der Griechen, so wie überhaupt von alten Musikern gesagt. Der Verf. zieht die neue Musik der alten vor. Der Bruder desselben, *Claude Perrault*, ein Akademist, Medikus, und geschickter Baumeister zu Paris, schrieb *Essais de Physique* in vier Bänden, worunter der zweyte von Musik, und zwar meistens von griechischer Musik handelt. Sowol in dieser Abhandlung, als in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Vitruv (1673) beweist er, daß die Griechen keine Harmonie gekannt haben.

Provedi (Francesco) Coltellinajo Sanese; *Paragone della Musica antica, e della moderna; Raggionamenti IV.* In der Raccolta d'opusculi scientifici e filologici, Tom. L. pag. 345 — 451. In Venezia, appresso Simone Occhi. 1754. 8.

Raggionamento I. Si tesse brevemente l'Istoria della Musica: si fa vedere l'uso, e la stima, che ne facevano i Greci, ed il pensiero che si prendevano per conservarla nella sua purità; si dichiara, in che modo la Musica Greca sia passata fino a noi; ed in fine contro la comune opinione dimostrasi, che ella esiste ancora al presente.

Ragion II. Si paragona l'antica Musica Greca colla Musica moderna Teatrale, e si dimostra l'eccellenza di quella sopra di questa.

Ragion. III. Si paragona l'antica Musica Greca colla Musica moderna Ecclesiastica, o questa sia fatta all' uso Teatrale, o alla Palestrina, volgarmente detta a Capella; e si pone in chiaro, che l'antica è più perfetta della moderna.

Ragion. IV. Si dimostra, che una delle primarie cause dell'imperfezione della moderna Musica, è stata la poco propria maniera, colla quale è trattata da' suoi Scrittori.

Der Verfasser behauptet, die wahre alte griechische Musik bestehe noch heutiges Tages in dem Ambrosianischen und Gregorianischen Kirchengesang. Hierin sind nun mehrere seiner Meynung. Ob aber dieser benannte Kirchengesang in jeder Rücksicht der neuern Musik vorzuziehen sey, ist eine andere Frage, die wohl nicht leicht eine allgemeine Beystimmung finden dürfte. Sonst wird in diesem Werke hin und wieder über die Ausartung der neuern Musik manches gutes gesagt. Nur darin scheint der Verfasser zu irren, daß er glaubt, diese Ausartung bestehe in der Abweichung von dem Ambrosianischen und Gregorianischen Kirchengesang.

Riemer (Johannes) ein Magister aus Halle in Sachsen gebürtig; *Disputatio: de proportione musica veterum et nostra.* Halle, 1673. 4 Bogen.

Temple (Sir William), geb. zu London 1628; *Essay upon the antient and modern Learning.* Zieht die ältere Musik der neuern weit vor.

Wallis (John) Prof. der Mathematik zu Oxford, geb. 1616. *Appendix de Veterum harmonica ad hodiernam comparata.* Am Ende der Ausgabe des Ptolemäus 1682. 4. und 1699. Fol. 30 Folioseiten stark.

—— *On the strange effects reported of music in former times.* In den Phil. Transf. No. 243. p. 297. Aug. anno 1698. Lowthorp. and Jones's Abridgm. edit. 1732. c. X. p. 606. Der Verf. hält die Erzählungen von den grossen Wirkungen der alten Musik meistens für fabelhaft, und giebt als Beweise verschiedene Ursachen an: 1) Weil die Musik in jenen Zeiten viel seltner gewesen sey; 2) viel einfacher, und daher auch für Unkundige viel verständlicher; 3) habe man unter dem Wort Musik, auch Poesie, Tanz ꝛc. verstanden. Die übrigen Beweise würden uns zu weit führen. Der Verfasser starb 1703.

§. 194.

Die Bedeutungen musikalischer Kunstworte, und andere historische Umstände der griechischen Musik erklären:

Brossard (Sebastian de), geb. ums Jahr 1660; *Dictionaire de Musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usités dans la Musique etc.* Amsterdam bey Roger, ohne Jahrzahl in 8. 2 Alphab. 3 Bogen. Auch ein starkes Schriftstellerverzeichniß von der alten und neuern Musik ist angehängt. Der Verf. starb 1730, über 70 Jahre alt. Er hatte eine schöne und starke musikalische Bibliothek gesammelt, welche er Ludwig 14. überließ. Er erhielt dafür ein Jahrgeld von 1200 Livr., und seine Niece eben so viel aus dem Königl. Schatz.

du Cange (Caroli du Fresne); *Glossarium mediae et infimae Graecitatis.* In 2 Foliobänden. Enthält viele Erklärungen griechischer zur Musik gehöriger Kunstworte.

Grassineau (James) ein Engländer; *A musical Dictionary; being a Collection of Terms and Characters, as well antient as modern; including the historical, theoretical, and practical Parts of Music: As also, an Explanation of some parts of the Doctrine of the Ancients; interspersed with remarks on their Method and Practice, and curious Observations on the Phoenomena of Sound mathematically considered, as it's relations and proportions constitute Intervals, and those again Concords and Discords.* The whole carefully abstracted from the best Authors in the Greek, Latin, Italian, French, and English Languages. London, 1740. 8. 348 Seiten. Ist meistens eine Uebersetzung des Brossardischen Wörterbuchs. Dem Werke ist eine Empfehlung von **Dr. Pepusch, Dr. Green** und **Mr. Galliard** vorgedruckt, die es als ein nützliches und gutes Buch den Liebhabern der Musik anpreisen.

Im Jahr 1769. hat Robson einen Anhang dazu drucken lassen, der aus dem Rousseauischen Dictionaire de Mus. zusammen gezogen ist.

Junius (Hadrianus) ein Doctor der Medicin und berühmter Gelehrter in Holland, geb. zu Horn in Holland 1511 oder 1512; *Lexicon graeco-latinum.* Antwerpen, 1583. 8. In diesem Werke werden unter dem Titel: *musica instrumenta, eoque spectantia*, munsikalische Kunstwörter erklärt, von 243 bis 251 Blatt. Unter dem Titel: *artium nomina*, kommen noch mehrere vor. Starb 1575. zu Armuyden in Seeland.

Martini (Jo. Bapt.) Min. Conventualis Bonon. geb. 1706; *Onomasticum, seu Synopsis musicarum graecarum atque obscuriorum vocum, cum earum interpretatione ex Operibus J. Bapt. Donii.* In Donii Opp. T. II. p. 268.

Martinius (Matthias) Rector und Professor zu Bremen, geb. zu Freyenhagen 1572; *Lexicon philologicum.* Bremen, 1623. Fol. Erklärt sehr viele musikalische Kunstwörter aus griechischen Schriftstellern.

Rousseau (Jean Jaques) geb. 1708; *Dictionaire de Musique.* Man hat Ausgaben davon in 4. 8. 12. Eine bequeme Herausgabe ist 1768. in 8. zu Amsterdam herausgekommen. Alles, was zur Musik der Griechen gehört, ist darin erläutert.

In seinem Versuch über den Ursprung der Sprachen, wird im 18ten Kapitel bewiesen: *Que le Systeme musical des Grecs n'avait aucun rapport au notre*, weil die Größen ihrer Intervalle wie bey den Wilden ganz von der Größe der unsrigen abgiengen. Die Kenntniß der Harmonie spricht **Rousseau** den Griechen zwar ab, hält sie aber unserer Musik für nachtheilig, und für eine gothische und barbarische Erfindung.

Walther (Joh. Gottfr.) geb. 1684; **Musikalisches Lexicon** u. s. f. Leipzig, 1732. 8. 1 Alph. 19 Bogen, und 22 Kupfertafeln. Enthält Erklärungen aller zur griechischen Musik gehörigen Kunst-

worte, so wie auch ein Verzeichniß musikal. Schriftsteller und praktischer Tonkünstler der Griechen, in alphabetischer Ordnung. Es ist Schade, daß die Fortsetzung dieses so nützlichen und fleißig gearbeiteten Werks, die schon 1739 fertig war, nicht gedruckt worden ist. In einem Brief an **Mattheson** (s. Ehrenpforte p. 390.) beschwert sich der Verf., daß diese Fortsetzung aus Mangel an Unterstützung nur 25 Bogen stark geworden sey. Der Verf. starb 1748.

§. 195.

Schriften vermischten Inhalts sind:

Bos (Lambertus) Ling. græc. in Acad. Franequ. Profess. *Antiquitatum graecarum praecipue atticarum descriptio breuis, cui testimonia e fontibus et quasdam observationes adjecit M. Jo. Frid. Leisnerus.* Lipsi. 1767. 8. Enthält: *Part. I. Cap. XXII.* de quatuor ludis solennibus Græciæ, et primo de Olympicis. *Cap. XXIII.* de Pythiis. *Cap. XIV.* de Nemeis. *Cap. XXV.* de Isthmicis. *Part. II. Cap. V.* de liberorum nativitate et educatione. *Cap. VII.* de Musica. *Cap. VIII.* de cithara. *Cap. IX.* de Tibia et Fistula.

Caylus (Anne-Claude-Philippe de Thubiéres etc. Comte de) Grand d'Espagne, geb. zu Paris den 31. Oct. 1692. *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Gresques, Romaines et Gauloises.* 7 Bände in 4. In diesem kostbaren Werk kommt vieles **von der Musik der Alten** vor. Der Verf. starb zu Paris 1765.

Feithius (Everardus) ein Gelehrter aus dem 16. Jahrhundert aus Elburg in Geldern gebürtig; *Antiquitatum Homericarum Libri IV.* In Gronovii antiquit. græcar. Tom. VI. Das vierte Kapitel des vierten Buchs handelt: *de Musica*, auf folgende Art: von der Lyra, vom Plectro, von dem mit der Cithar begleiteten Gesang, daß dessen Inhalt aus göttlichen, natürlichen und andern merkwürdigen Dingen bestanden, und insonderheit bey Opfern und Gastmahlen sey gebraucht worden; ferner, daß die Sänger in allen Stücken selbst Weise gewesen sind. Beträgt zusammen 3 Folioseiten.

Ferrarius (Franciscus Bernardinus) ein Antiquarius geb. zu Mayland 1577. *De veterum acclamationibus et plausu Libri VII.* In *Graevii* Thes. ant. romanar. T. VI. Hat folgende zur Musik gehörige Dinge: *Lib. I.* c. 11. Was ein Bombus gewesen. c. 17. ad Rhythmum musicosque modos pronunciatas olim acclamationes. c. 18. musicum in acclamando concentum alternis factitatum interdum, interdum ab omnibus simul acclamantibus. Acclamandi signum fuisse in auditoriis a Mesochoro datum, quemadmodum vel canendi in Veterum choris a Coryphæo etc. *Lib. II.* c. 14. erklärt die Wörter Sibilum, Sibilare, Fistulari, Syrinx. *Lib. VII.* c. 14. 15. vom Hymenæo weitläuftig. c. 9. vom Worte Hosanna oder Hosianna. Starb 1669.

Chr. G. Heyne, de litterarum artiumque inter antiquiores Graecos conditione, quatenus illa ex Musarum aliorumque deorum nominibus muniisque intelligitur. Wurde im Jahr 1772 als eine akademische Schrift einzeln, sodann aber in den Opusculis des Verf. Tom. II. (Göttingen, bey Dieterich, 1787. 8.) abgedruckt.

Nach der Meynung des Hrn. Hofr. lehrt die Fabel von den Musen, Apoll, Merkur u. s. f. so viel: daß die ganze Wissenschaft und Gelehrsamkeit der Griechen bloß in Musik, Tanz und Poesie bestand, folglich die vermeynten Erfinder dieser Wissenschaften mit Recht keine andere Attribute, als musikalische Instrumente erhalten konnten. Uebrigens wird das Zeitalter der griechischen Gottheiten für rauh gehalten, und der Zustand der Künste und Wissenschaften demselben angemessen.

Montfaucon (Bernard de) ein gelehrter Benediktiner zu Paris, geb. 1655. *Palaeographia graeca, sive de ortu et progressu literarum graecarum* etc. Paris, 1708. Fol. Lib. V. Cap. III. p. 356. *De notis musicis tam veteribus, quam recentioribus, carptim.* Beträgt nur eine Folioseite. Der Verf. starb zu Paris 1741. 87 Jahr alt.

Paulinus (Fabius) ein Professor der griechischen Sprache zu Venedig; *Hebdomades, de numero septenario libri VII.* Venedig 1589. 4. Ist über den Vers des Virgil: obloquitur numeris septem discrimina vocum geschrieben, und bezieht sich meistens auf die Beschaffenheit der griechischen Musik. Vorzüglich handelt das 2te, 3te und 4te Buch davon.

Severus (Cassius) von Parma gebürtig; *de industria Orphei circa studium Musices, Carmen.* Frankfurt 1608. 8. mit Nath. Chytræi Anmerkungen.

Textor (Joannes) sonst **Ravisius** genannt, ein französischer Philosoph, geb. zu Nevers; *Theatrum poeticum et historicum, sive officina.* Basel, 1592. 4.

Das 4te Buch handelt: *Cap. 34.* de Musica, et instrumentis musicis. *Cap. 35.* de Musicis et cantoribus. *Cap. 36.* de iis, qui Citharoedicam artem exercuerunt. *Cap. 37.* de iis, qui tibia cecinerunt. *Cap. 38.* de iis, qui tuba claruerunt. *Cap. 39.* de Sirenarum cantu. *Cap. 104.* de certaminibus olympicis. *Cap. 105.* de Pythiis etc.

Versuch von den musikalischen Wettstreiten der Alten. In **Hillers** wöchentlichen Nachrichten ꝛc. Jahrg. 3. S. 150. 159. 167. 175. 213. 221. Aus der neuen Bibl. der schönen Wissenschaften und freyen Künste. B. 7. S. 1 — 37. 205 — 231.

Zeidler (Carl Sebastian); *Dissertatio epistolica de veterum Philosophorum studio musico.* Nürnberg 1745. 4. 12 Seiten. S. **Wills** Nürnbergisches Gel. Lexic. Th. 4. S. 328.

§. 196.

Schriften über die Musik der Neugriechen:

Allatius (Leo) ein Neugrieche zu Rom, geb. auf der Insel Chio 1586. gestorben zu Rom 1669. am 19 Jan. im 83 Jahre seines Lebens; *De Melodis Graecorum.* S. *Freheri* Theatr. vir. erud. p. 1537. und *Gerberti* de Cantu et Mus. sacr. Tom. II. pag. 20. wo auch angeführt wird, daß dieses Werk von andern Gelehrten an verschiedenen Orten vergeblich gesucht worden ist.

Doni (Gio. Batista) Patrizio Fiorentino, geb. 1616; *Discorso all' Eminent. Sig. Card. Barberino del conservare la Salmodia de' Greci, recandola nella nostra intavolatura.* In dessen Opp. Tom. II. pag. 161.

Guys; Voyage litteraire de la Grece, ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs moeurs. A Paris 1776. 8. T. I. II. Der 38ste Brief handelt; de la Musique chez les Grecs, und enthält zugleich einige türkische und neugriechische Lieder.

Sulzer (Franz Joseph) Auditeur bey dem Kavallerieregiment Savoyen zu Wien, geb. zu Laufenburg im österreich. Breisgau; **Geschichte des transalpinischen Daciens, d. i. der Wallachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens, als ein Versuch einer allgemeinen Dacischen Geschichte.** Des 1sten Theils 2 Bände. Wien, 1781. 3ter B. Ebend. 1782. gr. 8. Am Ende des zweyten Bands steht eine ausführliche Nachricht **von der Musik der Türken und Neugriechen.**

Fünftes Kapitel.

Geschichte der Musik bey den Römern.

§. 1.

Obgleich die älteste Geschichte der Römer nicht weniger in Dunkelheit gehüllt ist, als die älteste Geschichte aller Nationen, so kommen doch die meisten Geschichtforscher darin miteinander überein, daß die Römer ihre Künste und Wissenschaften zuerst von den Hetruskern und Griechen erhalten, folglich hierin keine Nationaleigenheiten gehabt haben. Dies gilt auch von ihrer Musik.

Dionys von Halicarnaß, wenn er von dem Alter der **Pelasgier** spricht, welche die hetruriſchen Städte **Phalerium** und **Phascenium** bewohnten, sagt ausdrücklich, daß ihre Religionsgebräuche mit den Griechischen einerley gewesen sind. Heilige Frauen dienten in den Tempeln, und ein unverheyrathetes Mädchen, mit Namen **Canistrifera** oder Korbträgerin, fieng die Feyer an, indem Chöre von Jungfrauen vaterländische Lieder zum Lobe der Gottheit sangen [1]). **Strabo** und **Livius** sind eben derselben Meynung. Beyde versichern, daß vorzüglich diejenige Musik, welche bey Opfern gebraucht wurde, von den Hetruriern auf die Römer gekommen sey [2]). Dies scheint der Ursprung der römischen Vocalmusik zu seyn. Aber auch die Instrumentalmusik war bey den Römern nicht einheimisch. Nach dem **Dionys von Halicarnaß** waren es die **Arcadier**, welche zuerst griechische Schrift und Instrumentalmusik nach **Italien** brachten. Sie bedienten sich der **Lyre**, und zwey anderer Instrumente, welche sie **Trigona** und **Lydische** nannten. Unter dem letzten ist wahrscheinlich eine lydische Flöte zu verstehen. Vorher sagt der angeführte Geschichtschreiber, kannte man blos eine Schäferpfeife, und gebrauchte kein anderes Instrument [3]). Auch selbst die Stifter Roms, **Romulus** und **Remus** wurden, wie **Dionys** ebenfalls bezeugt, zu **Gabiis** in griechischen Künsten, worunter außer der Uebung in den Waffen, die Musik ausdrücklich genannt wird, unterrichtet.

§. 2.

Aus dem vorhergehenden §. kann man wenigstens mit Sicherheit schließen, daß die Römer keine Verächter der Musik gewesen sind, wie einige neuere Schriftsteller haben behaupten wollen [4]), ob sie gleich keine eigentliche Nationalmusik, und weder eine so große Neigung zu ihr hatten, als die Griechen, noch es auch in der Vervollkommung derselben so weit brachten. Hätten sie sie verachtet, so würden **Romulus** und **Remus** nicht darin unterrichtet worden seyn; man würde sie nicht bey den Göt-

1) In his urbibus multa prisca instituta, quibus Græci quondam sunt usi, diutissime permanserunt — — Sed manifestissimum omnium monumentum, unde apparet, homines illos, qui Siculos expulerunt, olim Argis habitasse, est Iunonis templum, quod Phalerii ad illius Argivi similitudinem est extructum. Ubi et sacrorum ritus erant similes, et sacræ mulieres, quæ templi curam gerebant, et puella, quæ Canistrifera vocabatur, casta, et nuptiarum expers, quæ sacra auspicari solebat: præterea chori virginum, quæ patrios hymnos in illius deæ laudem canebant. *Antiquit. roman. lib. I. cap. 3.*

2) *Strabo de bello punico. Livius lib. XXXIX.*

3) Arcades etiam dicuntur græcarum literarum usum in Italiam primi transtulisse, qui recens ipsis apparuerat, et quem nuper didicerant. Instrumenta quoque musica, quæ lyra, et trigona, et lydi vocantur, quum priorum sæculorum homines tantum fistulis pastoralibus, nec ullo alio instrumento musico uterentur. *Antiquit. roman. lib. I. cap. 3.*

4) Unter diesen verdient der berühmte **Conring** vorzüglich bemerkt zu werden, welcher im ersten Band seiner bey Göbel herausgekommenen Werke (§. 14) folgenden Satz behauptet: Apud Græcos (Musica) in magno honore, *apud Romanos in contemtu fuit.* Ferner Tom. IV. §. 20. pag. 35, 36: *Apud Romanos non*

tersesten, bey Triumphen, bey Leichenbegängnissen [5]), bey Gastmahlen, bey Schauspielen [6]), kurz bey allen Gelegenheiten, wo auch andere Nationen Gebrauch von ihr machen, aufgenommen, und endlich würde sie nicht mancher von den Kaisern theils sehr unterstützt, theils selbst ausgeübt haben. Um dieses zu bestätigen, wollen wir die hauptsächlichsten Begebenheiten, wodurch wenigstens der häufige Gebrauch der Musik bey den Römern außer Zweifel gesetzt wird, anführen.

§. 3.

Der erste römische Triumph wurde nach dem **Dionys** (Antiquit. rom. lib. II.) vom **Romulus** gefeyert. Er saß in einem Purpurmantel auf einem Wagen, welcher von vier Pferden gezogen wurde. Seine Armee war in drey Theile abgesondert, welche ihren Göttern vaterländische Lobgesänge sangen, und ihren Anführer mit extemporirten Versen rühmten. Dies geschah im vierten Jahr nach der Erbauung Roms, oder nach der gewöhnlichen Zeitrechnung 749 Jahre vor Christo.

Numa Pompilius folgte in der Regierung auf den **Romulus**. Man glaubt, daß dies 715 Jahre vor Christo geschehen sey. Eine seiner ersten Sorgen war die ordentliche Einrichtung des Gottesdienstes, wozu jedes öffentliche Fest gerechnet wurde. Er theilte alle dazu nöthige Personen in **acht Klassen** ein, nämlich in die **Curiones, Flamines, Celeres, Augurn vestalische Jungfrauen, Salier, Fecialen** und **Pontifices**. Unter diesen **acht Klassen** waren die **Salier** eigentliche Bewahrer von zwölf Schilden, die man im Tempel des Mars verwahrte, und bestanden aus eben so viel Jünglingen, welche **Numa** selbst unter den Söhnen der Patricier ausgesucht hatte. Sie mußten den bewundernswürdigen Schild, welcher dem Vorgeben des **Numa** zufolge vom Himmel herunter gefallen war, und an dessen Erhaltung die Erhaltung des römischen Reichs hieng, nebst eilf andern, welche **Mamurius** unter der Bedingung, daß seiner in den Gesängen der Salier möchte gedacht werden, genau nachgemacht hatte, jährlich in Proceßion in der Stadt Rom herumtragen, und stets dabey in voller Rü-

decuit Principes. Hätte **Conring** eben so viel Urtheilskraft als Gelehrsamkeit besessen, so würde er sich durch manches Zeugniß alter Geschichtschreiber von der Unrichtigkeit seiner Meynung haben überzeugen können. Allein, er bewies auch in andern Dingen so wenig Urtheilskraft, daß jemand nach seinem Tode folgende Grabschrift auf ihn machte: Hic jacet H. Coringius, expectans judicium. Eine Widerlegung der Conringischen Meynung findet man in **Mattheſons** mus. Ehrenpforte, S. 39 folg.

5) Kein angesehener Römer konnte ohne Musik begraben werden. Es waren allemal Histrionen, Tänzer, Tibicinisten und Trompeter dabey. Man hatte daher ein Sprüchwort, nach welchem man von einem Menschen der dem Tode nahe war, sagte: daß er die Pfeifer bestellen lassen könne. Bey den Leichen erwachsener Personen waren Trompeter, (Tubicines) und bey den Leichen der Jünglinge Pfeifer (Tibicines). (*Statius* Thebaid. l. 6. v. 120). Man band sich indessen nicht immer genau an diese Ordnung, sondern verwechselte die Trompeter und Pfeifer bisweilen miteinander, oder gebrauchte beyde zugleich. (*Senec.* de mort. Claudii, und *Sueton*). In den Gesetzen der zwölf Tafeln war verordnet, daß bey einer Leiche nicht mehr als **zehen Tibicinisten** gebraucht werden sollten. „*In funere tribus riciniis, rica purpurea, decemque tibicinibus uti licito. Hoc plus ne facito.* (Tab. X. Lex. 7). Unter die Tibicinisten mischten sich die Klageweiber (mulieres lamentatrices oder Præficæ) welche Trauerlieder sangen. **Nonius Marcellus** sagt, daß der Ton, womit diese Trauerlieder gesungen wurden, mit dem rauhen und traurigen Ton der Blasinstrumente übereinstimmen mußte.

6) Die Musik wurde sowol in Lust- als Trauerspielen gebraucht. Bey allen Comödien des **Terenz** ist sowol der Componist der Musik, als das Instrument angezeigt, auf welchem sie ausgeführt werden sollte. Modos fecit (heißt es) *Flaccus Claudii Filius*, Tibiis paribus, dextris et sinistris. Dieser Flaccus muß übrigens ein sehr thätiger Componist gewesen seyn, weil er zu allen Comödien des **Terenz** die Musik gemacht hat. Von der wahren Beschaffenheit, und von der Art und Weise, wie diese Musik gebraucht wurde, weiß man indessen so wenig Gewisses, als von den rechten, linken, gleichen und ungleichen Flöten. Alles, was man uns davon sagt, ist Vermuthung und weiter nichts. Man sehe hierüber die beyden Fragmente des **Evanthius** und **Donat**, welche der Schreveliſchen Ausgabe des **Terenz** vorgedruckt sind.

stung tanzen. Die Musik, welche bey diesem Tanze gebraucht wurde, bestand hauptsächlich in einem sehr starken Geräusch, welches die Salier hervorbrachten, indem sie ungefähr auf eben die Art, wie die Corybanten und idäischen Dactylen, ihre Schilde gegen einander schlugen. Dabey wurden Lieder gesungen, welche sie Carmina Saliana nannten, und welche vornehmlich das Lob des Mars enthielten. Diese Feyer fiel in den Monat März. Die vornehmsten Römer hielten es für eine Ehre, unter diesen Saliern aufgenommen zu werden. Scipio Africanus, (Liv. lib. 37. 33) verschiedene kaiserliche Prinzen, und selbst einige Kaiser sind darunter gewesen. Salii wurden sie von ihren heftigen Bewegungen genannt, welche sie beym Tanze machten, und man glaubt, daß daher auch alle andere Tänzer Saltatores genannt worden sind. Außer der Abtheilung der gottesdienstlichen Personen in besondere Klassen, machte Numa noch andere Einrichtungen, welche auf die Verfassung Roms einen nützlichen Einfluß hatten. Um die Römer und Sabiner näher mit einander zu verbinden, die bisher in steter Uneinigkeit mit einander gelebt hatten, theilte er alle Einwohner nach ihren verschiedenen Geschäften und Gewerben in besondere Innungen und Gesellschaften, und gab allen ihre besondern Gerichte und Vorrechte. Die Musikanten hatten in dieser Abtheilung den ersten Platz, weil sie beym Gottesdienst gebraucht wurden [7]). Man sieht hieraus, daß die heutige Kunstpfeiferzunft römischen Ursprungs ist.

Unter dem Servius Tullius, welcher im Jahr 578 vor Christo zur Regierung kam, und das ganze Volk in Klassen und Centurien ordnete, wurden, nach dem übereinstimmenden Zeugniß der römischen Geschichtschreiber, zwey ganze Centurien zu Trompetern und Hornbläsern bestimmt [8]), welche die ganze römische Armee mit Musik versorgen mußten.

§. 4.

Den Ursprung der römischen Theatermusik beschreibt Livius in einer ausführlichen Geschichte. Sie verdient ganz eingerückt zu werden.

„Im 364sten Jahr vor Chr. unter dem Consulat des C. Sulpitius Peticus, und C. Licinius Stolo wütete eine Pest zu Rom. Um dies Uebel abzuwenden, und bey den Göttern Gnade zu erhalten, verordneten die Römer ein Fest, welches Lectisternium (ein Göttermahl) genannt wurde. Diese Mahle wurden in den Tempeln der Götter angerichtet, wo man Tische deckte, und Betten rings herum setzte, auf welchen die Götter nach römischer Art liegen und essen sollten. Weil aber auch dieses Fest die Götter noch nicht zu besänftigen schien, und die Pest noch immer fort wütete, nahmen die Römer zur Einführung gewisser Spiele ihre Zuflucht, welche Scenici genannt wurden, und dem kriegerischen Volke noch ganz neu waren. Diese theatralischen Spiele waren anfänglich (so wie alle Dinge) sehr unbedeutend, und Ausländern nachgeahmt. Denn die Schauspieler wurden aus Hetrurien gebracht, welche nach einer Flöte tanzten, und in ihren Bewegungen und Stellungen einen gewissen Takt hielten, ohne sie jedoch weder mit Versen, noch mit einer ihnen angemessenen Action zu begleiten. Die römische Jugend fieng bald an, diese fremden Tänze nachzuahmen, und nicht nur Scherze und Possen in schlechten Versen, sondern auch solche Bewegungen darunter zu mischen, die dem Sinn der Worte am angemessensten schienen. So kamen diese Spiele nach Rom, und durch die häufige Wiederholung derselben erhielten die römischen Schauspieler den Namen Histrio, von dem tuskischen Wort Hister. Aber ihre Spiele bestanden nicht aus so schlechten Versen und Scherzen, wie die Spiele der Fescenniner, sondern in Satyren, welche mit einer Flöte und angemessenen Gebärden begleitet wurden. Einige Jahre später verwandelte Livius Andronicus diese Satyren in ordentliche aneinander hängende Stücke, und die Possen, welche vorher das Gelächter des Volks erregt, und großen Beyfall gefunden hatten, fiengen

7) S. Plutarch im Leben des Numa. 8) *Dionys. Halic. Lib. 4. Cap. 2. Livius lib. I. Cap. 43.*

nun an, nach und nach verachtet zu werden. Nachdem aber diese Spiele schon zu einer ordentlichen Kunst geworden waren, erneuerte dennoch die römische Jugend die alten Possen wieder, und ließ sie auf die ernsthaftern Stücke folgen. Sobald nämlich die ordentlichen Schauspieler ihre Rollen geendigt hatten, erschienen einige verlarvte junge Römer auf der Bühne, und spielten wie vormals ihre lustigen Stücke. Diese Stücke wurden zuerst von Atella, einer Stadt in Campanien, nach Rom gebracht, und Exodia (das ist: Verse, die nicht zum eigentlichen Schauspiele gehören), genannt. Die ordentlichen Schauspieler durften an diesen Exodiis nie Antheil nehmen, weil die römische Jugend glaubte, sie dadurch zu erniedrigen. Daher auch diejenigen Personen, welche diese Exodia spielten, den Strafen nicht unterworfen waren, womit die Histriones belegt wurden. Ihre Namen wurden nicht aus den Stämmen ausgestrichen, welchen sie einverleibt waren, auch wurden sie nicht als unehrliche Leute von den Kriegsdiensten ausgeschlossen, sondern konnten so gut darin aufgenommen werden, als wenn sie nie auf der Bühne erschienen wären [9]).

§. 5.

Eine andere Begebenheit, welche ebenfalls Livius erzählt, beweist die Wichtigkeit der römischen Tibicinisten, und ihre Unentbehrlichkeit bey Opfern und andern gottesdienstlichen Festen.

Ich darf einen Umstand hier nicht vergessen, sagt Livius, der kaum Erwähnung verdiente, wenn er nicht mit der Religion zusammen hienge. Die Tibicinisten, welche sich dadurch für beleidigt hielten, daß ihnen von den Censoren untersagt wurde, noch ferner, einer alten Gewohnheit nach, im Tempel des Jupiter zu essen, verließen sämmtlich die Stadt, und giengen nach Tibur, so daß niemand in ganz Rom war, der bey den Opfern spielen konnte. Dies erregte in den Herzen der Senatoren religiöse Bedenklichkeiten. Sie verordneten daher eine Gesandschaft nach Tibur, welche sich bemühen sollte, diese Flüchtlinge wieder zurück zu bringen. Die Tiburtiner versprachen dazu behülflich zu seyn, und ermahnten sie zuerst vor dem Senat, wieder zurückzukehren. Weil sie aber auf diese Weise nichts auszurichten vermochten, benienten sie sich einer List, die bey dieser Art von Leuten nicht übel angewendet war. Sie wurden nämlich bey einer gewissen Feyerlichkeit alle von verschiedenen Personen eingeladen, und gebeten, das Fest mit ihrer Musik feyern zu helfen. Da die Leute dieses Standes gewöhnlich dem Wein sehr ergeben sind, so wurden sie so reichlich damit versorgt, bis sie sich in einen tiefen Schlaf getrunken hatten; und in diesem Zustand lud man sie sämmtlich auf Wagen, und brachte sie nach Rom. Hier brachten sie den übrigen Theil der Nacht auf offenem Markte zu, ohne gewahr zu werden, was geschehen war. Am nächsten Morgen, noch ganz benebelt von ihrer gestrigen Ausschweifung, sahen sie sich bey Eröffnung ihrer Augen vom römischen Volke umgeben, und weil sie sich nun bewegen ließen, in ihrer Vaterstadt zu bleiben, erhielten sie die Freyheit, jährlich drey Tage in ihrer Tibicinistenkleidung, auf die nämliche Art, wie es noch jetzt gewöhnlich ist, die Straßen Roms zu durchziehen, und auf ihren Instrumenten zu spielen. Das Recht im Tempel zu essen, wurde ebenfalls wieder hergestellt; doch erhielten es nur diejenigen, welche bey den Opfern gebraucht wurden. Diese Begebenheit trug sich 309 Jahre vor Christo zu, indem sich die Römer zu zwey sehr gefährlichen Kriegen vorbereiteten [10]).

9) *Livius Lib. 7. Cap. 2. Valerius Maxim. lib. 2. Cap. 4. de Spectaculis.*

10) *Liv. Lib. 9. Cap. 30.* Auch Ovid hat eine Stelle, woraus sich auf die ehemalige Wichtigkeit dieser Tibicinisten, auf ihre Nothwendigkeit in den Tempeln, Theatern und bey Leichenbegängnissen schließen läßt:

Temporibus veterum Tibicinis usus avorum
Magnus, et in magno semper honore fuit.
Cantabat fanis, cantabat tibia ludis,
Cantabat moestis tibia funeribus.
Fast. lib. VI.

§. 6.

Mehr als hundert Jahre nach dieser Begebenheit wurden auch, wie ebenfalls **Livius** erzählt, und einen sehr hohen Grad von Luxus darin findet, musikalische Frauenzimmer, vorzüglich bey großen Gastmahlen eingeführt. Sie hießen Psaltriæ und Sambucistriæ [11]), das ist: solche Frauenzimmer, welche sangen, und ihren Gesang mit einem Saiteninstrument begleiteten. Da man vor der Einführung solcher Frauenzimmer nicht findet, daß bey den Römern irgend eine Art von Saiteninstrument üblich gewesen, so ist die Zeit, in welcher dies geschah, nämlich 186 Jahre vor Christo, als eine Periode anzusehen, in welcher die Musik der Römer einen neuen Zuwachs erhielt, und man kann zugleich daraus schließen, daß die Fortschritte, welche die Römer, von der Entstehung ihres Staats an bis auf diese Zeit, in der Musik gemacht haben, sehr gering gewesen seyn müssen. Sowol bey den Egyptiern, als Juden und Griechen haben wir gesehen, daß sie sehr bald alle drey Gattungen von musikalischen Instrumenten besaßen. Die Römer hingegen, welche ihre Instrumente nicht einmal selbst erfanden, sondern sie von Ausländern, und vorzüglich von den Hetruskern und Sicilianern erhielten, brauchten mehr als 500 Jahre, ehe sie so weit kamen, den Gesang mit Saiteninstrumenten zu verbinden.

§. 7.

So wie es in den ersten Jahrhunderten Roms der Musik nicht an Aufmunterungen fehlte, so war es auch in den spätern beschaffen. Unter dem Consulat des **Manlius**, welcher die Gallier überwunden hatte, und im Triumph nach Rom zurückkam, wurden aus allen Theilen der Welt Personen gesucht, welche zur Verherrlichung der öffentlichen Spiele beytragen konnten. Die besten Musiker ließ Manlius aus Griechenland kommen. Er ließ auch Lobgedichte auf sich machen, welche seine Soldaten während dem Zuge singen mußten. Auch im Circus gab er große Spiele, und noch außerdem Comödien und Concerte, die mit allen möglichen Instrumenten besetzt waren. Kurz, er that alles, was seinen Triumph zum prächtigsten machen konnte, den man je in Rom gesehen hatte, und überschüttete das Volk bey dieser Gelegenheit mit so viel Vergnügen, als es kaum zu genießen wußte.

Unter der Regierung des **Julius Cäsar** wurden bey einer öffentlichen Feyerlichkeit 22000 Tafeln auf den römischen Gassen gedeckt, und mit Speisen und Getränken besetzt. Jede Tafel, woran vornehme Römer saßen, hatte ein eigenes Orchester, und **Suetonius** sagt in seiner Beschreibung dieser Feyerlichkeit, daß um diese Zeit zehn bis zwölftausend Sängerinnen, Sänger und Spielleute in Rom befindlich waren. Bey der feyerlichen Verbrennung des **Julius Cäsar**, nach seiner bekannten Ermordung auf dem Rathhause, nachdem er drey Jahre Dictator perpetuus gewesen war, warfen alle Spielleute ihre Instrumente ins Feuer, um dadurch ihre Traurigkeit über seine Ermordung zu beweisen.

Nicht weniger günstig war die Regierung **Augusts** der Musik, ob er gleich kein eigentlicher Liebhaber derselben gewesen zu seyn scheint. Vorzüglich hielt er die Schauspiele für sehr zuträglich, das Volk zu zerstreuen und in Ordnung zu halten. Er veranstaltete daher nicht nur häufig solche Feste, sondern verordnete auch, daß alle Comödien und Concerte von gewissen dazu bestellten **Aedilen** geprüft und genehmigt werden mußten, ehe sie öffentlich aufgeführt werden durften. Zu seiner Zeit nahmen die Zeichen des Beyfalls oder des Mißvergnügens durch Händeklatschen und Pfeifen ihren ersten Anfang. Er gab denjenigen besondere Belohnungen, welche es in Schauspielen den andern zuvorthaten, und war selbst der erste, welcher seinen Beyfall durch Händeklatschen zu erkennen gab. Auf die Schönheit seiner eigenen Stimme soll er viel gehalten, und noch in seinen spätern Jahren einen Phonascum oder

11) *Liv. Lib. 39. Cap. 6.*

Stimmpfleger angenommen haben, um sie noch zu verschönern, und seinen öffentlichen Reden dadurch desto mehr Annehmlichkeit und Eindruck zu verschaffen.

Nach seinem Tode fiel die Musik in Rom. Denn **Tiberius** ließ wegen eines im Schauspielhause begangenen Mords, nicht nur alle Musikanten und Schauspieler, sondern auch viele Zuschauer, welche dabey zugegen waren, aus der Stadt verweisen. Der Aufenthalt in Rom wurde dadurch so traurig, als er vorher angenehm gewesen war. Dennoch war **Tiberius** ein Freund der Musik, und beschäftigte sich zwar nicht in Rom, aber desto häufiger auf seiner Insel Caprea mit ihr.

Caligula ließ Musiker und Schauspieler wieder nach Rom kommen, und überhäufte sie mit Wohlthaten. Er soll selbst sehr gut gesungen haben. Ein gewisser **Nestor**, den man für einen vortreflichen Sänger und Acteur hielt, war sein Liebling. Er ließ eine Menge Tonkünstler aus Asien kommen, um in Rom ein Singspiel nach ihrer Landesart aufzuführen. Er hatte die Grille, um seiner schönen Stimme willen für den **Apollo** angesehen werden zu wollen, und ließ sich bey einem Feste seinen Bart vergülden, um dem Gott der Musik desto ähnlicher zu seyn. Er stellte für die sämmtlichen Götter des Parnasses ein Gastmahl an, und machte dabey so besondere Einrichtungen, daß jede Gottheit mit einer eigenen Art von Musik unterhalten wurde.

Claudius theilte zwar den Musikern nicht nur gewöhnliche Preise, sondern sogar güldene Kronen aus, fand aber doch an den Fechterspielen mehr Vergnügen, als an der Musik. Ob er daher gleich manche Feste anstellte, und z. B. See- und Landschlachten zum Vergnügen spielen ließ, so war die Musik dabey doch meistens nur eine Nebensache.

§. 8.

Unter allen römischen Kaisern hat keiner seine Neigung zur Musik so weit getrieben, als **Nero**. Er kam im Jahr 60 nach Christo zur Regierung. Wenn er, sagt **Bonnet**, eine so große Neigung zur Kriegskunst gehabt hätte, als zur Musik, so müßte er alle Helden der Welt übertroffen haben. Bald nach dem Antritt seiner Regierung ordnete er öffentliche Uebungen in der Musik, Poesie und Redekunst an, welche alle fünf Jahre wiederholt werden sollten. Den größten Theil seiner Zeit wendete er auf den Unterricht, welchen er von einem gewissen **Terpnus** empfieng, der für den besten Lyra- und Harfenspieler seiner Zeit gehalten wurde. Dieser **Terpnus** mußte bey ihm im Kaiserlichen Pallaste wohnen. Im dritten Jahr seiner Regierung erschien **Nero** auf dem Theater zu Neapel öffentlich als Sänger. Er zog in diese Stadt als Apollo gekleidet, und mit einem großen Gefolge der besten Tonkünstler, und einer Menge von Officieren, welche sämmtlich die Reise auf tausend Wagen gemacht hatten, deren Pferde und Maulthiere alle mit Silber beschlagen, und die dazu gehörigen Bedienten und Mauleseltreiber mit dem kostbarsten Tuch von **Canusium** bekleidet waren. Hier sang er verschiedene Tage nach einander vor einer unermeßlichen Menge von Zuhörern aus Neapel, und aus den benachbarten Städten, welche alle ein so außerordentliches Schauspiel, einen Kaiser auf einer öffentlichen Bühne singen zu hören, sehen wollten. Bey seinem ersten Auftritt entstand ein Erdbeben, welches das ganze Schauspielhaus erschütterte. **Nero** ließ sich aber dadurch gar nicht stören, und hörte nicht eher auf, bis sein Gesang geendigt war. Sobald er geendigt, und die Zuhörer sich entfernt hatten, stürzte das Schauspielhaus ein.

Ueber den Beyfall, welchen man in Neapel seiner Stimme gab, war er so vergnügt, daß er dadurch eine wahre Zuneigung zu dieser Stadt bekam, und sie stets den übrigen Städten seines Reichs vorzog. Der Ruhm seiner musikalischen Geschicklichkeit verbreitete sich bald so sehr, daß aus allen Gegenden der Welt Tonkünstler nach Rom kamen, um sie selbst zu hören. Von diesen fremden Musikern nahm er **fünftausend** in seine Dienste, gab ihnen eine Uniform, bezahlte sie sehr gut, und unterrich-

tete sie, auf welche Weise sie ihm ihren Beyfall beweisen sollten. Bey seiner Zurückkunft aus Neapel war das römische Volk so begierig geworden, ihn ebenfalls auf einem öffentlichen Theater singen zu hören, daß er eines Tages auf der Straße angehalten, und gebeten wurde, seine göttliche Stimme hören zu lassen. Er willigte darein, und wurde dafür mit Lobeserhebungen überhäuft. Seit dieser Zeit hatte er gar keine Bedenklichkeit mehr, überall, auch sogar mitten unter andern Comödianten und Possenreißern, öffentlich zu singen und zu spielen. Selbst seinen Antheil an den Einkünften nahm er gleichsam als gedungener Sänger und Spieler an, weil er alles, was mit der Musik zusammenhieng, oder daher entstand, für ehrwürdig und höchst schätzbar hielt.

Eines Tages stellte er den wütenden Herkules vor, und wurde dem Gang des Stücks zufolge mit Ketten belegt. Ein Soldat von seiner Leibwache, der diese anscheinende Gewaltthätigkeit sah, und nicht wußte, daß sie nicht im Ernst geschah, lief mit gezogenem Degen hinzu, um seinen Kaiser zu vertheidigen. Dies gefiel dem **Nero** so wohl, daß er dem Soldaten 250000 Thaler auszahlen ließ.

Um seinen Geschmack an öffentlichen Schauspielen einigermaaßen zu rechtfertigen, zwang er die ehrwürdigsten Senatoren und Frauenzimmer vom ersten Rang, ebenfalls auf Theatern öffentlich vor dem Volk zu spielen. Das prächtigste Schauspiel unter allen gab **Nero** dem König von Armenien, **Tyridates**, der sich vor einer Million von Zuschauern vor dem **Nero** auf die Knie warf, ihm sein Königreich als seinem Ueberwinder übergab, und von ihm eine goldene Krone erhielt. Nach diesem Vorgang fiengen die Spiele an, und wurden mit der herrlichsten Musik nach damaliger Art begleitet. **Nero** erhielt den Preis im Singen, auf der Harfe und auf der Lyre.

Nach der Abreise des **Tyridates** schickte sich **Nero** an, nach Griechenland zu gehen, um auch dort in den musikalischen Wettspielen zu streiten und zu siegen. Er nahm ein Gefolge von fünftausend Personen mit, welches während er sang, theils gehörige Stille und Aufmerksamkeit erhalten, theils Beyfall zuklatschen mußte. Wer ihn unterbrach, oder von seinem Platz aufstand, während er sang, war seines Lebens nicht sicher; und **Vespasian**, der nachherige Kaiser, hatte große Mühe, Vergebung von ihm zu erhalten, weil er in den Verdacht gekommen war, daß er einmal unter dem Singen des Kaisers eingeschlafen sey. Ganz Griechenland durchzog er auf diese Weise. Ueberall ließ er sich in Wettstreite ein, und überall, wie leicht zu begreifen ist, wurde er als Sieger erklärt. Er war so eitel auf diese Ehre, daß er alle Ueberbleibsel von Siegeszeichen anderer Künstler, als Statuen u. dgl. vernichten und in Stücke zerbrechen ließ.

Bey seiner Zurückkunft aus Griechenland gieng er zuerst nach **Neapel**, sodann nach **Antium**, **Albanum** und **Rom**. Er zog in diese Städte durch eine Oeffnung in der Mauer ein, nach Gewohnheit der Sieger in den olympischen Spielen. In Rom hielt er seinen Einzug auf den Triumphwagen des **Augustus**, prächtig angekleidet, und führte einen Harfenspieler mit Namen **Diodorus** mit sich, auf eben die Art, wie Eroberer ihre überwundenen Könige mit sich zu führen pflegten. Auf seinem Haupte hatte er eine **olympische**, und in der Hand eine **pythische Siegeskrone**. Vor ihm her giengen achtzehenhundert Personen mit Kronen in den Händen. Unter jeder Krone befand sich eine Inschrift, wodurch angezeigt wurde, wo sie gewonnen worden, wie die Person geheißen, welche der Kaiser überwunden habe, und was es für ein Lied gewesen sey, welches ihm seinen Sieg verschaffte.

Während seines Aufenthalts in Griechenland sandte er sogar an den römischen Rath ordentliche Berichte von seinen musikalischen Siegen ein, und behandelte überhaupt seine Thorheit als eine so wichtige Sache, als wenn die Ehre und das Wohl seines ganzen Reichs davon abhienge.

Seine Stimme soll schwach und heiser (exigua et fusca) gewesen seyn. Er wandte aber sehr viele Sorgfalt auf ihre Erhaltung. **Suetonius** erzählt, daß er beständig mit einer dünnen Platte Bley auf seinem Magen, auf dem Rücken gelegen, öfters Brech- und Purgiermittel eingenommen, und sich

sorgfältig aller Früchte und Speisen enthalten habe, welche seiner Stimme für nachtheilig gehalten wurden. Aus Furcht, ihr zu schaden, unterließ er sogar selbst öffentliche Reden an den Rath oder an die Soldaten zu halten, und gab entweder seine Befehle oder seinen Willen schriftlich zu erkennen, oder ließ es durch seine Freunde oder Freygelassene verrichten. Nach seiner Zurückkunft aus Griechenland führte er ein neues Amt ein, und ernannte jemand zu seinem besondern Stimmpfleger (**Phonascus**). Er wollte nie anders als in Gegenwart dieses neuen Bedienten reden, der den ausdrücklichen Befehl hatte, ihn, wenn er zu laut redete, zuerst zu erinnern, im Fall er aber auf diese Erinnerung nicht achtete, ihm den Mund mit einem Schnupftuch zu verstopfen. Das beste Mittel, sich bey ihm in Gunst zu setzen, war, seine Stimme zu rühmen; wenn er sang, entzückt zu scheinen, und betrübt und sehr ungestüm bittend, wenn er einmal den Einfall bekam, nicht singen zu wollen.

Wenn irgend etwas im Stande war, die Musik bey den Römern verächtlich zu machen, so war es die Art und Weise, mit welcher sie dieser Kaiser mißbrauchte. Da er erst in seinem siebenzehenten Jahre, als er schon Kaiser war, anfieng, sie zu lernen, und noch außerdem weder durch vorhergegangene gute Erziehung, noch durch seine gegenwärtigen Lehrer zu dem Grad von Fleiß angehalten werden konnte, wodurch er es weit darin hätte bringen können, so konnte sie nie jenen wohlthätigen Einfluß auf seine Sitten und Empfindungen beweisen, die ihr sowol Philosophen als Dichter zuschreiben; sie konnte seine Sitten nicht mildern, und ihn nicht lehren, menschlich zu seyn, weil er sie nicht recht (das heißt nach **Plutarchs** Ausdruck rite, und nach dem **Ovid** fideliter) gelernt hatte. Er scheint dies zum Theil selbst gefühlt zu haben, weil er es für nöthig hielt, sich theils mit Gewalt Zuhörer zu verschaffen, theils sie mit Gewalt zur Aufmerksamkeit anhalten zu lassen. Er schätzte nicht die Kunst, weil er sie verstand, sondern weil sie ihm ein Mittel schien, seiner unmäßigen Eitelkeit zu schmeicheln. Wer das Unglück hatte, außer ihm für einen guten Sänger oder Spieler gehalten zu werden, war seines Lebens nicht sicher. **Philostratus** (Appollonii Tyan. vita) und **Pausanias** (in Boeotic.) erzählen, daß er auf seiner Reise durch Griechenland, einen Schauspieler, der in einem Trauerspiel bey den isthmischen Spielen so sang, daß er den meisten Beyfall verdiente, und nicht so willfährig seyn wollen, um des Kaisers willen schlechter zu singen, als er konnte, in der größten Wuth auf der Schaubühne, vor den Augen von ganz Griechenland erwürgen ließ. Aehnliche Grausamkeiten begieng er bey mehrern Gelegenheiten, und bewies überhaupt, durch alles was er that, daß er die Musik an sich selbst weder verstand, noch liebte, sondern sie blos mißbrauchte und beschimpfte [12]).

§. 9.

Galba, sein Nachfolger in der Regierung, der aber diesen Posten nur sieben Monate behauptete, war zu geitzig, als daß er zu einer zweckmäßigern Anwendung der Musik etwas hätte thun sollen. So wie **Nero** zu verschwenderisch war, und die Schätze des Staats fast meistens an solche Leute verschleudert hatte, welche seinem Singen und Spielen Beyfall gaben, so weinte dieser hingegen darüber, daß ein Fest, welches er dem Senat geben mußte, zu viel gekostet hatte. **Canus** war ein guter Flötenspieler, und **Galba** hörte ihn sehr gern; dennoch belohnte er ihn einst, wie **Plutarch** erzählt, blos mit fünf **Denarien**, welche nach unserm Gelde noch nicht einmal einen Thaler ausmachen. Er ordnete sogar ein eigenes Gericht an, welches die Geschenke, welche **Nero** an Sänger, Spieler und andere aufmerksame Zuhörer seiner Musik gemacht hatte, wieder zurückfordern mußte. Dies Gericht bestand nach

12) Da er endlich aus der Stadt auf ein Landhaus des Phaon fliehen mußte, und ihm von seinen Freunden gerathen wurde, sich selbst zu entleiben, um einer öffentlichen Hinrichtung zu entgehen, entsagte er dennoch seiner Kunsteitelkeit nicht, sondern rief noch aus: *Qualis artifex pereo! Suet. Cap. 49.*

dem Suetonius aus funfzig, nach dem Tacitus aber nur aus dreyßig römischen Rittern. Sie erstreckten ihre Untersuchungen sogar bis nach Griechenland. Demungeachtet ließ Galba, wie Suetonius erzählt, zuerst Elephanten nach Rom kommen, welche nach musikalischen Instrumenten auf dem Seil tanzten, und bey einem Frühlingsfest, welches man der Flora zu Ehren feyerte, gebraucht wurden. Plinius erzählt die Geschichte ebenfalls, und setzt hinzu, daß diese ungeheuren Tänzer rückwärts vom Seil herunterstiegen.

§. 10.

Nach der Regierung des Galba bis zum Verfall des römischen Reichs findet man wenig merkwürdiges von der Musik aufgezeichnet, welches angeführt zu werden verdiente. An würdige Anwendung und Vervollkommnung derselben war nicht zu gedenken, da Sittenlosigkeit von aller Art um diese Zeit überhand nahm, und endlich alles, was die Römer von guten Künsten und Wissenschaften von Ausländern erlernt hatten, selbst den kriegerischen Nationalgeist derselben nicht ausgenommen, verdrängte. Von den Wissenschaften und Künsten behielten sie nur so viel, als zur Befriedigung ihrer Wollüste und ihrer durch unmäßige Reichthümer und Unthätigkeit entstandenen Weichlichkeit dienen konnte; und der kriegerische Geist, die wirkliche Tapferkeit der Nation war in eine Neigung zu Meuchelmord und zu den blutigsten Grausamkeiten übergegangen. Noch ehe Rom erobert wurde, (sagt Ammianus Marcellinus) [13]) waren die Römer schon so weit herunter gekommen, daß sie die Gelehrten fürchteten, und sie als unnütz für den Staat, und als Leute von schlimmer Vorbedeutung ansahen. Wer in den Spielen des Circus erfahren war, war angesehener, und hatte überall freyen Zutritt. Selbst in den wenigen Häusern, wo man ehedem die Wissenschaften noch achtete, hört man jetzt nichts als Saiteninstrumente. Anstatt des Weltweisen wird der Sänger herbeygerufen; anstatt des Redners, der Lehrer der Theaterkünste. Nachdem man die Bibliotheken gleich den Gräbern der Todten auf ewig geschlossen hat, wird an nichts als an Wasserorgeln, an Lyren, so groß als Wagen, an Flöten und andern zur Pantomime gehörigen Instrumenten gearbeitet. Zuletzt, fährt Marcellinus fort, ist man so weit herabgesunken, daß man in der Besorgniß einer allgemeinen Hungersnoth nicht nur alle Fremden, sondern auch die Lehrer der Wissenschaften aus Rom vertrieb; hingegen alle Comödianten, und die sich nur anstellten, es zu seyn, nebst 3000 Tänzerinnen, und eben so vielen Tänzern zurück behielt, ohne die mindeste Bedenklichkeit dabey zu haben.

Eine solche Art von Achtung auf Kosten der Wissenschaften, oder überhaupt auf Kosten der gesunden Vernunft, ist den Künsten stets schädlich, und stets ein Beweis gewesen, daß sie selbst sehr tief in ihrer Würde gesunken waren. Sie ist jener Achtung gleich, womit der ausschweifende Wollüstling eine liederliche und leichtfertige Dirne, einer ehrlichen, rechtschaffenen und würdigen Frau vorzieht, weil ihm die letzte die Befriedigung seiner unreinen Begierden versagt. Alles, was entweder dieser Befriedigung hinderlich ist, oder allenfalls Gewissensbisse erregen könnte, muß entfernt werden. Eine so geschändete Kunst kann den Anblick der Wissenschaft, die auf würdige und nützliche Anwendung dringt, so wenig ertragen, als die freche Dirne den Anblick einer rechtschaffenen Frau.

13) Homines eruditos et sobrios ut infaustos et inutiles vitant — — is adhibetur, qui pro domibus excubat, aurigarum, aut artem tesserariam profitetur, aut secretiora quædam se nosse confingit. Paucæ domus studiorum seriis cultibus antea celebratæ nunc ludibriis ignaviæ torpentes exundant, perflabili sono vocali tinnitu fidium resultantes. Denique pro Philosopho Cantor, et in locum Oratoris doctor artium ludicarum accitur: et bibliothecis sepulchrorum ritu in perpetuum clausis organa fabricantur hydraulica, et lyræ ad speciem carpentorum ingentes, tibiæque et histrionici gestus instrumenta non levia. Postremo eo indignitatis est ventum, ut, quum peregrini ob formidatam haud ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe præcipites, sectatoribus disciplinarum liberalium impendio paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur mimarum assectæ viri, quive id simularunt ad tempus, et tria millia saltatricum ne interpellata quidem cum choris totidemque remanerent magistris. *Ammian. Marcellin. Lib. 14. Cap. 5.*

§. 11.

So sehr daher durch alle Regierungen hindurch, besonders aber unter den Kaisern, die Musik in Rom begünstigt wurde, so war es doch immer sichtbar, daß sie daselbst nicht einheimisch war, und als eine fremde Frucht nicht zu ihrer wahren Schönheit empor wachsen konnte. Aller Aufwand, welchen die Römer bey ihren Theatern, bey ihren Götterfesten, bey ihren Leichenbegängnissen, bey ihren häuslichen Ergötzlichkeiten machten, und wobey die Musik stets eine der ersten Rollen spielte, konnte sie nicht einheimisch machen, konnte höchstens von Zeit zu Zeit einen neuen Zuwachs ausländischer Künstler nach Rom locken. Da dieser neue Zuwachs gewöhnlich aus Griechenland kam, so können wir daraus schliessen, daß die römische Musik von der griechischen wenig verschieden gewesen seyn muß, und wenigstens so lange ganz dieselbe geblieben seyn wird, bis der Künstler, vom römischen Golde geblendet, seinen Nationalgeschmack aufzuopfern, und den Geschmack des reichen, wollüstigen Römers zu befriedigen geneigt wurde. Unter solchen Umständen konnte die Musik der Römer jeden Tag vom Morgen bis an den Abend ertönen, ohne an innerm Werth, an wahrer Schönheit das mindeste zu gewinnen.

Wir finden daher zwar bey manchem römischen Dichter und Schriftsteller Ausdrücke, woraus man schließen sollte, die Musik ihrer Zeiten habe etwas ähnliches mit der unsrigen gehabt, und sey eine sehr ausgebildete Kunst gewesen. Allein, diese Dichter und Prosaisten hatten ihre Ausdrücke entweder von den Griechen geborgt, welche unstreitig einen feinern Kunstgeschmack hatten, als die Römer, oder sie hatten eine leere Theorie in Gedanken, zu welcher es zu ihrer Zeit noch an praktischen Beyspielen fehlte [14]).

14) So wie noch in unsern Zeiten mancher Gelehrte von Erhabenheit, Feinheit und Würde des Ausdrucks spricht, und die Vorzüge dieser Eigenschaften sehr deutlich erkennt, in der Anwendung dieser Grundsätze aber im Stande ist, sich so sehr zu irren, daß er ein niedriges, rauhes und unedles Stück für das Muster seiner Theorie hält, so ist es auch den alten, sowol griechischen als römischen Schriftstellern gegangen. Es geht ihnen sämmtlich, wie unsern Moralisten, die keine Kenntniß der Welt und Menschen haben. So wie diese z. B. im Stande sind, die richtigste Schilderung von einem Heuchler zu machen, ohne ihn in der Natur vom rechtschaffenen Mann unterscheiden zu können, ohne deswegen vor der Gefahr, durch Scheinheiligkeit und feine Ränke hintergangen zu werden, sicher zu seyn, so ist auch mancher Gelehrte im Stande, über Kunst und Kunstschönheit ganz erträglich zu schwatzen, ohne im mindesten ein Mann von wahrem Geschmack, oder ein wahrer Kunstkenner zu seyn.

So unerklärlich dieser Umstand ist, so ist er doch gegründet, und kann durch tausend Beyspiele bestätigt werden. Die Schönheit, sagt ein gewisser Dichter, dessen Namen mir entfallen ist, wohnt im Auge des Liebhabers, nicht im Gegenstande. Was der eine schön findet, findet der andere häßlich. Dennoch nennen beyde ihre Gegenstände schön. Allein, wenn der Gegenstand nicht wirklich schön ist, so mache sich nur der verblendete Liebhaber näher damit bekannt, und er wird bald finden, daß er sich geirrt habe. Eben so der Kunstliebhaber. So lange ihm z. B. Musik noch eine Seltenheit ist, wohnt die Schönheit jedes Stücks blos in seinem Ohr; er genießt noch zu sehr mit Begierde und Heftigkeit, als daß er den wahren Werth desselben richtig bestimmen könnte. Je mehrere Tonstücke er aber genießt, und miteinander vergleicht, das heißt: je größer die Summe seiner Kunstkenntnisse wird, desto seltener wird er sich in der Bestimmung des Werths eines Tonstücks irren. Das niedrige scheint ihm nicht mehr erhaben, das rauhe sanft, das poßierliche ernsthaft u. s. f. Er sieht nun mit dem Auge des Kenners, das heißt: er fühlt nun seinen Grundsätzen gemäß, und findet nur das schön, was in der Natur wirklich schön ist.

Ganze Nationen verhalten sich hierin eben so gegen einander, wie einzelne Menschen. Die verschiedensten Dinge werden von ihnen für schön gehalten, und was bey der einen Vergnügen erregt, ist im Stande bey der andern Ekel zu erregen. Dennoch bedienen sich beyde einerley Ausdrücke, das Vergnügen und Wohlgefallen, welches sie an so verschiedenen Gegenständen finden, auszudrücken. Wer nun aus dieser Aehnlichkeit der Ausdrücke auf eine Aehnlichkeit der Sachen schließen wollte, würde sich eben so sehr irren, als derjenige, welcher aus dem ähnlichen Gebrauch der Wörter: Harmonie, Melodie, Rhythmus u. s. f. bey verschiedenen Nationen, schlies-

Genau genommen, wissen wir zwar wenig mehr von der römischen Musik, als daß sie griechischen Ursprungs war, und meistens von Ausländern in Rom ausgeübt wurde. Es giebt aber Gründe genug, welche uns beweisen können, daß sie auf römischem Boden nicht recht gedeihen wollte, und daß sie ihre Mutter, die, wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, doch eben auch noch nicht die größte Schönheit war, bey weitem nicht erreicht hat. Die größte Hinderung ihrer Ausbildung fand indessen die Musik unstreitig in dem Umstand, daß die Ausübung derselben hauptsächlich den Servis überlassen war [15]). In Griechenland war der Fall gerade umgekehrt, und die freyen Leute von Rang und Geburt behielten die Ausübung der Musik so für sich, daß es sogar den Knechten verboten war, sich damit zu beschäftigen. Da noch außerdem in Rom ein Servus desto strenger von seinem Herrn behandelt wurde, je größer und schätzbarer seine Geschicklichkeit in einer Kunst war, so läßt sich leicht schließen, daß die Knechte sehr bald die Lust verloren haben werden, sich um einen so schlechten Lohn irgend eine beträchtliche Geschicklichkeit zu erwerben. Dies ist eigentlich die einzige Art von Verachtung, welche die Römer den Künsten bewiesen haben, welche aber auch zugleich beweist, wie wenig sie sie kannten.

§. 12.

Von den Instrumenten, welche die Römer gebrauchten, ist schon angeführt worden, daß sie alle von den Hetruskern und Griechen herstammten. Sie müssen vorzüglich die Blasinstrumente geliebt haben. Bey allen ihren Festen, deren eine große Menge waren, brauchten sie hauptsächlich Flöten, Trompeten, Hörner, und erst spät wurden Psaltriæ und Sambucistriæ eingeführt, (s. §. 6) aber nicht bey öffentlichen Festen, sondern nur bey Gastmahlen. Nach dieser Zeit findet man zwar bisweilen, aber immer nur selten, daß bey gewissen Gelegenheiten ein Saiteninstrument gebraucht wurde. Was die Chöre von Tubicinisten, Tibicinisten und Cornicinisten für musikalische Wirkung gethan haben mögen, wozu gesungen (oder vielmehr geschrien) und Cymbeln und Sistern geschlagen wurden, läßt sich, deucht mich, sehr leicht begreifen, wenigstens gewiß leichter als die Wirkung der einzelnen Flöten, womit in der Comödie die Gesänge, und im Trauerspiel die Chöre begleitet wurden. Ueberhaupt scheint eine Vermischung mehrer Arten von Instrumenten bey den Römern wenigstens nicht gewöhnlich gewesen zu seyn. Da ihre Blasinstrumente von sehr starkem Ton gewesen seyn müssen, wie wir aus der häufigen Anwendung derselben bey sehr lärmenden Gelegenheiten, und aus der Größe ihrer Theater schließen können, so konnte freylich der sanftere Ton der Lyren und Cithern nicht dagegen gehört werden. Nach einer Beschreibung des **Apulejus** von den verschiedenen Theilen einer musikalischen Unterhaltung, (welche aber offenbar nach griechischem Geschmack eingerichtet ist), wurde zuerst eine Cither gespielt; sodann folgte ein Concert von Flöten, und zuletzt erst fiel ein Chor von Sängern ein, und entzückte die Herzen der Zuhörer mit süßen Tönen [16]). Eben dieser **Apulejus** beschreibt an einer andern Stelle ein großes Fest, welches der **Ceres** oder **Isis** zu Ehren gefeyert wurde. Die Musik bey dieser Feyer war von folgender Art: „Süße Stimmen und Pfeifen (Fistulæ) durchtönten die Luft mit den angenehmsten Liedern. Ihnen folgte ein Chor der schönsten Jünglinge in weißen Kleidern, welche wechselsweise ein schönes Gedicht sangen, worin ein vortreflicher Dichter, begeistert von den Musen, den Gegenstand des Festes beschrieb. Auch folgten verschiedene dem großen **Serapis** geweihte Flötenspieler, welche mit ihrer gebogenen, gegen das rechte Ohr gerichteten Flöte diejenigen Lieder spielten, die im Tempel dieses Gottes gebräuchlich waren. Nachher kamen die ehrwürdigen Priester, und schüttelten mit aller Macht ihre Sistern von Erz, Silber und sogar von Gold, welche so helle und klare Töne gaben, daß man sie in einer großen Entfernung hätte hören können [17]). Da das Isisfest selbst egyptischen Ursprungs ist, so ist auch die Einrichtung der dabey gebräuchlichen Musik von egyptischer Art, die, wie wir schon im zweyten Kapitel gesehen haben, und vorzüglich aus dem Gebrauch der Sistern schließen können, mehr Geräusch und Lärm als eigentliche Musik war.

§. 13.

So übereinstimmend man indessen in der Meynung ist, daß die Römer wenig oder nichts von der Musik verstanden, folglich auch nichts zu ihrer Verbesserung beygetragen haben, so glauben doch einige, daß man ihnen wenigstens das Verdienst, die musikalische Schreibekunst der Griechen simplificirt zu haben, nicht absprechen könne. Sie sollen die große Menge griechischer Tonzeichen verworfen, und an ihre Stelle die ersten **funfzehen** Buchstaben ihres Alphabets, nämlich: A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O. P. eingeführt haben [18]). Allein es ist ausgemacht, daß ihnen auch nicht einmal dieses Verdienst gehört; denn diese wahre Verbesserung der Notenschrift ist erst lange nach dem Verfall des römischen Reichs gemacht worden, und war eigentlich der erste Schritt, mit welchem die alte Musik, oder wenigstens die aus dem Alterthum geretteten Ueberbleibsel derselben, zu derjenigen Art übergiengen, auf welche nachher die neuere Musik und Notenschrift gebaut wurde. Nicht nur die wenigen musikalischen Schriftsteller der Römer beweisen dies, welche in ihren Werken blos die griechische Notirungskunst lehren, und vom Gebrauch römischer Buchstaben nicht ein Wort sagen, sondern auch ein Fragment einer Melodie auf den Lobgesang des h. **Ambrosius** und **Augustinus**, welches **Meibom** mit den griechischen Tonzeichen in seiner Ausgabe der griechischen Musiker hat abdrucken lassen. Wenn nun nicht nur zur Zeit des **Augustinus**, welcher im 4ten Jahrhundert nach Christo lebte, die griechischen Tonzeichen noch gebräuchlich waren, sondern sogar noch zu den Zeiten des **Boethius** und **Martianus Capella**, welche beyde ein volles Jahrhundert nach dem **Augustinus** schrieben, und die Musik noch ganz nach griechischen Grundsätzen lehrten [19]), wie sollten denn die Römer zur Einführung einer einfachern und verbesserten Notenschrift gekommen seyn [20])?

15) Dies Schicksal hatten die sämmtlichen freyen Künste und einige Wissenschaften mit der Musik gemein, und sind vielleicht eben so wie sie, blos um dieser Ursache willen in Rom nur wenig ausgebildet worden.

16) Iubet citharam loqui, psallitur: tibias agere, sonatur: choros canere, cantatur. Quæ cuncta præsente nullo dulcissimis modulis animos audientium remulcebant. *Metamorphos. sive lusus asini. lib. V. pag. 165. Edit. Elmenhorst.* **Apulejus** lebte im zweyten Jahrhundert nach Christo, und war ein geborner Africaner aus Madaura.

17) Symphoniæ dehinc suaves, fistulæque modulis dulcissimis personabant. Eas amoenus lectissimæ iuventutis veste nivea et cataclita prænitens sequebatur chorus, carmen venustum iterans, quod Camoenarum favore solers poeta modulatus, edixerat, quod argumentum referebat. Ibant et dicati magno Serapi tibicines: qui per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram, familiarem templi Deique modulum frequentabant: — — Tunc influunt turbæ sacris divinis initiatæ, viri feminæque omnis dignitatis et omnis ætatis — magnæ religionis terrena fidera, æreis et argenteis immo vero aureis etiam sistris argutum tinnitum constrepentes. *Id. Metam. lib. XI. pag. 261.*

18) It must however be admitted, that for one improvement of the System we are indebted to the Latins, namely, the application of the roman capital letters to the several sounds that compose the Scale etc. *Hawkins Hist. of the Science and Practice of Music, Vol. I. p. 279.*

19) Im Werk des **Boethius** de Musica, handelt das **dritte Kapitel des vierten Buchs** von den griechischen Tonzeichen. Dieses Kapitel hat die Aufschrift: Musicarum per græcas ac latinas litteras notarum nuncupatio (descriptio). Es werden aber keine römische Zeichen beygebracht, sondern nur die griechischen mit lateinischen Worten erklärt.

20) **Rousseau** schreibt sogar die Einführung der funfzehen Buchstaben des römischen Alphabets dem **Boethius** zu, ohne zu bedenken, daß unter solchen Umständen eine

Es ist daher völlig unerweislich, daß die Römer während der Dauer ihres Staats irgend eine andere als griechische Notenschrift gebraucht haben. Die Erfindung und Einführung der einfachern Notenschrift gehört in die Zeiten der römischen Päpste, in welchen schon Klöster gestiftet, und bey dem täglichen Gebrauch der Musik beym Gottesdienst eine Erleichterung derselben theils immer nöthiger, theils auch eben des täglichen Gebrauchs wegen möglicher wurde. Man hat mehr als einen Grund, den **Johann** von Damasco für den ersten zu halten, welcher eine solche Erleichterung versucht hat. Wenigstens versichern die meisten Schriftsteller einmüthig, daß er neue Zeichen für seine selbst componirten Melodien ausgedacht, und dadurch die Erlernung derselben ungemein erleichtert habe. Ob aber die neuen Zeichen dieses griechischen Mönchs wirklich auch nach Europa gekommen, und Gelegenheit zur Erfindung der im Mittelalter gebräuchlichen Tonschrift gegeben haben, oder ob sie blos in der griechischen Kirche üblich geblieben sind [21]), ist eine andere Frage, deren genauere Erörterung in die Geschichte der Musik des Mittelalters gehört.

§. 14.

De la Borde (Essai sur la Mus. anc. et mod. Vol. I. pag. 43. und Vol. II. pag. 129.), hält die Römer für vorzügliche Liebhaber von Liedern, und glaubt, daß nicht nur die meisten Oden des **Horaz**, sondern auch mehrere Gedichte von **Catull**, **Virgil**, **Properz**, **Martial**, **Tibull** und **Ovid** wirklich gesungen worden sind. An Dichtern hat es den Römern nicht gefehlt; es ist aber schon häufig von Gelehrten gesagt worden, daß sie meistens Lyrici sine lyra gewesen sind. In der That ist es nicht zu läugnen, daß es unter den Oden römischer Dichter nur wenige giebt, welche nach der Art, wie man in den neuern Zeiten Lieder singt, gesungen werden können. Das einzige Carmen seculare vom **Horaz** macht eine Ausnahme, welches auf Befehl des Kaisers **August** zur Feyer des hundertjährigen Jubelfestes in Rom gemacht, und wirklich gesungen wurde. Allein **Horaz** bediente sich zu diesem Gedicht des leichten und musikalischen alkaischen oder sapphischen Metrums, und man sollte fast aus diesem Umstand schließen, daß seine übrigen Stücke, worin er andere weit weniger musikalische Sylbenmaaße gebraucht, von ihm selbst nicht zum Gesang bestimmt waren, und wahrscheinlich nur declamirt wurden [22]).
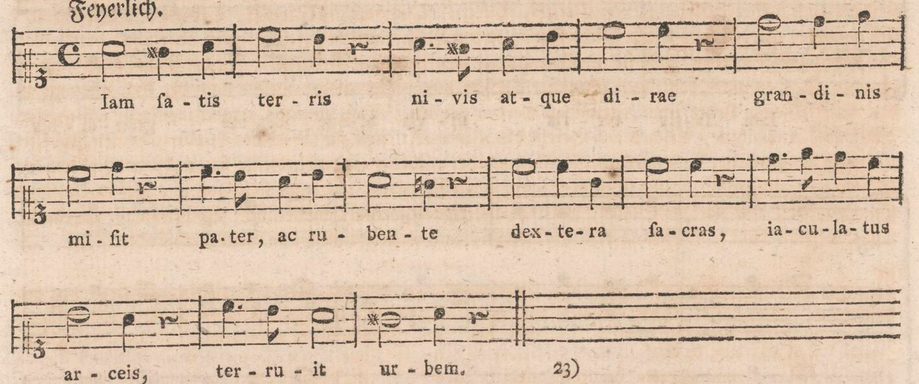
solche Erfindung im Werke dieses Schriftstellers angeführt seyn müßte. „Les Latins (sagt er in seinem mus. Wörterbuch im Artikel Notes), qui, à l'imitation des „Grecs, noterent aussi la Musique avec les lettres de „leur Alphabet, retrancherent beaucoup de cette „quantité des notes, le genre enharmonique ayant „tout-à-fait cessé d'etre pratiqué, et plusieurs modes „n'etant plus en usage. *Il paroit que Boèce établit „l'usage de quinze lettres seulement*, et Grégoire Eve„que de Rome, considerant que les rapports des Sons „sont les memes dans chaque Octave, reduisit encore „ces quinze Notes aux sept premieres lettres de l'Al„phabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une „Octave à l'autre.“ So wenig die Erfindung des **Boethius** als die nachherige Reduction zu sieben Buchstaben, welche der h. **Gregorius** gemacht haben soll, ist zu erweisen; der Fürst **Gerbert** beschuldigt daher den **Rousseau**, daß er es dem **Kircher**, ohne etwas dabey zu denken (oscitanter) nachgeschrieben habe. (S. de Musica sacra, T. II. pag. 53.)

21) Die Neugriechen behaupten noch jetzt, daß ihre Tonschrift eine Erfindung dieses **Johann** von Damasco sey. In dem Werk des **Huchald**: de harmonica institutione, aus dem Ende des neunten oder dem Anfang des zehenten Jahrhunderts kommen indessen nicht nur Zeichen aus dem **Boethius**, sondern auch solche vor, die den jetzt gebräuchlichen der Neugriechen ähnlich sind. Man kann daraus schließen, daß sie zu ihrer Zeit allgemein gebraucht worden seyn müssen.

22) Das Carmen seculare des **Horaz** ist in unserer Sammlung seiner Epoden die letzte. Es wurde von zwey Chören bald abwechselnd bald vereint gesungen. Der eine Chor bestand aus Jünglingen, der andere aus Mädchen. Den Anfang machten beyde Chöre, und riefen den **Apollo** und die **Diana** an, daß sie diese Feyer gnädig ansehen möchten.

Phoebe, Silvarumque potens Diana,
Lucidum coeli decus, o colendi
Semper, et culti! date, quæ precamur,
Tempore Sacro.

Daß übrigens diejenigen Lieder, welche wirklich gesungen, und nicht blos declamirt wurden, nach Melodien von griechischer Art gesungen worden sind, ist nicht zu bezweifeln, da die Römer sowol die Theorie ihrer Musik, als auch ihre Instrumente von den Griechen erhalten, und angenommen haben. Der angeführte **La Borde** hält es für gewiß, daß sogar **Horaz** verschiedene Gedichte auf alte schon vorhandene griechische Melodien gemacht habe, so wie in den neuern Zeiten vorzüglich gottesdienstliche Gesänge auf Melodien gemacht werden, die vielleicht mehrere tausend Jahre alt sind, und durch eine Reihe von so vielen Jahrhunderten wahrscheinlich schon manchem Dichter ähnliche Dienste geleistet haben. Eine solche alte griechische Melodie aus den Zeiten der **Sappho** soll **Horaz** zu verschiedenen seiner Oden gebraucht haben, und vorzüglich zur **zwoten Ode des ersten Buchs** an den Kaiser **August**. Diese Gewohnheit, alte schon bekannte Melodien auf verschiedene Gedichte von ähnlichem Versmaaß überzutragen, hat auch veranlaßt, daß dieselbe Melodie, von welcher hier die Rede ist, in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche, auf einen Hymnus an den heil. **Johannes**: ut queant laxis resonare fibris etc. angewendet, und so bis auf unsere Zeiten gebracht worden ist. Ich füge diese Melodie hier bey.



Quo Sibyllini monuere versus
Virgines lectas; puerosque castos
Dis, quibus septem placuere colles,
Dicere carmen.

Der Chor der Jünglinge bittet hierauf um den Wachsthum des römischen Staats, die Mädchen um glückliche Ehen, und leichte Entbindung u. s. f. Alsdann fallen beyde Chöre wieder zusammen, und bitten, daß der römische Staat noch hundert Jahre eben so blühen möge, wie zur Zeit des Festes. Solche Abwechselungen gehen durchs ganze Gedicht hindurch, und wenn die Chöre nur einigermaaßen gut gesungen wurden, so müssen sie eine vortrefliche Wirkung gethan haben. Diesem guten Gesang scheint indessen **Horaz** selbst nicht recht getraut zu haben, denn er ist in der **sechsten Ode des vierten Buchs** *ad Apollinem et Dianam* sehr darum besorgt, und bittet den Apollo um Beystand.

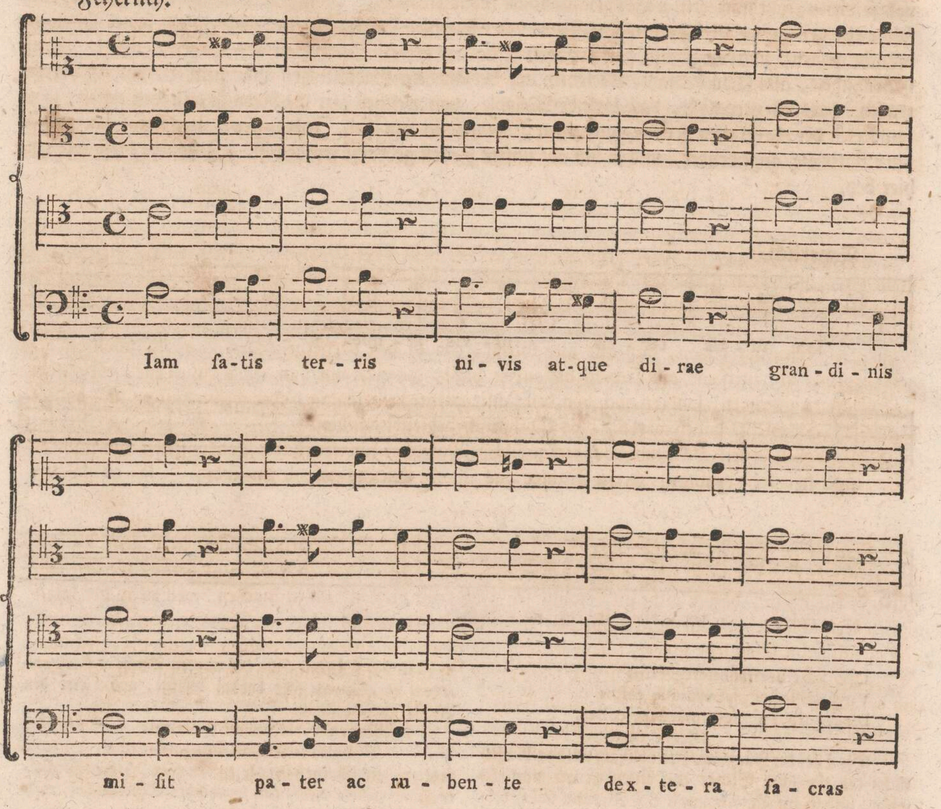
Lesbium servate pedem, meique
Pollicis ictum — — —
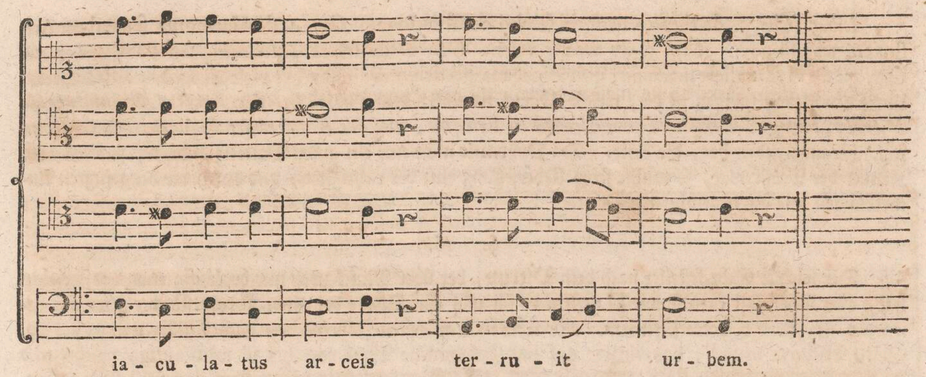
sagt er, und scheint dadurch zu beweisen, daß er fürchtete, man möchte weder sein sapphisches Sylbenmaaß, noch seine Modulation recht beobachten.

23) Schnee genug und schreckliche Hagelsteine
Sandte Jovs; aus seiner entflammten Rechte
Fuhr der Blitz auf heilige Zinnen, furchtbar
Rom und den Völkern.
Nach Schmidts Uebersetzung.

Sie gleichet vollkommen unsern alten Choralmelodien, die größtentheils mit ihr ähnlichen Ursprungs sind, und leidet eben so wie sie den Zusatz einer vierstimmigen Harmonie. Sie gewinnt sogar an Feyerlichkeit dadurch. **La Borde** hat zwar eine solche Harmonie dazu versucht; sie ist ihm aber so schlecht gerathen, daß ich sie meinen Lesern nicht mit Ehren vorlegen kann, sondern eine andere an ihre Stelle setzen muß.

Feyerlich.





Uebrigens läßt sich die Vermuthung, daß **Horaz** seine zweyte Ode wirklich auf diese Melodie gemacht habe, mit keinem einzigen Beweis unterstützen, sondern erhält blos durch die alte, wirklich griechische Art der Melodie einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit. Wäre die Vermuthung gegründet, so hätten wir einen neuen Beweis, nicht nur von der griechischen Beschaffenheit der römischen Musik, sondern auch davon, daß alle alte Musik, wie in den vorhergehenden Kapiteln schon oft bemerkt worden ist, meistens aus Liedern bestanden habe, die nicht nur von den verschiedenen Stimmen in Einklängen gesungen, sondern auch von den Instrumenten einklängig, oder wenn Sistern und andere lärmende Instrumente dabey waren, blos rhythmisch begleitet wurden.

Wir wollen diesem allen nun noch einige Nachrichten von den römischen Tonkünstlern und musikalischen Schriftstellern beyfügen, deren Namen und Werke auf uns gekommen sind.

§. 15.

Der älteste Römer, welcher über Musik geschrieben hat, ist **Vitruv**, welcher in seinem Traktat de Architectura ein Kapitel hat, worin das musikalische System des **Aristoxenus** erklärt werden soll. Allein er klagt sehr, daß er nicht im Stande sey, sich recht verständlich zu machen, weil es in der lateinischen Sprache noch an Ausdrücken für die Ideen des **Aristoxenus** fehle. „Das Studium der Musik „ist an sich selbst schon sehr schwer," sagt er „am allerschwersten aber für diejenigen, welche die griechische „Sprache nicht verstehen[24])." **Vitruv** lebte unter **August**, im Anfang der christlichen Zeitrechnung, und gerade in dem Zeitalter, worin Rom in Absicht auf Künste und Wissenschaften am blühendsten war. Natürlicherweise hätte die Musik in diesem Zeitpunkt ebenfalls am blühendsten seyn müssen. Allein man kann aus **Vitruvs** Klage über den Mangel an musikalischen Kunstausdrücken in der lateinischen Sprache schließen, auf welcher niedrigen Stufe von Vollkommenheit sie in dem Zeitalter des **Augusts** gestanden haben müsse.

Außer dem angeführten Kapitel über das System des **Aristoxenus**, enthält das Werk des **Vitruv** noch einige andere Kapitel über die Einrichtung von Schauspielhäusern und von den hydraulischen Orgeln. Die Ueberschriften aller im ganzen, aus 10 Büchern bestehenden Werk, enthaltenen musikalischen Kapitel sind folgende:

24) *Lib. V. cap. 4.*

Lib. 5. Cap. 3. de theatro ejusque salubri constitutione. *Cap. 4.* de Harmonia secundum Aristoxeni traditionem. *Cap. 5.* de theatri vasis. *Cap. 8.* de tribus Scenarum generibus. *Lib. 10. Cap. 13.* de Hydraulicis machinis, quibus organa perficiuntur. Man hat viele Ausgaben dieses Werks. Unter den Uebersetzungen ist die, welche **Perrault** unter dem Titel: *Les dix livres d'Architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes et des Figures*, (Paris, 1684 Fol.) herausgegeben hat, die beste. Da **Perrault** nicht nur ein guter Bauverständiger, sondern auch Kenner der Musik war, so mußte seine Uebersetzung eine der richtigsten, und durch die beygefügten Anmerkungen eine der deutlichsten werden.

§. 16.

Der nächste Schriftsteller nach dem **Vitruv**, der über Musik zwar nur beyläufig etwas geschrieben hat, aber doch fast eben so wie **Pausanias** für uns eine Quelle der alten Kunstgeschichte aller Art geworden ist, ist der ältere **Plinius**. Er lebte in dem ersten Jahrhundert nach Christo von 23 bis 79. Seine Historia mundi, das einzige auf uns gekommene Werk von ihm ist weitläuftig, gelehrt und beynahe so mannichfaltig, als die Natur selbst. Es ist aus mehr als zweytausend Schriftstellern zusammen getragen, von welchen nur wenige auf uns gekommen sind, ist also für uns gleichsam eine vollständige Sammlung der Kenntnisse des Alterthums, die völlig verloren gegangen seyn würden, wenn sie **Plinius** nicht aufbehalten hätte.

Musikalischen Inhalts sind folgende Kapitel: *Lib. 2. Cap. 22.* de Siderum musica. *Lib. 7. Cap. 22.* de auditu. *Cap. 56.* Quae quis invenerit in vita. *Lib. 9. Cap. 9.* de Delphinis, et eorum natura mirabili. *Lib. 11. Cap. 51.* do vocibus. *Lib. 16. Cap. 36.* de aquaticis calamis, et fruticibus. Hier wird erzählt, wie und woraus verschiedene Arten von Flöten gemacht worden sind.

Aulus Gellius, ein im zweyten Jahrhundert nach Chr. berühmter Grammaticus zu Rom, gehört ebenfalls als ein Schriftsteller hieher, der beyläufig von Musik gehandelt hat. Seine attischen Nächte, (Noctes atticae) von welchen man verschiedene Ausgaben hat, und welche aus vermischten Anmerkungen bestehen, die aus griechischen und lateinischen Schriftstellern gesammelt sind, enthalten musikalische Dinge nach folgenden Aufschriften:

Lib. I. Cap. 11. Quod Thucydides, historiae scriptor inclutus, Lacedaemonios in acie non tuba sed tibiis esse usos dicit; verbaque ejus super ea re posita: quodque Herodotus Halyatten regem fidicinas in procinctu habuisse tradit: atque inibi quaedam notata de Gracchi fistula concionatoria. *Lib. 4. Cap. 13.* Quod incentiones quaedam tibiarum certo modo factae ischiacis mederi possint. *Lib. 15. Cap. 17.* Quam ob causam nobiles pueri Athenienſium tibiis canere desierint, quum patrium istum morem canendi haberent. *Lib. 16. Cap. 19.* Sumta historia ex Herodoti libro super fidicine Arione. *Lib. 18. Cap. 14.* Quid sit numerus Hemiolios, quid epitritos, et quod vocabula ista non facile nostri ausi sunt vertere in linguam latinam.

§. 17.

Apulejus (Lucius) aus Madaura in Africa, gehört ins zweyte Jahrhundert nach Christo, und hat ebenfalls nur beyläufig von Musik und musikalischen Dingen in seinen Schriften gehandelt. Außer einigen zur Musik gehörigen Beschreibungen, die in seinen Metamorphosen vorkommen, wird in den Floridis noch etwas weniges von den Eigenschaften der griechischen Tonarten, von verschiedenen Instrumenten, vom Hyagnis und Marsyas u. s. f. gesagt.

Censorinus, ein Sprachlehrer zu Rom, der unter der Regierung des **Alexander Severus** im dritten Jahrhundert nach Chr. lebte, und ein zwar kleines, aber sehr geschätztes Werkchen: *de die natali* schrieb, handelt darin auch in verschiedenen Kapiteln von der pythagorischen Musik und andern musikalischen Dingen. Die Ueberschriften dieser Kapitel sind: *Cap. 10.* de musica ejusque regulis. *Cap. 12.* de laudibus musicæ ejusque virtute, item de spatio cœli terræque ambitu siderumque distantia. Bey dieser Gelegenheit werden die pythagorischen Meynungen von der Musik der Sphären beygebracht, und zuletzt wird erzählt, ein gewisser Dorylaus habe die Welt für ein musikalisches Instrument gehalten, worauf der Schöpfer spiele.

Diesem Werk ist gewöhnlich ein Fragment beygefügt, welches ehedem dem **Censorinus** ebenfalls zugeschrieben wurde. Auch dies handelt *Cap. 9.* de Musica. *Cap. 10.* de Rhythmo. *Cap. 11.* de Musica. *Cap. 12.* de modulatione. *Cap. 13.* de metris et pedibus.

Macrobius (Ambrosius Aurelius Theodosius) aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts, wird gewöhnlich unter die musikalischen Schriftsteller der Römer gerechnet, weil er in seinem Commentar *in Somnium Scipionis* vom **Cicero** nach pythagorischen Lehrsätzen von der Musik, vorzüglich von der Musik der Sphären gehandelt hat. Das meiste ist aus dem **Nicomachus** und andern Pythagoräern genommen. **Martini** führt auch einen Discours *de musica mundana* von ihm an, welchen **Bottrigari** ins italiänische übersetzt, und mit Anmerkungen versehen hat. Da aber gesagt wird, daß es ein Manuscript sey, so ist zu vermuthen, daß es blos eine Uebersetzung der musikalischen Stellen aus dem angeführten Schriftsteller, und kein besonderes Werk ist. Der Commentar ist in zwey Bücher abgetheilt, und die musikalischen Stellen finden sich im sechsten Kapitel des ersten, und im ersten, zweyten, dritten und vierten Kapitel des zweyten Buchs. **Macrobius** war übrigens kein geborner Römer.

§. 18.

Augustinus (Aurelius) der berühmte Kirchenvater, geb. zu Tagaste in Numidien 354 und gest. 430, war ein sehr großer Freund der Musik, und schrieb selbst ein Werk in sechs Büchern davon, welches in Fragen und Antworten abgefaßt, und in der Baßler Edition seiner Werke von 1569 in Folio 12½ Bogen stark ist. Es steht im ersten Band von 310 bis 410. handelt aber blos von den metrischen und rhythmischen Regeln der Musik nach folgenden Ueberschriften:

Lib. I. Cap. 1. Musica quid doceat. *Cap. 2.* Musica quid sit. *Cap. 3.* Quid sit bene modulari. *Cap. 4.* Scientia et scientiæ imitatio. *Cap. 5.* Sensus Musices ineſt naturæ. *Cap. 6.* Cantores theatricos nescire artem. *Cap. 7.* Diu, et non diu. *Cap. 8.* Porportio in motu, ut in modis. *Cap. 9.* Motus rationales et irrationales. *Cap. 10.* Motus complicati et sesquati. *Cap. 11.* Motus et numerus infinitus. *Cap. 12.* De concordia numerorum juxta Pythagoricos. *Cap. 13.* De proportionatorum motuum decore.

Lib. II. Cap. 1. Syllabarum spatia aliter Musici, aliter Grammatici docent. *Cap. 2.* Qui Versus perperam pronunciatus, et Grammaticum offendat et Musicum. *Cap. 3.* Syllabarum tempora. *Cap. 4.* Pedes dissyllabi. *Cap. 5.* Pedes trisyllabi. *Cap. 6.* Pedes tetrasyllabi. *Cap. 7.* Versus certo pedum, ut pes syllabarum numero constat. *Cap. 8.* Varia pedum nomina. *Cap. 9.* De pedum structura. *Cap. 10.* Amphibrachus nec per se nec aliis mixtus Versum conficit. *Cap. 11.* Pedum rationabilis mixtura. *Cap. 12.* Pedes sex syllabarum. *Cap. 13.* Ordo pedum quomodo mutetur concinne. *Cap. 14.* Qui pedes quibus misceantur.

Lib. III. Cap. 1. Rhythmus ac metrum, quid? *Cap. 2.* Quid inter versum et metrum. *Cap. 3.* Rhythmi ex pyrrhichiis. *Cap. 4.* Rhythmus continuus. *Cap. 5.* An sint pedes supra syllabas quatuor. *Cap. 6.* Pedes longiores quatuor syllabis carent nomine. *Cap. 7.* De metro, quibus et quot constituatur pedibus. *Cap. 8.* Silentia in membris. *Cap. 9.* Modus temporum ac pedum in metro.

Lib. IV. Cap. 1. Ultima Syllaba quare indifferens in metro. *Cap. 2.* Quot syllabis minimum constituatur pyrrhichium metrum, quamdiu quoque silentium. *Cap. 3.* Pyrrhichiorum metrorum ordo et numerus. *Cap. 4.* De metro Jambico. *Cap. 5.* De metro Trochaico. *Cap. 6.* De metro Spondaico. *Cap. 7.* Tribrachi metra quot sint. *Cap. 8.* De pedibus dactylo postponendis propter silentium. *Cap. 9.* Ex bacchiis pedibus versus. *Cap. 10.* Plano pedi quid aldatur ante silentium. *Cap. 11.* Jambus post dichorium male ponitur. *Cap. 12.* Summarius numerus pedum ac membrorum 571. *Cap. 13.* Pars pedis quibus locis ponitur. *Cap. 14.* Quibus locis silere liceat. *Cap. 15.* Silentium in medio. *Cap. 16.* De pedum commixtione. *Cap. 17.* De metrorum copulatione.

Lib. V. Cap. 1. Quo modo differant rhythmus, metrum et versus. *Cap. 2.* Metra in duas partes divisibilia. *Cap. 3.* Versus unde dictus. *Cap. 4.* Terminus versuum varius. *Cap. 5.* Heroici finis. *Cap. 6.* Rursus de fine versus. *Cap. 7.* Quomodo semipedum imparilitas in versuum membris ad parilitatem referatur. *Cap. 8.* Paritas semipedum. *Cap. 9.* De paritate in membris versuum vario semipedum numero connexorum. *Cap. 10.* Senarios versus decentissimos non esse, nisi vel heroici sint vel jambici. *Cap. 11.* Senarii quomodo commodius metiendi. *Cap. 12.* Quod partes heroicorum versuum majorem omnibus habeant, quoad semipedes numerorum concordiam. *Cap. 13.* Epilogus.

Lib. VI. Cap. 1. Repetit, transitum faciens ad sequentia. *Cap. 2.* Sonorum numerus quid et quomodo deprehendatur. *Cap. 3.* Numeri, num in usu sint pronunciantis sine numeris memoria. *Cap. 4.* De sensus judicio naturali. *Cap. 5.* Anima an a corpore patiatur, et quomodo sentiat. *Cap. 6.* trium numerorum. *Cap. 7.* Numerus judicialis. *Cap. 8.* Numeri mortales. *Cap. 9.* Alii numeri superioribus præstantiores. *Cap. 10.* Ratio omnis concinnitatis inventrix. *Cap. 11.* Summa numerorum æqualitas, et ex creatis æqualitatibus inquiritur. *Cap. 12.* De numeris spiritualibus et æternis. *Cap. 13.* Anima repugnans sensibus. *Cap. 14.* Ad Dei amorem omnia referenda. *Cap. 15.* Mens quomodo triumphat de numeris temporalibus. *Cap. 16.* De quatuor virtutibus, an et quomodo sint in beatis. *Cap. 17.* Quod peccatrix anima numeros agat, et numeris agatur.

Außer diesem Werk findet sich in der Bodleianischen Bibliothek ein MS. vom **Augustinus**, ebenfalls unter dem Titel: *de Musica*, welches aber bloß eine Lobrede auf die Kirchenmusik ist.

§. 19.

Martianus Capella ist zwar schon bey Anzeige der Meibomischen Ausgabe der griechischen Musiker angeführt worden, gehört aber als lateinischer Schriftsteller hieher. Er war nach dem Zeugniß des **Cassiodor** aus Madaura in Africa gebürtig; aber er selbst nennt sich am Ende seines Werks einen Carthaginenser. Er gehört in die Mitte des fünften Jahrhunderts nach Christo, und hat uns eine Art von Encyclopädie in neun Büchern hinterlassen, unter dem Titel: de nuptiis Philologiæ et Mercurii libri duo. De Grammatica, de Dialectica, de Rhetorica, de Geometria, de Arithmetica, de Astronomia, de Musica libri septem. Man hat verschiedene Ausgaben davon. Das **neunte Buch**: *De Musica*, ist meistens aus dem **dritten Buch** des **Aristides Quintilianus** genommen, und demselben von **Meibom** angehängt worden. Zuerst enthält es eine Lobrede auf die Musik; sodann handelt es kürzlich de sonis, de consonantiis, de modis, de voce, nochmals de sonis, de diastematis, de Systematis, de generibus, de tonis, de tetrachordis, de pentachordis, de transitu, de melopoeia, de rhythmo, de tribus rhythmicis generibus, de dactylico genere, de genere jambico, de genere pæonico, de aliis sex mixtis rhythmis. **Meibom** hat seiner Ausgabe auch Anmerkungen beygefügt.

§. 20.

Einer der wichtigsten musikalischen Schriftsteller unter den Römern ist **Anitius Manlius Torquatus Severinus Boethius**, ein Patricier und dreymaliger Bürgermeister zu Rom. Nach der gewöhnlichsten Meynung ist er in Rom 455 nach Chr. geboren. **Cellier** (Hist. gener. des Auteurs sacr. T. XV. pag. 555.) giebt aber das Jahr 470 an, ohne jedoch Gründe desfalls anzuführen. Da sein Vater in eben dem Jahr, in welchem er geboren war, erstochen wurde, so blieb seine Erziehung seinen Anverwandten überlassen, welche ihn (wie **Cassiodor** (lib. I. p. 45.) versichert) nach Athen schickten, und ihn daselbst viele Jahre hindurch in griechischen Künsten und Wissenschaften unterrichten ließen. Er kam dadurch so weit, daß er die besten griechischen Werke aller Art übersetzen, in Italien bekannt machen, und mitten unter der zu seiner Zeit in Italien herrschenden Barbarey ein wahrer Erhalter griechischer Kenntnisse und Künste werden konnte.

Unter seinen vielen Werken befinden sich auch fünf Bücher de Musica. Man hat verschiedene Ausgaben davon, von 1491. bis 1499. zu Venedig, und von 1546. und 1570. zu Basel. Die letzte Basler Ausgabe ist von **Glareanus**, der sich besonders zu dem Werk de Musica vorzüglicher Handschriften aus der Bibl. zu St. Blasien bedient hat. Der Inhalt dieses Werks ist folgender:

Lib. I. Cap. 1. Musicam naturaliter nobis esse conjunctam et mores vel honestare vel evertere. *Cap. 2.* Tres esse Musicas, in quibus de vi Musicæ narratur. *Cap. 3.* De vocibus, ac de Musicæ elementis. *Cap. 4.* De Speciebus inæqualitatis. *Cap. 5.* Quæ inæqualitatis species Consonantiis aptentur. *Cap. 6.* Cur multiplicitas, et superparticularitas Consonantiis musicis aptentur. *Cap. 8.* Quid sit sonus, quid intervallum, quid Continentia. *Cap. 9.* Non omne judicium dandum esse sensibus, sed amplius rationi esse credendum, in quo de sensuum fallacia. *Cap. 10.* Quemadmodum Pythagoras proportiones Consonantiarum investigaverit. *Cap. 11.* Quibus modis varie a Pythagora proportiones Consonantiarum perpensæ sint. *Cap. 12.* De divisione vocum. *Cap. 13.* Quod infinitatem vocum humana natura finierit. *Cap. 14.* Quis sit modus audiendi. *Cap. 15.* De ordine theorematum, i. e. speculationum. *Cap. 16.* De Consonantiis proportionum, et tono, et semitonio. *Cap. 17.* In quibus primis numeris Semitonium constet. *Cap. 18.* Diatessaron a Diapente tono distare. *Cap. 19.* Diapason quinque tonis, et duobus semitoniis jungi. *Cap. 20.* De additione chordarum, eorumque nominibus. *Cap. 21.* De generibus Cantilenarum. *Cap. 22.* De ordine Chordarum nominibusque in tribus generibus. *Cap. 23.* Quæ sint inter voces in singulis generibus proportiones. *Cap. 24.* Quid sit Synaphe. *Cap. 25.* Quid sit Diezeuxis. *Cap. 26.* Quibus nominibus nervos appellavit Albinus. *Cap. 27.* Qui nervi quibus sideribus comparentur. *Cap. 28.* Quæ sit natura Consonantiarum. *Cap. 29.* Ubi Consonantiæ reperiuntur. *Cap. 30.* Quemadmodum Plato dicat fieri Consonantias. *Cap. 31.* Quid contra Platonem Nicomachus sentiat. *Cap. 32.* Quæ consonantia quam merito præcedat. *Cap. 33.* Quo sint modo accipienda quæ dicta sunt. *Cap. 34.* Quid sit Musicus.

Lib. II. Cap. 1. Quid Pythagoras esse Philosophiam constituerit. *Cap. 2.* De differentiis quantitatis, et quæ cuique disciplinæ sit deputata. *Cap. 3.* De relativæ quantitatis differentiis. *Cap. 4.* Cur multiplicitas antecellat. *Cap. 5.* Qui sint quadrati numeri, deque his speculatio. *Cap. 6.* Omnem æqualitatem ex æqualitate procedere, ejusque demonstratio. *Cap. 7.* Regula quotlibet continuas proportiones superparticulares inveniendi. *Cap. 8.* De proportione numerorum, qui ab aliis metiuntur. *Cap. 9.* Quæ ex multiplicibus et superparticularibus multiplicatis fiant. *Cap. 10.* Qui superparticulares quos multiplices efficiant. *Cap. 11.* De arithmetica, geometrica et harmonica medietate. *Cap. 12.* De continuis medietatibus et disjunctis. *Cap. 13.* Cur ita appellatæ sint digestæ superius medietates. *Cap. 14.* Quemadmodum ab æqualitate supradictæ processerant medietates.

Cap. 15. Quemadmodum inter duos terminos supradictæ medietates vicissim collocentur. *Cap. 16.* De consonantiarum modo secundum Nicomachum. *Cap. 17.* De ordine consonantiarum sententia Eubulidis et Hippasi. *Cap. 18.* Sententia Nicomachi, quæ quibus Consonantiis apponantur. *Cap. 19.* Quid oporteat præmitti, ut Diapason in multiplici genere demonstretur. *Cap. 20.* Demonstratio per impossibile Diapason in multiplici genere esse. *Cap. 21.* Demonstratio per impossibile, Diapente, Diatessaron et Tonum in superparticulari esse. *Cap. 22.* Demonstratio, Diapente et Diatessaron in maximis superparticularibus collocari. *Cap. 23.* Diapente in sesquialtera, Diatessaron in sesquitertia esse, Tonum in sesquioctava. *Cap. 24.* Diapason ac Diapente in tripla proportione esse, Bisdiapason in quadrupla. *Cap. 25.* Diatessaron ac Diapason non esse consonantiam secundum Pythagoricos. *Cap. 26.* De Semitonio, in quibus minimis numeris constet. *Cap. 27.* Demonstrationes, non esse 243 ad 256 toni medietatem. *Cap. 28.* De majore parte toni in quibus minimis numeris constet. *Cap. 29.* Quibus proportionibus Diapente, Diapason constent.

Lib. III. Cap. 1. Adversus Aristoxenum demonstratio, superparticularem proportionem dividi in æqua non posse, atque ideo nec tonum. *Cap. 2.* Ex sesquitertia proportione, sublatis duobus tonis, toni dimidium non relinqui. *Cap. 3.* Adversus Aristoxenum demonstrationes, Diatessaron Consonantiam ex duobus tonis et semitonio non constare, nec Diapason sex tonis. *Cap. 4.* Diapason Consonantiam a sex tonis Commate excedi, et qui sit minimus numerus Commatis. *Cap. 5.* Quemadmodum Philolaus Tonum dividit. *Cap. 6.* Tonum ex duobus semitoniis ac Commate constare. *Cap. 7.* Demonstratio, Tonum duobus Semitoniis, Commate distare. *Cap. 8.* De minoribus Semitonii intervallis. *Cap. 9.* De Toni partibus per Consonantias sumendis. *Cap. 10.* Regula sumendi Semitonii. *Cap. 11.* Demonstratio Architæ, superparticularem in æqua dividi non posse, ejusque reprehensio. *Cap. 12.* In qua numerorum proportione sit Comma, et quoniam in ea, quæ major sit quam 75 ad 74, minor quam 74 ad 73. *Cap. 13.* Quod Semitonium minus majus quidem sit quam 20 ad 19, minus quam $19\frac{1}{2}$ ad $18\frac{1}{2}$. *Cap. 14.* Semitonium minus, majus quidem esse tribus Commatibus: minus vero quatuor. *Cap. 15.* Apotome majorem esse quam 4 Commata, minorem quam 5, Tonum majorem quam 8, minorem quam 9. *Cap. 16.* Superius dictorum per numeros demonstratio.

Lib. IV. Cap. 1. Vocum differentias in quantitate consistere. *Cap. 2.* Diversæ de intervallis speculationes. *Cap. 3.* Musicarum, per græcas ac latinas literas Notarum nuncupatio (descriptio). *Cap. 4.* Monochordi regularis partitio in genere diatonico. *Cap. 5.* Monochordi netarum hyperbolæon per tria genera partitio. *Cap. 6.* Ratio superius digestæ descriptionis. *Cap. 7.* Monochordi netarum diezeugmenon per tria genera partitio. *Cap. 8.* Monochordi netarum synemmenon per tria genera partitio. *Cap. 9.* Monochordi meson per tria genera partitio. *Cap. 10.* Monochordi hypaton per tria genera partitio, et totius dispositio descriptionis. *Cap. 11.* Ratio superius dispositæ descriptionis. *Cap. 12.* De stantibus et mobilibus vocibus. *Cap. 13.* De Consonantiarum speciebus. *Cap. 14.* De modorum exordiis, in quo dispositio notarum per singulos modos ac voces. *Cap. 15.* Descriptio, continens modorum ordinem ac differentias. *Cap. 16.* Superius dispositæ Modorum descriptionis. *Cap. 17.* Ratio superius dispositæ Modorum descriptionis. *Cap. 18.* Quemadmodum indubitanter Musicæ consonantiæ aure dijudicari possint.

Lib. V. Cap. 1. De vi harmonicæ, et quæ sint ejus instrumenta judicii, et quonam usque sensibus oporteat eredi. *Cap. 2.* Quid sit harmonica regula, vel quam intentionem harmonici Pythagorei, vel Aristoxenus, vel Ptolemæus esse dixere. *Cap. 3.* In quo Aristoxenus vel Pythagorici vel Ptolemæus gravitatem atque acumen constare posuerint. *Cap. 4.* De sonorum differentiis Ptolemæi sententia. *Cap. 5.* Quæ voces Harmoniæ sunt aptæ. *Cap. 6.* Quem numerum proportionum Pythagorici statuunt. *Cap. 7.* Quod reprehendat Ptolemæus Pythagoricos in numero proportionum. *Cap. 8.* Demonstratio secundum Ptolemæum Diapason et Diatessaron Consonantiæ. *Cap. 9.* Quæ sit proprietas Diapason Consonantiæ. *Cap. 10.* Quibus modis Ptolemæus Consonantias statuat. *Cap. 11.* Quæ sunt æquisonæ, vel quæ consonæ, vel quæ emmeles. *Cap. 12.* Quemadmodum Aristoxenus intervallum consideret. *Cap. 13.* Descriptio Octochordi qua ostenditur Diapason Consonantiam minorem esse sex tonis. *Cap. 14.* Diatessaron Consonantiam Tetrachordo contineri. *Cap. 15.* Quomodo Aristoxenus vel Tonum dividat, vel genera ejusque (ejus, quæ) divisionis dispositio. *Cap. 16.* Quomodo Architas Tetrachorda dividat, eorumque descriptio. *Cap. 17.* Quemadmodum Ptolemæus et Aristoxeni et Architæ Tetrachordorum divisiones reprehendat. *Cap. 18.* Quemadmodum Tetrachordorum divisionem fieri dicat oportere.

Durch dieses Werk sind übrigens die Lehrsätze der griechischen Musik zuerst, noch lange vorher, ehe man eine griechische Handschrift von Musik entdeckt hatte, auf die alten Italiäner gebracht worden, die, wie man es ihnen deutlich genug ansehen kann, alle ihre Kenntnisse von der griechischen Musik daraus geschöpft haben. Es fehlt demselben aber an hinlänglicher Deutlichkeit, und erfordert schon einen geübten Leser. Daher mag es auch wol gekommen seyn, daß es in England auf den Universitäten Oxford und Cambridge niemand eher lesen durfte, bis er Baccalaureus der Musik war. (Siehe Hawkin's Hist. of Music. Vol. I. pag. 334.) **Boethius** wurde nach einem halbjährigen Gefängniß 524 in Pavia auf Befehl des Gothischen Königs **Theodoricus** enthauptet.

§. 21.

Der letzte, welcher unter den Römern noch als musikalischer Schriftsteller angeführt werden muß, ist **Magnus Aurelius Cassiodorus**, der mit dem **Boethius** ungefähr in einerley Zeitalter gehört, und nur etwa zwanzig oder dreyßig Jahre später, nämlich zwischen 470. und 563. gelebt haben mag. Nach dem **Boethius** war er einer der gelehrtesten Leute seines Zeitalters, so wie er auch in Rom ansehnliche Aemter bekleidete. Er war nicht nur in den Wissenschaften, sondern auch in den Künsten sehr erfahren, und gab sich viele Mühe, sie hauptsächlich unter den Mönchen durch mündlichen und schriftlichen Unterricht zu verbreiten und zu erhalten.

Unter seinen auf uns gekommenen Werken befindet sich 1) eine Sammlung von Briefen in 12 Büchern (variarum libri XII.), worunter im zweyten Buch ein musikalisches Schreiben des Königs **Theodorich** an den **Boethius** enthalten ist. **Boethius** wird darin ersucht, dem König der Franken einen Citharisten zu senden, und die Ueberschrift des Briefs ist: *Boethio Patritio Theodoricus Rex. Ep. XL. De Acharoedo mittendo Regi Francorum.* Zugleich wird darin von andern musikalischen Dingen geredet. 2) Ein Werk de septem disciplinis, worunter auch die Musik ein Kapitel von 8 Octavseiten erhalten hat, dessen Inhalt aber theils sehr unbedeutend, theils blos aus ältern Schriftstellern ausgeschrieben ist.

Alle musikalische Schriftsteller der Römer sind, wie wir aus ihren bisher angezeigten Werken gesehen haben, nichts als Uebersetzer der Griechen gewesen. Es ist kein einziger darunter, der in irgend einem Theil der musikalischen Theorie eine neue Aussicht, oder der Theorie der Griechen etwas zugesetzt hätte. Man kann in der That aus diesem einzigen Umstand hinlänglich schließen, wie weit sie auch in der praktischen Musik unter den Griechen gestanden haben mögen.

§. 22.

Von den praktischen Tonkünstlern unter den Römern wissen wir wenig mehr, als einige Namen, die uns von verschiedenen Dichtern mit einigen Anecdoten, von welchen es unausgemacht ist, ob sie

wirklich wahr oder erdichtet sind, aufbehalten worden. Da ihrer nur wenige sind, so wollen wir sie noch anführen, und damit dieses Kapitel beschließen.

Arbuscula war eine Sängerin und Pantomimentänzerin. **Horaz** sagt von ihr, daß sie einst, als sie vom Volk ausgepfiffen wurde, laut und dreist sagte, es sey ihr genug, den edlen Römern zu gefallen:

Non ego: non satis est equitem mihi plaudere: ut audax,
Contemtis aliis, explosa Arbuscula dixit.
Satyr. X. Lib. I. [25])

Sie blühte in den letzten Jahren des siebenden Jahrhunderts der Stadt Rom, und trat in den Spielen auf, welche Pompejus dem Volke gab. **Cicero** schrieb an den Atticus von ihr: quæris de Arbuscula? valde placuit.

Eine andere Sängerin, mit Namen **Neära**, führt **Horaz** in seiner Ode über **Cäsars** Zurückkunft nach Rom an.

Dic et argutæ properet Neaerae
Myrrheum nodo cohibere crinem — [26])

Canus, der Flötenspieler, welchen **Galba** zwar liebte, und gerne hörte, aber schlecht belohnte, ist schon angeführt. **Terpnus**, der Lehrer des **Nero**, und **Diodor**, welcher als Besiegter vom Nero öffentlich in Rom eingeführt wurde, ebenfalls.

Eine der glänzendsten Rollen scheint **Tigellius** gespielt zu haben. Sein ganzer Name war **Marcus Tigellius Hermogenes.** Die Schönheit seiner Stimme hatte ihn schon beym **Julius Cäsar** in so große Gunst gesetzt, daß ihn **Cicero** in einem Brief an den **Fabius Gallus** sogar unter die Vertrauten desselben rechnet. **Cicero** stand nicht gut mit ihm, und mochte wahrscheinlich deswegen böse auf ihn seyn, daß er ihm in den Zeiten seines Ansehens nicht eben so den Hof machen wollte, als die übrigen Vertrauten des Dictators. „Selbst in jenen Zeiten (sagt er in dem erwähnten Brief an den „Fab. Gallus), da unser Ansehen und Einfluß allvermögend schien, wurde uns von allen Vertrauten „Cäsars der Hof gemacht, nur von diesem **Tigellius** nicht; aber ich halte es für Gewinn, mit einem „Menschen übel zu stehen, der noch verpesteter ist, als die Luft seines Vaterlandes [27])." (Tigellius war nämlich ein Sardinier). Da **Cicero** übrigens dieses **Tigellius** wegen einen ganzen Brief schreibt, so muß er ihm doch so gleichgültig nicht gewesen seyn, als er so gern das Ansehen haben will.

Außer dem **Cicero** brachte **Tigellius** auch den **Horaz** wider sich auf, vermuthlich weil er seine Gedichte unmusikalisch fand, und sie deswegen nicht singen wollte. Auch kann es Neid über die glänzendern Umstände **Tigells** gewesen seyn. **Horaz** hat dafür eine bittere Rache an ihm genommen, und in der That sein Andenken bey der Nachwelt sehr beschmutzt, und die neuern Ausleger des **Horaz** geben sich alle mögliche Mühe, es noch immer mehr zu beschmutzen, ohne daran zu denken, daß zu allen Zeiten Spottgedichte und überhaupt persönliche Satyren aus sehr unreinen Quellen geflossen sind, folglich auf keine Weise etwas anders wider den Verspotteten beweisen können, als daß ihm der Dichter nicht gut war. **Horaz** wird vermuthlich (so wie einige seiner Profession in unserm Jahrhundert) geglaubt haben, es gebühre ihm allein, eine große Rolle zu spielen, und ein so armer Tonkünstler, wie

25) Ich nicht! Mir ists genug wenn nur die Ritter
Mir klatschen, sprach, vom Volke ausgezischt, die stolze
Arbuscula.
Wielands Uebersetzung.

26) Auch die Sängrin bringe, Neären; laß sie
Ihre Myrrhenlocken nur flüchtig knüpfen —
Schmidt.

27) Olim, cum regnare existimabamur, non tam ab ullis, quam hoc tempore observor a familiarissimis Cæsaris omnibus, præter istum. Id ego in lucris pono, non ferre hominem pestilentiorem patria sua etc. *Epistol. lib. VII.*

Tigell, der zwar schön singen konnte, aber keine unmusikalische Verse singen mochte, müsse sich nicht einfallen lassen, auch etwas bedeuten zu wollen.

So viel ist außer Streit, daß Horaz sehr unbillig gegen den **Tigell** verfuhr; denn er verdrehte seine wirklichen Tugenden in Laster, nannte seine Wohlthätigkeit Verschwendung, und die, denen sie erwiesen wurde, (oder auch vielleicht nur die, welche seinen Tod beklagten, weil sie glaubten, Rom habe einen Verlust an ihm erlitten), für lauter liederliches Gesindel. — Doch wir setzen die Stellen selbst her, und überlassen es der Entscheidung der Leser, ob **Tigell** mit Billigkeit für so liederlich gehalten werden kann, als ihn der aufgebrachte Dichter macht [28]).

Die erste Stelle ist ein Spott über die allgemeine Trauer, in welche Tänzerinnen, Pfeiferinnen u. s. f. durch seinen Tod versetzt worden sind.

Ambubajarum collegia, pharmacopolæ,
Mendici, mimæ, balatrones, hoc genus omne
Moestum ac sollicitum est cantoris morte *Tigelli;*
Quippe benignus erat! — [29]).
Sat. 2. Lib. 1.

In einer andern Stelle wird der Eigensinn und die sonderbare, veränderliche Laune des **Tigell** geschildert.

Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos
Ut numquam inducant animum cantare rogati;
Injussi numquam desistant. Sardus habebat
Ille Tigellius hoc: Cæsar, qui cogere posset,
Si peteret per amicitiam patris, atque suam, non
Quidquam proficeret: Si colibuisset, ab ovo
Usque ad mala citaret, „*Io Bacche!*" modo summa
Voce, modo hac, resonat quæ fidibus ima.
Nil æquale homini fuit illi; sæpe velut qui
Currebat fugiens hostem, persæpe velut qui
Junonis sacra ferret; habebat sæpe ducentos
Sæpe decem servos: modo reges atque tetrarchas,

28) In der neuesten Uebersetzung der Horazischen Satyren von einem unserer ersten Schriftsteller wird in einer Anmerkung gesagt: „Wie Tigellius mit dem Seinigen „wirthschaftete, davon braucht es keinen redendern Be„weis als die allgemeine Trauer, in welche sein Tod, der „um diese Zeit, wie es scheint, erfolgt war, alle Tänze„rinnen, Pfeiferinnen u. s. f. in Rom versetzte, die in „ihm einen so gütigen Patron und Wohlthäter verloren „hatten. Quippe benignus erat!" Muß denn derjenige dessen Tod allgemein betrauert wird (ob es bloß von Tänzerinnen, Pfeiferinnen und anderm solchen liederlichen Gesindel, wie sich die gelehrten Herren bisweilen sehr höflich auszudrücken belieben, geschehen sey, ist noch eine Frage, deren Beantwortung kein billiger Mann von einem so offenbaren Feind des Tigell, wie Horaz ist, annehmen wird) nothwendig ein liederlicher Verschwender seines Vermögens gewesen seyn?

29) Die Ambubajen-Chöre *), Scharlatane,
Zigeuner, Tänzerinnen, Pflastertreter,
Und was in diese saubre Zunft gehört,
Sind durch Tigellius, des Sängers, Tod
In großes Leid versetzt. — „Es war ein gar
So gut'ger Herr!"
Wieland.

*) Unter Ambubajen-Chören versteht man Gesellschaften herumziehender syrischer Pfeiferinnen, die neben ihrem musikalischen Gewerbe noch ein anderes trieben, das nicht unter dem Schutz der Musen steht; daher sie Sueton im 27sten Kapitel seines Nero mit den Priesterinnen der Venus volgivaga ohne Bedenken in eine Reihe stellt. Diese Banden wurden so zahlreich und ausschweifend in Rom, daß wir ihre Beschäftigung im Theodosianischen Codex verboten finden. Das Verbot half aber wenig, denn sie fuhren noch immer fort, bey allen Feyerlichkeiten auch ungebeten zu erscheinen, ihre Musik gleichsam aufzudringen, und überhaupt so frech zu werden, daß sie zuletzt gänzlich als unehrliche Personen angesehen, und abgeschafft wurden.

Omnia magna loquens; modo: sit mihi mensa tripes et
Concha salis puri, et toga quæ defendere frigus,
Quamvis crassa, queat. Decies centena dedisses
Huic parco paucis contento; quinque diebus
Nil erat in loculis. Noctes vigilabat ad ipsum
Mane: diem totum stertebat; nil fuit unquam
Sic impar sibi.

Sat. 3. lib 1. [30]).

Am Ende dieser nämlichen Satyre läßt Horaz den Tigell wenigstens für einen großen Sänger gelten:

Ut quamvis tacet *Hermogenes*, cantor tamen atque
Optimus est modulator — — — [31])

und in der neunten Satyre, scheint es sogar, da Tigell um die Zeit, da sie geschrieben wurde, nicht mehr lebte, als wenn sein Name überhaupt schon für jeden großen Sänger gegolten hätte.

Invideat quod et *Hermogenes* ego canto. [32]).

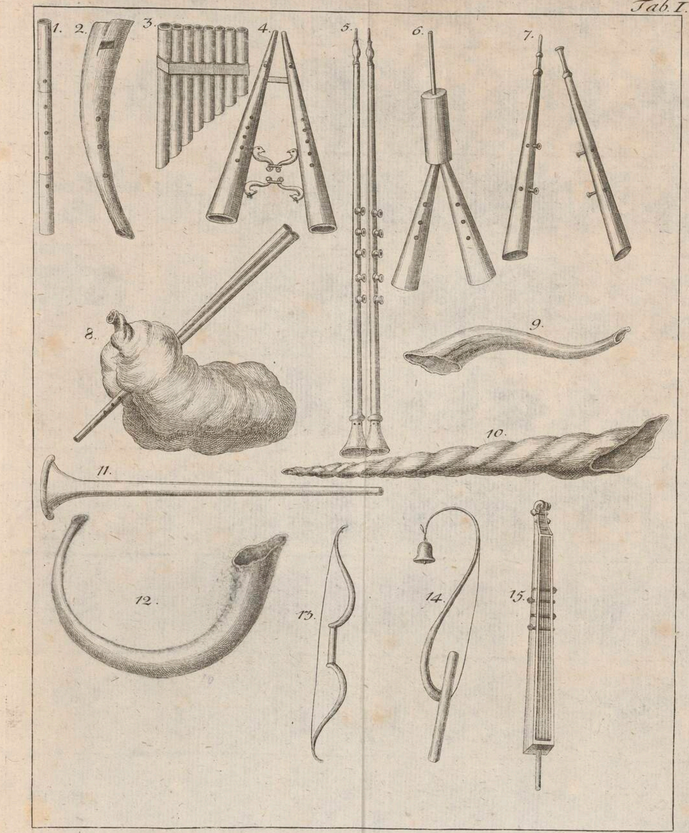
Auch in der vierten und zehenden Satyre kommt ein Tigellius vor. Die Critiker vermuthen aber, daß es ein jüngerer sey, als der, welcher vom Cäsar so geschätzt, und allgemein für einen großen Sänger gehalten wurde.

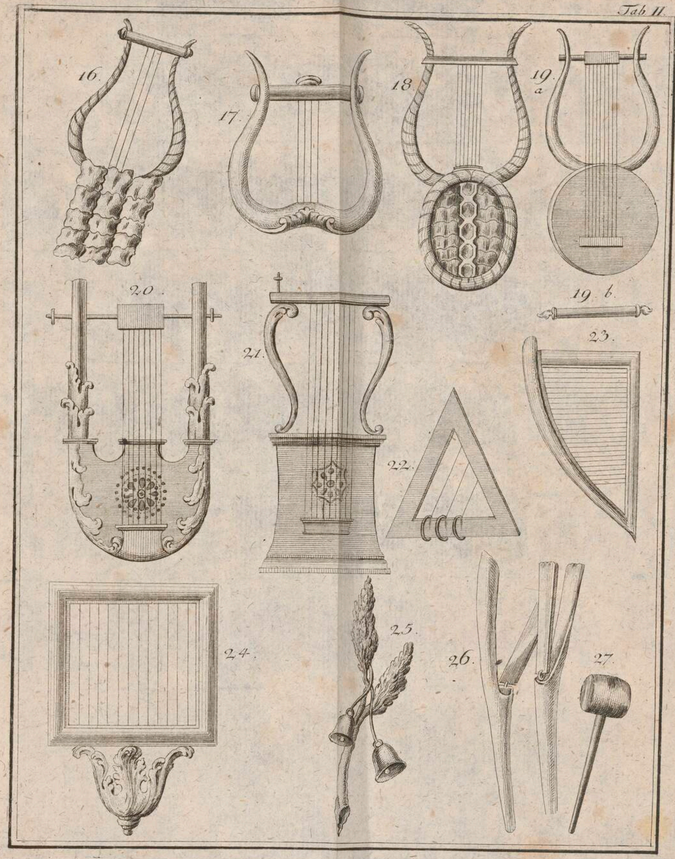
30) Es ist ein eignes Laster aller Sänger,
Daß sie, ersucht, sich unter Freunden hören
Zu lassen, immer keine Stimme haben;
Hingegen wenn kein Mensch sie hören mag,
Des Singens gar nicht müde werden können.
Tigell, der Sarder, hatte diese Mucke.
Wenn Cäsar, der ihn zwingen konnte, ihn
Bey seines Vaters Freundschaft und bey seiner eignen
Beschworen hätt', es half nichts! Kam hingegen
Die Phantasie ihn an, so ließ er auch
Sein Jo Bacche! von den Eyern an
Bis zu den Aepfeln, ohne Maas und Ziel
Durch alle Töne um die Ohren gellen.
Nichts war sich selbst an diesem Menschen gleich;
Bald lief er auf der Straße wie vorm Feinde,
Bald gieng er wie die Körbeträgerinnen
An Junons Feste. Heute wimmelte
Sein ganzes Haus von Sclaven, morgen ließ
Er sich an zehn begnügen: hatte bald
Den Mund voll Potentaten und Tetrarchen,
Da war ihm nichts zu groß; bald hieß es: laßt
Mir nur ein schlichtes Tischgen auf drey Füßen,
Mit einer Muschel reinen Salzes drauf,
Und einen Rock, so grob gewebt er sey,
Der mich vor Kälte schützt, was brauch ich mehr?
Nun, hättst du diesem mit so wenigem
Zufriednen eine Million gegeben,
In minder als sechs Tagen war davon
Kein Heller übrig. Wenn die ganze Welt
Sich schlafen legte, ward es Tag bey ihm;
Hingegen gieng er, wie der Morgen graute,
Zu Bett', und schnarchte bis zu Sonnenuntergang.
Mehr mit sich selbst und allen andern Wesen
Im Widerspruch war nie ein Mensch als der!
Wieland.

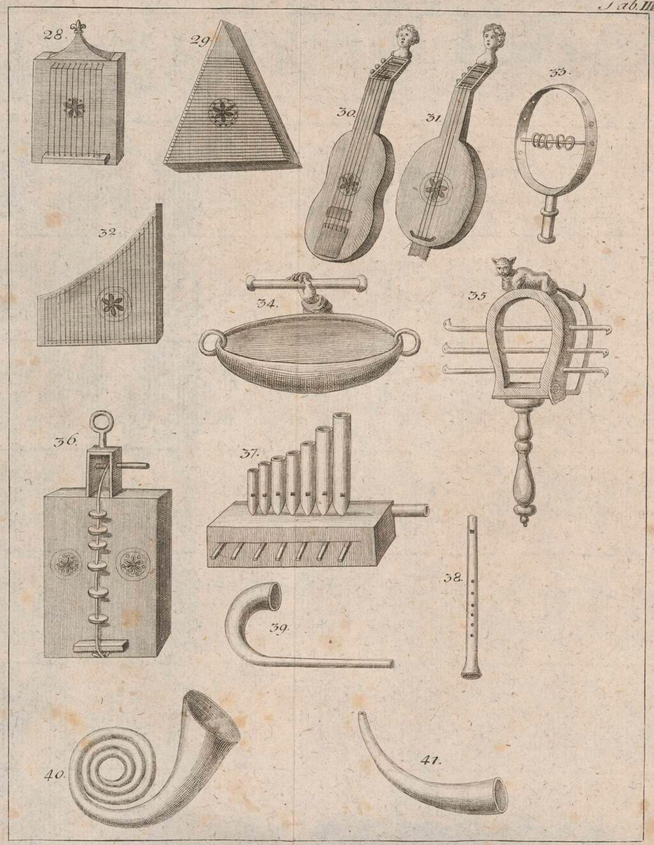
31) — — Gerade wie Hermogenes
Auch wenn er schweigt ein großer Sänger ist — —
Wieland.

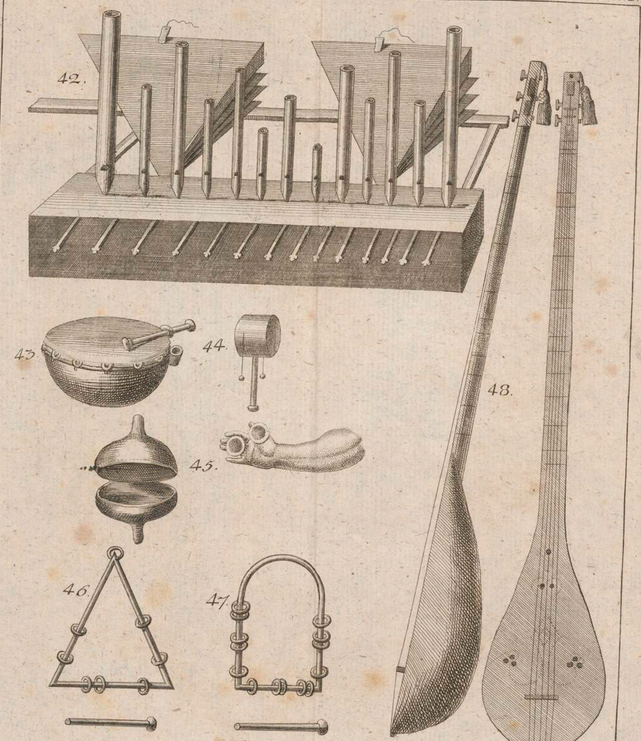
32) Und eine Lunge hab' ich dir zum singen,
Die ein Hermogenes beneiden möchte.
Ebendersf.

Ende des ersten Bandes.

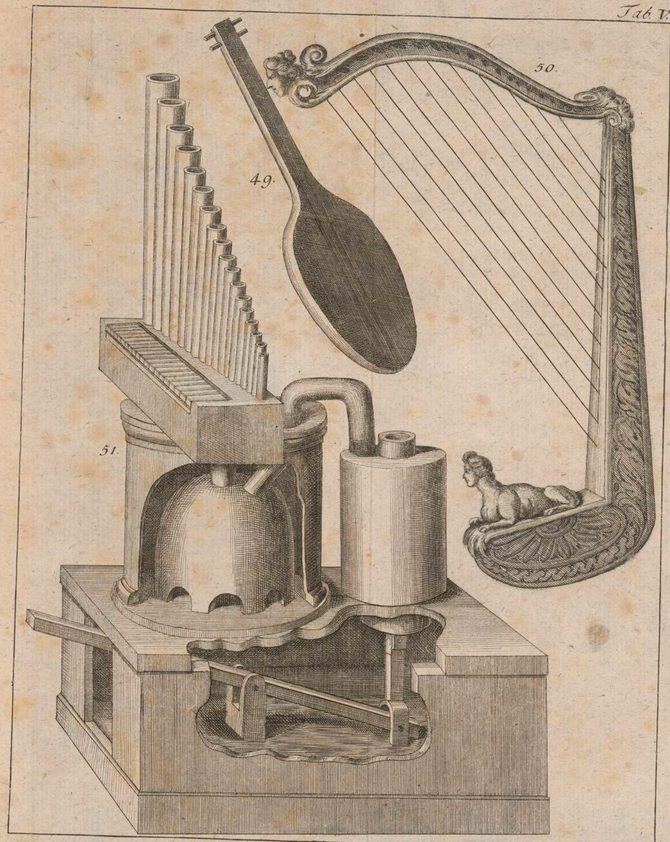



16.
17.
18.
19. a
19. b
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.


28
29
30
31
33
32
34
35
36
37
38
39
40
41


42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.

Tab. V.

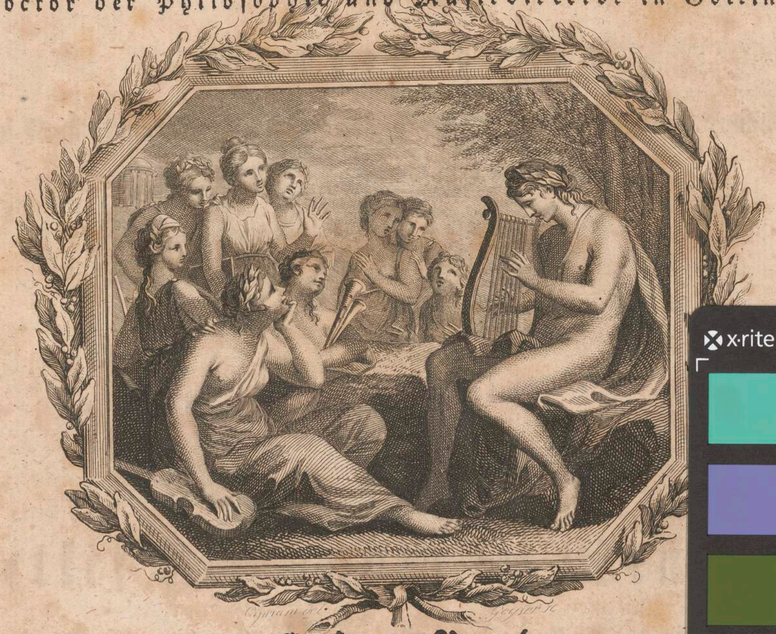


103421

Allgemeine Geschichte der Musik

von

Johann Nicolaus Forkel,
Doctor der Philosophie und Musikdirector in Göttingen.



Erster Band.

Mit fünf Kupfertafeln.

Leipzig, im Schwickertschen Verlage,