

III
E
1/2.

n. JF.

2

Zu der

öffentlichen Prüfung

der Schüler

des

Königlichen

Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums zu Posen

am 22. März 1842.

ladet

alle Beschützer, Gönner und Freunde des Schulwesens

ehrerbietigst und ergebenst ein

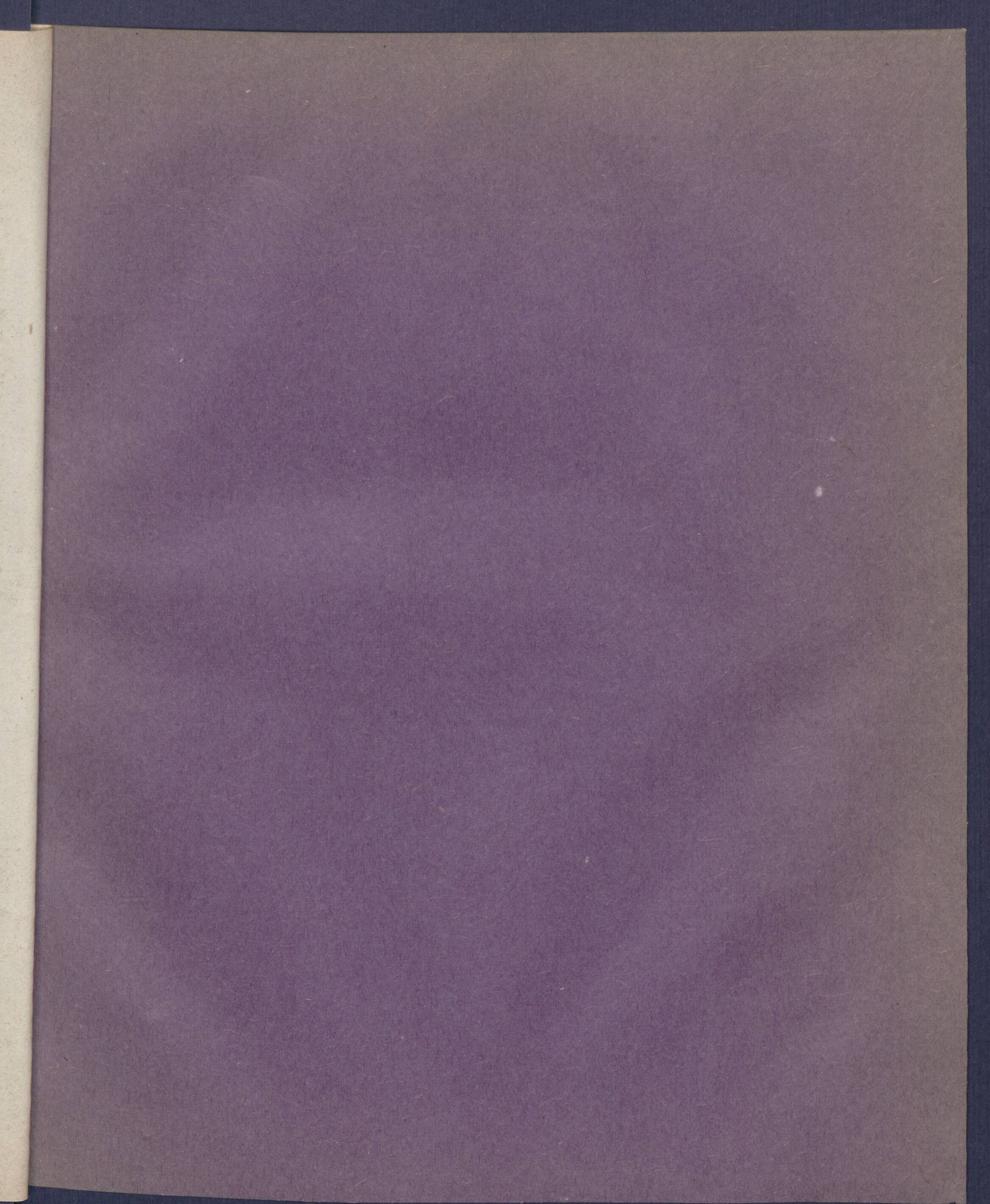
C. H. A. Wendt,
Director und Professor.

Inhalt:

- 1) Die Lehren von der Harmonik und Melopöie der griechischen Musik.
Prof. Dr. Trinkler.
- 2) Schulnachrichten von Ostern 1841 bis Ostern 1842. Der Director.

Posen,

gedruckt in der Königlichen Hofbuchdruckerei von W. Decker & Comp.



III
E
1/2

III
E
1/2

m. Jf.

2

Zu der

öffentlichen Prüfung

der Schüler

des
Königlichen
Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums zu Posen
am 22. März 1842.

ladet
alle Beschützer, Gönner und Freunde des Schulwesens

ehrerbietigst und ergebenst ein

C. H. A. Wendt,
Director und Professor.

Inhalt:

- 1) Die Lehren von der Harmonik und Melopöie der griechischen Musik.
Prof. Dr. ~~Trinkler~~
- 2) Schulnachrichten von Ostern 1841 bis Ostern 1842. Der Director.

Posen,

gedruckt in der Königlichen Hofbuchdruckerei von W. Decker & Comp.

ah 879

III 816



209.463. III / 1842



Lehren von der Harmonik und Melopöie der griechischen Musik.

Es ist eine auffallende Erscheinung, dass, während der griechische Geist sich in allen Formen der Kunstgestaltung mit unwandelbarer Wahrheit als die verkörperte Idee der Schönheit offenbart, und seinen Gebilden in der Plastik, Architektonik und Malerei diesen Stempel so unverlöschlich aufgedrückt hat, dass wir sie selbst in den zertrümmerten Ueberresten, welche uns davon geblieben sind, noch heute nach Verlauf eines zweitausendjährigen Bildungsprocesses als unübertroffene Muster für unsere Kunststudien bewundern und nachbilden, grade diejenige Kunst, welche wir von den Griechen wie von uns mit gleicher Hochschätzung gepflegt sehen, und welche bei ihnen wie bei uns gleich tief ins Leben eingedrungen ist, die Musik in ihrer heutigen Gestalt mit der der Griechen fast gar nichts mehr gemein hat, nicht einmal den Namen, unter welchem jene bekanntlich ungleich mehr zusammenfassten, als wir. Uns ist die Musik die Kunst, unsere Empfindung durch das Medium der Töne darzustellen, und das innere Leben in der Steigerung von der leisesten Bewegung der Seele bis zur aufbrausendsten Leidenschaft durch alle Stimmungen und Schattirungen der Empfindung in den Tönen zur flüchtigen leicht vorüberrauschenden Gestaltung zu bringen; und zwar zu einer Gestaltung ideeller Art, die nicht zur äussern bleibenden Erscheinung kommt, sich nicht anschauen lässt, wie das Bild, und ihren Inhalt nicht in die Form concreter Wirklichkeit ausprägt, wie die Poesie, welche das abstracte Tönen mit dem ganzen Reichthume der Vorstellungen erfüllt und zu einer Totalität des innern Lebens mit seinen Zwecken Handlungen und Ereignissen ausgestaltet.

Nicht so eng fassten die Griechen den Begriff der Musik auf. Im weitesten Sinne hat wohl Pythagoras von der Musik gesprochen, wenn er sie nach seiner philosophischen Weltanschauung in dem nach mathematischen Verhältnissen geordneten Universum wiederfindet, worin er zehn unter einander in der vollkommensten Harmonie erklingende Himmelsphären unterscheidet, und wenn er die Regelmässigkeit in der Bewegung der himmlischen Körper, die Ordnung und das Gesetz ihrer Verhältnisse eine musikalische Harmonie nennt. Zwar konnte in dieser unermesslich grossen wunderbaren Weltleyer nur die Hand des Allmächtigen die Saiten rühren, und der beschränkte Mensch hatte nicht einmal ein Organ, diese Sphärenharmonie zu vernehmen; aber dem grossen Pythagoras war, wie Jamblichus ¹⁾ erzählt, von seinem Genius aus besonderer Gunst das Verständniss gelöst und ihr zu lauschen vergönnt, so dass man glaubte, er habe aus dieser Erkenntniss des Einklangs der himmlischen Sphären erst die richtige Einsicht in die Grund-Verhältnisse der musikalischen Töne gewonnen. ²⁾ Aber diese Harmonie ertönte nicht nur in der äusserlichen Regelmässigkeit des zur erhabensten Schönheit gestalteten Universums mit seinen

¹⁾ Jamblichus c. 15. p. 53. ed. Kuster. ²⁾ Macrob. somn. Scip. II. 1.; cfr. Cic. somn. Scip. c. 5.

unzähligen in unabänderlicher ewiger Gesetzmässigkeit gegen einander kreisenden Welten, sondern Plato findet sie in dem Wesen der Seele selbst, in der sich alle vernünftige Selbstbewegung, so wie sie äusserlich an den himmlischen Körpern erscheint, zur vollendeten Harmonie, zu einer vollkommenen Zusammenwirkung ihrer Grundkräfte auflöst, ¹⁾ und er erhebt sie, indem er sie auch auf das Gebiet der Sittlichkeit überträgt und die Tugend der Tugend nennt, über den abstracten Character formeller Gesetzmässigkeit, und begründet durch sie in dem Zusammenleben der Menschen mit einander einen gesellschaftlichen Organismus der Wechselwirkung und Gegenseitigkeit, dessen sittlicher Character eben als das Wesen der aus der wahren Sophrosyne seiner einzelnen Glieder mit ihren Zwecken Bestrebungen und Forderungen hervorgehenden Harmonie erscheint. ²⁾

So begriffen die Griechen unter der Musik die gesammte Entwicklung des geistigen Lebens nach den Gesetzen der göttlichen Natur; sie ist ihnen die Schöpferin aller Ordnung und Sitte, die zauberische Gewalt, wodurch alle Dissonanzen in den Bewegungen der Seele zum Einklang aufgelöst, alle ihre Kräfte geübt, und zur Hervorbringung des Schönen und Guten befähigt und gestärkt werden. Deshalb steht sie aber auch mit allen edlen Bestrebungen des Geistes in einem engen Zusammenhange: die in ihr waltenden Gesetze des Wohlklangs und der rhythmischen Bewegung, ihr Ausdruck und ihre Symbolik verschwistern sie mit fast allen übrigen Wissenschaften und Künsten, mit der Mathematik und Astronomie, mit der Redekunst, Dichtkunst und Philosophie. So nennen die Pythagoreer die Musik selbst Philosophie, und Socrates diese wieder die höchste Musik. ³⁾

Im engern Sinne verstanden die Griechen dann aber auch, wie wir, unter Musik nur die Tonkunst, oder schränkten sie wohl gar noch auf die Kunst des Gesanges ein. ⁴⁾ In dieser engern Bedeutung als Tonkunst ist sie der Gegenstand nachfolgender Abhandlung, in welcher wir nachzuweisen versuchen wollen, worin die hohen Vorzüge bestanden haben können, welche der griechischen Musik nach dem wichtigen Einflusse, den sie auf die Bildung und Erziehung der Jugend, die Veredlung des menschlichen Herzens überhaupt, auf die Richtung und Entwicklung des ganzen sittlichen Volkscharacters ausgeübt haben soll, gemeinhin zugeschrieben werden, wobei sich denn auch die Frage von selbst beantworten wird, ob die Musik der Griechen eine Kunst im strengern Sinne des Wortes genannt zu werden verdiene.

Zunächst haben wir aber die Epoche der griechischen Musik, um deren Characteristik es uns zu thun ist, etwas näher abzugrenzen, damit wir von dem ihr und ihren grossartigen Wirkungen bei den Alten so reichlich und ins Breite gestreuten Lobe das unberücksichtigt liegen lassen, was sich auf eine unserer Aufgabe ferner liegende Entwicklungsperiode der griech. Musik bezieht. Hierher gehören sogleich die lieblichen Fabeln, in welche das griechische Alterthum die Anfänge der musikalischen Kunst einhüllt und an Persönlichkeiten knüpft, durch deren geheimnissvolles Wesen und wunderbare Kunstleistungen die zauberhaften Wirkungen der Musik entweder als eine Aeusserung der Theilnahme erscheinen, welche die unsterblichen Götter selbst an der Bildung und Beglückung der Menschen nehmen, oder in denen die Gottbegeisterung den erhabenen Sänger aus dem Zusammenhange mit dem natürlichen Leben entreisst, und dies seiner Zaubergewalt unterwirft.

¹⁾ Plat. de legg. X. 896 etc. ²⁾ Plat. de republ. IV. p. 443. D. ³⁾ Plat. Phaedon. 61. A. — cfr. Cic. de orat. III. 44. ⁴⁾ Aristid. Quintil. de musica. I. 5.

In dies mythische Gewand gehüllt, tritt uns der Argonauten-Sänger Orpheus mit seinen die wilde thierische Natur bezähmenden Liedern entgegen, deren Zauber blutgierige Tieger und grimmige Löwen fesselte, ¹⁾ die der todten Natur Leben und Bewegung verliehen, Ströme im wilden Laufe hemmten und das Toben der Winde stillten; ²⁾ eben so der ehrwürdige Linus, dieser Heros des griechischen Klagegesanges, ³⁾ welcher der rohen Kraft des ungelehrigen Schülers ungerächt erliegt, ⁴⁾ und dem die Böoter jährlich eine Todtenklage weiheten; ⁵⁾ und der liederreiche Musäus, der selbst die seligen Geister in Elysiums Gefilden mit seiner Kunst entzückte; ⁶⁾ und Amphion, der Meister der Töne, dem Mercur selbst seine Lyra schenkte, ⁷⁾ und der sie so wunderbar vollkommen spielen lernte, dass er den starren Felsen Bewegung einhauchte und sie mit sich fortriss, wohin er wollte; ⁸⁾ und der weise Chiron, der Lehrer glorreicher Helden und vor Allen des gelehrigen Achilles.

Diese Wunder lassen wir unberührt und gehen an den nebelhaft verschwimmenden Persönlichkeiten dieser Heroen der Musik vorüber, um das ehrwürdige Gewand nicht zu zerreißen, worin die Fabel sie gekleidet, welche sie zu Bildnern der rohen Menschheit macht, und die ersten Anfänge der sittlichen Erhebung aus dem niedern Lebenszustande unmittelbarer Sinnlichkeit und Natürlichkeit an die elementarisch wirkende Gewalt ihrer Lieder knüpft. Eben so wenig können wir uns bei den Sängern Homer's aufhalten, welche Götter und Menschen mit ihren Liedern verherrlichten, den Weihegesang zu Ehren der Unsterblichen begleiteten, die Herzen der Helden zu grossen Thaten begeisterten, zu Lust und Frohsinn stimmten, den Hochzeitsreigen der tanzenden Jünglinge mit dem lieblich tönenden Brautgesange verschönerten, und der jammernden Todtenklage den auf den Saiten leicht verschwebenden Ausdruck des tiefsten Schmerzes verliehen. ⁹⁾ Alle diese lieblichen Bilder treten uns als Erscheinungen eines Lebenszustandes entgegen, worin unsere Kunst für ihre Entwicklung noch wenig nährenden Elemente findet, und noch in dem Traume bewusstloser Kindheit schlummert. Denn der Sänger begeistert noch mehr durch den Inhalt seines Liedes, als durch die Macht der Töne; es sind die Thaten der Götter und Menschen, die er singt, in welchen seine Hörer das Gegenbild ihres eigenen Lebens mit seiner Lust und seinen Leiden wiederfinden, und die dazu rauschenden Töne der Kithara sind nur die gelegentliche Stütze für die Macht der inhaltsreichen Worte, die den Lippen des Sängers entschweben.

Die Aufgabe, welche die Musik dabei löste, war natürlich eine sehr untergeordnete und unbedeutende, und die musikalischen Leistungen dieser Skalden und Barden des Alterthums müssen wir uns schon vermöge der Mangelhaftigkeit ihrer Instrumente ¹⁰⁾ ziemlich gering denken. Höher standen sie als Dichter, die sich im freien Schwünge der Begeisterung über die Mühen des Lebens, die Last und den Druck der physischen Arbeit erhoben, die Noth und Dürftigkeit des Daseins verachtend, sich in die Welt ihres innern Lebens zurückzogen, in dem Brennspiegel ihrer Seele die reichen Bilder sammelten, welche das bunte inhaltsvolle Leben in seinem Verlauf

¹⁾ Horat. de art. poet. v. 391. ²⁾ Horat. car. I. 12. 10. ³⁾ Plut. de musica 1132. A. ed. Xyl. ⁴⁾ Diod. Sic. bib. hist. III. 67. ⁵⁾ Pausan. Boeot. p. 304. ed. Sylb. ⁶⁾ Cassiod. ep. var. I. II. ep. 40. ⁷⁾ Plin. hist. nat. VII. 56. ⁸⁾ Horat. de art. poet. 394. ⁹⁾ cfr. die Charakteristik dieser Periode der Musik in der Abhandlung: Knievel *observationum in vetust. Graecor. Homerici et Hesiodi aevi musicae rationem et conditionem Gedani* 1819. ¹⁰⁾ Im Homer kommen nur die Instrumente κίθαρα, φόρμιγγς, λύρα, αὐλός und σὺριγγς vor; die ersten drei sind entweder mit Darmsaiten oder auch mit Zwirnsaiten bezogen; cfr. die Ausleger zu ἀείδεν ὑπὸ λίνου. Jl. 18. 570 u. a. O. Die Flöten sind nur bei den Troern im Gebrauch.

hinein warf, und ihren tiefen Empfindungen dann die begeisterten Worte liehen, Worte des Trostes, der Ermuthigung, strafenden Ernstes und süsser Gefühle.

Eben so wenig kann uns die grosse Zahl von Namen hier fesseln, an deren hohen Ruf die Entwicklung und Ausbildung der Musikkunst nach den Zeiten des trojanischen Krieges sich anreihet; sie gehören der Geschichte der griechischen Musik an, und stehen wie unverbundene Bausteine in nebelhafter Ferne da, deren Verhältniss zu einander wir nicht mehr erspähen können, die aber dennoch den Anspruch nicht aufgeben, wesentliche und bedeutungsvolle Bestandtheile des Kunststempels zu sein, in dem die Musik sich gefeiert. Wir lassen die gepriesenen und sieg gekrönten Sangmeister der griechischen Kampfspiele früherer Zeit, den Damon, der nach dem Zeugnis des Plato ¹⁾ das Verdienst hatte, den Rhythmus ausgebildet zu haben, und selbst den gefeierten Archilochos, den Vater der lyrischen Dichtung, unberührt. Sie alle standen dem griechischen Leben mit ihrer Kunst noch gegenüber, hatten das Material erst zuzubereiten, die Tonreihen aufzufinden, die rhythmische Bewegung des Gesanges nach Gesetzen zu ordnen, die Angemessenheit des melodischen Fortschritts der Töne zu dem Inhalte der Empfindungen sich zum Bewusstsein zu bringen, und die Darstellungsmittel so weit zu vervollkommen, dass die Wahrheit und Tiefe der Empfindung durch die musikalische Darstellung nichts verlor. Daher sind sie und die vielen Jünger der Kunst ihrer Zeit alle Erfinder, sei es von Weisen (*νόμοι*) oder neuer Instrumente, oder neuer Rhythmen, und sie haben die schöne Aufgabe zu lösen gehabt, die Musik aus sich selbst zu befreien, zu einer angemessenen Darstellungsform der schönen Empfindung auszubilden und den substantiellen Inhalt des griechischen Lebens, seinem Principe, der Schönheit gemäss, zu bereichern, indem sie die Musik zum eigenthümlichen Ausdruck der empfindenden und in seiner Unendlichkeit sich aufschwingenden Seele erhoben.

Das ist in der That ein interessanter Entwicklungsverlauf der musikalischen Kunst und ihn in seiner Fortschreitung bis ins Einzelne zu verfolgen, würde, wenn uns die Quellen dazu reichlich genug flössen, eben so lehrreich wie belohnend sein; indess liegt zugleich unserm Zwecke diese Epoche noch zu fern; wir müssen die Musik in ihrer Freiheit und Vollendung als eine das Bewusstsein des griechischen Volks erfüllende Substanz des Schönen betrachten. In dieser Höhe ihrer Entwicklung finden wir die Musik in Griechenland erst zur Zeit der politischen Freiheit des Volks vor, der Zeit, in welcher alle Künste im schönen Verein dort einen heimischen Boden gewannen, und auf demselben die Ideale des Schönen und Wahren in den Formen und Gestalten des mannigfaltigsten Materials zur Erscheinung brachten. Denn so lange das Volk noch um seine Freiheit zu kämpfen hatte, musste die Leyer verstummen, da ja keine Kunst gedeiht unter dem Getöse der Waffen, bei der Unsicherheit des äussern Besizes, dem Drucke der Dürftigkeit und unter dem Gesetze der rohen Gewalt. Dieser Zustand musste erst überwunden sein, und die Griechen überwandern ihn, indem sie zugleich mit dem Kampfe um ihre politische Freiheit so erfolgreich den schwerern Kampf der innern Gesittung kämpften. Denn als das Volk frei geworden, da waren auch bereits die sittlichen Verhältnisse in seinem Leben geregelt, und ordneten sich immer mehr, der religiöse Cultus war ausgebildet, in der Achtung des Familienlebens war das Fundament aller übrigen sittlichen Lebenskreise gewonnen, der Sinn für Recht und Billigkeit war ausgebildet, die Herzen waren für die Freiheit entflammt, den Göttern wurden herrliche Statuen errichtet, grossartige Tempel erbaut, in den Kampfspielen lasen die Dichter ihre Werke vor und die dramatische Kunst begann ihre Triumphe zu feiern. Aber mit allen diesen Verhält-

¹⁾ Plato de republ. III. 400. B.

nissen des griechischen Volkslebens war die Musik auf das innigste verbunden. Kein Opfer wurde den Göttern gebracht, ohne dass der Lobgesang der Chöre ihre Verdienste um die Sterblichen verherrlichte, alle festlichen Aufzüge, wenn das Volk daheim seine Feldherrn feierte, oder bei siegreicher Rückkehr aus dem Kampfe mit Jubel begrüßte, wenn es den gefallenen Helden eine Todtenfeier weihte, wenn es die Frevel der Sünde und den Zorn der beleidigten Gottheit süßte, waren mit Musik begleitet, sie ertönte zu Lust und Schmerz. Bei den jährlichen Festzügen zur Feier des Apollo, des Gottes der Musik, wurden die Lobgesänge mit Flötenbegleitung gesungen; zu den gymnischen Spielen rauschten die Töne der Kithara, die Kämpfer ermutigend, und in den Olympien, und besonders in den Pythien wurden sowohl die Sieger im Ringen und Rennen durch Musik gefeiert, als selbst späterhin für die Künstler der Syrix, des Keras und der Salpigx Preise vertheilt. Bei den gemeinschaftlichen Mahlen, und dies nicht nur in Sparta bei den Sysstien, sondern auch den übrigen Griechen wurde Gesang angestimmt, bei den fröhlichen Trinkgelagen ist das Lied die Würze des Weins, und alle wichtigen Stadien, welche das Leben durchläuft, von der Feier Hymens bis zur Trauerklage, erhalten ihre Weihe durch den Zauber der Töne, der sich darüber ergießt. ¹⁾

Deshalb war aber auch die Musik bei den Griechen wie die Poesie ein Bestandtheil der allgemeinen Volksbildung. Denn erscheint das Leben der Griechen überhaupt nach Sitte, Bildung, moralischer Kraft, seinen religiösen und politischen Interessen mehr als ein Ganzes, als unser modernes, durch vielfache Vertheilung der Arbeit, Verschiedenheit des Berufs, Unterschied der Stände mit ihren verschiedenen Rechten Lasten und Genüssen zersplittertes Leben, und war daher mit dem Principe der Oeffentlichkeit und der Gleichheit des Interesses am allgemeinen Staatsleben in seiner organischen Gliederung für alle freien gleichberechtigten Bürger auch eine gewisse Gleichheit der Bildung des Geistes nothwendig, so konnte die Musik, zumal sie überall mit der Poesie und Orchestik in der engsten Verbindung geübt wurde, nicht von einer einzelnen Klasse von Menschen berufsmässig als ein Handwerk getrieben werden, die dann allemal, wo es Noth that, mit ihrer Kunst hätten Aushilfe leisten müssen, sondern sie musste bis zu einem gewissen Grade das Eigenthum jedes Gebildeten sein. Allerdings wurde auch bei ihnen eine grosse mechanische Fertigkeit in der Behandlung einzelner Instrumente nur von Musikern von Fach erreicht, aber bei diesen stand dann häufig dieser hohe Grad technischer Virtuosität nicht im ebenmässigen Verhältniss mit ihrer übrigen Bildung, und nicht selten contrastirte eine grosse Rohheit in ihren Sitten und eine niedere sinnliche Richtung in ihrem Leben auf das Grellste mit den edeln Bestrebungen ihrer Kunst. ²⁾ Doch dergleichen Erscheinungen gehören zu den Ausnahmen; im Allgemeinen suchte jeder freigeborne Grieche die Kenntniss und Uebung der Musik, als eine hauptsächliche Aufgabe der Bildung sich anzueignen zur Zierde des Geistes, die den Adel der freien Geburt bekundete, den Mann von edler Gesinnung, gebildeter Einsicht und wissenschaftlicher Kenntniss, von feinen Sitten und edlem Anstand unterschied von dem mit seinen Bestrebungen und Bedürfnissen in der niedern Sphäre banausischer Thätigkeit aufgehenden Manne des gemeinen Volks und des unfreien Slaven. Aber nicht nur Gegenstand, nicht nur Aufgabe der Bildung war die Musik, sondern sie war zugleich das vorzüglichste Mittel derselben; und

¹⁾ Arist. Quint. de mus. I. 2. u. 3. ²⁾ eine Aglais wird bei Athen., l. X. 415. B., eben so kräftig und tüchtig im Blasen der Trompete, als unmässig im Essen und Trinken genannt, ein Chrysogonus hatte seine gute Stimme durch ausschweifendes Leben verloren, cfr. Juv. Satyr. VI. v. 74. und Polymnest wird von Aristophanes (Equit. v. 1287.) beschuldigt, nicht immer sittliche Lieder gesungen zu haben.

ihren bildenden Einfluss, ¹⁾ ihre sittliche Kraft, ihre das Gemüth zu edler Begeisterung fortreissende Gewalt und ihre, alle mit einander streitenden Bewegungen der Seele zur reinsten Harmonie, zur Einheit des Geistes mit sich selbst erhebende Einwirkung scheinen die Griechen fast umfassender gewürdigt zu haben, als zu unserer Zeit es geschieht. Sie wussten es wohl, dass die wunderbare Kunst, die das Gemüth so mächtig ergreifen, dasselbe in die höchste Spannung versetzen, mit magischer Kraft zum Taumel bachantischer Lust fortreissen wie in den Ernst der tiefsten Schwermuth versetzen kann, auch zum Hebel einer sittlichen Kräftigung und Erhebung müsse dienen können, und von diesem Gesichtspunkte aus schätzten sie den Werth der Musik im Allgemeinen richtiger, als bei uns es zu geschehen pflegt, wo sie nicht selten zum inhaltsleeren Gaukelspiel der Eitelkeit herabgesunken erscheint, oder etwa nur als ergötzende Beschäftigung in den Stunden der Musse und zur Erholung nach vollbrachter Arbeit geübt, und zur Erziehung mehr gerechnet wird nach Gewohnheit und Herkommen, und um damit später gesellschaftliche Bedürfnisse zu befriedigen, als weil ihr wahrhaft bildender Einfluss gehörig gewürdigt würde.

Daher fordert Aristoteles auf das Bestimmteste, dass die Jugend in der Musik, sowohl im Gesange, wie in der Fertigkeit ein Instrument zu spielen, practisch geübt werde, und will, dass diese Uebung eine freie, durch Neigung und Stimmung unterstützte, sei, so dass die Musik der erwachsenen Jugend sei, was die Klapper des Archytas den Kleinen, eine Beschäftigung für den noch nicht gehörig geregelten Trieb der Seele. ²⁾ Doch soll dieser Unterricht nicht um des Spiels willen getrieben werden, sondern mit Ernst sollen sie lernen und die Unlust dabei überwinden. ³⁾ Indessen hat diese Uebung auch wieder ihre Grenzen, und keineswegs galt es ihm für gleichgültig, in welchem Umfange diese Kunst getrieben würde, welche Rhythmen und Melodien die Jugend lerne, und welche Instrumente sie spiele; denn er giebt zu, dass gewisse Musik auf die Jugend nachtheilig wirke. ⁴⁾

Und wie für die Jugend als Erziehungsmittel, so galt die Musik auch für eins der wichtigsten Förderungsmittel für die Bildung des gesammten sittlichen Volkscharacters; wie sie ihn weckte in der Jugend, musste sie den Sinn für das Gute und Schöne auch in den Bürgern erhalten, und immer von neuem beleben; denn die Bildung der Seele zum wahrhaft Schönen hört mit dem Jugendalter nicht auf, und die tugendhafte Seelenbeschaffenheit der Bürger des glücklichen Staates ist nur da vorhanden, wo das Schöne, welches zugleich das sittlich Vollkommene ist, von ihnen am tiefsten erkannt und geliebt wird. Daher verlangt Plato auch von den funfzigjährigen Alten seines Staates, dass sie ein Bedeutendes von der Musik verstehen sollen, um den Jüngern ein Beispiel zu geben, und diese zur Bildung und Veredlung der Sitten durch den Reiz der Musik anzutreiben. ⁵⁾

Die hohe Wichtigkeit der Musik, ihre sittliche Kraft zur Erhebung des Geistes über das Gemeine und Unedle wird aber nicht nur etwa von diesen beiden grossen Philosophen anerkannt; nein eine ganze Reihe von Schriftstellern wetteifern deshalb in ihrem Lobe und überbieten sich in der Darstellung der ans Wunderbare und Unbegreifliche gränzenden Wirkungen der Musik; und mögen auch alle diese Erzählungen, namentlich von der Gewalt, welche Pythagoras durch dies Mittel zur Erregung, wie zur Besänftigung jeglicher Leidenschaft, ⁶⁾ zur Heilung

¹⁾ cfr. Plato de republ. III. 401. ²⁾ Aristot. Polit. VIII. 1340. 6. b. 25. ³⁾ I. c. VIII. 1339. 5. a. 28. ⁴⁾ I. c. VIII. 1341. 6. a. 2. ⁵⁾ Plat. de legg. II. 665. d. et seq. ⁶⁾ Jambl. de vita Pyth. c. 15.

körperlicher Gebrechen und Krankheiten, ¹⁾ und selbst um Trunkene zu ernüchtern, ²⁾ ausgeübt habe, mögen die Nachrichten, dass Terpander durch die Musik einen Aufruhr unter den Lacedämoniern gestillt, und Thaletas durch sie bei demselben Volke die Pest vertrieben habe, ³⁾ eben so sehr auf Selbsttäuschung wie frommen Betrüge beruhen, und aus einer blinden unverständigen Ueberschätzung der in der Musik liegenden Kraft hervorgegangen sein, so ist doch so viel gewiss, dass der Musik bei den Griechen eine ausserordentliche Bedeutung und zumal in der Verbindung mit der Poesie und Orchestik ein Einfluss zugeschrieben wurde, dessen grossartige ja wunderbare Wirkungen auf das sittliche Verhalten des Einzelnen wie eines ganzen Volkes in jenen fabelhaften Erzählungen versinnlicht erscheinen.

In der That wurde auch die Musik bei den Griechen, nicht nur von einzelnen Völkerschaften oder Volksstämmen vorzugsweise geübt und geschätzt, etwa bei denen, welche den noch in unserer heutigen Kirchenmusik gebräuchlichen Tonweisen ihre Namen geliehen haben, sondern sie umschloss die Völkerschaften und Staaten aller griechischen Stämme als ein gemeinschaftliches Band, und selbst diejenigen unter ihnen, die weder durch vollendete Staatseinrichtungen, noch durch besondere Vorliebe für höhere geistige und wissenschaftliche Bestrebungen, noch anderweit durch Pflege der Künste sich ausgezeichnet, haben die Muse der Musik auf das eifrigste gepflegt. ⁴⁾ Vor allen sind es die Dorier im Peloponnes, die den Ruhm behaupteten, die Musik vorzugsweise zu üben, und einer Tonart, und grade der den Namen gaben, welche dem Character dieses Volksstammes entsprechend, etwas Ernstes und Männliches ausdrückte, feierliche Hoheit und einfache Erhabenheit mit einander verband, und dem Leidenschaftlichen und Schwärmerischen widerstrebend, das Gemüth stählte und ermuthigte. Und kaum möchte man glauben, dass überhaupt eine Kunst unter dem Volke sich habe zu einer gewissen Vollkommenheit entfalten können, welches dem Grundsatz in allen Verhältnissen des Lebens huldigend, treu zu sein dem Alten, in der Sitte, in den Einrichtungen des Staats und in der Musik jede Neuerung mit öffentlichen Strafen belegte, und selbst einen Terpander, ⁵⁾ der auf die Weisung des Orakels nach Sparta gekommen war, und dem durch innere Unruhen zerrütteten Staate die Wohlthat des Friedens

¹⁾ Porphy. vita Pyth. p. 33. ed. Kuster. ²⁾ Jambl. vit. Pyth. c. 25. ³⁾ Plut. de musica. 1146. B. etc. ⁴⁾ cfr. Cramer's Gesch. der Erziehung S. 204 etc. u. Kapp's Staatspädagogik des Aristoteles S. 177 u. s. w. ⁵⁾ Terpander wird für den Erfinder der 7saitigen Kithara gehalten, eine Nachricht, die nach Euclid introd. harm. p. 19. Meib. auf den beiden Versen beruht:

Ἡμεῖς τοι τετραγήρου ἀποστέρξαντες αἰοιδῆν
Ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

Von Andern wird ihm dies Verdienst bestritten, die behaupten, schon Orpheus und Amphion habe sich der siebensaitigen Lyra bedient; cfr. Nicom. II. init. Marpurg will obige Worte nur von dem Aufgeben des Gebrauchs von 4 Tönen in der Musik verstehen, indem Terp. sich mehrerer bediente, ohne grade an die Vervollkommnung des gedachten Instruments zu denken; und Forkel deutet sie: Gesch. der Musik I. 291. noch allgemeiner nur von der Erfindung neuer Melodien und Lieder, ohne auf Tonumfang und Instrumente Rücksicht zu nehmen. Aber offenbar muss an das Alles zugleich gedacht werden; denn Terpander war ein Lesbischer Sänger, der die Dorische Musik und ihren eigenthümlichen Character bei seiner Ankunft in Sparta schon bis zu einer gewissen Festigkeit und Bestimmtheit ausgebildet vorfand und dieser mit seinen asiatischen Weisen, der lydischen und phrygischen entgegentretend, andere Nomen und Harmonien einfuhrte, damit aber auch einer anderen Bespannung der Kithara bedurfte. Ein anderes Verdienst wird dem Terp. noch darin zugeschrieben, dass er nach Plut. de mus. 1132. u. Clem. Alex. Strom. I. 308. für den Erfinder der Notenschrift gehalten wird, während Alypius und Gaudentius diese Erfindung dem Pythagoras zuschreiben.



und der Ruhe geschenkt hatte, wegen neuer Erfindungen in der Musik zur Rechenschaft zog, das durch den Ephorus Ekprepes dem Phrynys zwei Saiten von der Kithara abschneiden liess, weil er gewagt hatte, um so viel mehr als sieben auf dieselbe zu spannen, ¹⁾ und den Timotheus durch ein feierliches, im Einverständniss mit den Königen abgefasstes Decret der Ephoren öffentlich tadeln liess, weil er das einfache Kitharspiel verschmähend, durch seine vielen Saiten und den grossen Tonreichthum die Ohren der Jünglinge vergifte. ²⁾ Denn sie wollten nicht zugeben, dass jede Neuerung für eine Verbesserung gelte, und dass diese, bevor sie sich bewährt habe, in den allgemeinen Gebrauch übergehe, und auf die Sitte und Sittlichkeit des Volks einwirke. Und grade dieser Strenge und dem Ernste, welchen sie der Uebung der Musik widmeten, verdankten sie das Lob, welches der Dichter Socrates bei Athenäus ³⁾ ihnen ertheilt, dass unter den Hellenen die Tapfersten auch die schönsten Chöre feierten. ⁴⁾

Auch in den übrigen dorischen Staaten wurde die Musik hochgeschätzt und sorgfältig geübt, besonders in Kreta, wo sie, dem kriegerischen Character der Einwohner entsprechend und durch die phrygische Bevölkerung mit der orgiastischen Musik dieses Volksstammes vermischt, einen wilden kriegerischen Ausdruck erhielt, und weniger wie in Sparta zur Erheiterung des Lebens, als vorzugsweise dem Dienste der Götter geweiht, und zur Anfeuerung des Muthes benutzt wurde. Daher sind auch, wie O. Müller wahrscheinlich macht, ⁵⁾ die Embaterien oder Epibaterien der Spartaner, von der Flöte begleitete Marschlieder, unter deren Absingung sie in den Kampf gingen, kretischen Ursprungs.

Nicht minder feierte Argos seine Künstler, die zur Zeit des Polycrates die berühmtesten Flötenspieler in Hellas waren, und in würdigem Eifer schliessen sich dieser Pflege der Musikunst auch die Dorier in Sikyon, Phlius und Korinth an; auch Theben strebte nach dem Ruhme musikalischer Bildung; denn dort war die rechte Schule für das Flötenspiel und in der Kunst dieses Instruments wie überhaupt der Musik erglänzen dort ⁶⁾ die Namen Alcman's, Pindars, der Corinna und des Antigenides; ⁷⁾ und von Athen dürfen wir schweigen, denn dass dort die Musik, wenn sie auch nicht auf besondere und eigenthümliche Weise, wie z. B. bei den Doriern, Aeolern und andern Volksstämmen sich entwickelte, doch besonders zu der Zeit, wo sie, bereits ausgebildet, in Verbindung und im Dienste der dramatischen Poesie und Orche-

¹⁾ Plut. Agis. 10. ²⁾ Timotheus soll sich nemlich der elfsaitigen Kithara bedient haben, denn nach Pausan. 3, 12, 8. wurde in der Skias, dem Musikaale Sparta's, eine solche, die dem Timotheus abgenommen und dort aufgehangen sein sollte, gezeigt. Das spartanische Decret hält O. Müller (Dorier II. 324.) der es hat abdrucken lassen, für die Nachbildung eines attischen Lobdecrets, was ein müssiger Grammatiker durch Uebertragung in den dorischen Dialect und willkührliche Aenderung einiger Worte in ein Psephisma umgebildet habe. Aber sei dem auch so, so bleibt doch so viel gewiss, dass Timotheus den Character der dorischen Musik durch Versuche weiterer Entwicklung zu ändern versuchte, und dass, indem er besonders den Gebrauch der chromatischen Tonleiter statt der enharmonischen einführte, letztere die damals vorzugsweise, wenn nicht allgemein gebrauchte gewesen sein muss. ³⁾ Athen. XIV. 628. ⁴⁾ Hiermit scheint in Widerspruch zu stehen, was Arist. Polit. VIII. 5. von den Spartanern sagt, dass sie zwar Musik erlernen, aber nicht im Stande seien, über gute und schlechte Gesänge zu urtheilen; cfr. hierüber O. Müller Dor. II. 329. und Kapp. Aristot. Staatspädagog. S. 149. ⁵⁾ O. Müller Dor. II. 334. ⁶⁾ Als nach der Zerstörung Thebens die Einwohner an den Aufbau der Stadt gingen, liessen sie alle öffentlichen Denkmäler unter dem Schutte liegen, nur eine Statue des Hermes zogen sie hervor, worauf die Inschrift stand: Ἑλλάς μὲν Θήβας νικᾶν προύκρινεν ἐν αὐλοῖς. Dio. Chrys. orat. 7. p. 123. ed. Par. ⁷⁾ Bei Apulejus florid. 4. wird von ihm gerühmt, dass er auf seiner Flöte aus allen Tonarten habe blasen können, während man sich bis dahin für jede einer besondern Flöte bediente.

ik geübt wurde, wie alle übrigen Künste recht eigentlich heimisch waren, ist eine bekannte Thatsache.

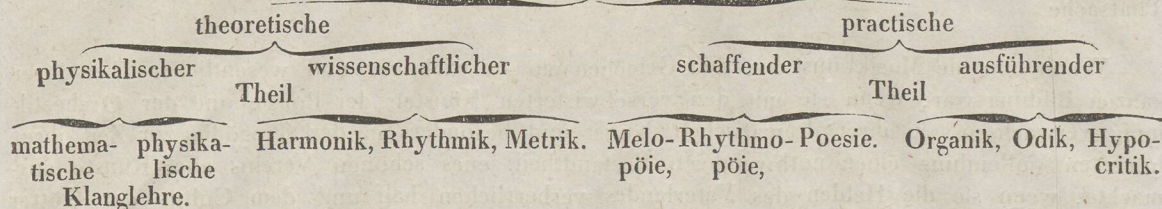
Wenn nun die Musikkunst bei den Griechen ein so wichtiger und wesentlicher Theil ihrer ganzen Bildung war, wenn sie mit den verschwisterten Künsten der Poesie und der Orchestik innig verwachsen, in ihrer dramatischen Kunst und besonders in der Tragödie zur Zeit ihrer höchsten Vollendung einen nothwendigen Bestandtheil jenes schönen Vereins aller Künste ausmachte, wenn sie die Helden des Vaterlandes verherrlichen half und dem Cultus der Götter diene, wenn sie alle Seiten des Volkslebens durchdringend, seine politischen und religiösen Feste verschönte, und dem tiefen Schmerze wie dem Entzücken der Liebe in der Brust des lebensfrischen Griechen den Ausdruck lieh, wenn sie den Sinn für alles Gute und Edle im jugendlichen Gemüthe wecken und im Manne rege erhalten und fortbilden sollte, wenn sie alle geistige Bildung zur schönen Harmonie abschliessen sollte, dann liegt die Frage nahe, wie die Kunst beschaffen gewesen sei, die das leistete.

Die Beantwortung dieser Frage ist denn auch lange Zeit hindurch ein Gegenstand der Forschung namhafter Gelehrter gewesen; aber sie ist doch sehr ungleich ausgefallen, indem die Einen ungenügsam mit der geringen Ergiebigkeit der sichern aber spärlichen Quellschriftsteller auf unbegründete Voraussetzungen hin der griechischen Musik Vorzüge angedichtet haben, welche sie erweislich nicht hat besitzen können, die Andern von einem unrichtigen Standpunkte aus ihren Werth durch eine Vergleichung mit der modernen Musik so tief herabsetzten, und sie auf einer so niedrigen Stufe künstlerischer Entwicklung erblickten, wie uns heute die Musik barbarischer Völker erscheint. ¹⁾ Und bis auf den heutigen Tag ist diese Frage noch nicht hinreichend beantwortet, wiewohl ruhiger und leidenschaftsloser geprüft und durch den Anfang gründlicher kritischer und exegetischer Bearbeitung der Quellschriftsteller der Entscheidung nahe gebracht; aber immer bleibt noch viel zu thun übrig, denn je tiefer man einerseits den griechischen Geist in seiner musikalischen Entwicklung auf den verborgenen und geheimnissvollen Gängen zu verfolgen und sein Wesen zu erforschen bemüht gewesen ist, und je erfreulicher die Resultate dieser Mühen waren, desto mehr hat man andererseits immer wieder die letztern durch einen voreiligen Eifer getrübt, mit welchem man durch gewagte Schlüsse und willkührliche Erklärung der Schriftsteller in der griechischen Musik die Vorzüge hoher Vollendung entdecken wollte. Möge nachfolgende Darstellung ein Beitrag zur Lösung dieser Frage sein.

Bei den Griechen zerfällt nach Aristides Quintilianus die gesammte Musik in theoretische und practische, deren jede wieder zwei Theile hat, die erstere einen physikalischen und einen wissenschaftlichen, die zweite einen schaffenden und einen ausführenden. Der physikalische Theil der theoretischen Musik beschäftigt sich mit der Lehre vom Klange, und zwar in seinen arithmetischen und physikalischen Verhältnissen als dem Mittel musikalischer Darstellung. Der wissenschaftliche Theil der theoretischen Musik umfasst die Harmonik, Rhythmik und Metrik. Der schaffende Theil der practischen Musik begreift die Melopöie, Rhythmopöie und Poesie in sich, und der ausführende die Organik, Odik und Hypocritik. Uebersichtlich stellt sich diese Eintheilung in folgendem Schema dar:

¹⁾ Vergl. den Streit über die Harmonie der Griechen bei Forkel. *Gesch. der Musik* I. 397 etc.

M u s i k



Keiner der auf uns gekommenen griechischen Musikschriftsteller behandelt alle diese Theile der Musik; die meisten, und zwar Aristoxenus, Euclid, Gaudentius, Cl. Ptolemaeus und Porphyrius, sein Commentator, Nicomachus und Bryennius, beschränken sich auf die Harmonik, oder berühren gelegentlich noch durch eingestreute Bemerkungen das eine oder andere fremde Gebiet. Aristides Quintilianus, Theo Smyrnaeus, Alypius, Bacchius und Psellus verbreiten sich zwar dem Titel ihrer Schriften nach im Allgemeinen über die Musik, aber umfassen in derselben und zwar zum Theil noch in epitomatorischer Kürze und ohne wissenschaftliche Entwicklung nur die Harmonik, Rhythmik, Metrik und Melopöie. Plutarch's kleine Schrift ist musikgeschichtlichen Inhalts und gehört in sofern nicht hierher. In nachfolgender Abhandlung sind nun ebenfalls nur die Harmonik und Melopöie berücksichtigt und in ihren Grundzügen dargestellt worden, da in ihnen das tonische Element der griechischen Musik in seiner Eigenthümlichkeit vollständig hervortritt. ¹⁾

A. Von der Harmonik.

Unter der Harmonik verstehen die Griechen den Theil der Musikwissenschaft, welcher die Lehren von dem musikalischen Klange, dem Ton und von den Verhältnissen mehrerer nach Höhe und Tiefe verschiedener und zu einem Ganzen verbundener Töne zu einander begreift. Kürzer könnte man sagen, die Harmonik sei die Wissenschaft der Harmonie: indess würde diese Erklärung, wegen des verschiedenen Gebrauchs dieses Wortes im antiken und modernen Sinne, leicht missverstanden werden, indem wir darunter eine abstracte Form der Schönheit verstehen. Wir sprechen nemlich von einer Harmonie in der Gestalt, in den Farben und in den Tönen und fassen ihr Wesen im Allgemeinen auf als das Verhalten qualitativer, aus dem Wesen des Gegenstandes selbst hervorgehender Unterschiede, die sich in ihrer Totalität zu einer abstracten Einheit aufheben; und in der Musik insbesondere verstehen wir unter der Harmonie die Wissenschaft von der naturgemässen Fortführung mehrerer von Natur einiger und symphonisch verbundener Töne zu neuen zusammengesetzten Tonfiguren, gleichsam eine dialectische Bewegung derselben neben und durch einander zum schönen Zusammenklang. Die durch die musikalische Fortschreitung entstehenden Tonunterschiede sind also hierbei in einem zusammengesetzten Verhältnisse zu beachten, dem jedes einzelnen Tons im Accorde zu dem, von welchem zu ihm übergegangen ist, und zugleich in dem, worin jeder Ton zu den übrigen steht, mit welchen er die neue Tonfigur bildet. Nicht so gebrauchten die Griechen das Wort in ihrer Musik. In ihrer Harmonie ist der Tonunterschied

¹⁾ Die Rhythmik und Metrik in ihrem Verhältniss zur Musik haben neuerdings eine gründliche Bearbeitung gefunden von E. L. v. Leutsch, in seinem Grundrisse zu Vorlesungen über die griech. Metrik. Göttingen 1841; der arithmetischen Klanglehre der Griechen ist in der Schrift von A. Kretzschmer: Ideen zu einer Theorie der Musik, Stralsund 1833, eine sorgfältige Beachtung gewidmet.

immer nur ein einfacher, so dass entweder nur ein Ton zum andern fortschreitet, oder auch mehrere Töne, aber nur in gleichen Intervallen verharrende, zu andern fortgeführt werden. Daher erklären Suidas und Hesychius das Wort *ἄρμονία* durch *ἡ εὐτακτος ἀκολουδία*, und Plato nennt die Ordnung und Folge hoher und tiefer geordneter und gemischter Töne eine Harmonie. 1) Es würde daher das Wort grade dem, was wir im Gegensatz gegen Harmonie, Melodie nennen, entsprechen, und wird auch in der That bei den Griechen sowohl in dieser, als auch in der noch weitern Bedeutung für Tonart 2) und System 3) gebraucht. Dass aber die Griechen auch den Zusammenklang mehrerer Töne eine Harmonie nennen, geht aus Aristot. *περὶ κόσμου* c. 5. hervor, und auch Pherecrates bei Plutarch 4) scheint so verstanden werden zu müssen, wenn er erwähnt, dass Phrynis auf fünf Saiten zwölf Harmonien hervorgebracht habe. Bei den Musikschriftstellern wird das Wort ausser seiner gewöhnlichen Bedeutung, als geordnete Tonfolge, Melodie, auch für Intervall, Tonart, Octavgattung, enharmonisches Tongeschlecht und System gebraucht. Die Wissenschaft von diesen verschiedenen Verhältnissen der Töne (*τὸ ἤρμοςμένον*) in der Harmonie ist nun die Harmonik. Aber auch dieser Begriff wird bei den griechischen Musikern nicht übereinstimmend definirt, von mehreren gradezu nicht richtig aufgefasst, und von einigen gar nicht erklärt. Aristox. I. 1. sagt von der Harmonik: *τυγχάνει γὰρ οὐσα πρώτη τῶν θεωρητικῶν. ταῦτα δὲ ἐστὶν ὅσα συντείνει πρὸς τὴν τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρίαν.* Eucl. *introduc. harm.* 1. *ἄρμονικὴ ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἤρμοςμένου φύσεως.* Eben so Bryennius *harm.* I. II. c. 6. und Porphyr. mit Weglassung der Worte *καὶ πρακτικὴ*. Ptolem. dagegen definirt *δύναμις καταληπτικὴ τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὀξύ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν.* *Alyp. I.: πραγματεία περὶ τὸ ἤρμοςμένον διακριτικὴν τινα δύναμιν ἔχουσα καὶ καταληπτικὴν τῶν ἐμμελῶν καὶ διαστηματικῶν φθόγγων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γινομένων διαφορῶν.* Anonym. *script. de mus.* ed. Bellermann p. 46. N. 32. *ἔστι μὲν οὖν ἄρμονικὴ τέχνη λογικὴ περιέχουσα τὸν περὶ μουσικῆς λόγον.*

Als die in der Harmonik abzuhandelnden Gegenstände werden nun angegeben die Lehren von den Tönen, Intervallen, Systemen, Geschlechtern, Tonarten, Uebergängen und der Melopöie. 5)

a) *Vom Tone.*

Der musikalische Ton wird von den Griechen *φθόγγος* genannt, und im Allgemeinen als der Ausdruck der Stimme in einer einzigen bestimmten Tonhöhe erklärt. Er wird von *φωνή* und *ψόφος* unterschieden, indem unter jener ein Laut der Empfindung, die Stimme lebendiger der Empfindung fähiger Wesen, der Menschen und Thiere verstanden, und mit diesem nur der unarticulirte Laut, die an unser Ohr als Geräusch anschlagende erschütterte Luft bezeichnet wird, *strepitus*. *πληξίς ἄερος ἀδρυπτος μέχρι ἀκοῆς.* Nic. p. 7.

Aristox. p. 15. Gaud. p. 3. u. Theo vereinigen sich in der Erklärung des *φθόγγος* als *φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν.* Nicom. fügt p. 24. zu *μίαν τάσιν* noch hinzu *καὶ ἀπλήν.* Bacch. p. 2. bestimmt dagegen das Wort *φωνῆς* noch durch den Beisatz *ἐμμελοῦς*, so wie

1) de legg. II. 665. 2) Laches. 188. c. d. e. 3) Phileb. 17. c. d. 4) de musica p. 1141. 5) Mit Unrecht und im Widerspruche mit der obigen Eintheilung wird die Melopöie hier zur Harmonik gerechnet, und zwar von allen Musikschriftstellern, mit Ausnahme Plutarch's, selbst von Aristid., der sie einmal als zur practischen Musik gehörig aufzählt und sie dann doch wieder unter der Harmonik mitbegreift.

auch Nicom. p. 7.— Euclid p. 1. erklärt es durch *φωνῆς πτώσεις ἐμμελῆς ἐπὶ μίαν τάσιν* und Aristid. p. 9. nennt den *φθόγγος φωνῆς ἐμμελοῦς μέρος ἐλάχιστον*. Hieraus geht hervor, dass von den verschiedenen Schriftstellern die Einen bei ihren Erklärungen den Ton mehr in seinem qualitativen Verhalten, die Andern mehr in seiner quantitativen Bestimmtheit ins Auge gefasst haben. Aristox. p. 3. thut sich viel darauf zu Gute der Erste zu sein, der das Wesen des Tons als eine nach der Zeit und der Zahl zu messende Vielheit von Schwingungen *κίνησις φωνῆς*, und die darauf beruhenden Verhältnisse von Höhe und Tiefe in wissenschaftlicher Ausführung nachgewiesen, und auf die verschiedene Natur des Tons als Sprach- und Gesangton aufmerksam gemacht habe. ¹⁾ Den Unterschied selbst fasst er so, dass im Sprachton eine dauernde nirgends als bestimmbare Einheit der Schwingungen begränzte Bewegung *κίνησις φωνῆς κατὰ τόπον συνεχῆς*, vorhanden sei, der musikalische Ton sich aber in irgend einer gewissen Begränzung feststelle und sich darin als eine Einheit der schwingenden Luft zusammenfasse, daher immer bestimmbar sei auf seinen verschiedenen Stufen, *κίνησις φωνῆς κατὰ τόπον διαστηματική*. Diese relative in jeder Tonhöhe vorhandene an sich gleichgültige Ausdehnung und Spannung der *φωνή* ist ihm die *τάσις*, die er erklärt als *μονή τις καὶ στασις τῆς φωνῆς*. Nach diesen Prämissen erscheint die Erklärung des Begriffs *φθόγγος* bei Aristox. auch ganz richtig, und die Zusätze der Uebrigen sind theils bedeutungslos, theils unrichtig; jenes ist der Fall bei Bacch. u. Nicom. mit dem Worte *ἐμμελῆς*, wodurch die *φωνή* als Musikton im Unterschiede vom Sprachton und zugleich der Unterschied des *φθόγγος* vom *ψόφος* bezeichnet werden soll; unrichtig bezieht Euclid das der *φωνή* zukommende Attribut der *ἐμμελία* auf die *πτώσεις*, da in diesem Ausdrücke nur die Grenze der Bewegung angedeutet ist. Unrichtig ferner drückt sich Nicom. mit dem Beisatze *ἀπλήν* zu *μίαν τάσιν* aus, weil der Begriff der Einfachheit dem Wesen des Tons an sich fremd ist, und nur erst in sofern an denselben in Betracht kommt, als er als untheilbare Einheit für die Bestimmung der Intervalle zum Maasse dient. Diese Betrachtung war aber ein Lieblingsthema der Pythagoräischen Schule, und daher versäumt auch Nicom. nicht, überall darauf zurückzukommen, p. 7. negirt er an dem musikalischen Ton die Breite *φθόγγος ἐστὶ φωνῆς ἐμμελοῦς ἀπλατῆς τάσις* und p. 24. sagt er *φθόγγος ἐστὶ φωνῆ ἄτομος, οἶον μονὰς κατ' ἀκολουθίαν*. Eben so betrachtet auch Aristid. in seiner Erklärung den Ton im Gegensatz gegen die im Intervall enthaltene Vielheit bestimmbarer Töne als die kleinste untheilbare Einheit. Von dieser Vorstellung aus kommt dann Porphyr. p. 354. zu der Vergleichung des Verhältnisses zwischen dem Punkt zu der Linie und dem Ton (*φθόγγος*) zu einer Tonreihe (*τόνος*). Unter letzterm Ausdruck wird in der griechischen Musik etwas viel Unbestimmteres verstanden, als unter *φθόγγος*. Euclid p. 19. giebt selbst vier verschiedene Bedeutungen des Wortes an, indem es sowohl einen musik. Ton (*φθόγγος*), dann ein Intervall, dann die Stimmung, dann endlich die bestimmte Tonhöhe (*τόπος φωνῆς*), z. B. in dem Gebrauche des Ausdrucks, dorischer phrygischer Ton bezeichne. Es wird aber ausserdem noch für Tonart gebraucht, z. B. Eucl. 2. Mit Unrecht folgert indess Driberg aus Aristides 29. in der Erklärung der *πλοκή*, dass *τόνος* zugleich einen Accord bezeichnet habe. ²⁾ In der script. Anon. Bellerm. p. 56. N. 48. wird noch ein dreifacher Gebrauch des Wortes

¹⁾ Nicom. nimmt die Bestimmung dieses Unterschieds für den Pythagoras in Anspruch, und erwähnt wenigstens, dass er in dieser philos. Schule ganz üblich sei. p. 3. ²⁾ cfr. Driberg Wörterbuch der gr. Musik, Art. Ton. Wir werden auf den unrichtigen Gebrauch des Wortes *τόνος* für Accord in der Melopöie bei der *πλοκή* zurückkommen.

φθόγγος erwähnt und zwar κοινῶς μὲν αὐτὸ τὸ ὄνομα. ἰδίως δὲ ὁ χαρακτήρ γραφόμενος. ἰδιαίτατα δὲ αὐτὴ ἡ δύναμις τοῦ φθόγγου καὶ ἢν ὀξύνη ἢ βαρύν λεγομεν. κοινῶς würde man also irgend einen Ton als λίχανος oder μέση bezeichnen, ἰδίως diese λίχανος oder μέση durch das bestimmte Tonzeichen Φ und $\underset{F}{|}$ als λίχανος ὑπατων und μέση der lydischen Tonart bestimmen, ἰδιαίτατα diesen Ton in seiner bestimmten Höhe von jedem andern unterscheiden. ¹⁾

Der als untheilbare Einheit vorgestellte Ton ist nun aber zugleich doch der aliquote Theil eines an Umfang unendlichen Ganzen (φθόγγων δυνάμεις ἄπειροι μὲν τῇ φύσει. Aristid. I. 9.) welches alle nach Höhe und Tiefe bestimmbar Töne umfasst; das geordnete Verhältniss dieser nach einem Grundmaass gemessenen und unterscheidbaren Töne zu einander ist die Lehre

b) von den Intervallen.

Wie wir, so nannten auch die Griechen den zu messenden Abstand zweier an Höhe zu unterscheidenden Töne ein Intervall, διάστημα. Euclid. I. c. 1. sagt διάστημα δὲ, τὸ περιεχόμενον ὑπὸ δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι; eben so Gaudent. p. 4., mit Weglassung der letzten Worte hinter φθόγγων. Bacch. p. 2. διαφορὰ δύο φθόγγων, ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι. Nicom. p. 7. ὁδὸς ποιά ἀπὸ βαρύτητος εἰς ὀξύτητα. Aristox. p. 15. τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων ὄρισμενον μὴ τῇ αὐτῇ τάσιν ἐχόντων. Aristid. I. 13. μέγεθος φωνῆς ὑπὸ δυοῖν φθόγγων περιγεγραμμένον. Die Intervalle werden nun nach Euclid. 8. und Aristox. 16. auf fünffache Weise unterschieden: nach dem Umfange, nach den Klanggeschlechtern, nach der Symphonie, nach der Zusammensetzung, und nach der Möglichkeit sie zu berechnen.

1) Nach dem Umfange werden die Intervalle grosse und kleine genannt; zu den kleinen gehören: die δέσεις der Drittel- und Viertelton, das ἡμιτόνιον kl. Secunde, τόνος gr. Secunde, τριημιτόνιον kl. Terz, δίτονος gr. Terz; zu den grossen gehören: διὰ τεσσάρων Quarte, τρίτονος kl. Quinte, διὰ πέντε gr. Quinte, τετράτονος kl. Sexte, τετράτονος καὶ ἡμιτόνιον gr. Sexte, πεντάτονος kl. Septime, πεντάτονος καὶ ἡμιτόνιον gr. Septime, διὰ πασῶν Octave, διὰ πασῶν καὶ ἡμιτόνιον kl. None, διὰ πασῶν καὶ τόνος gr. None, διὰ πασῶν καὶ τριημιτόνιον kl. Decime, διὰ πασῶν καὶ δίτονος gr. Decime und so fort his zur Doppeloctave δις διὰ πασῶν u. s. w.

Hieraus geht hervor, dass die Griechen so gut wie wir den halben Ton zum Grundmaasse ihrer Intervalle annahmen, denn die chromatische und enharmonische Diesis ist zwar ein noch kleineres Intervall, wurde aber bei der Berechnung der Intervalle nicht als Maass gebraucht.

2) Nach dem Tongeschlechte werden die Intervalle unterschieden als diatonische, chromatische und enharmonische. Wie in der diatonischen Tonleiter war auch in der chromatischen der halbe Ton das Grundmaass. In der Octave einer diatonischen Tonleiter sind 12 Intervalle und zwar

¹⁾ Anders fasst diesen dreifachen Gebrauch des Wortes φθόγγος Bellermaun in der Anmerk. zu jener Stelle, indem er φθόγγος für Laut der menschlichen Stimme nimmt, und jenen Gebrauch an dem Worte παῖς erläutert, κοινῶς sei das Wort als Lautgebilde ein φθόγγος, ἰδίως in so fern man mit diesem Lautgebilde die Vorstellung von dem Knaben verbinde, und ἰδιαίτατα die Tonhöhe, mit welcher das Wort παῖς gesprochen werde. Indessen ist in dieser Auffassung Rede- und Gesangton mit einander vermischt, und »Vorstellung, Bedeutung« kann wohl niemals χαρακτήρ γραφόμενος genannt werden.

als halbe Töne vorhanden; in der chromatischen sind ebenfalls 12 Intervalle als halbe Töne vorhanden, aber von diesen sind zweimal 3 zu dem Intervall einer kl. Terz verbunden; die enharmonische Tonleiter enthält innerhalb einer Octave 24 Intervalle, denn das Grundmaass dieser Tonleiter ist der Viertelton, das grösste Intervall in derselben ist die gr. Terz.

3) Unterscheiden die Griechen symphonische und diaphonische Intervalle; jene sind solche, in welchen zwei Töne sich dergestalt zu einer Toneinheit vermischen, dass man sie als einzelne unterscheidbare nicht mehr hört. Solcher werden 6 angenommen: die Quarte, Quinte, Octave, die Quarte in der Octave, Quinte in der Octave und Doppeloctave, alle übrigen sind diaphonische. Unrichtig bezeichnen ältere Musiker, Marpurg und Forkel, diesen Unterschied als Consonanz und Dissonanz, denn die Terzen und Sexten sind consonirende aber keine symphonische Intervalle.

4) Zusammengesetzte Intervalle werden die genannt, welche von nicht unmittelbar zusammenliegenden Tönen umschlossen werden, und die also zugleich in sich eine Summe anderer Intervalle begreifen, z. B. von der *ὑπάτη* zur *μέση*; unzusammengesetzte die, welche von unmittelbar neben einander liegenden Tönen gebildet werden z. B. *λίχανος ὑπάτων* und *ὑπάτη μέσων* in allen drei Geschlechtern, wiewohl das Intervall im diatonischen das Maass eines *τόνος*, im chromatischen das eines *τριημιτόνιον*, im enharmonischen das eines *δίτονος* hat; einige Intervalle sind aber zugleich zusammengesetzt und einfach; z. B. der *τόνος* und das *ἡμιτόνιον*.

5) Rational oder irrational (*ῥητά* u. *ἄλογα*) werden die Intervalle genannt, jenachdem sie berechnet und im Ton dargestellt werden können oder nicht. Arist. I. 13., Eucl. 9.; rational wären also die *διὰ τεσσάρων*, *διὰ πέντε*, irrational würden z. B. dagegen sein die in dem *τριημιτόνιον* von *λίχανος μέσων χρωματική* zur *μέση* liegenden halben Töne, so wie die in dem *τόνος* der diatonischen Tonleiter liegenden *διέσεις*.

c) Von den Systemen.

Ein System nennen die Griechen diejenige Verbindung von Tönen, worin mehr als ein Intervall enthalten ist. Euclid. p. 1.: *σύστημα δὲ ἐστὶ τὸ ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστημάτων συγκαίμενον*. Nicom. p. 8.: *πλειόνων ἑνὸς διαστημάτων σύνδεσις*. Aristid. p. 15.: *τὸ ὑπὸ πλειόνων ἢ δυοῖν διαστημάτων περιεχόμενον*. Bacch. p. 2.: *τὸ ἐκ πλειόνων ἢ δύο φθόγγων μελωδούμενον*. Trasyllus bei Theo c. 3.: *διαστημάτων ποιά περιόχη, οἷον τετράχορδον, πεντάχορδον, ὀκτάχορδον*. Es ist aber das System nicht eine nur ganz äusserliche Zusammenstellung, sondern eine solche Verbindung von Theilen, welche in einem bestimmten Verhältniss unter sich stehen, und zusammen ein geordnetes Ganze bilden. Unrichtig erklärt daher Forkel das Wort durch Scala, Tonleiter; denn in dem System ist zugleich der Umfang der Tonreihe mit bezeichnet, während die Tonleiter nur das Verhältniss der auf- oder absteigenden Töne angiebt.

Das älteste System, dessen sich die Griechen bedient haben, war das Tetrachord, welches Bacch. erklärt p. 7. *τάξις φθόγγων ἑξῆς μελωδουμένων, ὧν οἱ ἄκροι πρὸς ἀλλήλους συμφωνοῦσι κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων*. Daher war denn auch die Lyra, welche Mercur erfunden, ¹⁾ mit 4 Saiten bespannt, die den Umfang einer Quarte nicht überschritten; ihre Töne waren *ὑπάτη*, *παρυπάτη*, *παρὰνήτη* und *νήτη*. ²⁾ Der geringe Tonumfang dieses

¹⁾ Apollodor. bibl. I. III. c. 10. 4. ²⁾ Boëth. de music I. 20. giebt dieser Lyra die Stimmung zweier übereinander greifenden Quinten innerhalb einer Octave. — Die dem gewöhnlichen Sprachgebrauch Sprachgebrauch nach verkehrte Bezeichnung des tiefsten Tons als *ὑπάτη* und des höchsten als *νήτη*

Instruments wurde indess bald unbequem, und Terpander wird der Erfinder des siebensaitigen Systems genannt. ¹⁾ In diesem System waren zwei Tetrachorde so mit einander verbunden, dass die *νήτη* des erstern zugleich die *ὑπάτη* des andern wurde, und weil dieser Ton beiden gemeinschaftlich war, und nach oben und unten drei Töne auf denselben folgten, wurde er die *μέση* ²⁾ genannt. Die Töne dieses Systems hiessen nun *ὑπάτη*, *παρυπάτη*, *λίχανος* (vom Zeigefinger, der diese Saite anschlug, so genannt), *μέση*, *παραμέση*, *παρανήτη*, *νήτη*. Da man indess von dem auf dem musikalischen Gefühl beruhenden Grundsatz ausging, dass die äussern Töne des Tetrachords und des Systems ein symphonisches Intervall sein müssten, so musste der siebente Ton, die Octave des ersten im System sein, und auf diese Weise entstanden dann zwei Symphonien in demselben, die der Quarte im ersten, und die der Quinte im zweiten Tetrachord. Es waren zu dieser Octave jedoch nur sieben Töne vorhanden und mithin musste im zweiten Tetrachord einer ausfallen. Dies konnte aber nur der Ton über der *μέση* sein, denn die obern drei Töne bildeten mit den entsprechenden drei Tönen des ersten Tetrachords das symphonische Intervall einer Quinte. Wenn also die Töne waren *e, f, g, a, — c, d, e*, so fiel *h* aus. ³⁾ Diesem Mangel soll nun nach Nicom. Pythagoras dadurch abgeholfen haben, dass er aus den verbundenen beiden Tetrachorden ein System von zwei unverbundenen bildete und den eingeschobenen Ton *παραμέση* nannte, den bisher so genannten Ton aber als *τρίτη* bezeichnete. So entstand das Octachord. ⁴⁾ Nicht aus einem vernünftigen Grunde, sagt Nicom. 35., sondern zur Ergötzung der Zuhörer setzten mehrere Künstler zu diesem System noch einzelne Saiten zu, so Theophrastus aus Pieria die neunte, Histiaeus von Colophon die zehnte und Timotheus von Milet die elfte. Dieses Systems mit elf Saiten bediente sich auch Olympus der Dithyrambiker; ⁵⁾ es bestand aus zwei verbundenen Tetrachorden, deren Töne waren *ὑπάτη*, *παρυπάτη*, *λίχανος ὑπάτων*, *ὑπάτη*, *παρυπάτη*, *λίχανος μέσων*, *μέση* und an diese schloss sich ein unverbundenes Tetrachord mit den Tönen *παραμέση*, *τρίτη*, *παρανήτη* und *νήτη διεξευγμένων*.

Die Erweiterung dieses Systems um so viel Töne, als erforderlich waren, um die *μέση* wieder an ihre richtige Stelle zu bringen, lag sehr nahe; es waren dazu nur drei nöthig, also grade so viel als man zu einem verbundenen Tetrachorde gebrauchte. Man setzte daher dem vorigen System das vierte Tetrachord als verbundenes zu und nannte die Töne desselben *τρίτη*, *παρανήτη*, *νήτη ὑπερβολαίων*.

Eine andere Gestalt bekam indess dies neue System, wenn man die *μέση* mit dem sich daran schliessenden Tetrachorde verband, dann hiessen die Töne dieses dritten Tetrachords *μέση*, *τρίτη*, *παρανήτη*, *νήτη συννημμένων*. Der erste Ton des folgenden unverbundenen Tetrachords behielt seinen Namen *νήτη διεξευγμένων* und es folgten noch die *ὑπερβολαῖοι*.

verliert ihr Befremdliches, sobald man sich vorstellt, dass nicht sowohl der Ton, als die Saite, wie aus dem Gebrauche von *λίχανος* hervorgeht, so bezeichnet wurde, und mithin der tiefste Ton die längste, und nach dem Stimmwirbel abgemessen die höchste Saite hatte, während der höchste Ton der kleinsten niedrigsten eigen war. Von den im Tetrachord vorhandenen Intervallen war jedesmal das erste ein halber, die folgenden beiden ganze Töne.

¹⁾ Nicom. II. p 29. bestreitet dem Terpander dies Verdienst und lässt die von Mercur erfundene Lyra schon mit 7 Saiten bezogen sein; vergl. dagegen die oben angeführte Stelle bei Boëth. u. Macrobian. Saturn. I. 19. ²⁾ efr. Aristot. probl. 10. 36. pag. 920. 6. 11. ³⁾ Nicom. I. 9. u. 10. ⁴⁾ Boëth. de mus. I. 20. schreibt diese Erfindung dem Lykaon von Samos zu: *his octavam adjunxit atque inter paramesen, quae etiam trite dicitur, et puraneten necrum medium cooptavit.* ⁵⁾ efr. O. Müller Dor. II. 322.

Damit stand aber die *μέση* immer noch nicht in der Mitte und um dies zu bewirken, fügte man unter dem ersten Tetrachord noch einen Ton, die Octave der *μέση* hinzu, nannte ihn *προσλαμβανόμενος*, und erhielt auf diese Weise ein System von zwei Octaven. Da man aber an die *μέση* ein verbundenes oder ein getrenntes Tetrachord anreihen konnte, so standen dem Musiker doch immer 5 Tetrachorde zur Disposition, und aus der Verschmelzung beider Verbindungsweisen entstand das letzte und grösste (*τέλειον*) aller Systeme, aus achtzehn Tönen bestehend, indem man an die *μέση* das Tetrachord *συννημμένων* anschloss und auf dieses die beiden andern *διεzeugμένων* und *ὑπερβολαίων* folgen liess. In der That hatte man aber immer nur sechzehn Töne, denn da jedes Tetrachord mit dem halben Tone begann, und es nur darauf ankam ein verbundenes oder unverbundenes Tetrachord auf die *μέση* folgen zu lassen, so galt im ersten Falle dieselbe als Anfangston des Tetrachords *συννημμένων*, und dessen Töne schritten fort *a. b. c. d.* oder falls man das unverbundene folgen liess, entstand ein Intervall von einem ganzen Ton, und die Töne des Tetrachords schritten mit *h. c. d. e.* fort. In diesen beiden Tetrachorden decken sich aber zwei Töne, die man also, wenn 5 Tetrachorde zusammengesetzt wurden, doppelt zählte. Die Gestalt dieses Systems wäre also folgende:

	<i>ὑπάτων</i>	<i>μέσων</i>	<i>συννημμένων</i>	<i>διεzeugμένων</i>	<i>ὑπερβολαίων</i>
<i>προσλαμβ.</i>					
<i>a</i>	<i>ὑπάτη</i>	<i>παρυπ.</i>	<i>μέση</i>	<i>παραμέσ.</i>	<i>τρίτη</i>
<i>h</i>	<i>λίχασ.</i>	<i>ὑπάτη</i>	<i>τρίτη</i>	<i>παρὰνήτ.</i>	<i>νήτη</i>
<i>c</i>		<i>παρυπ.</i>	<i>παρανήτ.</i>		
<i>d</i>		<i>λίχασ.</i>	<i>νήτη</i>		
<i>e</i>				<i>παραμέσ.</i>	<i>τρίτη</i>
<i>f</i>				<i>παρὰνήτ.</i>	<i>νήτη</i>
<i>g</i>					
<i>a</i>					
<i>b</i>					
<i>c</i>					
<i>d</i>					
<i>h</i>					
<i>c</i>					
<i>d</i>					
<i>e</i>					
<i>f</i>					
<i>g</i>					
<i>a</i>					

Auch Pentachorde und Octachorde pflegten die Griechen ihren Systemen zu Grunde zu legen, doch kamen dieselben erst in später Zeit auf, und haben nie einen Werth für die praktische Musik gehabt. Die Systeme wurden nun nach Euclid intr. harm. 12. Aristid. Quint. I. 15. Nicom. I. 25. Aristox. 17. Gaudent. 4. auf mannichfache und zwar bei den meisten Schriftstellern auf siebenfache Weise unterschieden. Vier dieser Unterschiede: Grösse, Tongeschlecht, Symphonie und Bestimmbarkeit, sind den Systemen mit den Intervallen gemein; eigenthümlich werden ihnen zugeschrieben *a)* die stufenweise oder unterbrochene Fortschreitung, *b)* die Verbindung oder Trennung der Tetrachorde, *c)* die Veränderung, welche durch die verschiedenen Octavgattungen in das System kommt. Diese letzte Unterscheidung der Systeme kann indessen erst recht verstanden werden, wenn in dem Abschnitte von den Tonarten gezeigt sein wird, was unter Octavgattungen zu verstehen ist.

d) Vom Tongeschlecht.

Wenn in der Musik vom Geschlechte die Rede ist, so kann mit dem Worte *γένος* nur der Gattungsunterschied gleichartiger, zu einem Ganzen verbundener Theile im Gegensatz gegen die Unterscheidung der in der Gattung wieder möglichen Arten (*εἶδη*) bezeichnet werden. Das Ganze (*ordo*) ist nun hier das Tetrachord. Im Tetrachorde sind nemlich die beiden äussersten Töne, welche mit einander eine Symphonie bilden, steetige unveränderliche (*ἑστῶτες*) Töne, und nur die beiden innern beweglich (*κινούμενοι*). Eucl. p. 6. Alyp. p. 2. Durch das verschiedene Verhältniss der beiden mittlern veränderlichen Töne zu einander und zu den äussern steetigen Tönen ist nun die Verschiedenheit des Tongeschlechts bedingt. Aristox. p. 22. sagt *ὅτι μὲν οὖν αἱ*

τῶν κινεῖσθαι πεφυκότων φθόγγων ἐπιτάσεις τε καὶ ἀνέσεις αἰτιαί εἰσι τῆς τῶν γένων διαφορᾶς, φανερόν. Euclid: Γένος δὲ ἐστὶ ποιὰ τεττάρων φθόγγων διαίρεσις. Gaud. 5.: γένος δὲ ἐστὶ, ποιὰ τετραχόρδου διαίρεσις καὶ διάδεσις; eben so Arist. 18. und Bacch. 6. Die Griechen unterscheiden darnach drei Geschlechter, das diatonische, das chromatische und enharmonische, wovon das erste durch einen halben und zwei ganze Töne fortschreitet, also *h, c, d, e*, das zweite durch zwei halbe Töne und ein *τριημιτόνιον* ($1\frac{1}{2}$ Ton), also *h, c, cis, e*, und das dritte durch zwei Vierteltöne (*διέσεις*) und einen Zweiton (*δίτονος*), also *h, ces, his, e*.¹⁾ Das diatonische Geschlecht haben wir auch in unserer Musik, und es bedarf darüber keiner Erklärung weiter; ein chromatisches haben wir zwar auch, jedoch mit der wesentlichen Verschiedenheit, dass wir die durch halbe Töne erfolgende Aufsteigung so nennen, während im griechischen Tetrachorde bei der Verdichtung der Tonleiter und der Festigkeit der Grenztöne halbe Töne ausfallen mussten. Das enharmonische Geschlecht ist unserer Musik aber so ganz fremd, dass wir es in derselben nicht einmal darstellen können, weil es kleinere Intervalle enthält, als in unserer Musik üblich sind. Dieses enharmonische Geschlecht ist nun aus einem früher üblichen und namentlich von Olympus und Terpander gebrauchten Geschlechte, welches spondäisches genannt wird, entstanden, und über die Erfindung dieses spondäischen und die Entstehung jenes enharmonischen hat uns Plutarch de mus. 1134. eine Nachricht hinterlassen, die indess sehr dunkel und unverständlich ist, und noch mehr dafür gehalten worden ist, als nöthig war. Die Stelle heisst: Ὀλυμπος δὲ ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἑναρμονίου γένους εὐρέτης γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν. ὑπονοοῦσι δὲ τὴν εὐρεσιν τοιαύτην τινὰ γενέσθαι. ἀναστρεφόμενον τὸν Ὀλυμπόν ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λίχανον καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤδους, καὶ οὕτω τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα δαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον, ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου. οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων, οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἄπτεσθαι, ἀλλ' οὐδὲ τῶν τῆς ἀρμονίας εἶναι δ' αὐτῷ τὰ πρῶτα τῶν ἑναρμονίων τοιαῦτα. τιδέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸν σπονδειόν, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει. εἰ μὴ τις εἰς τὸν συντονώτερον σπονδειασμόν βλέπων αὐτὸ τοῦτο διάτονον εἶναι ἀπεικάσῃ. δῆλον δ' ὅτι καὶ ψεῦδος καὶ ἐκμελές δῆσει ὁ τοιοῦτο τιδεῖς· ψεῦδος μὲν, ὅτι διέσει ἔλαττόν ἐστι τόνου τοῦ περὶ τὸν ἠγεμόνα κειμένου. ἐκμελές δὲ, ὅτι εἴ τις ἐν τῇ τοῦ τονιαίου δυνάμει τιδείῃ τὸ τοῦ συντονωτέρου σπονδειασμοῦ ἴδιον, συμβαίνοι ἂν δύο ἐξῆς τίδεσθαι δίτονα τὸ μὲν ἀσύνδετον, τὸ δὲ σύνδετον etc.

1) v. Driberg sagt in seinem Wörterbuche, Art. Geschlecht: In der griechischen Musik giebt es drei harmonische, drei rhythmische und drei organische Geschlechter; das dritte besteht immer aus der Vereinigung der beiden andern und ist ein hermaphroditisches. Da es aber in der Natur ein solches nicht giebt, so scheint die Annahme von drei musikalischen Geschlechtern ein Fehler der griechischen Theorie zu sein. Fast sollte man glauben, Driberg habe sich zu dieser Behauptung durch die Absicht verleiten lassen, seine Meinung, dass das enharmonische Geschlecht nicht unvermischt gebraucht worden sei, dadurch zu unterstützen.

An der Erklärung dieser Stelle haben sich zuerst der französische Gelehrte Burette ¹⁾ und der berühmte englische Musiker und Musikschriftsteller Burney ²⁾ versucht. Beide gingen aber bei der Auffindung der spondäischen Scala von verschiedenen Richtungen aus, Burette von den höchsten Tönen, Burney von den tiefsten, und daher fanden sie eine verschiedene Scala mit übrigens gleichen Intervallen. Burney legte nun die dorische Tonart, nach seiner Ansicht *d moll* zu Grunde, liess die *λίχανος* und die *παρανήτη* aus, und hatte also die Tonleiter des verbundenen Tetrachords *d. e. f. a. b. d.* Diesem Resultate tritt im Wesentlichen auch Bellermann bei, und unterstützt dasselbe durch die Erklärung der Worte *ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει, in quo (spondeo) nulla diversarum tetrachordi divisionum proprium suum sensibus offert: i. e. nulli alii, nisi omnibus generibus communes soni audiuntur.* Diese Folgerung ist aber unrichtig; denn wenn diese Tonleiter ihrer Eigenthümlichkeit nach keinem der drei gewöhnlichen Geschlechter angehörte, so konnte ihr Besonderes doch wohl nicht in dem bestehen, was allen 3 Geschlechtern gemein war. Das liesse sich ja auch von jedem andern Geschlecht sagen, und damit wäre alle Eigenthümlichkeit verwischt. Burney lässt aber, wie schon Forkel ihm vorgeworfen, ³⁾ die folgenden Sätze von *εἰ μὴ — τὸ δὲ σύνδετον* ganz unberücksichtigt, weil er sie für unverständlich hält; und auch Bellermann nennt sie *tam obscura et fortasse corrupta, ut, quae iis indicetur enucleare nemini adhuc contigerit.*

Auch Driberg hat in seinem Wörterbuche im Art. „Spondäisches Geschlecht“ eine Erklärung versucht, ist aber so willkürlich dabei zu Werke gegangen, dass er in dieser spondäischen Tonleiter unsere Molltonleiter wiederzufinden vermochte. Er sagt, dass Olympos sich eines Tetrachords mit drei Saiten bedient haben solle, sei ganz ungereimt, er müsse also vier gehabt haben, und übersetzt nun, um den Ton, welchen Olympos übersprang (*παραβαίνοντα τὴν λίχανον*) mitzählen zu können, *παραβαίνω* durch »vertauschen«. Dann fängt er, wie Burette, seine Tonleiter mit dem höchsten Ton an und tauscht für die Lichanos *d, des* und im zweiten Tetrachord statt *a as* ein, da zwischen *d* und *c* kein Ton weiter liege. Die Scala heisst also: *f e des c h as g.* Dann legt er auf einmal das achtseitige System zu Grunde, steigt in der Scala aufwärts, stellt *d* wieder her, vertauscht aber *e* mit *es*, lässt das obere Tetrachord wie es ist und die Molltonleiter *c d es f g as h c* ist fertig. Dennoch meint Dieberg, stimme dies Resultat mit den Forderungen des Textes; genau besehen stimmt indess in der That nichts.

Dass Olympos sich nur dreier Töne im Tetrachord bedient habe, sagt Plutarch 1137. ausdrücklich: *τρίχορδα γὰρ ὄντα καὶ ἀπλᾶ (ποιήματα) διαφέρει τῶν ποικίλων καὶ πολυχορδῶν, ὡς μηδένα δύνασθαι μιμῆσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον.* Ferner giebt er in der von Burney für unverständlich erklärten Stelle zwei Merkmale an, wodurch sich das spondäische Geschlecht von dem diatonischen und von dem chromatischen unterscheidet. Er sagt, wer das spondäische Intervall für ein diatonisches hielte, nähme etwas Unrichtiges an, denn der angenommene diatonische halbe Ton würde um einen Viertelton kleiner sein, als der Anfangston des spondäischen sein muss; wenn aber Jemand die Eigenthümlichkeit des letztern in dem Wesen des toniäisch chromatischen suchte, der würde eine unmusikalische (*ἐκμελές*), d. h. eine den Regeln der Melopöie zuwiderlaufende Klangfolge, nemlich zwei auf einander folgende grosse Terzen annehmen. Setzen wir nun den Prolambanomenos der dorischen Tonart mit Beller-

¹⁾ Burette remarques sur le dialogue de Plutarque touchant la musique Tom. XIII. der hist. de l'academ. royale des inscript. der Quartausgabe, remarque 68. p. 177. u. 178. ²⁾ Burney general history of music. Tom. I. p. 34. ³⁾ Forkel Geschichte der Musik Tom. I. p. 335.

mann unserm *F* gleich, und nehmen an, dass das Tetrachord Hypaton in dieser Tonart, zumal zu Olympos Zeit, nicht gebraucht wurde, so finden wir den Anfangston des spondäischen Geschlechts in der Hypate meson *c*. Das diatonische Geschlecht würde fortschreiten *c des es f*; die Lichanos *es* wird übersprungen und statt des diatonischen halben Tons *des* der um ein kleines Comma grössere spondäische Ton *cis* gesetzt: dann heisst das untere Tetrachord *c cis f*. Nun sagt Plutarch: τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν, ᾧ νῦν χρῶνται, οὐ δόκει τοῦ ποιήτου εἶναι. Danach kann also die Verdichtung des enharmonischen Geschlechts nicht auf der Mese stattgefunden haben, und es muss mithin das folgende Tetrachord unverbunden an das vorige angereiht werden, so dass die Töne desselben heissen *g gis c*, und daraus ist dann die ganze Tonleiter *c cis f g gis c* entstanden. In dieser sind nun die spondäischen halben Töne *c cis* und *g gis*, beide um ein Comma grösser als der diatonische halbe Ton *c des*, und *g as*, und ferner ist das Intervall *cis f*, und *gis c* kein Triemitonium, wie es im toniäisch-chromatischen Geschlecht vorkommt, sondern grösser als dieses und mithin ein Di-tonus, und zwar ein einfacher; endlich folgt auf diesen unzusammengesetzten noch ein zusammengesetzter *f gis*, aus *f g* und *g gis*, denn auch dies zusammengesetzte Intervall ist grösser als im Triemitonium, welches *f as* heissen würde.

Es würde nun aber mehr als gewagt sein, zu behaupten, dass dies die Tonleiter des Olympos gewesen sei, dem mindestens, nach der geschichtlichen Entwicklung der Systeme zu schliessen, das Intervall *διὰ πασῶν* noch unbekannt sein musste, obgleich Aristid. p. 21. erwähnt, dass die allerältesten Musiker sich bisweilen des Octachords bedient hätten. Es kann vielmehr nur als Aufgabe vorliegen, die Vorstellung, welche Plutarch von der Entstehung und Beschaffenheit dieses spondäischen Geschlechts hatte, das zu seiner Zeit, wie er selbst erwähnt, von manchen, der alten Olympischen Nomen kundigen Musikern noch angewandt wurde, aufzufassen, und aus seiner Darstellung nachzuweisen; und von diesem Gesichtspunkte aus mag das Intervall *διὰ πασῶν* gerechtfertigt erscheinen. In der nachgewiesenen Tonleiter sind nun die symphonischen Intervalle der Quarte, Quinte und Octave vorhanden, und es lagen in ihr daher wohl die Harmonien, welche im Stande waren, für das griechische Gefühl so schöne und grossartige Wirkungen hervorzubringen, wie sie den Nomen des Olympos zugeschrieben werden. Andererseits musste aber auch der Spondäasmus geeignet sein, orgiastisch zu wirken, und wenn wir gar noch berücksichtigen, dass nach Plutarch's Behauptung die Töne Parhypate, Trite und Nete in den Tetrachorden des achtseitigen Grundsystems zu dem Spondäischen Geschlechte auf den Instrumenten angewandt wurden, so müssen diese Instrumente, auf denen doch die spondäischen Geschlechtstöne ebenfalls vorhanden waren, eine Tonleiter gehabt haben, welche ganz den heulenden Ton so ausdrückten, wie ihn Aristoph. in den Rittern A. I. sc. I. v. 10 andeutet und den Flöten des Olympos nachahmen lässt.

In spätern Zeiten, d. h. etwa zur Zeit des Pythagoras, wurde dann der halbe Ton des diatonischen Geschlechts in zwei Vierteltöne zerlegt, wodurch das neuere enharmonische entstand. Aber der Gebrauch dieser engen Enharmonik verschwand auch wieder aus der Musik, denn Arist. I. 18. und Plutarch p. 1145. erwähnen, dass es Leute gebe, welche, weil sie den Ton nicht in Vierteltöne zerlegen könnten, daran zweifelten, ob überhaupt ein so kleines Intervall dargestellt werden könne, und Gaudent. erwähnt, dass zu seiner Zeit nur das diatonische im Gebrauch sei, die Anwendung der andern sich aber verliere; p. 6.

In diesen drei Tongeschlechtern werden nun wieder mehrere Arten (εἶδη) unterschieden; das enharmonische ist einartig (μονοειδές), von dem chromatischen giebt es drei Arten, und dem

diatonischen werden zwei zugeschrieben. Es sind dies Färbungen des Geschlechts, und sie heißen darum *χρόαι* oder *χρῳαί*. Euclid intr. h. p. 10. sagt *χρόα δέ ἐστι γένους εἰδική διαίρεσις*. Die erste Art des chromatischen Geschlechts war das weiche *μαλακόν*, es steigt mit zwei chromatischen Diesen, jede von einem Drittel Ton, durch ein Intervall von $1\frac{5}{6}$ Ton zum Umfange des Tetrachords auf; die zweite Art ist das *ἡμιόλιον*, es steigt durch zwei, noch ein halb mal so grosse Diesen, als die enharmonischen sind, also durch zwei $\frac{3}{8}$ Töne und ein Intervall von $1\frac{3}{4}$ Ton auf; die dritte Art ist das *τριμιλίον*, welches durch zwei halbe Töne und ein Triemitonium aufsteigt. Die erste Art des diatonischen Geschlechts ist wiederum das weiche, welches nach dem ersten halben Tone ein Intervall von einem $\frac{3}{4}$ Ton und darauf eins von einem $1\frac{1}{4}$ Ton folgen lässt; und die zweite Art des diatonischen ist das *σύντονον*, welches durch einen halben und zwei ganze Töne aufsteigt; cfr. Gaudent. p. 5. u. 6., Arist. I. p. 20. Wir können nun kaum begreifen, wie die Griechen mit Tonleitern von solcher Eintheilung, wie die meisten vorstehenden sind, haben irgend eine erträgliche Wirkung hervorbringen können, und selbst wenn wir auch nur die Grundformen der drei Geschlechter für den practischen Gebrauch festhalten und die andern Arten als rein theoretische Unterschiede fallen lassen, bleibt es immer noch eine schwierige Vorstellung, wie aus den Intervallen des chromatischen und enharmonischen Geschlechts haben Melodien geschaffen werden sollen, deren Schönheit die Griechen so hoch anschlagen, wie z. B. Plutarch II 45. die des enharmonischen. Indess sind die Nachrichten über den Gebrauch dieser Intervalle in den Gesängen ganz unzweifelhaft, und nicht etwa nur bei den Musikschriftstellern vorhanden, sondern sie wiederholen sich überall, wo nur der Musik Erwähnung geschieht. Ueberdem wird jedem der drei Geschlechter ein besonderer ethischer Character beigelegt, der doch schwerlich hätte hervortreten können, wenn dieselben nicht durch die Composition ganzer Tonstücke consequent festgehalten wären. Die betreffende Stelle bei Arist. Quint. I. II. p. 111., worin von dem diatonischen gesagt wird, es sei männlicher und ernster, von dem chromatischen, es sei das lieblichste und klagende, und von dem enharmonischen, es habe eine sanft aufregende Wirkung, ist zwar suspect und gehört nach Meibom's Urtheil wahrscheinlich nicht dem Aristides an, wo sie sich am Ende des zweiten Buches ganz zusammenhanglos vorfindet, aber wenn sie auch die Randglosse irgend eines Abschreibers wäre, so ist das Urtheil wenigstens richtig, wie sich aus der Anwendung der Geschlechter in den verschiedenen Tropen der Melopöie ergeben wird.

Nichtsdestoweniger sind v. Driberg ¹⁾ und Marx ²⁾ der Meinung, dass die Griechen sich des chromatischen und enharmonischen Geschlechts niemals unvermischt bedient, sondern dieselben nur in der Vermischung mit dem diatonischen gebraucht hätten, während jene reinen Klang-Geschlechter nur Unterscheidungen der Musiktheoretiker gewesen seien, die ohne Einfluss auf die practische Musik geblieben wären. Sie nehmen ihre Zweifel aus der Natur jener Tonverbindungen her und behaupten, dass denselben die Eigenschaften nicht beigelegt haben könnten, wodurch sie für die vortrefflichste lyrische Musikbegleitung gegolten, und deren besonders die ältern Lyristen, als Pindar, Bacchylides, Corinna sich bedienten. Diese kleinen Ton-Verhältnisse hätten auch einen unbedeutenden kleinlichen unangenehmen Eindruck machen müssen, und es würden diese kleinen Intervalle in den grossen Räumen der viele Tausende von Menschen fassenden Theater gar nicht vernommen worden sein. Auf dies letzte Bedenken werden wir in

¹⁾ v. Driberg Wörterbuch, Art. Vermischung der harmonischen Geschl. ²⁾ Marx in Schilling's musikal. Wörterbuch. Art. gr. Tongeschlecht.

in der Melopöie zurückkommen; die erstern werden durch das einstimmige Zeugniß des Alterthums widerlegt. Mit dieser vermutheten Vermischung der Geschlechter hat es aber folgende Bewandniß. Euclid sagt nemlich p. 9. *πᾶν οὖν ἔσται μέλος ἢτοι διατονικὸν ἢ χρωματικὸν, ἢ ἑναρμόνιον ἢ κοινὸν ἢ μικτὸν ἐκ τούτων. — κοινὸν δὲ τὸ ἐκ τῶν ἐστώτων συγκαίμενον, μικτὸν δὲ τὸ ἐν ᾧ δύο ἢ τρεῖς χαρακτῆρες γενικὸὶ ἐμφαίνονται, οἷον διατόνου καὶ χρώματος, ἢ διατόνου καὶ ἀρμονίας, ἢ χρώματος καὶ ἀρμονίας ἢ διατόνου καὶ χρώματος καὶ ἀρμονίας.* Aber abgesehen davon, dass die andern Musikschriststeller von einer so vermischten Anwendung der Geschlechter nichts erwähnen, hat diese Stelle noch manche andere verdächtige Merkmale, wodurch es in Frage gestellt werden dürfte, ob Euclid mit dieser Aeußerung die Thatsache aussprechen will, dass die Griechen sich in ein und demselben Tonstücke verschiedener Tongeschlechter bedient haben, oder ob er hier nur theoretische, für die practische Musik gleichgültige Unterscheidungen angiebt. Denn um nur Einiges anzuführen, so ist der Unterschied von *μέλος κοινὸν* und *μικτὸν* sehr wage, da das letztere gar nicht, ohne das Wesen des erstern mit an sich zu tragen, vorkommen konnte; und überdem machte die auf ein bestimmtes Tongeschlecht berechnete Einrichtung der Instrumente die Begleitung eines so gemischten Gesanges fast unmöglich. Es konnte daher wohl in einem diatonischen Gesange eine chromatische oder enharmonische Tonverbindung vorkommen, jedoch nur als durchgehende Tonfigur, wodurch der bestimmte Geschlechtscharacter des Stücks nicht alterirt wurde, aber eine sogenannte eigentliche Vermischung des Tongeschlechts lässt sich weder mit dem Character der griechischen Musik vereinigen, noch aus dem Euclid ableiten, der nicht von einem *γένος μικτὸν*, sondern einem *μέλος μικτὸν* spricht.

e) *Von den Tonarten.*

Die Griechen bezeichneten diesen Begriff durch die Worte: *τρόπος, ἀρμονία, τόπος*, und verstanden darunter im Allgemeinen den Inbegriff aller zu einem Grundklange gehörigen und nach einem bestimmten Verhältniß desselben zur Mese geordneten Klänge und Intervalle innerhalb des Systema immutabile. Begegnete uns nun aber schon bei den Lehren von den Systemen und den Geschlechtern so manches Unbestimmte und Schwankende, so befinden wir uns bei diesem Abschnitte auf einem noch ungleich unsicherern Boden, indem über diesen schon bei den Alten so viel besprochenen und nirgends gründlich entwickelten Gegenstand, von dem wir doch annehmen müssen, dass er in ihrer Musik vollständig ausgebildet gewesen sei, einerseits selbst aus den Musikschriststellern nur durch mühevollte Ansammlung sehr zerstreuter lichtvoller Winke und durch sorgfältige Vergleichung der daraus resultirenden wesentlichen Momente dieser Harmonien eine bestimmte Vorstellung von ihrem Wesen gewonnen werden kann, während andererseits grade über diesen Gegenstand so viele und so gewagte Hypothesen aufgestellt sind, dass man sich erst durch eine grosse nicht ohne Aufwand bedeutender Gelehrsamkeit oft künstlich geschaffene Verwirrung hindurch arbeiten muss, ehe man der Wahrheit auf die Spur kommen kann.

Nach der Darstellung der griechischen Musikschriststeller scheint nemlich eine Tonart von der andern nur dadurch verschieden gewesen zu sein, dass man mit Beibehaltung einer in allen Tonarten gleichen Tonfortschreitung, jeder nur einen verschiedenen Anfangston zu Grunde legte, so dass also nur eine Transposition statt fand; und wiewohl es nun nicht erklärlich ist, wie die Griechen, wenn sie nur eine Tonart hatten, und alle übrigen nur Transpositionen jener auf andern Anfangstönen waren, den verschiedenen Tonarten einen verschiedenen ethischen Character

und sehr verschiedene Wirkungen auf die Zuhörer beilegen konnten, so stimmen doch die Musik-Schriftsteller darin überein, dass die Proslambanomenoi der sich zunächst liegenden Tonarten immer um einen halben Ton von einander entfernt gewesen seien. Arist. I. p. 23. sagt, nachdem er die Namen der Grundtöne genannt: ἕκαστος δ' ἂν αὐτῶν ἡμιτονίῳ μὲν ὑπέρεξει τοῦ προτέρου, ἀπὸ τοῦ βαρυτάτου βουλομένων ἀρχεσθαι. Eucl. p. 20.: οἱ δὲ ἐξῆς οἱ ἀπὸ τοῦ ὀξετάτου μέχρι τοῦ βαρυτάτου ἡμιτονίῳ ἀλλήλων ὑπερέχοντες. Aristox. II. p. 37. οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἀρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον μὲν τὸν ὑποδώριον τῶν τόνων; ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτων τὸν μιξολύδιον etc. Bacch. p. 12.: οἱ δὲ τοὺς ἑπτα τρόπους ἄδοντες, τίνας ἄδουσι; μιξολύδιον λύδιον φρύγιον δώριον ὑπολύδιον ὑποφρύγιον ὑποδώριον. τούτων ποῖός ἐστιν ὀξύτερος; ὁ μιξολύδιος. πόσω βαρύτερος ὁ λύδιος; ἡμιτονίῳ etc.

Die Zahl der Tonarten ist nun zu verschiedenen Zeiten verschieden gewesen und hat sich erst mit der Musikkunst selbst zu einem vollständigen Cyclus ausgebildet. ¹⁾ Zuerst sind nach Aristoteles nur zwei vorhanden gewesen, wenigstens dem Namen nach nur unterschieden werden nehmlich die dorische und phrygische. ²⁾ Dagegen nehmen die Musiker drei ursprüngliche Tonarten an, indem sie zu den genannten beiden die lydische noch hinzufügen. ³⁾ Hiervon abweichend, stellt Heraclides Ponticus bei Athenäus ⁴⁾ die Behauptung auf, dass die äolische, ionische und dorische die ältesten Tonarten gewesen seien, und begründet sie durch die Bemerkung, dass den Griechen jene barbarischen Tonarten, die phrygische und lydische, erst hätten bekannt werden können, als Phryger und Lyder mit dem Pelops nach Griechenland gekommen seien. Diese abweichenden Ansichten über das Alter der griechischen Tonarten beweisen, dass wenigstens zu der Zeit, als man anfing die Musik theoretisch zu bearbeiten, der Streit nicht mehr ausgemacht werden konnte, und man nahm daher alle fünf jedenfalls ziemlich gleichzeitig bei den verschiedenen Volksstämmen entstandenen Tonleitern, als Grundtonleitern an, wies ihren Grundtönen bestimmte Stellen im Systema immutabile an, und zwar so, dass die ionische zwischen

¹⁾ cfr. Boeckh. de metr. Pind. I. III. c. VIII. p. 214 etc. ²⁾ Aristot. polit. IV. 3. p. 1290. 15. a.: ὁμοίως δ' ἔχει καὶ περὶ τὰς ἀρμονίας, ὡς φασὶ τινες· καὶ γὰρ ἐκεῖ τίθενται εἶδη δύο, τὴν δωριστὶ καὶ τὴν φρυγιστὶ, τὰ δὲ ἄλλα συντάγματα τὰ μὲν δώρια τὰ δὲ φρύγια, καλοῦσιν. ³⁾ Ptol. II. c. 10. p. 70.: ἀπλῶς γὰρ τοὺς τρεῖς τοὺς ἀρχαιοτάτους καλουμένους δὲ δώριον καὶ φρύγιον καὶ λύδιον παρὰ τὰς ἀφ' ὧν ἤρξαντο ἐδνῶν ὀνομασίας — τόνῳ διαφέροντες ἀλλήλων, ὑποδέμενοι etc.; cfr. Porphyr. ad Ptolem. p. 350: ἐπειδὴ δ' οἱ παλαιοὶ μόνους ἔτι τῶν τόνων ἤδεσαν τὸν τε δώριον καὶ τὸν φρύγιον καὶ τὸν λύδιον ἀλλήλων διαφέροντας τόνῳ. cfr. Plut. de mus. p. 1134. ⁴⁾ Athenaeus XIV. p. 624. D. etc. τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελωδίας ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο Δώριον ἐκάλουσαν ἀρμονίαν, ἐκάλουσαν δὲ καὶ Αἰολίδα ἀρμονίαν, ἣν Αἰολεῖς ἤδον. Ἰαστὶ δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον, ἣν ἤκουον ἀδόντων τῶν Ἴωνων. — τρεῖς οὖν αὗται καδάπερ ἐξ ἀρχῆς εἶναι εἴπομεν ἀρμονίας, ὅσα καὶ τὰ ἔδνη τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας γνωσθῆναι τοῖς Ἑλλήσιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν.

die dorische und phrygische, deren Grundtöne um einen ganzen Ton von einander lagen, und die äolische eben so zwischen die phrygische und lydische trat. Aus diesen fünf Grundtonleitern bildeten die Griechen nun zur Zeit des Aristoxenus zuerst dreizehn, dann später fünfzehn Tonarten, indem sie um fünf halbe Töne unterhalb des dorischen eine Reihe begannen, welche sie durch Vorsetzung der Präposition ὑπὸ vor den Namen der Grundtonarten als die tiefer gelegenen und fünf halbe Töne über dem dorischen Ton eine ähnliche Reihe begannen, deren Namen eben so mit ὑπερ zusammengesetzt, die höher gelegenen bezeichneten. Demnach gab es folgende Tonarten: 1) die hypodorische, 2) die hypoiastische oder tiefere hypophrygische, 3) die hypophrygische, 4) die hypoäolische oder tiefere hypolydische, 5) die hypolydische, 6) die dorische, 7) die iastische oder tiefere phrygische, 8) die phrygische, 9) die äolische oder tiefere lydische, 10) die lydische, 11) die mixolydische oder hyperdorische, 12) die höhere mixolydische oder hyperiastische, 13) die hypermixolydische oder hyperphrygische, 14) die hyperäolische, 15) die hyperlydische. Da nun aber innerhalb einer Octave nur zwölf halbe Töne vorhanden sind, so konnten die Griechen auch eigentlich nur so viel Tonarten haben, oder wenn man ihnen den Ton der Octave noch zugeben will, dreizehn; und so viel nimmt Aristox. II. 37. und nach ihm Eucl. 19. und Aristid. 22. auch an. Die beiden obersten Tonarten sind nemlich nur Wiederholungen der um eine Octave tiefer gelegenen, so dass die hyperphrygische der hypoiastischen und die hyperäolische der hypophrygischen entspricht. Es fragt sich nun auf welchen Ton unseres Tonsystems der Proslambanomenos der dorischen Tonart zu setzen ist, um die Tonleitern jedes Grundtons darnach zu bestimmen. Dies ist bisher auf verschiedene und zwar dreifache Weise festzustellen versucht. Unter den neuern Musikern nehmen v. Drieberg (cfr. Wörterbuch Art. Tonarten) und Marx (Art. gr. Tonarten in Schillings mus. Lexicon) die dorische Tonart unserer *c dur* Tonart entsprechend an, die hypodorische unserm *g*, die hyperdorische unserm *f*. Die Gründe für diese Annahme sind hergenommen *a*) aus der übereinstimmenden Bezeichnung der Tonarten mit den Octavgattungen, von denen sie die dorische auch auf *c* bestimmt haben; *b*) aus der Nothwendigkeit, dass eine die erste sein müsse, und das sei in der griechischen Musik die am meisten gebräuchliche und als vorzüglich geschilderte dorische Tonart, bei uns aber *c dur*, die Drieb. die Urtonart nennt, d. h. deren Character nicht verändert werde, wenn man die Tonica auch um einen halben Ton höher stimme. Es wird bei dieser willkürlichen Behauptung aber von der unerwiesenen Voraussetzung ausgegangen, dass der halbe Ton der diatonischen Tonleiter in dem Systema immutabile oben gelegen und so aus der Zusammensetzung zweier unverbundenen Tetrachorde unsere Durtonleiter habe entstehen müssen, und andererseits ist es einleuchtend, dass wenn die Griechen wirklich eine solche sogenannte Grund- oder Urtonart hatten, dies nicht nothwendig habe unsere *c dur* Tonart sein müssen; so wie es ein Widerspruch ist, dass die griechischen Tonarten nur Transpositionen sein sollen, wornach also die um einen halben Ton transponirte dorische Tonart die ionische wird, und doch die Urtonleiter einen so unveränderlichen Character hat, dass, wenn ihre Tonika um einen halben Ton erhöht wird, keine neue daraus entsteht.

Andere, und zwar alle älteren Musiker der neuern Zeit bis auf Marpurg, ¹⁾ haben nun die dorische Tonleiter mit dem Tone *d* begonnen und sie unserer *d moll* Tonleiter gleichgemacht, mithin die hypodorische auf *a moll* und die hyperdorische auf *g moll* gelegt. Als Autorität für diese

1) Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berl. 1759. p. 123.

Annahme wird Guido von Arezzo ¹⁾ genannt, der die griechischen Tonleitern für seine Schüler zu schwierig fand, daher ein neues Tonsystem aufstellte, und damit neue Tonleitern einführte. Er beginnt sein Tonsystem mit *G*, von welchem er sagt, dass die neuern Musiker es zu dem frühern Tonsystem hinzugefügt hätten, worauf er dann mit *A B C etc.* fortfährt. Man schliesst nun, dass, da Gaudentius p. 21. sagt: οἶον, ποτὲ μὲν τὸν φύσει βαρύτερον φθόγγον προσλαμβανόμενον, ὡς ἐν τῷ ὑποδωρίῳ τρόπῳ τιδέμεθα u. s. w. cfr. Arist. I. p. 24. und Aristox. II. 37., wenn jener Zusatz der neuern Musiker zu Guido's Zeit auf *G* fiel, jener hypodorische Proslambanomenos *A* gewesen sein müsse. Dieser Ansicht haben sich auch noch Forkel in seiner Geschichte der Musik und Boeckh de *Metr. Pind.* p. 214. angeschlossen; Bellermann hat sie indess in seiner Einleitung zur *scriptio anonymi de musica* p. 5. ausführlich gewürdigt widerlegt und wenigstens nachgewiesen, dass Guido seinem System nicht die Tensio des hypodorischen Proslambanomenos zu Grunde gelegt, sondern dasselbe vielmehr an die lydische Tonart angeschlossen habe. Bellermann selbst stellt dann die dritte Ansicht auf, wonach der hypodorische Proslambanomenos als *C*, der dorische mithin als *F* anzunehmen sei. Er sucht dies zu erweisen aus dem von der Natur begrenzten Umfange der menschlichen Stimme im Vergleich mit den Nachrichten, welche darüber in den alten Musikschriftstellern vorhanden sind, und nimmt an, dass zwischen \bar{c} und \bar{es} diejenigen Töne liegen, welche sowohl den Männerstimmen um eine Octave tiefer, wie denen der Frauen und Knaben am angemessensten sein, oder um die Octave zu bezeichnen, von \bar{cis} zu \bar{cis} und in Männerhören von *H* zu \bar{d} . In diesem Tonumfange lässt er sich auch die Chöre der Griechen bewegen, in welchen Männer, Weiber und Knaben gemeinschaftlich sangen, und meint, dass dies *H* die Hypate Hypaton der lydischen Tonleiter gewesen sei. Diese Ansicht wird unterstützt durch Hinweisung auf die uns übrig gebliebenen Reste griechischer Musik, die in dieser Tonart componirt sind und den angegebenen Tonumfang haben, so wie durch den Umstand, dass die für die lydische Tonart zu Noten angewandten Buchstaben von Ω zu Λ jene Tonreihe von \bar{cis} — \bar{d} einschliessen. Ferner beruft sich Bellermann auf die Octavgattungen, und sucht auf die Stelle bei Ptol. III. c. 11., in welcher die für die menschliche Stimme am bequemsten gelegene Octave als die von der dorischen Hypate Meson bis zur Nete diezeugmenon bezeichnet wird, und auf die über den Umfang der menschlichen Stimme handelnden Stellen bei Gaudent. p. 12., Nicom. p. 20., Arist. p. 24. gestützt, nachzuweisen, dass die Stimmen der Barytonisten, welche zwei volle Octaven umfassen, im Allgemeinen von \bar{fis} zu \bar{fis} reichen, und die mitten inne gelegene Octave von \bar{cis} zu \bar{cis} die von Ptolem. bezeichnete sei, so dass also \bar{cis} oder *c* die dorische Hypate Meson und mithin *F* der Proslambanomenos der dorischen Tonart sei. Jedenfalls hat die letzte Ansicht die triftigsten Gründe für sich, und wir dürfen, indem wir sie bei der weitem Entwicklung der Tonarten zu Grunde legen, mit einiger Zuversicht erwarten, mindestens von der Wahrheit nicht weit abgekommen zu sein.

Mit den vorerwähnten Octavgattungen hat es nun aber folgende Bewandniss. Die Griechen unterscheiden nämlich in ihren symphonischen Intervallen je nach der Lage des halben Tons, also in der Quarte 3, in der Quinte 4, und in der Octave sieben Figuren in allen drei Geschlechtern, welche sie σχήματα, εἶδη nennen; cfr. Eucl. p. 14—16. Nicom. p. 19. Eine Octavgattung ist daher diejenige Reihenfolge der in einer Octave vorhandenen Töne, welche je nach der Lage der beiden halben Töne siebenmal verschoben erscheinen kann. Es heisst nun die Gattung, in

¹⁾ Guido v. Arezzo war Benedictiner-Mönch im Kloster Pomposa in Toscana um 1028. p. Chr.

welcher der halbe Ton der Quarte und der Quinte unten liegen, also 1) *g a s b c des es f g* wie von Hypate hypaton zur Paramese: die mixolydische; 2) die: *as b c des es f g as* wie von Parhypate hypaton zur Triten diezeugmenon, die lydische; 3) die: *b c des es f g as b* wie von Lichanos hyp. zur Paranete diezeugm. die phrygische; 4) die: *c des es f g as b c* wie von Hypate meson zur Nete diezeugm. die dorische; 5) die: *des es f g as b c des* wie von Parhypate meson zur Triten hyperbol. die hypolydische; 6) die: *es f g as b c des es* wie von Lichanos meson zur Paranete hyperbol. die hypophrygische; 7) die: *f g as b c des es f* wie von Mese zur Nete hyperbol. die hypodorische. Lange Zeit wusste man nun mit diesen Octavgattungen nichts anzufangen, hielt sie für eine müßige Erfindung der Theoretiker, die zu grosser Verwirrung in der Lehre von den Tonarten geführt, da ihnen gleiche Namen mit jenen, die nur in umgekehrter Reihenfolge aufsteigen, beigelegt worden seien, eine Erfindung, die höchstens nur dadurch für uns Bedeutung habe, dass sie die Grundlage der bei uns noch üblichen Kirchentöne geworden ist. Nun hat bekanntlich Ptolem. die früher übliche Zahl von dreizehn oder funfzehn Tonleitern auf sieben reducirt, indem er jeden Ton der dorischen Tonart zur Mese einer der sieben mit den Octavgattungen gleichnamigen Tonart macht, die alle von ein und demselben Tone, der Mese der dorischen aufsteigen, so dass jede folgende zugleich die nächstgelegene Octavgattung enthält; cfr. Ptol. ed. Wallis p. 75—81. Der Engländer Franz Haskins Eyles Stiles gab nun diesen Ptolemäischen Tonleitern eine andere Gestalt, indem er die Hypate Meson der dorischen Tonart *e* zum Grundton nahm, also *d* zur Mese der mixolydischen und *e* zu der der hypodorischen machte, und die Tonarten durch die Octavgattungen von der dorischen an aufsteigen liess. Dadurch erschienen seine Tonleitern von der mixolydischen zur hypodorischen als *d cis h a gis fis e moll.* Stiles hat nun seine Hypothese auch auf die frühern 15 Tonarten angewandt, und dadurch, dass er die Proslambanomenoi aller Tonarten, der klaren Lehre der griechischen Musiker zuwider, alle auf einen Ton, den Grundton der dorischen Tonleiter, legt, und also willkürliche annimmt, die wirklichen aber von der dorischen Tonleiter ab allemal um einen halben Ton in den folgenden aufsteigen lässt, die Töne indess von dem willkürlich angenommenen Proslambanomenos aus mit den Namen der Töne des Systema immutabile benennt, in den griechischen Tonarten unsere Durtonleitern vollständig nachgewiesen; cfr. die Tabelle bei Forkel Gesch. der Musik I. 350.

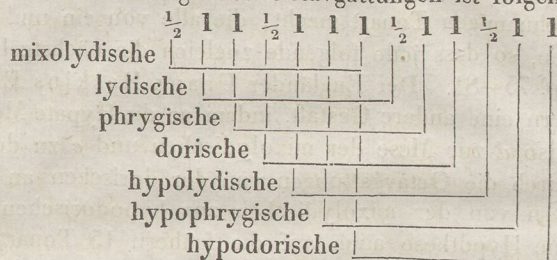
Einen andern, mit strenger Rücksicht auf die Winke der Musiker verfolgten Weg, um über die Verbindung der Octavgattungen mit den Tonarten zu einem befriedigenden Resultate zu gelangen, hat Boeckh l. c. p. 218. eingeschlagen, indem er sich von der Ansicht leiten liess, dass Ptolemäus seine sieben Tonarten nicht als neue erfunden, sondern die frühern ganz ähnlich beschaffenen nur auf seine Zahl reducirt habe.

Da nun die Intervallenfolge der Octavgattungen mit der Intervallenfolge der Tensionen jener gleichbenannten sieben Ptolemäischen Tonleitern nach Bacchius 14. in umgekehrtem Verhältniss steht, so steigen die Grundtöne der Tonarten in umgekehrter Ordnung zu den gleichbenannten Octavgattungen auf, indem also z. B. die hypodorische Tonart der mixolydischen Octavgattung, die hypophrygische Tonart der lydischen Octavgattung entspricht. In diesem Verhältniss ist daher die Tensio jeder der 7 Tonarten und jede ihr entsprechende Octavgattung gegeben; eine Verlegenheit entsteht nur rücksichtlich der übrigen 8 Tonarten, welche sich in jenem Schema der Octavgattungen nicht vorfinden, weil ihre Tensionen auf die halbe Stufe der dort ungetheilt vorhandenen ganzen Töne fallen. Da indessen diese Tonleitern doch nach dem Systeme immutabile geordnet waren, und mithin innerhalb einer Octave auch eine Octavgattung zur Erscheinung kommen musste, so müssen sie in einem eben solchen Verhältniss zu den Octavgat-

tungen gestanden haben wie die übrigen, und also jede von ihnen mit einer der frühern rücksichtlich der Octavgattung übereinkommen. Boeckh hat nun p. 229. zunächst die iastische und aeolische Gattung nach dem Verhältniss ihrer Tensionen, zwischen der hypolydischen und mixolydischen so bestimmt, dass er jene um einen Ton über der hypolydischen, diese einen Ton unter der mixolydischen annahm, ohne die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Tensio und Octavgattung zu berücksichtigen; und auf dieselbe Weise werden die hypoiastische hypoeolische hyperiastische und hyperaeolische gefunden. Hierbei scheint indess ein Irrthum zu Grunde zu liegen, indem mit der veränderten Lage des Grundtons auch ein verändertes Verhältniss der ganzen Tonleiter im Vergleich zu den übrigen entstehen muss, und eine Ausweichung aus einer der vorigen in eine von diesen Tonarten nicht stattfinden kann. Es muss daher auch in diesen Tonarten der Anfangston der Octavgattung in umgekehrtem Verhältniss zur Tensio der Tonart stehen, und die Anfangstöne finden sich bei Erweiterung des Schemas der Octavgattungen sogleich. Das Verhältniss der Tensionen ist folgendes:

(1)	(1)
1	} $\frac{1}{2}$
	hypodorische . . .
	hypoion.
1	} 1
	hypophrygische } hypoeol.
	hypolydische . . . } 1
$\frac{1}{2}$	} $\frac{1}{2}$
	(dorische
	ionische
1	} 1
	phrygische
	aeolische
1	} 1
	lydische
$\frac{1}{2}$	} $\frac{1}{2}$
	(mixolydische . . .)

Die Intervallenfolge der Octavgattungen ist folgende:



Wollen wir nun zum Beispiel zu der phrygischen Tonleiter die entsprechende Octavgattung aufsuchen, so ergibt sich dieselbe, indem wir für diese auf der dritten Stufe von unten liegende Tonart den Anfang der Octavgattung mit der dritten Stufe von oben, also dem hinter der hypolydischen Tonart verzeichneten Intervall, beginnen, und die Reihe nach unten zählend bis zum Ausgangspunkte vollenden, also $1 \frac{1}{2} 1 1 1 \frac{1}{2} 1$. Auf dieselbe Weise verfahren wir bei der Aufsuchung aller andern Octavgattungen, und finden danach den Anfangston für die hypoionische mit dem Intervall hinter der lydischen $1 1 \frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2} 1$ u. s. w., daher ist die ionische Octavgattung $1 \frac{1}{2} 1 1 1 \frac{1}{2} 1$ und die äolische $1 1 \frac{1}{2} 1 1 1 \frac{1}{2}$.

Zu einer Gattung gehören also:

- 1) die hypodorische hyperionische hyperphrygische,
- 2) die hypophrygische hypoionische hyperlydische hyperäolische,
- 3) die hypolydische hypoäolische,
- 4) die dorische,
- 5) die phrygische ionische,
- 6) die lydische äolische,
- 7) die mixolydische oder hyperdorische.

Wenn man nun die Intervalle einer Octavgattung in ihrer gleichnamigen Tonart und zwar in der Octave der letztern aufsucht, welche die Mese mit in sich schliesst, so tritt die bei der ersten Betrachtung auffallende Erscheinung ein, dass alle Anfangstöne sämmtlicher Tonarten auf ein und

denselben Ton oder eigentlich dieselbe Tonstufe fallen, insofern nämlich der Ton zwar um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt erscheinen kann, wie z. B. entweder als *c ces* oder *cis*, aber immer doch die von dem Hauptton benannte Tonstufe sein muss. Dieser Umstand ist für die Auffassung der jeder Tonart aufgeprägten Eigenthümlichkeit von höchster Wichtigkeit, weil dadurch ein Anhaltspunkt gewonnen wird, von wo aus die besondere Intervallenfolge jeder Tonart bis zu dem andern in der Mese gegebenen festen Punkte sogleich aufgefunden werden kann, was, wenn die Tonarten nicht von einer gemeinschaftlichen Tonstufe aufsteigen, unmöglich ist. Da nun ferner oben angeführt ist, dass der Proslambanomenos jeder folgenden Tonart in den funfzehn Tonleitern allemal um einen halben Ton höher liegt, als der der vorigen, und mithin auch die Mese jeder Tonart um so viel über die vorige aufsteigt, so erhalten mithin selbst die Tonarten, welche eine gemeinschaftliche Octavgattung haben, bei gleicher Intervallenfolge von der gemeinschaftlichen Anfangsstufe eine verschiedene Mese, und können nicht mit einander verwechselt werden; ja sie sind vermöge der verschiedenen Tonlage sich so fremd, dass nicht einmal füglich unmittelbar aus einer in die andere übergegangen werden kann. Berücksichtigen wir aber zugleich noch, dass die verschiedenen Tonarten, was in der Melopöie weiter ausgeführt werden wird, je nach dem ethischen Character der Dichtung in einer verschiedenen Tonhöhe angewandt wurden, so wird es ganz begreiflich, wie zwei einander ihrem Character nach nicht verwandte Tonarten, z. B. die phrygische und ionische, sehr wohl zu einer gemeinschaftlichen Octavgattung gehören konnten.

Es fragt sich nun, in welcher Tonhöhe wir den gemeinschaftlichen Anfangston sämtlicher Tonarten aufsuchen sollen?

Gehen wir bei der Beantwortung dieser Frage von der durch Boeckh. l. c. p. 221. schon nachgewiesenen Thatsache aus, dass die ältesten 6 Tonarten, die dorische ionische phrygische äolische lydische und mixolydische nur in dem Umfange einer Octave, und zwar von Hypate meson bis Nete diezeugmenon angewandt wurden, und die Tetrachorde der Hypaton und Hyperbolaion erst mit der Ausbildung des Systema immutabile erfunden wurden, und müssen wir andererseits voraussetzen, dass die Lage der Töne in jenen ältern Tonarten für die Stimme, also im Männergesang wie in Knabenchören, durchaus bequem war, so würden wir uns zu der widersinnigen Vorstellung bequemen müssen, dass wenn die Griechen mit der Auffindung des Tetrachords Hypaton und des Proslambanomenos zugleich jede Tonleiter um eine Quinte tiefer begonnen hätten, sie der systematischen Entwicklung und Erweiterung ihrer Tonreihen zu Liebe sich und ihrer Stimme bei dem Gebrauche der ältern Tonreihen Gewalt angethan hätten. Diese Schwierigkeit fällt aber bei der Annahme von selbst weg, dass, wenn von jeder ältern Tonart nur die obenerwähnte Octave gesungen wurde, das Tetrachord der Hypaton dadurch entstand, dass die auf die dorische Tonleiter folgenden, immer um einen halben Ton höher gelegenen, sich bis zu dem Anfangstone der ersten vervollständigten, und somit alle von einem gemeinschaftlichen Tone ausgingen. Dann bewegten sich die Tonarten in der frühern der Stimme angemessenen und natürlichen Tonhöhe, und die tiefsten neuern Tonarten hatten immer noch durch den gleichzeitigen Zuwachs des Tetrachords der Hyperbolaion den Umfang einer Octave, während nur die höchsten zwei Octaven erreichten. 1) Nach Bellermann's Ausführung ist nun die Octave *c — c̄* jene für alle Männerstimmen gleich bequem gelegene, und wenn wir ferner mit ihm den Proslamba-

1) Aristid. I. 25. ὥστε συμβαίνειν τὰς τοῦ κοιλοτέρου μέσας, ὑπάτας γίνεσθαι τοῦ ὀξύτέρου.

nomenos der dorischen Tonart auf *F* legen, so erhalten wir wieder in jenem *c* die Hypate meson dieser Tonart, den wir zum gemeinschaftlichen Anfangston aller Tonarten machen, von welchem sie dann durch die Tetrachorde Meson, Synemmenon, Diezeugmenon und Hyperbolaion aufsteigen, wobei es sich jedoch von selbst versteht, dass dies *c* in den oberhalb der dorischen gelegenen Tonarten in das Tetrachord der Hypaton zu liegen kommt. Die funfzehn Tonarten stellen sich also in folgenden Tonreihen dar:

- | | |
|-------------------------|--|
| 1) die Hypodorische | $\overbrace{c \text{ des } e s f d}^{\text{M}} \overbrace{e s f g}^{\text{P}} \overbrace{a s b c}^{\text{P}}$ 1) |
| 2) die Hypoiastische | $\overbrace{h \text{ cis } d e}^{\text{M}} \overbrace{f i s}^{\text{P}} \overbrace{d i s e}^{\text{P}} \overbrace{f i s g i s a}^{\text{P}} \overbrace{h \text{ cis}}^{\text{P}}$ 2) |
| 3) die Hypophrygische | $\overbrace{c d e s}^{\text{M}} \overbrace{f g e}^{\text{P}} \overbrace{f g a}^{\text{P}} \overbrace{b c d}^{\text{P}}$ |
| 4) die Hypoäolische | $\overbrace{c e s}^{\text{M}} \overbrace{d e s e s}^{\text{P}} \overbrace{f e s g e s}^{\text{P}} \overbrace{a s f}^{\text{P}} \overbrace{g e s a s}^{\text{P}} \overbrace{b c e s}^{\text{P}} \overbrace{d e s e s}^{\text{P}}$ |
| 5) die Hypolydische | $\overbrace{c d e f}^{\text{M}} \overbrace{g a}^{\text{P}} \overbrace{f i s}^{\text{P}} \overbrace{g a}^{\text{P}} \overbrace{h c d e}^{\text{P}}$ |
| 6) die Dorische | $\overbrace{c d e s}^{\text{M}} \overbrace{f g e s}^{\text{P}} \overbrace{a s b}^{\text{P}} \overbrace{g a s}^{\text{P}} \overbrace{b c d e s}^{\text{P}} \overbrace{e s f}^{\text{P}}$ |
| 7) die Jastische | $\overbrace{h \text{ cis } d e}^{\text{M}} \overbrace{f i s g a}^{\text{P}} \overbrace{h g i s}^{\text{P}} \overbrace{a h \text{ cis } d e}^{\text{P}} \overbrace{f i s}^{\text{P}}$ |
| 8) die Phrygische | $\overbrace{c d e s}^{\text{M}} \overbrace{f g a s}^{\text{P}} \overbrace{b c a}^{\text{P}} \overbrace{b c d e s}^{\text{P}} \overbrace{f g}^{\text{P}}$ |
| 9) die Aeolische | $\overbrace{h \text{ cis } d i s}^{\text{M}} \overbrace{e f i s g i s}^{\text{P}} \overbrace{a h \text{ cis}}^{\text{P}} \overbrace{a i s h \text{ cis } d i s}^{\text{P}} \overbrace{e f i s g}^{\text{P}}$ |
| 10) Die Lydische | $\overbrace{c d e f g a}^{\text{M}} \overbrace{b c d}^{\text{P}} \overbrace{h c d e f g a}^{\text{P}}$ |
| 11) Die Mixolydische | $\overbrace{c d e s}^{\text{M}} \overbrace{f g e s}^{\text{P}} \overbrace{a s b}^{\text{P}} \overbrace{c e s d e s}^{\text{P}} \overbrace{e s c d e s}^{\text{P}} \overbrace{e s f g e s}^{\text{P}} \overbrace{a b}^{\text{P}}$ |
| 12) Die Hyperiastische | $\overbrace{c i s d e}^{\text{M}} \overbrace{f i s g a}^{\text{P}} \overbrace{h c d e}^{\text{P}} \overbrace{c i s d e}^{\text{P}} \overbrace{f i s g a}^{\text{P}} \overbrace{h}^{\text{P}}$ |
| 13) Die Hyperphrygische | $\overbrace{c d e s}^{\text{M}} \overbrace{f g a s}^{\text{P}} \overbrace{b c d e s}^{\text{P}} \overbrace{e s f d}^{\text{P}} \overbrace{e s f g a}^{\text{P}} \overbrace{b c}^{\text{P}}$ |
| 14) Die Hyperäolische | $\overbrace{c i s d i s}^{\text{M}} \overbrace{e f i s g i s}^{\text{P}} \overbrace{a h \text{ cis } d e}^{\text{P}} \overbrace{f i s d i s}^{\text{P}} \overbrace{e f i s g i s}^{\text{P}} \overbrace{a h \text{ cis}}^{\text{P}}$ |
| 15) Die Hyperlydische | $(c) \overbrace{d e f g a}^{\text{M}} \overbrace{b c d e s}^{\text{P}} \overbrace{f g e}^{\text{P}} \overbrace{f g a b c d}^{\text{P}}$ |

Ganz zu demselben Resultate über die griechischen Tonarten ist Kretzschmer in seinen Ideen zur Theorie der Musik gelangt, indess auf einem ganz andern Wege, nemlich durch die aus der Theilung des Monochords erlangte Quartenenwicklung. Er hat indess augenscheinlich den Grundton der dorischen Tonleiter viel zu hoch angenommen. Dass übrigens diese Intervallen-Unterschiede nicht das einzige charakteristische Merkmal war, worin eine Tonart von der andern abwich, versteht sich von selbst, und was dahin ausser der melodischen Eigenthümlichkeit zu rechnen ist, hat Boeckh. p. 242. in Folgendem trefflich angegeben: *Certum est, eosdem modos variis fuisse rhythmis insignitos: atque ut melodia tensione, intervallis, figuris melicis differebat, ita rhythmus ductu sive celeritate sive tarditate, pedibus figurisque metricis inde formatis variabatur magnopere. Accedebat instrumentorum musicorum diversitas et dialecti sermonis delectus varius, alius sententiarum nexus, alia verborum conformatio et grammatica et logica: postremo saltationis*

1) Die Klammern umfassen die Tetrachorde. M bedeutet die μέση, P die παραμέση. 2) Die Hypoiastische, Jastische, Aeolische und Hyperiastische und Hyperäolische Tonleiter sind zur Vermeidung doppelter Erniedrigungen von *h* statt von *ces* abgeleitet.

alii motus, aliae figurae, alii gestus. Den wichtigen Dienst, welchen der Rhythmus und die Mimik in dieser Beziehung der Musik leistete, deutet auch Plato an, der grade zu sagt, ¹⁾ dass die Musik erst mit Hilfe des Zeitmaasses tief in das Innere der Seele eindringe und sie auf das kräftigste ergreife und zur Wohlanständigkeit führe, und ²⁾ dass in der Verbindung beider Künste, der Musik und Tanzkunst, im höchsten Grade die Bildung zum Schönen und Anständigen liege.

Was nun den gesammten ethischen Character der einzelnen Tonarten betrifft, so wird zunächst die dorische als feierlich ernst und prächtig geschildert, fähig wilde Leidenschaften zu zähmen, männliche Gesinnung zu wecken und zu nähren und den Muth in Gefahr und Schrecknissen aufrecht zu erhalten. *Thamyras* wird für ihren Erfinder gehalten. ³⁾ Plato nennt im *Laches* ⁴⁾ die dorische Tonweise wegen ihres streng ethischen Characters die einzige echt hellenische und in seinem Staat will er sie neben der phrygischen allein gelten lassen, weil sie Worte und Ton nachahme von einem Manne, welcher sich in kriegerischen Verrichtungen und allen gewalthätigen Zuständen tapfer benimmt, und auch, wenn es misslingt oder wenn er Wunden und Tod und Unglück zu tragen hat, überall wohlgerüstet und tapfer seinem Schicksale steht. ⁵⁾ Hierüber zieht sich Plato von *Aristoteles* einen Tadel zu, der in der Erziehung zwar auch nur die ethischen Harmonien angewandt wissen will, und als solche vorzüglich die dorische empfiehlt, aber auch noch andere gelten lassen will. ⁶⁾

Die phrygische Tonart wird erhaben hinreissend geschildert; ausgebildet in den Festgesängen der *magna mater* lebte sie in der Feier derselben fort, und den Dithyramben geeignet erhob sie das Gemüth zu hoher Begeisterung und wildem Enthusiasmus. *Hyagnis*, des *Marsyas* Vater, soll ihr Erfinder gewesen sein; aber auch *Olympos* und *Marsyas* werden als solche genannt. ⁷⁾ *Aristoteles* schreibt ihr die Wirkung zu, welche die Flöte vor allen andern Instrumenten hervorrufe, er nennt beide orgiastisch und pathetisch und hält sie dem Character der phrygischen Poesie für entsprechend. ⁸⁾ Plato vergleicht sie mit einem Manne, der Jemand wozu überredet und erbittet, sei es Gott durch ein Gebet oder einen Menschen durch Belehrung. ⁹⁾

Die lydische Tonart wird schwärmerisch klagend genannt und in verschiedener Behandlung wird sie für den Ausdruck des Schmerzes und der Freude, für den Unterricht der Jugend, und für Weisen zum Gastgelage brauchbar gehalten. Der Schol. zu *Pind. Ol. v. 44.* sagt: *γλυκὺ δὲ τὸ Λύδιον μέλος* und der Schol. zu *Pind. Nem. VIII. 24.* τὸ γὰρ Λύδιον μέλος ποικίλον. Daher wurde sie auch in der Kommödie angewandt; cfr. *Aristoph. Nub. 595—600.* und Schol. zu v. 600. Uebrigens waren die Urtheile über den Werth und Character dieser Tonart bei den Alten sehr verschieden. Plato bezeichnet sie neben der ionischen als schlaff, deren Gebrauch für junge Krieger nicht zu gestatten sei, ¹⁰⁾ *Aristot.* dagegen nennt sie ausdrücklich eine solche, die schon für das Knabenalter passe, weil sie Sinn für das Anständige einflösse und zur Bildung das Ihrige beizutragen vermöge. ¹¹⁾ Die erste Anwendung der lydischen Tonart in der Poesie wird verschiedenen Musikern zugeschrieben. Nach *Plutarchs* ¹²⁾ Erzählung soll *Aristoxenos* den *Olympos*, andere den *Melanippides* dafür gehalten haben; *Pindar* lässt sie auf der Hochzeit der *Niobe* vom *Anthippos* ausgeübt sein; Andere nennen den *Torebos*, Andere den *Terpander* als ihren Erfinder.

¹⁾ Plato resp. III. 401. d. ²⁾ leg. II. 655. a. b. c. ³⁾ Steph. Byzant. v. *Δωριον*. ⁴⁾ *Laches*. 188. d. ⁵⁾ resp. III. 399. A. etc. ⁶⁾ *Arist. polit.* VIII. 7. 1342. 30. a. Vergl. noch was *O. Müller* über den Character der dorischen Tonart sagt. *Dorier* II. 319. ⁷⁾ *Clem. Alex. Strom.* I. §. 76, p. 132. ⁸⁾ *Arist. pol.* VIII. 7. ⁹⁾ *Plat. republ.* III. 399. B. ¹⁰⁾ Plato resp. III. 398. E. ¹¹⁾ *Arist. pol.* VIII. 7. 1342. 32. b. ¹²⁾ *Plat. de mus.* p. 1136.

Auch der Character der ionischen Tonart wird bei den Alten sehr verschieden beurtheilt; Heracl. Pont. bei Athen. XIV. 625 B., der überall auf den ethischen Character des Volks zurück geht, dessen Namen die Tonart trägt, vergleicht sie mit dem aufgeblasenen, hochmüthigen, unbeugsamen, ehrgeizigen, der Milde und Menschenfreundlichkeit fremden, Lieblosigkeit und Härte verrathenden Wesen der Milesischen Ioner, und nennt sie daher auch rauh und hart, eckig, steif und unedel. Plato stellt sie, wie oben schon erwähnt, mit der lydischen zusammen unter die schlaffen und weichen; Apulejus ¹⁾ nennt sie mannigfaltig (*varium*); Lucian ²⁾ bezeichnet ihr Wesen als τὸ γλαφυρόν und Plutarch ³⁾ stimmt in einem dem Plato zugeschriebenen Urtheile mit Heraclides darin überein, dass sie in der Tragödie angewandt sei. Letzterer nennt den Pythermos von Teos als ihren Erfinder. ⁴⁾

Die äolische Tonart wird als üppig, unstät, den Gefühlen der Liebe, der Sehnsucht und eines weichlichen Wohllebens für besonders zusagend gehalten; doch ein weiser Gebrauch stärkte ihr weichliches Wesen, erhob ihre Ueppigkeit zu reich strömender Fülle, und liess sie gross und pomphaft erscheinen. Pindar hat sich ihrer in mehreren seiner erhabensten und kunstreichsten Gesänge bedient. Aehnlich urtheilt Heraclides Pont. ⁵⁾ über sie, indem er sie dem weichlichen, zur Schmauserei, Liebe und Wohlhabigkeit neigenden Character, und dem schwülstigen und prunkhaften Wesen der Aeoler vergleicht. Apulejus nennt sie dagegen einfach.

Die mixolydische Tonart endlich, deren Erfinder nach Plutarch ⁶⁾ Terpander war, wird dem Ausdruck des wehmüthigen Schmerzes, dem Klagegesange, dem feierlichen Ernste angemessen erachtet. An einer andern Stelle erwähnt indess Plutarch, ⁷⁾ dass auch dem Pythokleides ihre Erfindung zugeschrieben wird, mit welcher Annahme der Scholiast zu Plat. Alcib. I. p. 118. c. übereinstimmt, der diesen τῆς σεμνῆς μουσικῆς διδάσκαλος nennt. Wegen dieses Characters eignete sie sich auch vorzüglich für die Tragödie. Aristotel. sagt ⁸⁾ man fühle sich durch sie zur Trauer und Düsterteit gestimmt, und Plato verwirft sie als klagende, als nicht einmal für die Frauen passend, welche gemässigte Haltung besitzen sollen.

Es liegt nun in der Natur der Sache, dass diese Tonarten ursprünglich von einander unabhängig und als die den einzelnen Volksstämmen der Griechen und benachbarten Barbaren eigenthümlichen Sangweisen, die nach Systemen, Intervallen, Tonwechsel, Rhythmen, sprachlichem und pantomimischem Ausdruck von einander verschieden, zufällig entstanden waren, angesehen werden müssen; denn ihre Erfindung wird meist mythischen Personen zugeschrieben und fällt jedenfalls bei allen vor die Zeit, in welcher man anfang die Musik wissenschaftlich zu bearbeiten, und so sprach denn anfänglich das ganze musikalische gewiss höchst einfache Kunstwerk den eigenthümlichen Character des Volksstammes aus, in dem es entstanden war. Ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass anfänglich irgend ein einzelner besonders ausdrucksvoller Nomos der einen oder andern Tonart den typischen Ausdruck für dieselbe abgab, und an diesem im Gegensatze zu den andern der eigenthümlich musikalische Character der Tonart erst zum Bewusstsein gebracht und nach seiner formellen Seite festgestellt wurde. Diese musste sich aber naturgemäss aus ihrem Wesen ergeben, und so wurden nicht, wie Marx ⁹⁾ meint, die Tonarten, d. h. die musikalischen Tonreihen in ihrer besondern Intervallenfolge ein bestimmter typischer Ausdruck, an den die rege Phantasie der Griechen, den ethischen Character des einen oder andern Volksstammes ergänzend

¹⁾ Apulejus Florid. c. 4. p. 347. ²⁾ Lucian Harmon. §. 1. ³⁾ de mus. 1137. ⁴⁾ Athen. XIV. 625. B. C. ⁵⁾ Athen. XIV. 624. E. ⁶⁾ de mus. 1140. ⁷⁾ de mus. 1136. ⁸⁾ Aristot. pol. VIII. 7. 1342. 30. a. ⁹⁾ Marx in Schilling's Universalexicon der Tonkunst. Art. griech. Tonart. S. 346.

anschloss, als vielmehr umgekehrt das Ethos und Pathos eines solchen den musikalischen Ausdruck von selbst in angemessener Form erzeugte.

Daher geht denn Heraclides Pont. bei Athenaeus ¹⁾ bei der Angabe des besondern Characters jeder Tonart jedesmal auf das Ethos des Volks zurück, und leitet jene aus diesem ab; er bemerkt ausdrücklich *δεῖ δὲ τὴν ἁρμονίαν εἶδος ἔχειν ἡδους καὶ πάδους*; und eben so erwähnt Lucian, ²⁾ er sei belehrt worden, das jeder Tonart Eigenthümliche zu beobachten; und nur wenn dieser Character einer jeden zu einer objectiven Wahrheit geworden war, wovon wenigstens die Gebildeten unter den Griechen ein bestimmtes Bewusstsein hatten, erscheint Kratinas bei Athenaeus ³⁾ berechtigt, über Fehlgriffe in der Wahl der Tonarten Klage zu führen, und wir wundern uns nicht mehr, wenn Plato ⁴⁾ nachdem durch die politische Verschmelzung der vielen kleinen Völkerschaften zu grössern Massen die dieselben durchdringende nivellirende Macht der alle Particularitäten bewältigenden und ausgleichenden Bildung auch in der Musik viele Besonderheiten verwischt hatte, darüber unwillig wird, und die Dichter als die ersten Uebertreter der musikalischen Gesetze schilt und ihnen vorwirft, dass es ihnen zwar nicht an Anlagen, aber an Kenntniss der wahren gesetzmässigen Musik gefehlt, dass sie durch einen wilden Enthusiasmus verleitet und dem Vergnügen über Gebühr nachgebend, Thränen und Hymnen Paianen und Dithyramben vermischt und Alles unter einander verwirrt hätten und aus Unwissenheit auf ganz widersprechende Begriffe von Musik gekommen seien. Von da ab mag denn auch so manche Tonart allmählich vergessen sein.

f) Von den Uebergängen.

Die griechischen Musiker bezeichnen diesen Begriff mit *μεταβολή*, geben indess über das Wesen derselben mannichfach verschiedene Erklärungen. Sehr allgemein drücken sich darüber aus Euclid p. 2. *μεταβολή δὲ ἐστὶν ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάδεσις*. Bacch. p. 14, welcher zu Euclid's Definition noch hinzusetzt *ἑτεροίωσις τῶν ὑποκειμένων*. Anonym. ed. Bellermin. p. 77. *ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον ἀλλοίωσις ἰσχυρὰ καὶ ἀδρόα*. Mart. Cap. p. 189. Meib. *alienatio vocis in figuram alteram soni*, u. Dionys. Hal. *de comp. verb.* p. 285. *ἐν τοῖς ὁμοειδέσι ποικιλία*. Mit bestimmterer Angabe des in der *μεταβολή* veränderten Objects drücken sich Aristoxen. p. 38. aus: *λέγω δὲ οἶον πάδους τινὸς συμβαίνοντος ἐν τῇ τῆς μελωδίας τάξει* und Aristid. I. p. 24. *ἀλλοίωσις τοῦ ὑποκειμένου συστήματος καὶ τοῦ τῆς φωνῆς χαρακτῆρος*. Bryennius I. c. 9. hat die Erklärung des Aristid. abgeschrieben und setzt sie noch mit der des Euclid zusammen. Auch über die Zahl der verschiedenen Arten von Uebergängen waren die Musiker nicht einig. Bacchius nennt 7, die *συστηματικῆ, γενικῆ, κατὰ τρόπον, κατὰ ἡδος, κατὰ ὄυδμόν, κατὰ ὄυδμοῦ ἀγωγῆν* und *κατὰ ὄυδμοποιίας δεσῶν*; der Anonym. 4: *κατὰ γένος, κατὰ ἡδος, κατὰ τόπον* und *κατὰ ὄυδμόν*; Euclid auch 4, aber andere: *κατὰ γένος, κατὰ σύστημα, κατὰ τόνον, κατὰ μελοποιίαν*.

a) Was nun zunächst die *μεταβολή κατὰ γένος* betrifft, so tritt sie nach Bacch. u. Euclid, die im Wesentlichen sich übereinstimmend äussern, dann ein, *ὅταν ἐκ γένους εἰς γένος οἶον ἐξ ἁρμονίας εἰς χρωῶμα ἢ εἰς τοιοῦτόν τι μετέλθῃ*. Hiernach könnte es den Anschein gewinnen, als ob ein solcher Uebergang aus einem Geschlecht zum andern etwas ziem-

1) Athen. XIV. 625. E. 2) Lucian Harmon. §. 1. 3) Athen. XIV. 638. F. u. cfr. Plut. de mus. 1142. und Boeckh über Soph. Antig. Abh. II. in Schriften der Berlin. Acad. v. J. 1828. p. 100. 4) Plat. de legg. III. 700. D.

lich gewöhnliches gewesen sei. Erwägen wir indess, dass von einem willkürlichen Gebrauche der drei Tongeschlechter neben einander sich nirgends in den Musikern eine Erwähnung findet, und dass dieselben eigentlich verschiedenen Entwicklungsstufen in der Musik angehören, und z. B. das enharmonische dem Aristoxenos schon als eine unnatürliche Künstlichkeit erschien, ¹⁾ dass Aristides erwähnt, viele könnten das enharmonische Geschlecht gar nicht anwenden, und mehrere Theoretiker hätten es daher ganz verworfen, ²⁾ dass Plutarch ferner das chromatische Geschlecht für älter hält als das enharmonische ³⁾ und dass dasselbe nur in der ältern Lyrik gebraucht wurde, zur Zeit der höchsten Entwicklung der Musikkunst aber sehr wenig und in der dramatischen Musik jedenfalls gar nicht angewandt wurde, so wird es nicht unwahrscheinlich, dass ein solcher Geschlechtswechsel, wie er oben angedeutet wird, nur sehr selten vorkommen konnte, wenn er überhaupt für den practischen Gebrauch einige Bedeutung gehabt hat. Diese Wahrscheinlichkeit gewinnt aber durch den Umstand noch bedeutend, dass die Instrumente der Griechen in der Regel nur auf ein Tongeschlecht berechnet waren, und dieselben also zur Begleitung bei dergleichen Uebergängen unbrauchbar wurden. Ein Uebergang aus einem in das andere Geschlecht konnte daher höchstens nur im Gesange vorkommen, aber auch nicht so, dass anhaltend in dem einen und dann in dem andern modulirt wurde, weil sonst zugleich eine *μεταβολή κατὰ ἦδος* und *κατὰ ῥυθμόν* eingetreten wäre, ein Contrast, der in ein und demselben Tonstücke den Griechen unmöglich zusagen konnte. Möglich können wir uns den Geschlechtswechsel nur in einer Tonfigur mit sogenannten durchgehenden Tönen denken, welche, als dynamisch unbedeutend weder den Character des Stücks änderten noch einer besondern Begleitung der Instrumente bedurften. Bellermaun bringt zwar in der *scriptio Anonym.* ad §. 27. p. 31. zwei Beispiele zur Veranschaulichung der Sache bei; es wird indessen in denselben nicht der Uebergang aus dem diatonischen in das chromatische Geschlecht, sondern der Unterschied beider Scalen veranschaulicht.

b) Der Uebergang von einem System zum andern geschieht nach Euclid *ὅταν ἐκ συναφῆς εἰς διάζευξιν ἢ ἀνάπαλιν μεταβολή γίνηται*. Das Wort *σύστημα* ist hier offenbar in der ganz bestimmten Bedeutung für das Tetrachord gebraucht, welches, wie wir oben gesehen haben, schon ein System ist. Aber nicht mit jeden zwei irgend beliebigen Tetrachorden konnte ein solcher Systemwechsel gebildet werden, sondern nur mit den Tetrachorden *συνημμένων* und *διεξυγμένων*; denn von dem verschiedenen Verhältniss der Anfangstöne aus diesen beiden Tetrachorden zur *μέση* werden die Worte *συναφή* und *διάζευξις* gebraucht. Dass es sich beim Systemwechsel nur um diese Tetrachorde handelt, deutet auch Bacch. p. 14. in seiner Erklärung an, *ὅταν ἐκ τοῦ ὑποκειμένου συστήματος εἰς ἕτερον σύστημα ἀναχωρήσῃ ἢ μελφοῖα, ἕτεραν μέσην κατασκευάζουσα*. ⁴⁾ Ein Beispiel hierzu wäre in der lydischen Tonart folgende Tonreihe: *a b d c f d h c*. Bellermaun hat daher von der ganz richtigen Ansicht geleitet, dass ein solcher Systemwechsel auch jedesmal einen Wechsel der Tonart bedinge, die *μεταβολή συστηματικὴ* ganz fallen lassen.

¹⁾ Aristox. harm. el. I. p. 19. ²⁾ Aristid. de mus. I. 19. ³⁾ Plutarch de mus. 1137. E. ⁴⁾ Die *μέση* wurde eigentlich nicht geändert durch den Systemwechsel, aber Eucl. denkt sich die Sache entweder so, dass, weil man von dem obern Tone des diazeuktischen Tetrachords absteigend im 4ten Tone auf die Paramese kam und nicht mehr auf die *μέση*, diese geändert erscheint, oder er hat sich vorgestellt, dass während bei den verbundenen Systemen die beiden Tetrachorde in der Mese wirklich den Mittelton haben, bei dem Uebergange in das Diazeuktische eine Octave von zwei Tetrachorden entsteht, worin die frühere Mese nicht mehr wirklicher Mittelton ist.

c) Die μεταβολή κατὰ τόνον erklärt Euclid: ὅταν ἐκ δωρίων εἰς φρυγία ἢ καὶ ἐκ φρυγίων εἰς λυδία ἢ ὑπερμειξολυδία, ἢ καδόλου, ὅταν ἐκ τινος τοῦ δεκατριῶν τόνων εἰς τινα τῶν λοιπῶν μεταβολή γίνεται. Es ist oben bemerkt worden, dass unter τόνος eben sowohl die Tonart als die Octavgattung verstanden wird und es fragt sich daher, was hier darunter gemeint sein kann? Offenbar muss auch hier wieder beides zusammenfallen, wie bei den Tonarten, wo die Octavgattungen ebenfalls mit jenen zusammen fortschritten; und eine Probe, nach der Anleitung Euclid's angestellt, liefert den schlagendsten Beweis dafür. Wollte man von der dorischen in die phrygische Tonart übergehen, so musste von der dorischen Mese in das diazeuktische Intervall fortgeschritten werden; letzteres ist aber das Tetrachord Synemmenon der phrygischen Tonleiter; das diazeuktische Tetrachord dieser Tonart entspricht aber wieder dem Synemmenon der lydischen, das diazeuktische dieser dem Synemmenon der hypermixolydischen oder hyperiastischen. Ebenso entspricht das diazeuktische Tetrachord der mixolydischen, um eine Octave niedriger genommen, dem Tetrachorde Synemmenon der hypodorischen. Durch diese gemeinschaftlichen Tetrachorde war nun ein hinreichender Tonraum gegeben, um die Uebergänge aus einer Tonart in die andere gehörig vorzubereiten und grelle und harte Tonfolgen zu vermeiden. Euclid erwähnt nun nach obigen Worten noch, dass der Uebergang in allen Intervallen vom halben Ton bis zur Octave gemacht werden könnte, dass derselbe aber dadurch eine symphonische oder diaphonische Tonfolge herbeiführe, und dass, je mehr Töne zweien Tonarten gemeinschaftlich angehören, der Uebergang um so wohiklingender werde, und umgekehrt; ein gemeinschaftlicher Ton müsse aber nothwendig vorhanden sein. Bei dem Uebergange von der lydischen zur mixolydischen Tonart, deren Mese nur um einen halben Ton auseinander lagen, konnte daher der Uebergang nur auf der τρίτη διεζευγμένων der μέση oder der ὑπάτη μέσων gemacht werden, denn nur diese drei Töne sind beiden Tonarten gemeinschaftlich. ¹⁾

Anders versteht indess Ptol. II. 6. die μεταβολή κατὰ τόνον, wenn er zwei Arten derselben so unterscheidet: μία μὲν καδ' ἦν ὅλον τὸ μέλος ὀξυτέρα τάσει διέξιμεν, ἢ πάλιν βαρυτέρα τηροῦντες τὸ διὰ παντός τοῦ εἶδους ἀκόλουσον. δεύτερα δέ, καδ' ἦν οὐχ ὅλον τὸ μέλος ἐξάλλασσεται τῇ τάσει, μέρος δέ τι παρά τὴν ἐξαρχῆς ἀκολουθίαν: die eine ist danach die Transposition eines Tonstücks auf einen andern Grundton, und die andere erst ein wirklicher Uebergang aus einer Tonart in die andere. Aber hierbei liegt eine zweifache Auffassung des Begriffs der μεταβολή zu Grunde, einmal in der transitiven Bedeutung, das Umsetzen, die Umstellung, wobei das Umgesetzte dasselbe bleibt, und dann die intransitive des Uebergangs, wobei eine Umstellung gar nicht stattzufinden braucht, sondern nur eine ungewöhnliche, d. h. in der zu Grunde gelegten Tonart nicht gegebene Tonfortschreitung. Daher wird die erste Ptolemäische Art auch von dem Anonymus ganz richtig eine μεταβολή κατὰ τόπον genannt.

d) Eine vierte μεταβολή zählt Euclid noch auf als die κατὰ μελοποιίαν, oder wie Bacch. und der Anonym. sie nennen κατὰ ἤδου, ὅταν ἐκ διασταλτικοῦ ἤδους εἰς συσταλτικὸν ἢ ἡσυχαστικὸν, ἢ ἐξ ἡσυχαστικοῦ εἰς τι τῶν λοιπῶν ἢ μεταβολή γίνεται. Diese gehört indess streng genommen gar nicht hierher, sondern wie sie Euclid auch

¹⁾ Vergleiche hierzu die Beilagen zu Kretzschmer's Theorie L. a. und L. b. so wie die Beilage M., wo sowohl Melodien in den 7 Haupttonarten als auch Beispiele zu dem Wechsel der Octavgattung und der Tonart sich vorfinden.

richtig bezeichnet in die Melopöie; denn es handelt sich dabei um den Uebergang von einem Tonstück in ein anderes von verschiedenem ethischen Character, wie sich bei uns z. B. ein Choral und ein Lied, oder Recitativ und Arie zu einander verhalten. Arist. I. 43. knüpft daher an diese μεταβολή zugleich auch eine rhythmische, da sich das veränderte Ethos auch in der rhythmischen Bewegung ausdrücken musste. Weniger glücklich erklärt Mart. Cap. 189. Meib. diese μεταβολή durch *transitus per modulationem: quum ex alia specie modulandi in aliam desilimus vel quum e virili cantilena transitus in femineos modos fit*, insofern das Missverständniss nahe liegt, dass hier von einer verschiedenen Tonlage, einer höhern und tiefern die Rede sei, während er mit der *cantilena virilis* und *femineis modis* ethisch verschiedene Tonstücke bezeichnet.

B. Von der Melopöie.

Es ist ziemlich einfach und mit wenigen Worten zu sagen, was die Griechen unter der Melopöie verstanden haben, wiewohl die alten Musiker sich darüber zum Theil unbestimmt, zum Theil sogar widersprechend ausdrücken. Aristox. sagt p. 38. *ἐπεὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις ἀδιαφόροις οὖσι τὸ κατ' αὐτοὺς πολλαὶ τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτο ἄν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιίαν.* — Euclid spricht an 2 Stellen von der Melopöie; p. 2. sagt er *μελοποιία δὲ ἐστὶ χρῆσις τῶν ὑποκειμένων τῇ ἀρμονικῇ πραγματεία πρὸς τὸ οἰκεῖον ἐκάστης ὑποδέσεως*: und p. 22. *μελοπ. ἐστὶ χρῆσις τῶν μερῶν τῆς ἀρμονικῆς καὶ ὑποκειμένων δυνάμιν ἐχόντων.* — Arist. I. p. 28. u. 29. *μελοπ. δὲ δύνამις κατασκευαστικὴ μέλους — διαφέρει δὲ μελοποιία μελαδίας. ἢ μὲν γὰρ ἐπαγγελία μέλους ἐστὶ, ἢ δὲ ἕξις ποιητικῆ.* — Mart. Capella Meib. p. 189. *Melopoieia est habitus modulationis effectae (efficiendae), melos autem est actus (nexus) acuti aut gravioris soni, modulatio est soni multiplex expressio.* Hieraus geht hervor, dass man unter der *μελοποιία*, was das Wort auch schon sagt, die Wissenschaft verstand, ein *μέλος* zu verfertigen; also was wir etwa mit dem Worte Compositionslehre bezeichnen würden. Nun hat es aber die Composition offenbar mit der practischen Anwendung aller Theile der Harmonik zu thun, und in so fern ist auch gegen Euclid's Erklärung, der übrigens nicht in die Sache selbst eingeht, nichts zu erinnern. Mit Unrecht wird aber die Melopöie von einigen alten Musikern mit in die Harmonik hineingezogen, wiewohl Plutarch dagegen eifert und ausdrücklich bemerkt, dass die Kenntniss von dem verschiedenen Ausdrucke des Gesanges nicht ein Gegenstand der Harmonik sei; ¹⁾ denn die Melopöie hat jene zur Voraussetzung, und ist gleichsam die Logik der musikalischen Tonsprache; sie soll uns über deren Bau und Periodologie, über die mannigfachen Schreibarten in den verschiedenen Musikgattungen belehren, uns über die ästhetische Anordnung musikalischer Sätze unterrichten und die Gesetze des musikalischen Vortrags kennen lehren.

Aber über viele dieser wichtigen Punkte lassen uns die griechischen Musiker grösstentheils im Stiche. Die Schriftsteller, welche nur eine Harmonik geschrieben, erwähnen der Melopöie nur gelegentlich und begnügen sich meist mit einer unzulänglichen Definition ihres Begriffs. — Aristox. legt zwar etwas umständlicher an den architectonischen Bau einer Composition seinen mathematischen Maasstab, indess misst er nur das Material, stellt es aber nicht zum Kunstwerke zusammen. Die Musiker Aristid., Martianus Capella und Bacchius führen uns zwar

¹⁾ Plut. de mus. 1142 u. 1143.

etwas weiter in die Kenntniss des geheimnissvollen Baues ein, aber wir lernen uns doch nicht sobald darin zurechtfinden, denn sie geben uns statt zusammenhängender Lehren dürftige Bruchstücke, aus denen es nicht so leicht ist, sich eine Theorie der Composition zu bilden, und theils ist das, was sie geben, von sehr ungleichem und zweifelhaftem Werthe, da sie in einer Zeit geschrieben, in welcher nachweislich die griechische Musik schon ausgeartet war. Deshalb können wir auch auf die reichhaltigste Abhandlung über diesen Theil der Musik von Man. Bryennius so wenig Gewicht legen, welcher, der jüngste von allen griech. Musikschriftstellern, im 14ten Jahrh. lebte und gewiss am wenigsten ein verbürgtes Zeugniß von dem Genius der griechischen Musik abgeben konnte.

Wären wir so glücklich, einen reichen Schatz musikalischer Compositionen aus dem griechischen Alterthume zu besitzen, dann würden wir im Stande sein, auf dem Wege, den ja die Erforschung des Alterthums überhaupt gehen muss, durch Sammeln, Zusammenstellen und Schliessen uns die Theorie der musikalischen Composition aufzusuchen. Aber dazu reichen freilich drei kleine unbedeutende Hymnen und das Bruchstück einer Pindarischen Ode, der ganze Schatz, den wir besitzen, um so weniger aus, als die Aechtheit dieser Reliquien noch nicht über allen Zweifel erhaben ist und sie im günstigsten Falle doch immer viel zu neu und unbedeutend sind, um einen sichern Schluss auf die griechische Musik überhaupt und insbesondere ihre Compositionslehre zu erlauben.

Daher bleibt uns denn nur übrig, die wenn auch geringen und zum Theil unsichern Spuren hiervon bei den griechischen Musikern zu verfolgen und zu versuchen, ob wir aus dem sich auf diesem Wege ergebenden Resultate in Verbindung mit den mancherlei zerstreuten Bemerkungen anderer Schriftsteller über diesen Gegenstand, nicht eine einigermaßen sichere und in sich haltbare Vorstellung von der Compositionslehre der Griechen gewinnen können. Als erstes Erforderniss haben wir aber dabei zu beachten, dass wir uns aller Vergleiche und namentlich aller Anwendungen unserer Harmonielehre auf die griech. Musik enthalten.

Nach Arist. I. p. 29. zerfällt nun die Melodie in drei Haupttheile: a) die *λήψις*, δι' ἧς εὐρίσκειν τῷ μουσικῷ περιγίνεται ἀπὸ ποίου τῆς φωνῆς τόπου τὸ σύστημα ποιητέον. πότερον ὑπατοιδοῦς ἢ τῶν λοιπῶν τινός. Ohne die gegebene Erklärung würde man schwerlich auf das richtige Verständniss der *λήψις* gekommen sein; sie ist also die durch den Character des zu componirenden Tonstücks bedingte Wahl einer der drei verschiedenen Tonlagen des grossen Systems, je nachdem die höhern mittlern oder tiefern Töne für dasselbe geeignet waren; b) die *μίξις*, δι' ἧς ἤτοι τοὺς φθόγγους ἀλλήλοις, ἢ τοὺς τόπους τῆς φωνῆς ἀρμόζομεν ¹⁾ ἢ γένη μελωδίας ἢ τρόπων συστήματα, also die Lehre von der richtigen Verbindung einzelner Töne mit einander, oder harmonischer Tonfiguren, oder der Tonarten vermöge des richtigen Ueberganges; c) die *χρῆσις*, ἢ ποιὰ τῆς μελωδίας ἀπεργασία. Diese

1) Meibom. II. p. 249. bemerkt zu diesem allerdings eigenth. Ausdrack *Aristoxeniae doctrinae phrasia de tonis seu modis explicanda, quomodo inter se permisceri debeant. Male haec verba praecedens τοὺς φθόγγους explicare videri possint.* Das scheint aber Aristid. auch nicht zu beabsichtigen, vielmehr ist festzuhalten, dass *φθόγγος* mehr den Ton in seinem qualitativen Verhalten, *τόπος φωνῆς* dagegen den Ton in einer bestimmten Tonhöhe bezeichnet; während daher unter *φθόγγους ἀρμόζειν* die Anwendung symphonischer oder diaphonischer Intervalle in denen ja eine vollständige Verschmelzung zweier Töne zu einer qualitativen Einheit vorhanden ist oder nicht, verstanden werden muss, bezeichnet das *ἀρμόζειν τοὺς τόπους φωνῆς* die Anwendung und Fortbewegung der Melodie durch Intervalle, welche vermöge ihrer bestimmten Tonhöhe nun richtig oder falsch gebraucht werden können.

so höchst vage Erklärung erhält durch die Angabe der drei verschiedenen Arten dieser Ausführung einer Melodie einige Bestimmtheit, indem sie sein kann, entweder *ἀγωγή*, *πεττεία* und *πλοκή*. Indessen hat diese ganze Eintheilung wenig Werth; denn so unbestimmt und weitschichtig, selbst ohne Abgränzung gegen einander die drei Worte gewählt sind, so umschliessen sie doch den Begriff der Melopöie nicht, zu der ungleich viel mehr gehört wie wir sogleich sehen werden. Eben so ungenügend sagt Euclid. p. 22. *δι' ὧν δὲ μελοποιῖα ἐπιτελεῖται, τέσσαρά ἐστιν, ἀγωγή, πλοκή, πεττεία, τονή*, wonach er also nur die *χρῆσις* vor Augen hat, von deren Arten er eine mehr kennt, als Arist. Indess sagt er doch p. 2. auch, dass die Melopöie die praktische Anwendung der in der Lehre von der Harmonik entwickelten Grundsätze zur Verfertigung eines Tonstücks ist, und demnach haben wir denn in derselben folgende Lehren abzuhandeln: *a)* vom Ton und seiner Fortschreitung zur Melodie; *b)* von den Intervallen und dem Geschlecht; *c)* vom Gebrauch der Systeme; *d)* vom ethischen Character des Tonstücks; *e)* von den Musikgattungen.

a) Vom Tone und seiner Fortschreitung zur Melodie.

Eine Melodie kann auf verschiedene Weise von einem bestimmten Tone aus entstehen; entweder mittelst aufsteigenden oder absteigenden Fortschreitens der in dem System neben einander liegenden Töne, oder durch sprungweise Fortschreitung, oder durch Verbindung der letztern mit mehrmaliger Wiederholung eines Tons, oder durch Wiederholung eines einzigen Tons allein. Diese vier Arten bezeichnet Euclid p. 22. mit den Wörtern *ἀγωγή*, *πλοκή*, *πεττεία* und *τονή*. Bryenn. eben so. Aristid. hat dagegen nur die drei ersten.

α. Die *ἀγωγή* ist nun nach Eucl. *ἡ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων ὁδὸς τοῦ μέλους*. nach Arist. p. 19. eben so, *ὅτε διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων ποιῶμεθα τὴν μελωδίαν*. Mart. Cap. p. 187. *per agogen modulatur quum per ordinem sonus sequitur*. Es leuchtet ein, dass durch das Wort *ἐξῆς* die Lage der Töne im System bezeichnet ist. Die *ἀγωγή* kann nun entweder aufsteigen, dann heisst sie *εὐθεία*, *ἡ διὰ τῶν ἐξῆς φθόγγων τὴν ἐπίτασιν ποιουμένη*. oder absteigen, dann heisst sie *ἀνακάμπτουσα*, *ἡ διὰ τῶν ἐπομένων ἀποτελοῦσα τὴν βαρύτητα* oder umherschweifen, dann heisst sie *περιφερής*, *ἡ κατὰ συννημένων μὲν ἐπιτείνουσα κατὰ διεζευγμένων δὲ ἀνιῖσα ἢ ἐναντίως*. Die letzte Art scheint indess nur von der Modulation in den angeführten beiden Tetrachorden so genannt zu sein.

β. Die *πλοκή* ist bei Eucl. *ἡ ἐναλλάξ τῶν τε διαστημάτων δέσις παράλληλος*. Aristid. p. 19. *ὅτε διὰ τῶν κατ' ὑπερβάσιν λαμβανομένων φθόγγων ποιῶμεθα τὴν μελωδίαν* und p. 29. *ἡ διὰ τῶν ὑπερβάτων διαστημάτων ἢ φθόγγων δύο ἢ περὶ πλείονων ἓνα προιεμένη τόνου. ἤτοι τὰ βαρῆα τούτων ἢ τὰ ὀξύτερα προτάπτουσα, καὶ τὸ μέλος ἀπεργαζομένη*. Mart. Cap. *Ploce, cum diversa sociamus*. Die Ploke ist also eine sprungweise Fortschreitung, wobei ein Intervall von zwei oder mehreren Tönen überschritten wird und zwar *ἐναλλάξ* alternative eintretend, so dass nicht von dem obern Grenzton des Intervalls weiter gesprungen, sondern zu den dazwischen liegenden Tönen zurückgegangen und von ihnen aus dann wieder sprungweise fortgegangen wurde; dann entstand die *ἐναλλάξ δέσις παράλληλος*, als z. B. in der dorischen Tonart *es g f as g b* und umgekehrt. Der Ausdruck *diversa sociare* bei Mart. Cap. muss aus dem Gegensatze von *ordo* in der Erklärung der agoge als *soni qui praeter ordinem sociantur* verstanden werden. Mar. Bryen. stimmt mit Arist. ganz überein.

Ptolem. II. 12. spricht nun von drei verschiedenen Arten von *πλοκή*, der *ἀναπλοκή* womit offenbar die aufsteigende, der *καταπλοκή* womit die absteigende Bewegung der *πλοκή* bezeichnet wird; während die dritte *συμπλοκή* nichts anderes bedeuten kann als *πλοκή*, und so gebraucht ist, wie *jungere* und *conjungere*, *nectere* und *connectere* in gleicher Bedeutung vorkommen. ¹⁾

γ. *πεττεία*. Eucl. ἡ ἐφ' ἐνὸς τόνου πολλάκις γινομένη πλήξις. Arist. p. 29. ἢ γινώσκουμεν τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον. τίνας δὲ παραληπτέον. καὶ ὁσάκις αὐτῶν καὶ ἀπὸ τίνος τε ἀρχτέον, καὶ εἰς ὃν καταληκτέον. Eben so Bryennius mit dem Unterschiede, dass er statt ἀφετέον, ἀδετέον hat. Aus dem von Eucl. gebrauchten Worte *πλήξις* möchte man schliessen, dass die *πεττεία* eine vorzugsweise in der Instrumentalmusik gebräuchliche melodische Figur war; z. B. *c fff. d ggg. e aaa. g ccc.* oder *egg fgg egg dgg cgg*, oder *C ccc. g GGG. A aaa. e EEE.* u. s. w.

δ. Τόνῃ Eucl. erklärt ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς. Das wäre also nur das Aushalten eines Tones durch mehrere Zeiteinheiten, und kann daher als dem Begriffe der Modulation widersprechend auch keine Species derselben sein. Deshalb hat Aristid. sie auch nicht mit unter denselben aufgeführt. Bryennius scheint dies vermisst zu haben, indem er der Meinung war, dass das mehrmalige Wiederholen ein und desselben Tones doch gewissermassen auch eine Melodie sei und er setzt daher die Erklärung des Wortes *μονή* bei Bacch. p. 12. mit der Euclidischen Erklärung zusammen, und sagt also pag. 503. *τονὴ δὲ ἐστὶ ἢ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν. ἢ ὅταν ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ φθόγγου πλείονες λέξεις μελωδοῦνται.* Aber auch selbst mit diesem Zusätze hat Bryennius die *μονή* noch zu eng aufgefasst, sofern er sie nur auf den Gesang beschränkt, während sie eben so gut in der Instrumentalmusik vorkommen kann, ohne mit der *πεττεία* zusammenzufallen, in welcher letztern die wiederholten Töne immer in einem bestimmten Verhältniss zu einem andern Anfangstone stehen müssen. ²⁾

¹⁾ Mit Unrecht findet Beller mann p. 87. der Script. Anon. eine Schwierigkeit in der von obiger abweichenden Erklärung des Bacch., welcher die Frage *πλοκῆς δὲ μέλος τί ἐστίν;* beantwortet, ὅ δια τῶν ἔγγιστα φθόγγων μελωδοῦται, ὅτε μὲν ἀνιεμένης τῆς μελωδίας, ὅτε δὲ ἐπιτενωμένης, also gerade das darunter versteht, was bei Arist. die *agoge* heisst. Es ist aber wohl zu beachten, dass Bacch. hier nur durch *πλοκή* seine Erklärung von *τρόπος* als *πλοκῆς ἐμμελοῦς σχῆμα* erläutern will, und auf die Verbindung von Tönen, wie sie in den Octavgattungen oder der Tonleiter einer Tonart erscheint passt seine Erklärung sehr wohl. Er gebraucht hier also das Wort in seiner allgemeinen Bedeutung, Verbindung, Verflechtung aber nicht in der speciellen, wornach es eine besondere Figur der Tonverbindung in der Melop. ist ²⁾ Wie v. Driberg in den griechischen Musikern unsere Harmonielehre dargestellt finden kann, begreift man, wenn man seine Erklärungen der genannten Modulationsfiguren nach Euclid. mit dem Texte vergleicht. Die *ἀγωγή* fasst er auf als jede nur mögliche stufen- und sprungweise Fortschreitung im Gesange. *ἐξῆς* können nach seiner Meinung auch mit Uebersprung anderer aneinandergereichte Töne sein, weil in einer Melodie die Töne nicht neben einander zu liegen brauchen. Die Erklärung der *πλοκή* bei Aristid. übersetzt er durch Vereinigung zerstreuter Intervalle zu einem Ton, das heisse, zu einem antiphonischen Intervall, System, Accord. Die *Petteia* ist ihm nach Euclid. das mehrmalige Anschlagen eines antiphonischen Intervalls, Systems, Accords, weil Euclid. sage, *τόνος* könne auch ein Intervall bedeuten; eben so erklärt er die *τονή* für das Aushalten eines Accords. Aber wenn man auf diese Weise den griech. Text übersetzt und erklärt, dann kann man den Griechen Alles aufbürden.

b) Von den Intervallen und Tongeschlechtern.

Die Intervalle können in der Melopöie auf doppelte Weise gebraucht werden, jenachdem die ein solches bildenden Töne entweder in der Zeit nach einander, oder gleichzeitig angegeben werden. In dem erstern Falle haben wir es also mit Fortschreitungen der Melodie durch Intervalle zu thun, und was in dieser Beziehung erlaubt und was nicht erlaubt sei, darüber stellt Aristox. v. p. 53. = p. 66. bestimmte Regeln auf, die er aus dem allgemeinen Grundsatz abgeleitet wissen will, dass die Modulation naturgemäss bleibe. (*ἀπλῶς μὲν οὖν εἰπεῖν κατὰ τὴν τοῦ μέλους φύσιν, ζητητέον ἐξῆς.* (p. 53.) Dazu lauten die Vorschriften:

- 1) Es kann Niemand durch drei Diäsen fortschreiten. p. 53.
- 2) In jedem Geschechte müssen bei stufenweiser Fortschreitung im System jedesmal der vierte Ton so wie der fünfte Ton eine Symphonie geben. 64.
- 3) Es dürfen nicht auf einander zwei grosse Terzen (Ditoni) folgen. p. 63.
- 4) Zwei unzusammengesetzte ganze Töne können im enharmonischen und chromatischen Geschlecht nicht auf einander folgen. p. 64.
- 5) Im diatonischen Geschlecht dürfen höchstens drei, aber nie vier ganze Töne auf einander folgen. p. 64.
- 6) Im diatonischen Geschlecht dürfen nicht zwei halbe Töne auf einander folgen.
- 7) Nur in einem Falle kann aufsteigend auf eine grosse Terz noch ein ganzer Ton folgen, nemlich die Paramese auf die enharmonische Mese, aber nicht eben so absteigend p. 65.
- 8) Auf das enharmonisch verdichtete Intervall kann nur absteigend in einem Falle ein ganzer Ton folgen, nemlich die Mese auf die enharmon. Paramese. p. 66.
- 9) Im diatonischen Geschlecht kann nicht oberhalb und unterhalb eines ganzen Tones ein halber gesungen werden. p. 66.

Alle diese Regeln sind aber aus der natürlichen Lage der Töne im System je nach den drei Klanggeschlechtern abstrahirt, und beziehen sich bloss auf die Verhältnisse der im System benachbarten Töne, ohne den mannigfaltigen und freien Gebrauch der letztern in der Modulation zu beschränken. Im zweiten Falle werden die Töne des Intervalls zusammen d. h. gleichzeitig angegeben, wobei je nach dem verschiedenen Verhältnisse derselben zu einander eine verschiedene Wirkung auf das Gehör erfolgt, die sich als Wohlklang oder Misston äussert, was neuere Musiker Consonanz oder Dissonanz nennen. Mit diesen Worten werden auch gewöhnlich die griechischen Worte *συμφωνία* und *διαφωνία* übersetzt. Zwar haben die Griechen das Wort *συμφωνία* und *συμφωνεῖν* in dieser weitern Bedeutung als wohlklingenden Zusammenklang, harmonische Uebereinstimmung, allerdings gebraucht, z. B. Arist. probl. XIX. 39. *συμφωνία δὲ πᾶσα ἡδίων ἀπλοῦ φθόγγου*, wo offenbar von der verschiedenen angenehmen oder weniger angenehmen Wirkung gewisser Tonverhältnisse auf das Ohr die Rede ist. *Censor. de die nat. c. 10. 5.* sagt einfach *symphonia est duarum vocum disparium inter se junctarum dulcis concertus*. Hesych. erklärt *συμφωνία* für *ὁμοφωνία*. Plat. Cratyl. 405. C. nennt *τὴν ἐν τῇ φῶδι ἄρμσνίαν* eine *συμφωνίαν*. Neben dieser weitern Bedeutung ist aber noch eine andere bei den Musikern im Gebrauch, wobei der Wohlklang der zusammen angegebenen Töne das Wesentliche nicht ist, sondern wonach mit diesem Worte *συμφωνία* ein absolutes Klangverhältniss bezeichnet wird, nemlich das der Vermischung und Verschmelzung zweier Töne zu einem Zusammenklang, Einklang, rücksichtlich ihrer Wirkung auf die Empfindung Bacch. erklärt p. 2. die Symphonie *κράσις δύο φθόγγων ἀνομοίων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι λαμβανομένων*,

ἐν ἧ οὐδέν τι μᾶλλον τὸ μέλος φαίνεται τοῦ βαρυτέρου φθόγγου ἢ περ τοῦ ὀξύτερου. οὐδὲ τοῦ ὀξύτερου ἢ περ τοῦ βαρυτέρου. Eucl. p. 8. ἔστι δὲ συμφωνία μὲν κρᾶσις δύο φθόγγων ὀξύτερου καὶ βαρυτέρου. Nicom. I. p. 25. σύμφωνα (διαστήματα, μὲν ἐπειδὴ οἱ περιέχοντες φθόγγοι διάφοροι τῷ μεγέθει ὄντες ἅμα κρουσθέντες ἢ ὅπως ποτε ἠχῆσαντες, ἐγκραδῶσιν ἀλλήλοις οὕτως, ὥστε ἐνοειδῆ τὴν ἐξ αὐτῶν φωνὴν γενέσθαι, καὶ οἶον μίαν. Aristid. I. p. 12. σύμφωνοι μὲν ὧν ἅμα κρουομένων οὐδέν μᾶλλον τῷ ὀξύτερω ἢ τῷ βαρυτέρω τὸ μέλος ἐμπρέπει. Mart. Cap. 180. *Ex omnibus sonis, qui et singulis et omnibus tropis rite conveniunt, symphoniae tres.* Gaudent. p. 11. σύμφωνοι δὲ ὧν ἅμα κρουομένων ἢ ἀνυλομένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξύ καὶ τοῦ ὀξύτερου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ ἦ. ὅταν οἶονεὶ κρᾶσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγων καὶ ὥσπερ ἐνότης παρεμφαίνεται. τότε γὰρ συμφώνους εἶναι φαμεν αὐτούς. Nach allen diesen Erklärungen besteht das Wesen der Symphonie in einer solchen Vermischung zweier Klänge, wobei das Gefühl einen Ruhepunkt findet und die beiden Klänge in ihrer Wirkung zur Einheit der Empfindung vermittelt werden. Dies findet, nach der übereinstimmenden Lehre aller Musiker statt, bei den Intervallen *διὰ τεσσάρων*, *διὰ πέντε* und *διὰ πασῶν*, und *διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων* ¹⁾, *διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε* und *δίς διὰ πασῶν*. Es sind dies nun in ihren einfachen Formen grade auch die Intervalle, mittelst welcher wir unsere Instrumente stimmen, und deren sich auch die Griechen, wie aus Aristox II. 55. hervorgeht, zur Stimmuug ihrer Instrumente bedienen. Demnach sind unsere Terzen und Sexten keine Symphonien im Sinne der Griechen, wiewohl wir sie bei uns zu den Consonanzen rechnen, aber sie sind *ἐμμελῆ*. Gaud. sagt nun l. c., von den wohlklingenden Intervallen seien einige *ὁμόφωνοι*, andere *σύμφωνοι*, andere *παράφωνοι*; die *ὁμόφωνοι* solche, welche sich in Rücksicht auf Höhe und Tiefe nicht von einander unterscheiden, *παράφωνοι*, οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, nachdem er zuvor die *διάφωνοι* als diejenigen erklärt hat, zwischen denen gar kein Verhältniss der Verwandtschaft stattfindet, so dass sie sich nicht vereinen können. Von dieser unklaren, selbst durch die dafür beigebrachten Beispiele nicht verständlich gewordenen Bestimmung der Paraphonie weichen denn auch die übrigen Musiker gänzlich ab. Man. Bryenn. 381. *παράφωνα*, οἶον τὸ *διὰ πέντε* καὶ τὸ *διὰ πασῶν* καὶ *διὰ πέντε* καὶ τὰ μόνως τῷ γενικῷ ὀνόματι σύμφωνα προσαγορευόμενα οἶον τὸ *διὰ τεσσάρων* καὶ τὸ *διὰ πασῶν* καὶ *διὰ τεσσάρων*. — σύμφωνα δὲ τὰ *τε ἀντίφωνα* καλούμενα, οἶον τὸ *διὰ πασῶν* καὶ τὸ *δίς διὰ πασῶν* — τὰ *τε γὰρ ἀντίφωνα* σύμφωνά ἐστιν, ἐπειδὴ τὸ ἀντικείμενον τῇ ὀξύτητι βάρους συμφωνῆ. ὁμοίως καὶ τὰ *παράφωνα*, ἐπειδὴ μήτε ὁμότονου φθέγγηται φθόγγος φθόγγῳ μήτε *διάφωνον*, ἀλλὰ παρά τι γνώριμον τῷ λόγῳ διάστημα. Und darin, dass die Octave und Doppeloctave ein antiphonisch symphonisches, und die Quarte und Quinte nebst deren Octaven ein paraphonisch symphonisches Intervall seien, stimmen auch mit ihm PSELLUS und THEO SMYRN. überein. Der Ausdruck *ἀντίφωνον* ist als musikalischer Terminus technicus so ent-

1) Die Quarte in der Octave, will Plutarch *de el. ap. Delph.* p. 389. D. nicht für eine Symphonie gelten lassen, und so auch Aristot. *probl.* XIX. 34, der zugleich die Quinte in der Octave nicht zu den Symphonien rechnet.

standen zu denken, dass ein und derselbe Ton vermöge der verschiedenen Grundverhältnisse des Systems, so weit sie auf Alter, Geschlecht der Singenden oder der Stimmung der Instrumente beruhen, ein von sich verschiedener, d. h. in der Octave sich entsprechender war, ähnlich wie der Gebrauch von *ἀντίμορφος*, *ἀντίστροφη*, *ἀντίτυπος*. So erklärt es auch Aristot. *probl. XIX. 39. ἐκ παιδῶν γὰρ νέων καὶ ἀνδρῶν γίνεται τὸ ἀντίφωνον, οἱ διστάσι τοῖς τόνοις ὡς νῆτη πρὸς ὑπάτην*. Die Hypate und Nete liegen aber im System zweier unverbundenen Tetrachorde um eine Octave auseinander. ¹⁾

Was den Begriff des Paraphonon betrifft, in soweit es dem Antiphonon coordinirt als Species der Symphonie erscheint, so ist darunter offenbar im Gegensatze gegen das *ὁμόφωνον* und *ἀντίφωνον* ein solches Verhältniss der Töne zu verstehen, wobei neben dem Grundtone ein anderer und zwar ein solcher gehört wird, der zwar eine das Gefühl beruhigende Vermischung der Töne zulässt, aber doch beide im Zusammenklange neben einander vernehmen lässt, so dass sie sich nicht decken wie im Einklang und der Octave. Ganz unrichtig ist die von Forkel I. 395 u. 321. u. Driberg cfr. Art. Paraphonie im Wörterb. aufgestellte Ansicht, dass die Paraphonie die melodische Fortschreitung durch Quartan und Quinten bedeute; dieselbe widerstreitet dem Begriffe der Symphonie, zu der die Paraph. gehört. Von dieser *παραφωνία* sagt nun Aristotel. *probl. XIX. 17.* ausdrücklich, dass sie nicht antiphonisch gesungen werde, und giebt als Grund dafür an, weil die Töne nicht, indem sie andere als der Grundton seien, zugleich dieselben seien, wie in der Octave. Und ebendasselbst qu. 18. sagt er *διὰ τί ἢ διὰ πασῶν συμφωνία ἄδεται μόνῃ; μαγαδιζουσι γὰρ ταύτην, ἄλλην δὲ οὐδεμίαν*. Daraus geht hervor, dass sich die Griechen zur Begleitung der Melodie im zweistimmigen Gesange der Quartan und Quinten nicht bedient haben. Boeckh de metr. Pind. I. lib. III. c. 10. p. 255. ist zwar der Meinung, dass aus der Stelle bei Plutarch de mus. c. 33. p. 1142. Xyl. *ὥστ' οὐδὲ ζητεῖν παρὰ ταύτης τὸ διαγνῶναι δύνασθαι, πότερον οἰκείως εἴληφεν ὁ ποιητῆς ὁμοίον εἰπεῖν ἐν μουσικοῖς τὸν ὑποδώριον τόνον ἐπὶ τὴν ἀρχήν, ἢ τὸν μιξολυδίον τε καὶ δώριον ἐπὶ τὴν ἔκβασιν, ἢ τὸν ὑποφρυγίον τε καὶ φρυγίον ἐπὶ τὴν μέσην* gefolgert werden müsse, dass die hypophrygische und phrygische Tonart, und die dorische und mixolydische, welche um das Intervall der Quarte auseinander gelegen, verbunden in gleichzeitiger Fortschreitung, von den Griechen angewandt seien. Er beruft sich dafür auf den Sprachgebrauch, wornach Plutarch, wenn er hätte sagen wollen, ob der Dichter in der Mitte des Gesanges richtig entweder die hypophrygische oder phrygische Tonart angewandt hätte, sich ausgedrückt haben würde *ἢ τὸν ὑποφρυγίον ἢ φρυγίον*, wenn er aber hätte sagen wollen, ob der Dichter richtig in der Mitte erst die hypophrygische und darauf die phrygische Tonart richtig angewandt, er an beiden Stellen den Artikel gebraucht haben würde, *ἢ τὸν ὑποφρυγίον τε καὶ τὸν φρυγίον*. So würde sich allerdings Plutarch correct ausgedrückt haben, wenn er im ersten Falle die Wahl der hypophrygischen oder phrygischen Tonart, doch nur eine ohne die andere, als gleichgültig voraussetzte, und wenn er im zweiten Falle erst die eine und

¹⁾ Wenn Plato de legg. VII. 812. e. das Wort *ἀντίφωνον* in einer andern Bedeutung und zwar ganz allgemein im Gegensatze von *σύμφωνον*, dem *διάφωνον* entsprechend gebraucht, so dass das *ἀντί* die Bedeutung hat wie in *ἀντίφρασις ἀντιφορά*, und diese Bedeutung des Wortes durch die Erklärung bei Hesych.: *ἐναντίφωνον*, noch bestätigt zu werden scheint, so kann das den musikalisch technischen Gebrauch des Wortes *ἀντίφωνον* nicht unsicher machen.

dann die andere, jede für sich angewandt meinte; denn der Gebrauch der Part. *τεκαί* ohne den Artikel setzt allerdings voraus, dass die so verbundenen Glieder als unter eine Einheit subsumirt gedacht werden. Aber diese Einheit besteht nicht in dem antiphonischen Gebrauche der beiden Tonarten, sondern vielmehr in ihrem ethischen Character. Denn Plutarch sagt p. 1136. ausdrücklich, dass die mixolydische (hyperdorische) Tonart mit der dorischen von den Dichtern verbunden in der Tragödie angewandt sei, weil die dorische einen majestätischen und würdevollen, die hypolydische einen pathetischen Ausdruck habe, und aus diesen Elementen die Tragödie bestehe. Eben so sind ethisch verwandt die phrygische und hypophrygische Tonart. Aristotel. pol. VIII. 7. 1342. 4. b. bezeichnet erstere als orgiastisch erregend, und Probl. XIX. 30. nennt er die hypophrygische begeisternd und taumelerregend. Plutarch unterscheidet nun aber in jener Stelle, was bei der Erlernung der Musik zu den Anfangsgründen gehöre, und was nicht, und sagt, solche Fragen, wie die oben aufgeworfenen, gehören nicht in die Harmonik, *τὴν γὰρ τῆς οἰκειότητος δύναμιν ἀγνοεῖ*. Es handelt sich also in dieser Stelle um die verschiedene *δύναμεις* der Tonarten. Plutarch dachte sich nun z. B. eine dramatische Composition, welche, in der dorischen Tonart beginnend, im weitem Verlauf der tragischen Entwicklung die phrygische und hypophrygische Tonart abwechselnd nöthig machte, und in den Schlusschören zum Theil in der dorischen, zum Theil in der mixolydischen Tonart gesetzt war (*συνεξευγμένη τῇ δωριστὶ ἢ μιξολυδιστὶ*, cfr. Plut. p. 1136.). In diesem Falle konnte er sich nicht anders ausdrücken, als er es gethan hat; und für den antiphonischen Gebrauch der Quartan lässt sich also aus dieser Stelle nichts beweisen.

Eben so wenig lässt sich aus der andern Stelle, die Boeckh l. c. p. 254. Anmerk. 19. anführt, ein Beweis für diesen Gebrauch ableiten. Seneca ep. 84. sagt nehmlich: *Non vides, quam multorum vocibus chorus constet, unus tamen ex omnibus sonus redditur. aliqua illis acuta est, aliqua gravis, aliqua media. accedunt viris feminae, interponuntur tibiae. singulorum ibi latent voces, omnium apparent.* Boeckh schliesst nun: *vox non canitur nisi per disdiapason et diapente; itaque non potuerunt viri diapason grave, tibiae medium, feminae acutum canere. Nihil igitur superest, quam viros cecinisse ad alteram vocem diatessaron ad alteram diapente.* Da hier aber ausdrücklich gesagt wird, dass der Chor dreistimmig sei, und die Stimmen in einem Tone, wie wir sagen *unisono* fortschreiten, so müssen die Männer- und Frauenstimmen allerdings um zwei Octaven auseinander gelegen und die Flöten in der Mitteloctave sich bewegt haben. Dies meint aber Boeckh sei unmöglich gewesen, weil Aristox. I. p. 20. sagt *φαίνεται τι μέγιστον εἶναι τῶν συμφώνων. τοῦτο δ' ἔστι τὸ διὰ πέντε καὶ τὸ δις διὰ πασῶν. τοῦ γὰρ τρεῖς διὰ πασῶν οὐκ ἔτι διατείνουμεν*. Es ist hier aber von dem in dem Umfange der menschlichen Stimme, d. h. der eines Menschen, möglichen grössten symphonischen Intervalle die Rede, und als solches wird die Quinte in der dritten Octave angegeben. In der Stelle bei Seneca werden aber Frauen- und Männerstimmen erwähnt, denen wir wohl zusammen einen Tonumfang von $3\frac{1}{2}$ Octave einräumen dürfen, welcher mithin auch die Ausführung eines Chorgesangs, in dem die Männer zwei Octaven tiefer sangen, als die Frauen, zuliess. Und dass dergleichen Symphonien gebräuchlich waren, bestätigt auch Aristox. l. c. p. 21., wo er sagt: *ἐκ διαφορουσῶν γὰρ ἡλικιῶν καὶ διαφορόντων μέτρον τεδωρηθήκαμεν, ὅτι καὶ τὸ τρεῖς διὰ πασῶν συμφωνεῖ, καὶ τὸ τετρακίς, καὶ τὸ μείζον*. Und was von Knaben- und Mädchenstimmen in Vergleich mit Männerstimmen gilt, muss auch von Frauenstimmen gelten.

Daher wurde also weder die Quarte noch die Quinte von den Griechen antiphonisch gebraucht sondern nur die Octave, wie Aristot. probl. XIX. 18. auch ganz bestimmt ausspricht.

Den symphonischen Intervallen stehen nun gegenüber die diaphonischen. Die διαφωνία erklärt Eucl. p. 8. als δύο φθόγγων ἀμειξία, μὴ οἶων τε κραδῆναι, ἀλλὰ τραχυδῆναι τὴν ἀκοήν. Nicom. p. 25. διάφωνοι δὲ (φθόγγοι) ὅτ' ἂν διεσχισμένη πως καὶ ἀσύγκρατος ἢ ἐξ ἀμφοτέρων φωνῆ ἀκούηται. Gaud. 11. ὧν ἅμα κρουομένων ἢ ἀύλουμένων, οὐδέν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξύ, ἢ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό. ἢ ὅταν μηδεμίαν κρᾶσιν πρὸς ἀλλήλους ἐμφαίνουσιν ἅμα προφερόμενοι. Aristid. 12. ὧν ἅμα κρουομένων ἢ τοῦ μέλους ιδιότης σατέρου γίνεται. Theo smym. l. c. διάφωνοι δὲ εἶσιν οἱ κατὰ συνέχειαν φθόγγοι οἷόν ἐστι τὸ διάστημα τόνου ἢ διέσεως. Die diaphonischen Intervalle sind also Dissonanzen. Stellen wir nun die gleichzeitig gebrauchten Intervalle, d. h. die Zusammenklänge noch einmal zusammen, so werden sie unterschieden als

a) σύμφωνα, Quarte, Quinte, Octave u. s. w.;

b) διάφωνα, alle dazwischen liegenden Intervalle, vom Grundton aus gerechnet.

Die σύμφωνα konnten sein entweder

α. ὁμόφωνα, derselbe Ton von Mehrern gesungen,

β. ἀντίφωνα, die Octaven, Doppeloctaven u. s. w.,

γ. παράφωνα, die Quarte und Quinte und deren Octaven.

c) Von den Systemen.

Dass bei der Composition eines Tonstücks irgend eins der in der Harmonik nachgewiesenen Tonsysteme zu Grunde gelegt werde, ist eine eben so nothwendige Voraussetzung, als dass es in irgend einem Tongeschlechte und irgend einer Tonart geschrieben sein muss. An sich ist es gleichgültig, welches System für die Composition gewählt wird; wenn wir aber erwägen, dass alle jene Systeme nur als verschiedene Stufen in der geschichtlichen Entwicklung des letzten und vollendeten Systems zu betrachten sind, so sehen wir hier von dem Unterschiede ab, der durch die Benutzung des einen oder andern derselben in der Melopöie entstand, und setzen nur die Anwendung des unveränderlichen (τέλειον) Systems voraus.

Aristid. I. d. 28. sagt: ταύτης (μελοποιίας) δὲ ἢ μὲν ὑπατοιειδῆς ἐστίν. ἢ δὲ μεσοειδῆς. ἢ δὲ νητοειδῆς. Wir haben diese Ausdrücke von den verschiedenen Tetrachorden des grossen Systems zu verstehen, in deren tiefsten beiden die Anfangstöne ὑπαται und in deren höchsten die höchsten Töne νῆται heissen, während die dazwischen gelegenen als μέσαι anzusehen sind. Der ganze Unterschied bezieht sich also auf die verschiedene, durch den ethischen Character bedingte Tonlage des Musikstücks im System, und die Wichtigkeit desselben leuchtet sofort ein, wenn man, ohne ihn zu beachten, sich z. B. einen Choral auf der Pikkelflöte und die Liebesklage eines Mädchens auf der Bassposaune ausgeführt vorstellt. Beides ist unnatürlich und verletzt unser ästhetisches Gefühl. Es musste mithin bei den Griechen so gut wie bei uns den verschiedenen Dichtungsgattungen, den Dithyramben, den Chorgesängen, den Nomen und den Klagegesängen u. s. w. eine verschiedene Tonlage im System angewiesen werden. Bringt man nun diesen Unterschied aber mit der Anwendung der verschiedenen Tonarten, deren Wahl ebenfalls von dem Character des Gedichts abhing, in Verbindung, so hat man sich vor einer unrichtigen Vorstellung, die sehr nahe liegt, zu hüten. Da nemlich von den Proslambanomenois der 13 Tonarten jeder gegen den vorigen um einen halben Ton höher aufsteigt und mithin die ganze Tonart um so viel gegen die vorige erhöht, so ist man leicht versucht zu glauben, dass die

höchsten Tonarten die für die hochtonige Composition, die tiefsten Tonarten die für die tief-
 tonige Composition geeigneten gewesen seien. Doch dies wäre eine eben so irrthümliche An-
 nahme als die, dass bei der Anwendung der mixolydischen Tonart in der Tragödie die Männer-
 stimmen die beiden Tetrachorde der Hypaton und Meson und die Frauenstimmen die der Meson
 und Diezeugmenon gesungen haben, und dass Pindar, indem er Parthenien in der dorischen
 Tonart componirte, von denselben nur die Tetrachorde der Diezeugmenon und Hyperbolaion ge-
 braucht haben könne.¹⁾ Es ist bei dieser Behauptung nicht darauf Rücksicht genommen, dass die
 Sängerinnen in den Chören die Stimmen der Sänger, nur um eine, auch wohl, wie aus der obi-
 gen Stelle bei Seneca hervorgeht, um 2 Octaven höher mitsangen. Der Musiker hatte daher
 bei der Composition solcher Stücke, in denen Männer und Knaben oder Frauen gemeinschaftlich
 den Chor bildeten, nur zu beachten, dass er sich in dem Umfange von Tönen bewegte, welche
 von den Sängern und Sängerinnen gleich gut erreicht werden konnten. Wir haben mithin den
 Unterschied der hoch tief und mitteltonigen Composition als durchaus unabhängig zu betrachten
 von der je nach der Tensio ihres Proslambanomenos verschiedenen Tonlage einer Tonart, und
 vielmehr von der Mese jeder Tonart und ein Tonstück für hoch- mittel- oder tieftonig zu halten,
 je nachdem es sich mehr in den obern mittlern oder untern Tönen derselben bewegt. Indess
 versteht es sich von selbst, dass der Componist bei der Wahl der Tonart auf die eigenthüm-
 liche Höhenlage einer jeden zu rücksichtigen hatte, und eine höhere oder tiefere wählen musste,
 je nachdem diese oder jene dem Inhalte der Dichtung mehr entsprach.

d) *Vom ethischen Character des Musikstücks.*

Wenn Aristoteles sagt: ²⁾ »Bei den meisten sinnlichen Affectionen ist eine Nachbildung
 des Ethischen nicht denkbar, z. B. bei dem, was auf das sinnliche Gefühl und den Geschmack
 wirkt, denn im Geruch und im Geschmack und in der Farbe findet keine rhythmische Bewegung
 statt, durch welche die Seele ergriffen und mit bewegt werden könnte. Etwas Ethisches liegt
 dagegen in den Gegenständen des Gesichts, z. B. in den Formen; doch wirkt es nur schwach. —
 In den Melodien dagegen, auch wenn sie nicht von Worten begleitet werden, finden sich ethische
 Nachahmungen; denn verschieden ist schon die Natur der Tonarten, so dass man beim Anhören
 derselben durch jede in eine andere Stimmung versetzt wird, — und der Wirklichkeit kommt
 nichts näher, als die in Rhythmen und Melodien stattfindenden Nachahmungen von Zorn Sanft-
 muth Tapferkeit und Mässigung, so wie von den entgegengesetzten Eigenschaften und noch andern.
 — Daher vermag die Musik der Seele eine ethische Beschaffenheit zu verleihen«; so drängt uns
 diese Betrachtung eine eben so hohe Meinung von der Aufgabe auf, welche in dieser Beziehung
 die Musik der Griechen zu leisten hatte, wie wir den Anspruch an die gründliche und umfas-
 sende Bildung des Componisten bedeutend nennen müssen, wonach er sowohl den ethischen Cha-
 racter jeder zur Composition vorliegenden Dichtung richtig zu beurtheilen im Stande sein, als
 sich der Mittel und Erfordernisse gehörig bewusst sein musste, eben denselben Stempel auch
 seiner Tonschöpfung aufzudrücken. Ein anderer Ausdruck musste dem Liede gegeben werden,
 was sanfte und zärtliche Empfindungen der Liebe und Freundschaft aussprach, der leisen Klage
 des nach Liebe verlangenden Herzens, dem Schmerze der Sehnsucht, dem Kummer der Verlas-
 senheit; und einen andern Ausdruck musste die Musik haben, welche zu Muth begeistern, zur

¹⁾ Boeckh de metr. Pind. I. III. 10. 252.

²⁾ Arist. polit. VIII. 5. 1340. a.

Thatkraft anspornen sollte, die Energie der männlichen Leidenschaft, die Würde des durch die Mächte des Schicksals nicht gebeugten und von edelm Selbstgefühl aufrecht erhaltenen heroischen Characters darstellen, oder welche zum frischen und lebensfrohen Genusse der Gegenwart und ihrer Freuden, zu heiterm Spiel, zu Scherz und Lust laden sollte; und wiederum musste die Musik in ihren Tönen anders malen, wenn sie die von Leidenschaft und begeistertem Thatendrang aufgeregte Seele in den Frieden mit sich selbst zurückführen, den heftigen Schmerz durch mildernde sanfte Töne beruhigen, die Klage mässigen, die Gluth des jugendlichen Herzens dämpfen und überall Ruhe, Fassung der Seele und Einheit des Gemüths mit sich selbst herstellen sollte. Und dass die Griechen diese verschiedenen ethischen Wirkungen der Musik unterschieden, und der Composition einen bestimmten ethischen Character gegeben wissen wollten, spricht Aristid. I. p. 30. deutlich aus: ἤδει δὲ (διαφέρουσι ἀλλήλων αἱ μελοποιΐαι) ὡς φραμὲν τῆν μὲν συσταλτικὴν, δι' ἧς πάδη λυπαρὰ κινουῦμεν, τῆν δὲ διασταλτικὴν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν, τῆν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἡρεμίαν τῆν ψυχὴν περιάγομεν. Er fügt hinzu, ethisch werde dieser Character genannt, weil durch ihn die Zustände der Seele zur Erscheinung kämen und geregelt würden. Euclid nennt die μέση μελοποιΐα ἡσυχαστικὴ, und bezeichnet somit den positiven Character derselben bestimmt, während Aristid. in seinem Ausdrücke nur einen gemeinschaftlichen Gegensatz andeutet, insofern das durch Schmerz und Klage bewegte Gemüth und das von männlichen Leidenschaften aufgeregte in dem Frieden und der Ruhe der Seele ihre gemeinschaftliche Mitte finden müssen.

e) *Von den Musikgattungen.*

Die Mannigfaltigkeit des in der Musik zur Darstellung zu bringenden Inhalts der Empfindung, und das Zusammenfassen der unendlich vielen Besonderheiten ihres Ausdrucks unter gewisse allgemeine Gesichtspunkte, in denen jene zur Einheit des Wesens wie der Form aufgehoben sind, giebt uns den Begriff des Gattungsmässigen in der Musik, und es ergiebt sich aus der Verschiedenartigkeit des Empfindungsinhalts und der verschiedenen demselben immanenten Form, die Nothwendigkeit einer mannigfaltigen musikalischen Darstellungsweise, die wir Stil nennen. Die Griechen nannten dies den τρόπος der Melopöie und unterschieden drei Arten desselben, den νομικός, διδουραμβικός und τραγικός. Aristid sagt I. c. τρόποι δὲ λέγονται διὰ τὸ συνημφαίνεω πως τὸ ἦθος κατὰ τὰ μέλη τῆς διανοίας. Auch wir haben in unserer Musik dieselbe Erscheinung, und müssen sie in jeder Musik wiederfinden, die das Bestreben hat, ein adäquater Ausdruck der mannigfach nüancirten Empfindung zu sein, nur dass wir bei dem grössern Reichthum und der grössern Vollkommenheit unserer Darstellungsmittel, so wie der unendlich höhern innern Vollendung unsrer Kunst auch eine grössere Mannigfaltigkeit der Darstellungsformen haben. So unterscheiden wir bei der Composition unserer Musik z. B. den Kirchenstil vom Opernstil, und haben in jedem wieder besondere Formen, worin derselbe angewandt erscheint, als im Choral, in der Fuge, dem Recitativ, dem Chor; ja wir behandeln die mannigfachen Formen der lyrischen Dichtung, den Hymnus, die Ballade, das Lied in der Composition auf durchaus eigenthümliche Weise. Dass die Griechen nun aber nur drei Musikgattungen unterscheiden, davon haben wir den Grund zum Theil in der Unselbstständigkeit ihrer Musik und deren Verhältniss zur Poesie, zum Theil aber in deren hohen Einfachheit selbst zu suchen. In ihrer Musik schmiegen sich die Töne immer nur dem sprachlichen Ausdruck der Empfindung an und verleihen ihm einen höhern Schwung, aber sie sammeln sich nicht zu besondern unterscheidbaren Gestalten,

die sich gruppiren liessen, und so sehen wir bei ihnen die Musikgattungen und deren Formen weniger aus der Individualisirung des bei der Composition vorliegenden Stoffes als aus den allgemeinen Beziehungen hervorgehen, in denen die Musik bei ihnen zum Leben stand und in demselben angewandt wurde.

a. *Das Wesen der Musikgattungen.*

1) Was zunächst den *τρόπος νομικός* betrifft, so erklären schon die Alten den Gebrauch des Wortes *νόμος* als Bezeichnung einer bestimmten musikalischer Darstellungsform auf verschiedene Weise. Nach Suidas ¹⁾ Erklärung war der kitharodische Nomos eine Art von Melodie, von bestimmter Harmonie und Rhythmus, also eine Gesangsweise, die nicht willkürlich geändert und umgestaltet werden konnte. Aehnlich fasst auch Plutarch den Begriff; ²⁾ und so hätte man denn das Wort zur Bezeichnung des feststehenden Characters einer musikalischen Sangweise gewählt, und den Begriff des Gesetzlichen auf die Form der musikalischen Darstellung übertragen. Anders fasst indess Aristoteles die Sache auf. ³⁾ Er giebt auf die Frage: warum diese Gesänge *νόμοι* heissen, die Antwort, weil die Gesetze vor Erfindung der Schreib- und Lesekunst abgesungen seien; und insbesondere wird dann dem Apollo das Verdienst zugeschrieben den Menschen im Gesang unter Leyerbegleitung die Gesetze gegeben zu haben, nach denen sie zusammen leben sollten, und der Kreter Chrysothemis als derjenige genannt, welcher diesen Nomos zuerst nachzuahmen im Stande war. Diese Art des Gesanges, welche dem Cultus des Apollo ursprünglich und eigenthümlich angehörte, ⁴⁾ und in demselben ausgebildet wurde, übertrug sich später auch auf andere Culte, und gestaltete sich zu vielfachen Formen, in den Hymnen, Pänen, Enkomien, Hyporchemen, Prosodien u. s. w. aus. Alle diese Cultushymnen hatten aber vom Anfang an bestimmte Weisen, und wenn nach Clemens Alexdr. ⁵⁾ Terpander erst den Spartanern die Gesetze Lycurgs in lyrische Maasse setzte, so haben wir den *νομικός τρόπος* als eine in der Cultenpoesie von den Hymnoden Philammon, Olen und Chrysothemis zum Theil schon ausgebildete Musikform zu betrachten, deren rhythmische und melodische Umgestaltung und weitere Ausbildung dann aber hauptsächlich von dem Vermittler hellenischer und asiatischer Musik, dem Terpander ausging, an den sich sein Schüler Kepion, und Timotheos, Klonas und Sakadas anreihen. Da aber die Nomen nicht verändert werden durften, und jeder doch nur einen bestimmten Inhalt der Empfindung, einen verschiedenen Moment des Cultus ausdrückte, so erklärt sich daraus die grosse Anzahl von Nomen, deren die Alten bei ihren Festgesängen zur Verherrlichung der Götter bedurften, und in der That besaßen.

Timotheos hat nach Suidas Angabe allein deren achtzehn gefertigt, und Ardalos, Polymnestos haben deren ebenfalls viele componirt. ⁶⁾ Unterschieden werden diese Nomen nun theils nach den Namen ihrer Verfertiger, ⁷⁾ als Kepionische, Terpandrische Nomoi; theils aber

¹⁾ Suid. v. νόμος: ὁ κιθαροδικὸς τρόπος τῆς μελωδίας ἀρμονίαν ἔχων τακτὴν καὶ ὄργανον ὀρισμένον. ²⁾ Plut. mus. p. 1133. νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἔξῃν παραβῆναι κατ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως (Saitenbespannung?) cfr. Plat. Legg. III. 700. a. ³⁾ Aristot. probl. XIX. 28. — cfr. Etym. M. 607. 1.: νόμοι κιθαροδικοί: τὸν Ἀπόλλω μετὰ τῆς λύρας καταδείξει τοῖς ἀνδράποισ νόμους φασὶ κατ' οὓς ζήτουνται, πρᾶννοντα τῷ μέλει τὸ καταρχὰς Δηριῶδες ἡμῶν. ⁴⁾ cfr. O. Müller. Dor. I. 349. ⁵⁾ Clem. Alex. Strom. I. §. 78. p. 133. Sylb. ⁶⁾ Plut. de mus. p. 1133. ⁷⁾ Callim. hymn. in Del. 304. οἱ μὲν ὑπαιδούσι νόμον Λυκίοιο γέροντος etc. —

auch nach den Völkern, bei denen sie entstanden oder besonders im Gebrauch waren,¹⁾ als böotische oder aeolische; theils nach ihrem eigenthümlichen Rhythmus,²⁾ als jambische und dactylische, trochäische; theils von den Gottheiten, welche sie verherrlichten,³⁾ wie der pythische; theils von der Anzahl von Theilen, in welche sie zerfielen,⁴⁾ wie der Dreitheilige; theils von der Tonart oder dem System, worin sie gesetzt waren,⁵⁾ als die lydische, dorische, der Oxys; theils von den Instrumenten unter deren Begleitung sie ausgeführt wurden.⁶⁾

Zu dieser Nomen-gattung gehörten nun ausser den alten kitharodischen Nomen, die Hymnen und insbesondere auch diejenigen Pindarischen, welche nicht einzelne Sieger verherrlichten, sondern allgemeinen Inhalts sind, dann die Päane und Enkomien und auch seine chorisch dargestellten Skolien; ferner die Parthenien, die Gymnopädien, Endymatien und Hyporcheme. Aber es fragt sich, ob nicht auch aus der Tragödie einzelne Gesänge zu diesem Tropos gehören? Es könnte scheinen, dass, da der allgemeine Character der tragischen Chöre in dem der dorischen Lyrik überhaupt zu suchen ist, — woher es denn auch zu erklären ist, dass die Chöre des attischen Drama indo-rischem Dialect und dorischer Tonart gesungen wurden — ⁷⁾ und da dieser Lyrik überall eine religiöse Beziehung zu Grunde liegt, und auch in den Chören solche vorhanden sein musste (denn Chöre ohne Cultushandlung sind etwas Unerhörtes, sagt O. Müller) diese Chöre grösstentheils zu dem nomischen Tropos zu rechnen seien. Indessen werden wir von Aristot. probl. XIX. 15. darüber eines bessern belehrt, wo er die Frage *διὰ τί οἱ νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστροφῶν ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾄδαι αἱ χορικάι* dahin beantwortet, dass es in dem Wesen des νόμος liege, mit dem Musikvortrage den ethischen Character der Dichtung malerisch darzustellen; dies sei aber für viele Sänger, die zugleich im Chor sängen um so schwieriger, als diese Gesänge meist im enharmonischen Geschlecht gesungen würden. Nun könne wohl Einer im Singen allerlei feine Uebergänge machen — aber der Chor sei weniger geschickt in der Nachahmung. Wir können nun aber nicht annehmen, dass nur die Antistrophe nicht hätten nomisch componirt werden können, während dies mit den Strophen gegangen wäre, weil eine solche Verschiedenheit des ethischen Characters im Allgemeinen zwischen beiden nicht vorhanden ist; daher sagt auch Boeckh d. m. Pind. 251. *stropharum tamen et antistropharum ut rhythmus idem, ita eadem melodia*. Allenfalls konnten wohl bisweilen die Epoden eine nomische Composition erhalten, doch in dem meisten Fällen würde, da mit dem Tropos die Tonart, das Geschlecht und die Tonlage im

1) Pollux Onom. IV. 65. νόμοι — ἀπό μὲν ἐδνῶν. ὅθεν ἢ Αἰόλιος καὶ Βοιωτός. 2) Auct. Argum. ad Pind. Pyth. p. 297. Boeckh. ἴαμβον δὲ διὰ τὴν λοιδορίαν τὴν γενομένην αὐτῷ πρὸ τῆς μάχης — δάκτυλον δὲ ἀπὸ Διονύσου, ὅτι πρῶτος οὗτος δοκεῖ ἀπὸ τοῦ τρίποδος δεμιστεῦσαι. 3) Strab. IX. 3. 10. p. 421. πέντε δ' αὐτοῦ (νόμου Πυδικοῦ) μέρη ἐστὶ, ἀνάκρουσις, ἄμπειρα, κατακελευσμός, ἴαμβοι καὶ δάκτυλοι, σύριγγες. βούλεται δὲ τὸν ἀγῶνα τοῦ Ἀπόλλωνος τὸν πρὸς τὸν δράκοντα διὰ τοῦ μέλους ὑμνεῖν. cfr. Poll. On. IV. 84. 4) Plut. Mus. 1134. ἐν δὲ τῇ ἐν Σικυῶνι ἀναγραφῇ τῇ περὶ τῶν ποιητῶν Κλονᾶς εὐρετῆς ἀναγέγραπται τοῦ τριμεροῦς νόμου. 5) Plut. mus. p. 1133. τόνων γοῦν τριῶν ὄντων κατὰ Πολύμνηστον καὶ Σακάδαν τοῦ τε Δωρίου καὶ Φρυγίου καὶ Λυδίου, ἐν ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφῶν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν. u. cfr. p. 1132. ἐκείνος γοῦν τοῖς κιθαρῳδικαῖς πρῶτος ὠνόμασε — τινα — ὄξυν. 6) Plut. l. et l. c. οἱ δὲ νόμοι — αὐλωδικοὶ ἦσαν ἀπόδετος, ἔλεγος, κωμάρχος, σχοινίων, κηπίων τε καὶ δεῖος καὶ τριμελής. 7) cfr. Gf. Hermann de graec. dial. p. VII.

System wechselte, durch eine solche Aenderung die tragische Wirkung schlechthin zerstört worden sein z. B. Aeschyl. Prom. 901. Und nicht anders verhält es sich auch mit den Kommois. Zwar waren diese wohl meist Monodien, wobei die von Aristot. erwähnte Schwierigkeit des Gesanges wegfallen musste. Indessen sind diese Art Wechselgesänge in der Tragödie grade diejenigen Theile, in denen sich die tragische Wahrheit des Mythos am bestimmtesten entwickelt, und daher streitet auch hier, abgesehen davon, dass die Kommoi oft nicht Monodien waren, sondern von mehreren Bühnenpersonen dem Chorführer und dem ganzen Chor z. B. Aesch. Coëph. 305—477. Soph. Ajax. 860. oder vom Halbchören Aesch. Sieben 880. ff. vorgetragen wurden, der tragische Character gegen eine nomische Composition. Dazu kommt nun aber noch, dass die Kommoi zugleich antistrophischer Natur sind und diese Gesänge sich häufig grade sehr kunstvoll entspreschen, z. B. Aesch. Agam. 1072. ff.

Im Allgemeinen finden wir also in der Tragödie keinen geeigneten Stoff für die nomische Composition, und es konnten solche nur etwa als eingelegte Partien, was Aristot. poet. c. 18. *ἐμβόλημα* nennt, oder im Zusammenhange mit irgend einer Cultusfeier, oder wo sonst die tragische Stimmung es vertrug oder erheischte z. B. Aesch. Agam. 104—121. und 122—139. und Soph. Trach. 205; und Eurip. Orest. 1381. oder im hyporchematischen Chorgesange z. B. Soph. Ajax. 673. vorkommen.

Anders verhält es sich aber mit dem komischen Drama, worin das ganze bunte Leben mit allen seinen wechselnden Beziehungen zur Darstellung kam. In ihm kommen lyrische Parodoi theils in Halbchöre getheilt, theils von einzelnen Choreuten vorgetragen vor cfr. Schol. ad Aristoph. Ach. 204.; diese konnten eine nomische Composition haben; auch konnte die Spruchweisheit in der Komödie des Epicharmos cfr. Diog. Laert. 3. 17. zum Theil in einer solchen vorgetragen werden.

2) Der *τρόπος διδυραμβικός*. Der Dithyrambos ist bekanntlich ein dem Dionysos geweihter Lobgesang, welcher die Thaten des Gottes, seine Verdienste um die segensreiche Kunst des Weinbaues und die Bereitung des Weins, und seinen über die ganze Erde ausgeführten Triumphzug verherrlichte, ein Lobgesang von einem grossen Gefolge jauchzender Männer und Weiber ausgeführt, welche die Stirne mit Epheu bekränzt, den geschwungenen Thyrsos in der Hand, von dem Getön der Flöten und Tympanen, dem rauschenden Klange der Krotalen und vor allem von den Gaben des gefeierten Gottes selbst zur ausgelassenen Freude und Lust begeistert waren.¹⁾ Besonders wurden die Dithyramben an dem Dionysosfeste der Trieterika gesungen. Die Erfindung dieser Dichtungs- und Musikgattung wird dem Arion zugeschrieben, der nach Herodot²⁾ zuerst von allen Menschen ihn verfertigt, benannt und in Korinth gelehrt haben soll. Aber wie in der dithyrambischen Poesie, so haben wir auch in der dithyr. Musik zwei Perioden von einander zu unterscheiden, eine ältere, welche besonders in Theben dem Geburtsorte des Dionysos und in Korinth, wo Arion sang, begründet wurde und deren Gesänge gemässigt und einfach waren und aus Strophe und Antistrophe bestanden, und deren Rhythmus nach bestimmten Systemen geordnet und ausgebildet war.³⁾ Zu dieser Periode der dithyrambischen Composition gehören ausser Arion noch Archilochos, Kekides, Lamprocles, Likymnios, Lasos und als der letzte und vorzüglichste von Allen Pindar; doch begann die

1) Ovid. Metam. III. 529—542. 2) Herod. I. 23. und Suidas: Ἀρίων. λέγεται — πρῶτος — διδυραμβὸν ἄσαι καὶ ὀνόμασαι τὸ ἀδόμενον ὑπὸ τοῦ χόρου. 3) Boeckh Metr. Pind. 273. cfr. Tzet. Proll. ad Lycoph. p. 251. T. I. Muell.

allmälige Ausartung schon mit Lasos.¹⁾ Die spätern Dithyrambiker gaben aber jene einfache Construction der Rhythmen, jene gemässigte musikalische Bewegung, und die ganze äussere Form des Dithyrambos nicht selten ganz auf, liessen die Antistrophe weg,²⁾ bedienten sich dabei der vieltönigen rauschenden Musik ohne Worte (*ψιλλή αὐλήσις*) und der Flötensolopartien (*διαύλιον*)³⁾ und änderten überall nach Willkühr. Zugleich lag es in dem Wesen dieser aus einer gemessenen Seelenbewegung hinausschreitenden masslosen Begeisterung, dass sie in ihren Bildern excentrisch, in der Sprache aber mit bombastischen Wortschwall malerisch schildernd, in der Wortbildung willkührlich werden musste, weil der Augenblick oft nicht das rechte Wort gab.⁴⁾ Als die Begründer dieser neuen Dithyrambos-Dichtung werden uns Krexos, Philoxenos, Telestes,⁵⁾ Pratinas⁶⁾ und Timotheos genannt. Wegen der Ungebundenheit, in welcher die Subjectivität des begeisterten Gemüths alle Fesseln der Form sprengte, tritt eine Mannigfaltigkeit der letztern ein, die wir aber nicht als einen Reichthum betrachten können, sondern vielmehr eine Auflösung alles Gesetzes nennen müssen. In den Dramen kommen diese aufgelösten Systeme besonders in den kommatischen Gesängen vor cfr. Aristoph. av. 1383—1401. und eine ähnliche Composition in Eurip. Herc. fur. 1017—1041. wobei überhaupt zu bemerken ist, dass dieser Dichter allein, was er in den Bacch. beweist, seine Tragödie mit dem Dithyrambos in eine geistige Verwandtschaft zu bringen weiss.

3) Der *τρόπος τραγικός*. Um das Wesen dieses *τρόπος* richtig zu bezeichnen, müssen wir, wenn auch nur in kurzer Andeutung auf den Begriff des Tragischen selbst zurückgehen. Aristot. entwickelt bekanntlich diesen Begriff in der Poetik 6., aber seine Auffassung ist längst und namentlich von Schlegel in seinen dram. Vorlesungen, als einseitig und ungenügend abgewiesen. Dieser hat das Wesen der Tragödie (I. p. 107.) als die unergründliche Macht des Schicksals in ihrer im Unendlichen gegründeten Nothwendigkeit gefasst, gegen welche die innere Freiheit des Menschen kämpft und wiewohl unterliegend, doch siegreich triumphirt. Auf das Ungenügende dieser Begriffsbestimmung hat wieder Solger (Werk. II. 518.) schon aufmerksam gemacht, und er ist häufig wiederholt. Dieser leitet die tragische Stimmung aus dem Widerspruch der sittlichen Zerrissenheit des Geistes, der Leidenschaft mit uns und mit der geheiligten Gewalt der die Welt regierenden Vorsehung ab. (p. 509.) »In der Leidenschaft tragen wir unsern Feind in uns, jeder Augenblick kann von uns im Namen der heiligsten Pflichten die Aufopferung der süssesten Neigungen fordern; und bei jeder Erweiterung des Besitzes bieten wir den Tücken des Zufalls nur um so mehr Blößen dar. Alles das erfüllt uns mit unaussprechlicher Sehnsucht, gegen die es keinen Schutz mehr giebt, als das Bewusstsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufs. Das ist die tragische Stimmung; wenn diese die auffallendsten Beispiele von gewaltsamer Umwälzung menschlicher Schicksale, vom Unterliegen des Willens dabei oder bewiesener Seelenstärke in der Darstellung durchdringt und beseelt, dann entsteht tragische Poesie.« Den Character dieser tragischen Poesie bezeichnen wir als das Erhabene.

Wenn nun Suidas den Arion für den Erfinder des *τρόπος τραγικός* ausgiebt, so leuchtet ein, dass, da die dramatische Kunst von den rohen Anfängen bis zu der Zeit wo sie in

1) Plut. mus. p. 1141. *Λάσος δὲ ὁ Ἐρμιονεὺς εἰς τὴν διδυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσιν τε φθόγγοις καὶ διεξέρχόμενος χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προὔπαρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν.* 2) Aristot. probl. XIX. 15. 3) Hesych: *διαύλιον*. 4) cfr. Schol. ad Aristoph. nub. 332. und Suidas: *διδυραμβοδιδάσκαλος*. 5) cfr. Fragm. ap. Athen. XIV. 616. 6) cfr. Fragm. ap. Athen. XIV. 617.

Sophokles zu ihrer höchsten Vollendung sich erhoben hatte, einen langen Bildungsgang durchlaufen war, die Erfindung des Arion uns den *τρόπος* nicht in seiner ausgebildeten Gestalt hinstellt, sondern nur in den wesentlichsten Umrissen seiner Grundform aufzeichnet. Ohne Zweifel ist das alte Drama, dessen Erfindung in die Stadt Sikyon, einen alten Sitz des Dionysos-Kultus verlegt wird, aus der dithyrambischen Lyrik hervorgegangen, in deren Wesen es sowohl lag wie in dem Kulte, auf den sie sich bezog, dass sie nicht ohne Mimik war. ¹⁾ Diese alten Dramen bestanden aber nur aus Chören und Arion hat darin den ersten Schritt zur weitem Ausbildung der Tragödie gethan, dass er den ersten Satyr in das Spiel einmischte ²⁾ und damit das Satyrspiel begründete, was wir später von Thespis und Phrynichos in Athen wieder aufgenommen und von ihnen und Choerilus, Pratinas und Aeschylus ausgebildet und umgestaltet sehen. Und mit der zu einer immer kunstvollern Form sich ausbildenden Dichtung bildete sich auch zugleich der musikalische Tropos aus. ³⁾

Zunächst fragt es sich nun, ob die Tragödie überhaupt in allen ihren Theilen gesungen und von Musik begleitet gewesen sei, oder nicht? Im Allgemeinen hat man sich hierüber dahin verständigt, ⁴⁾ dass die gewöhnlichen jambischen Trimeter des Dialogs ohne Gesang und recitativartigen Vortrag nur gesprochen, dagegen die, welche sich strophenartig zwischen wirklichen Strophen und Gegenstrophen eingeschaltet finden und sich durch Auflösungen und Dialecteigenenthümlichkeiten von den gewöhnlichen unterscheiden, gesungen und recitativartig vorgetragen seien. Mit dieser Ansicht wäre es indess immer noch vereinbar, dass die musikalische Begleitung durch das ganze Spiel sich hindurchzog, und nichts gesprochen oder gesungen worden sei, was nicht von Musik begleitet worden wäre, ohne darum die Tragödie für eine grosse Oper zu halten. ⁵⁾ Doch hat die Annahme wegen des unselbstständigen Characters der griechischen Musik wenig Wahrscheinlichkeit. Die Chöre wurden natürlich gesungen und begleitet in allen ihren einzelnen Theilen und Beziehungen, die *πάροδος*, das *στάσιμον*, die *κόμμοι* und *τὰ ἀπὸ σκηνῆς* und Alles, was nicht etwa als einzelnes, dem tragischen Character an sich fremdartiges eingelegtes Musikstück der Nomenpoesie angehörte oder als Hyporchem oder als Dithyrambos behandelt wurde, musste im *τρόπος τραγικὸς* componirt werden. Uebrigens gehören zu diesem Tropos noch ausser der Tragödie ein grosser Theil der Dichtungen Pindar's und des Simonides.

β. Die musikalische Behandlung der einzelnen Musikgattungen.

Arist. stellt p. 30. den Tropos, das Echos und das System zusammen, und wir erhalten daher

1) den *τρόπος νομικός, ἤδως ἡσυχαστικόν, σύστημα νητοειδές*. Dass dieses Ethos dem nomischen Tropos entspricht, sagt ausserdem noch Eucl. p. 21. *ἡσυχαστικόν δὲ ἤδως*

¹⁾ cfr. O. Müller Dorier II. 368. ²⁾ Derselbe Fortschritt wird von Suidas aber auch zugleich dem Pratinas zugeschrieben. ³⁾ Ueber die künstlerische Composition der Tragöd. cfr. Tzetz. *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* in Cramer. Anecd. III. 343. vs. 13 pp. Aristot. poet. c. 12. und O. Müller in Naেকে und Welcker Rhein. Mus. V. p. 358. 372. 377. pp. und G. Hermann. Elem. D. Met. p. 718. ⁴⁾ cfr. das attische Theaterwesen von Dr. G. C. W. Schneider 1835. p. 209. ⁵⁾ Drieberg nennt pract. Mus. p. 85. die Tragödie eine grosse Oper. Diese Ansicht hat Schlegel: dram. Vorles. I. 101. schon widerlegt; und in der That lässt sich weder aus den Stellen bei Plut. de mus. 1140., noch aus Aristid. I. 7. noch Mart. Cap. 182. schliessen, wie Drieberg thut, dass der Vortrag des Dialogs durch das ganze Stück »ein veredeltes Melodram« gewesen sei. Aus Plutarch folgt nur, dass die Tragiker vom Archilochos den Gebrauch aufgenommen, zur Lyra eben sowohl zu sprechen als zu singen; und in der Stelle bei Aristid. wird nur ein wissenschaftlicher Unterschied aufgestellt, zwischen modulirtem Gesange, der gewöhnlichen Rede und dem, was dazwischen liegt, nemlich der rhythmisch-declamatorischen Recitation in Versen,

ᾧ παρέπεται ἡρεμότης ψυχῆς καὶ κατὰσμητα ἔλευθερίον τε καὶ εἰρηνικόν. ἀρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τοῦτοις ὅμοια. und Arist. I I. ὁ μὲν οὖν νομικός τρόπος ἐστὶ νητοειδής. Ueber die Tonarten, in welchen diese Nomen componirt sein konnten, giebt uns Procl. Chrest. ap. Phot. bibl. 139. p. 320. b. 12. Beck. folgenden Aufschluss: ὁ δὲ νόμος τοῦναντίον διὰ τῶν δεῶν ἀνεῖται τεταγμένως καὶ μεγαλοπρεπῶς, καὶ τοῖς ὀυδοῖς ἀνεῖται καὶ διπλασίαις ταῖς λέξεσι κέχρηται — ὁ νόμος δὲ τῷ συστήματι τῷ τῶν κιθαρωδῶν λυδίῳ. Indessen kann die lydische Tonart um so weniger die einzige gewesen sein, welche für die Nomenpoesie in der Composition angewandt wurde, als der ursprüngliche kitharodische Nomos, der Hymnos auf den Apollo ein dorischer Gesang war, so wie überhaupt die Nomenpoesie in diesem Volksstamme entstanden war, und als die Pānen und Hyporcheme auch dorischen Ursprungs sind. Mithin werden sich die Dorier auch der ihnen eigenthümlichen Tonart bedient haben. Der bei Arist. pol. VIII. 7. angegebene Character dieser Tonart stimmt auch mit dem Character des nomischen Tropos wohl überein und Plut. de mus. 1136. sagt ausdrücklich, dass die Pānen, Prosodien und manche erotische Gedichte in der dorischen Tonart componirt seien. Aber auch in der äolischen wurden dergleichen Nomoi componirt, und Alkaios, Sappho, Lasos und besonders Pindar haben sich derselben bedient. Boeckh d. M. P. p. 251. sagt: *Pindari autem carmina cum ex genere encomiastico sint, hesychasticum debent characterem habuisse, atque haec fortasse causa est, cur non alii in iis modi reperiantur, quam Lydus, Dorius et Aeolius.* Rücksichtlich des Geschlechts werden wir von Plutarch dahin belehrt, dass die Nomoi besonders früher meistentheils enharmonisch gesetzt wurden, da aber Aristox. p. 19. und 23. behauptet, dass das diatonische Geschlecht das älteste und natürlichste gewesen sei, so können möglicherweise die ältern Nomen auch im diatonischen Geschlecht componirt sein: in späterer Zeit waren sie es gewiss.

Die Instrumentirung dieser nomischen Musik war mannigfaltig, und in verschiedenen Zeiten, und bei einzelnen Völkerschaften und je nach dem Inhalte und Gegenstande der Nomen verschieden. Ursprünglich wurde die Kithara zu Hymnen, Pānen und Prosodien gespielt, ¹⁾ aber bald kam auch und schon früh bei den Lesbiern die Lyra und das Barbyton dabei in Gebrauch, und um die Wirkung der Musik zu verstärken, wandte man auch das ursprünglich lydische Instrument, die Magadis, an. ²⁾ Von den Blasinstrumenten gehören besonders die Flöten und deren mannichfache Arten hierher, die *πυδυκοί* wurden ³⁾ zu den Pānen, die *ἐμβατήριοι* zu den Prosodien, die *ὑποδέατροι* zu den Nomen, und die *δακτυλικοί* zu den Hyporchemen angewandt. ⁴⁾

2) Was nun die musikalische Behandlung des Dithyrambos betrifft, so folgt aus der freien und ungebundenen metrischen Form auch die Nothwendigkeit einer freien und vielgestaltigen Composition desselben. Zunächst nennt Aristid. das System für den Dithyrambos *μεσοειδής*, und verbindet damit das *ἡδος συσταλτικόν*, eben so auch Euclid. Dass die Dithyramben in der mittlern Tonlage componirt wurden, war besonders deshalb erforderlich, weil in den dithyrambischen und kyklischen Chören Männer und Knaben zusammen zu singen pflegten. ⁵⁾ Ob aber das *ἡδος συσταλτικόν* dem Dithyrambos eigne, darüber könnte man zweifelhaft werden, wenn man Eucl. Erklärung damit vergleicht; er sagt δὲ οὐ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα

¹⁾ Poll. Onom. IV. 59. ²⁾ Athen. XIV. 634. F. ³⁾ Poll. On. IV. 81. ⁴⁾ Poll. I. I. 82. ⁵⁾ Schol. ad Aeschin. or. c. Tim. §. 10. p. 741. Reisk. ἐξ ἔδους Ἀθηναῖοι κατὰ φυλάς ἴστασαν πεντήκοντα παίδων χορὸν ἢ ἀνδρῶν.

καὶ ἀνανδρον διάδρασι. und Aristid. sagt, δι' οὗ πάση λυπηρὰ κινουµεν. Indess abgesehen davon, dass in der dithyrambischen Poesie besonders auch die Leiden des Dionysos behandelt wurden, ¹⁾ so ist überhaupt dem Wesen dieses Ethos ein Zurückziehen in die innerste Subjectivität eigen, die ihre Empfindungen mit der grössten Rücksichtslosigkeit und mit der ganzen Energie ungebundener Begeisterung kund giebt; und daher entspricht dieses Ethos jedem Zustande des Aussersichseins, sei es vor Freude oder Lust oder Wehmuth und Wonne der Liebe oder des Schmerzes. In der Musik musste aber der orgiastische Character dieser Dichtungsart sowohl durch die Tonart wie das Geschlecht, und eine demselben entsprechende eigenthümliche Musikbegleitung mit besondern Instrumenten dargestellt werden. Dass die phrygische Tonart für die dithyrambische Composition angemessen sei, sagt Aristot. ²⁾ ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὶ τῶν ἀρμονιῶν, ἢν περ αὐλὸς ἐν τοῖς ὄργανοις. ἀμφω γὰρ ὄργιαστικά καὶ πασητικά, und mit bestimmten Worten Proclus: ³⁾ ὁ μὲν διδυραμβὸς τὸν φρυγιὸν καὶ ὑποφρυγιὸν ἀρμόζεται. Rücksichtlich der hypophrygischen Tonart darf man aus Aristot. probl. XIX. 30., wo er die Anwendung derselben in tragischen Chören verwirft, nicht folgern, dass sie auch in dithyrambischen Chören, und überhaupt im Chorgesang nicht anwendbar gewesen wäre; denn der Grund, warum sie für den tragischen Chor nicht passte, war ihr ἤσος πρακτικόν; ihr Chor repräsentirte die dem Geschieke der Heroen ruhig zuschauende Menschheit (οἱ δὲ λαοὶ ἀνδρωποὶ, ὧν ἔστιν ὁ χορὸς); ⁴⁾ im Dithyrambos ist der Chor aber mitthätig, handelnd und dem Character der hypophrygischen Tonart angemessen. Rücksichtlich des Geschlechts möchte ich vermuthen, dass die dithyrambische Stimmung, diese Zerrissenheit des Gemüths am treffendsten durch das enharmonische ausgedrückt sein würde, was in seiner sprungweisen Fortschreitung orgiastisch wirkt; wegen der Vierteltöne, die von den taumelnden Bachanten nicht gesungen werden konnten, erscheint aber nicht das spätere, sondern das ältere olympisch-spondäische das geeignete zu sein. Im spätern Dithyrambus wurde dann aber das diatonische Geschlecht zu Grunde gelegt, da, wie Aristotel. sagt, ⁵⁾ nachdem derselbe angefangen habe darstellend zu werden (ἐπειδὴ οἱ διδυραμβοὶ μιμητικοὶ ἐγένοντο) viele Sänger, weil man sich des enharmonischen Geschlechts bedient, nicht hätten nachahmend singen können, und deshalb habe man ihnen den Gesang einfacher gesetzt.

Uebrigens wurde nach Dionys. Hal. ⁶⁾ sowohl mit der Tonart wie mit dem Geschlecht in der Dithyrambencomposition häufig gewechselt und sowohl neben den beiden phrygischen noch die dorische und lydische Tonart gebraucht, wie ausser dem enharmonischen und diatonischen selbst noch das chromatische Geschlecht angewandt; doch konnte der Geschlechtswechsel schwerlich in ein und demselben Tonstücke eintreten, sondern nur abwechselnd beim Beginn eines neuen Abschnitts, und grade dieser Wechsel war denn auch von besonders hervortretender Wirkung.

¹⁾ O. Müller Dorier II. 367. ²⁾ Aristot. Pol. VIII. 7. 8. cfr. Plut. Amator. c. 16. ταυτὶ δὲ τὰ βακχικὰ καὶ κορυβαντικά σκιρτήματα, τὸν ὄρμηδὸν μεταβαλλόντες ἐκ τροχαίου καὶ τὸ μέλος ἐκ φρυγίου πραΰνουσι καὶ καταπαύουσιν. ³⁾ Procl. Chrest. ap. Phot. Bibl. 139. p. 320. b. Beck. ⁴⁾ Schlegel, dram. Vorl. I. S. 113. Wir müssen den Chor begreifen, als den personificirten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Theilnahme des Dichters als des Sprechers der ganzen Menschheit. cfr. Aristot. Probl. XIX. 48. ⁵⁾ Aristot. probl. XIX. 15. ⁶⁾ Dion. Hal. de comp. verb. c. 19. p. 131. R. οἱ δὲ διδυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ ᾄσματι ποιοῦντες. καὶ τὰς μελωδίας ἐξήλλαττον τότε μὲν ἑναρμονίους ποιοῦντες, τότε δὲ χρωματικάς, τότε δὲ διατόνους. cfr. Plut. de ei. ap. Delph. p. 389. Xyl.

Die Hauptinstrumente, welche den Dithyrambos begleiteten, waren die Flöte, und zwar die besondere Art, welche *αὐλοὶ χορικοί* hiessen. ¹⁾ Diese passten zu der Tonlage des Dithyrambos sehr wohl, weil sie die Mitte hielten zwischen den Flöten mit hohen und denen mit tiefen Tönen, ²⁾ jedoch sich mehr zu jenen hinneigten. Ausserdem rauschten dazu aber noch die *κύμβαλα*, *τύμπανα* und *κρόταλα*, von denen die ersten eine Art metallener Becken waren, ³⁾ wie sie in unserer Militairmusik gebraucht werden, die zweiten eine Art flacher Handtrommel, Tambourin, ⁴⁾ und die letzten aus zwei Stücken Blech bestanden, welche wie die Castagnetten an einander geschlagen wurden. ⁵⁾

3) Dem *τρόπος τραγικός* entspricht nach Aristid. das *ἦθος διασταλτικόν*, δι' οὗ τὸν δῦμον ἐξεγείρομεν und Eucl. δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ διάγραμμα ψυχῆς ἀνδρῶδες, καὶ πράξεις ἡρωϊκαὶ καὶ πάσῃ τούτοις οἰκεία. χρῆται δὲ τούτοις μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία, rücksichtlich des Systems aber die *μελοπ. ὑπατοειδής*; und wie das Ethos und das System so mussten auch die übrigen Bedingungen und Darstellungsmittel, welche auf den Character des Tonstücks einwirken, Tonart, Geschlecht, Instrumentirung dem Character des Erhabenen entsprechend gewählt werden. Unter den Tonarten entspricht aber keine demselben mehr, als die dorische, ⁶⁾ die wir auch schon deswegen als die geeignetste für diesen Tropos ansehen müssen, weil sie zu dem sprachlichen Character des in der Tragödie vorherrschenden Dorismus am meisten zusammenstimmt, und damit eine Einheit zwischen Sprache und Musik, ein Zusammenschluss zur angemessenen Form für den poetisch-musikalischen Stoff hergestellt wurde. Plut. sagt daher: ⁷⁾ οὐκ ἠγνόει (ὁ Πλάτων) ὅτι οἱ τραγικοί οἴκτοι ποτὲ ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελωδήθησαν. Aber auch andere Tonarten werden diesem Tropos für angemessen erachtet, von Plut. ⁸⁾ καὶ ἡ μιξολύδιος (ἄρμον.) δὲ παθητικὴ τις ἐστὶ τραγῳδαίαις ἀριόζουσα, und wie oben in dem Abschnitte von der Symphonie schon gezeigt ist, wurden beide abwechselnd gebraucht. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, dass grade der tragische Chor häufig in der mixolydischen Tonart componirt wärd, während für denselben die hypodorische und hypophrygische unbrauchbar waren, und nur in den Gesängen ἀπὸ σκηρῆς vorkommen konnten. Wenn nun aber von Aristot. ⁹⁾ diese beiden Tonarten so characterisirt werden, dass jene prächtig und ruhig gemessen, diese zur That begeisternd genannt wird, und Suidas v. *Μουφδεῖν* sagt: ἐπιεικῶς γὰρ πᾶσαι αἱ ἀπὸ σκηρῆς ᾠδαὶ ἐν τῇ τραγῳδίᾳ δρῆνοι εἰσίν, so scheint hierin ein Widerspruch zu liegen, indem wohl der Character der mixolydischen, nicht aber der hypophrygischen und hypodorischen diesem Ethos entspricht. Indessen will Suidas unverkennbar in jenen Worten nur andeuten, wie in der Darstellung des Schauspielers die Entwicklung des tragischen Stoffes vor sich gehen, und mithin diesen Gesängen der tragische Character aufgeprägt sein müsse, so dass die Klage über die Härte des Schicksals den Grundton bilde, von welchem aus die Helden aber glänzende Eigenschaften der Characterstärke, des Muths und der Kraft entwickeln, die im Bewusstsein von der Würde der menschlichen Natur

¹⁾ Poll. On. IV. 81. οἱ δὲ χορικοί διδυράμβοις προσηύλουν. ²⁾ Aristid. I. p. 101.
³⁾ Hesych.: Κύμβαλον. — Pind. fragm. 48. Boeckh σοὶ μὲν κατάρχειν Μᾶτερ μεγάλα, παρὰ ξόμβοι κύμβάλων, Ἐν δὲ κεχλάθειν κρόταλα. ⁴⁾ Phot.: Τύμπανον. ἐκ δερμάτων ἐστὶ γινόμενον, καὶ κροῦον. ὁ κατεῖχον αἱ Βάκχαι. ⁵⁾ Phot.: κροταλίξειν.
⁶⁾ Didym. ap. Schol. ad Pind. Ol. I. 26. περὶ δὲ τῆς Δωριστὶ ἀρμονίας εἴρηται ἐν παιᾶσιν, ὅτι Δώριον μέλος σεμνότατόν ἐστι. cfr. Boeckh ad Pind. T. II, p. 1. praef. p. XVIII. ⁷⁾ Plut. de mus. p. 1136. ⁸⁾ Plut. de mus. l. c. ⁹⁾ Aristot. Probl. XIX. 30 u. 48.

und der sittlichen Freiheit den furchtbaren Kampf gegen das Schicksal aufnimmt. Dieser Kampf muss aber in der eigenen Seele ausgekämpft werden, und daher wechselt die Empfindung in diesen tragischen Monodien, so dass bald ein feuriger muthiger Anlauf gegen die feindliche Macht unternommen, bald ein ruhiger besonnener Blick auf die Grösse der drohenden Gefahr geworfen wird, bald unter den herben Schlägen der eisernen Nothwendigkeit und ihrer zwingenden Gewalt die Seele zagend sich in wehmüthige Klage ergiesst. So sehen wir jenen Widerspruch sich lösen, indem je nach den verschiedenen Situationen bald die hypodorische, bald die hypophrygische bald die mixolydische Tonart in den Gesängen ἀπὸ σκηρῆς angewandt werden konnten. Wenn dagegen Plut.¹⁾ behauptet: καὶ περὶ τοῦ λυδίου δ' οὐκ ἠγγόει (ὁ Πλάτων) καὶ περὶ τῆς Ἰάδος, ἠπίστατο γὰρ ὅτι ἡ τραγωδία ταύτη τῇ μελοποιίᾳ κέχρηται, so können ihm besonders von letzterer Tonart wohl nur einzelne Stellen, wie etwa Eurip. Bacch. 370. pp., Aeschyl. Pers. 65. pp., Soph. Oed. Col. 212., Aeschyl. Agam. 681—800., Aesch. Suppl. 1019—1044. vorgeschwebt haben, welche wegen der ionischen Versmaasse auch in dieser Tonart componirt waren; zur lydischen dürfte geeignet erscheinen Soph. Ant. 1195—1106.

Was das System betrifft, so ist schon erwähnt, wie diesem Tropos die Tonlage der Hypaton am meisten zukam. Hierbei kann aber auffallen, dass Plutarch erwähnt, es wäre grade von der dorischen Tonart das Tetrachord Hypaton nicht angewandt worden. Es ist indess dabei zu beachten, dass Plutarch von dem Gebrauche der Tonart bei den Alten spricht, ohne genaue Angabe, wie weit hinauf wir diesen Gebrauch zu suchen haben; und da andertheils das Tetrachord Hypaton der dorischen Tonart mit dem Tetrachord Meson der hypodorischen zusammenfällt, so konnten die Monodien sich in der hypodorischen bewegen, während der Chor sich der Meson der dorischen bediente.

Das Geschlecht war im Allgemeinen das diatonische, und in einzelnen Partien, doch nie im Chor; das enharmonische. Letzteres konnte nur in nomenartigen Gesängen der Schauspieler oder in den Kommen, in welchen der Choreute mit den handelnden Personen abwechselnd sang, vorkommen; das chromatische Geschlecht wurde aber, wie Plutarch dies als Eigenthümlichkeit anführt, in der Tragödie gar nicht gebraucht.

Rücksichtlich der Instrumentalbegleitung dieses Tropos steht fest, dass zur Zeit, in welcher die Tragödie sich ausbildete, und mit ihr die dramatische Musik, die Flöte, welche eigentlich kein in Griechenland heimisches, und ein den Doriern verhasstes Instrument war, schon allgemeine Aufnahme gefunden hatte und zur Begleitung in der Tragödie vorzugsweise angewandt wurde. Der alte Widerwille dagegen, der sich damit zu rechtfertigen suchte, dass beim Gebrauche der Flöten die edeln Züge des Gesichts verzerrt würden, hatte sich allmählig verloren, nachdem ihre Töne die lustigen Züge des Komos und den schwärmenden Festzug des Dionysos geleitet, und der hohe Schwung der Pindarischen Lyrik in ihrer Begleitung die beleidigten Ohren Apollo's einigermassen mit ihr zu versöhnen gewusst hatten. Dazu kam, dass die Flöte grade wegen des ethischen Characters ihrer Musik, zur Begleitung der Gesänge in der Tragödie vorzugsweise geeignet schien, da sie den Ausdruck des Düstern, Traurigen, der Klage und des tragischen Schmerzes besser nachahmen konnte, als jedes andere Instrument. Deshalb ertönte sie meist auch allein zu dem tragischen Gesange, so dass nur ein einziger Flötenspieler vorhanden war. Dieser zog an der Spitze des Chors, bisweilen eine Marschmelodie blasend, bisweilen schweigend in die Orchestra ein, worauf die Parodika begannen. Zu den gesprochenen Stellen des Dialogs

¹⁾ Plut. de mus. p. 1137.

schwieg der Flötist und bereitete sich und seine verschiedenen Arten von Flöten für den folgenden Gesang vor, wenn dieser eine Abwechslung gebot; denn sowohl die Anwendung verschiedener Geschlechter als Tonarten und Musikgattungen in der Composition machte eine Abwechslung der Flöten nöthig. Die zu den Klagegesängen benutzten hiessen πυδικοὶ αὐλοὶ, die zu den Männerchören ὑπερτέλειοι, die zu gemischten Chören χορικοί, die zu den Nomen ὑποδείατροι, die zu den Hyporchemen gebrauchten δακτυλικοί. Athenaeus¹⁾ erwähnt ausdrücklich, dass man sich früher und so lange zu jeder Tonart einer besondern Flöte habe bedienen müssen, bis der Thebaner Pronomos das Kunststück erfunden, die verschiedenen Harmonien alle auf einer zu blasen, und Aehnliches ist oben vom Antigenides ebenfalls schon angeführt.

Den musikalischen Satz der Begleitung haben wir uns so einfach wie möglich zu denken, etwa in der Art wie wir ja auch unsern Choralgesängen im Ganzen eine syllabische Composition geben; denn es wurde darauf gehalten, dass die Deutlichkeit des Wortes selbst in den Chören und zumal in den lyrischen Partien der Dichtung, in denen sich die verschlungensten Wortfügungen, dialectische Spracheigenthümlichkeiten, der höchste Schwung der Poesie, und die reichsten und tiefsten Beziehungen zu dem tragischen Inhalte des Stücks fanden, nicht verdunkelt wurde, worüber in späterer Zeit Klage geführt wurde.²⁾ Athenaeus³⁾ erzählt, wie Pratinas unwillig geworden, dass einige Flötenbläser, nicht wie es hergebrachte Sitte gewesen, zu den Chören mitgespielt, sondern dass die Chöre zu dem Flötenspiel nur mitgesungen hätten. Diese Musiker versuchten also ihrer Kunst mehr Spielraum zu vindiciren, als die einfache Begleitung des Gesanges, der in der Darstellung der Tragödie doch immer nur untergeordnete Nebensache war, ihn ansprechen konnte. Indessen fanden die Musiker doch noch anderweit Gelegenheit ihre Kunst auf der Flöte in Vor-, Zwischen- und Nachspielen zu zeigen. Ein solches Vorspiel wird προαύλιον genannt, und wird mit der Einleitung in eine Abhandlung⁴⁾ oder einem Prolog zu einem Gedichte verglichen.⁵⁾ Dass auch Zwischenspiele wenigstens in der Komödie eingelegt wurden, in denen die Flöte allein sich vernehmen liess, geht aus der Bemerkung des Scholiasten zu Aristophanes Ran. v. 315. hervor, παρεπιγραφή. σημειῶσαι γὰρ ὅτι ἐνδοθέν τις ἤϋλησε μὴ ὀρώμενος τοῖς δεαταῖς und ebendas. ad v. 1282. τὸ διαύλιον προσαυλεῖ κατὰ παρεπιγραφήν τίθεται, ὥσπερ καὶ τὸ αὐλεῖ τις ἐνδον, καὶ ἄλλα πολλὰ. φασὶ δὲ διαύλιον λέγεσθαι, ὅταν ἡσυχίας πάντων γενομένης ἐνδον, ὁ αὐλητὴς ᾄσῃ. In späterer Zeit, als das Bestreben der Musiker, sich bei der Begleitung hören zu lassen, überhand genommen, wurden namentlich die Chöre mit mehreren Flöten begleitet,⁶⁾ und nachdem man sich hieran gewöhnt, fing man an, statt der Flöten auch andere Instrumente zu gebrauchen, oder sie wenigstens mit andern gemeinschaftlich ertönen zu lassen. In lyrischen Chören war nemlich eine solche Mischung schon lange gewöhnlich, denn Pindar⁷⁾ soll schon die Flöte mit der Magadis in Chören von Männern und Knaben bei den

¹⁾ Athen. XIV. 631. E.

²⁾ Horat. art. poet. v. 202.:

*Tibia non, ut nunc, orichalco vincta tubaeque
Aemula, sed tenuis simplexque foramine paucō
Aspirare et adesse choris erat utilis, atque
Nondum spissa nimis complere sedilia flatu.*

später aber v. 211. *Accessit numerisque modisque licentia major.*

³⁾ Athen. XIV 617. ⁴⁾ Arist. rhet. III. 14. ⁵⁾ Plat. Cratyl. p. 417. E. ⁶⁾ Lucian. de gymnas. c. 23. p. 904. εἰκὸς δὲ σε καὶ αὐλοῦντας ἐορακεῖναι τινὰς τότε, καὶ ἄλλους συνάδοντας, ἐν κύκλῳ συνηστῶτας. ⁷⁾ Athen. XIV. 634. F. pp.

Synodien verbunden, und Sophocles dies in den Mysern und auch anderweit nachgeahmt haben. Knabenchöre wurden von der Flöte und Kithare begleitet,¹⁾ und in den Monodien trat bisweilen, zumal wenn dieselben einen nomischen Character hatten, statt der Flöte die Leyer und Kithara ein,²⁾ worauf sich wohl die Frage bei Aristot. probl. XIX. 43. bezieht, warum die Flötenbegleitung in den Monodien angenehmer sei, als die mit der Leyer? die indess nicht recht treffend beantwortet wird. Auch mochte wohl bisweilen dieser verschiedene Gebrauch der Instrumente den ethischen Character der Dichtung verletzen, worauf die Klagen bei Plato deuten³⁾ (κεράννυντες — αὐλοφθίας ταῖς κιθαροφθίας). Endlich wird in manchen Stücken der Flöten selbst erwähnt z. B. Eurip. Helen. 169. u. Iphig. Aul. 1036. Soph. Trach. 216. u. 640

In vorstehender Darstellung liegt nun die tonische Seite der griechischen Musik ihrem wesentlichen Character nach enthüllt vor uns. Wir können uns zwar nicht verhehlen, dass einzelne Partien in derselben dem betrachtenden Blicke noch wie in Nebelflor gehüllt erscheinen; aber über die Wahrheit ihres Wesens und Characters im Allgemeinen, wie er sich aus den nachgewiesenen Eigenthümlichkeiten und durch die Zusammenstellung der aus der Prüfung des Besondern und Einzelnen ihres Inhalts gewonnenen Resultate ergibt, über ihr Verhältniss zu den übrigen Künsten, und zum Leben, darüber sind wir nicht mehr in Unklarheit, und noch mehr, wir dürfen selbst hoffen, noch manche dunkle Stelle bei der Beobachtung des Einzelnen in seinem organischen Zusammenhange in lichtvollerer Erscheinung hervortreten zu sehen, wenn vor Allem einerseits erst die Quellenschriftsteller, die ohnehin wenig verbreitet und an vielen Stellen augenscheinlich verdorben sind, in kritisch berichteter Texte vorliegen, wie wir sie vom Prof. Franz erwarten dürfen, und wie Bellermand damit zum Theil schon begonnen, und wenn andererseits der Geschmack für diese Seite der Alterthumsforschung allgemeiner geworden sein wird. Aber auch jetzt steht es uns wohl schon zu, ein Urtheil über den Werth der griechischen Musik abzugeben. Ueberblicken wir zu dem Ende nochmals den Inhalt der oben dargestellten Lehren, so nehmen wir vieles darunter wahr, z. B. die Lehren von den Figuren, der Tonfolge und zum Theil die von den Intervallen, was einen durchaus elementarischen Character an sich tragend, des tiefern Zusammenhanges mit dem Geiste der Musik entbehrt, und nur als musikalische Form einige Bedeutung hat; dagegen verstatten uns die Abschnitte über die Anwendung der verschiedenen Systeme in der Musik, die Unterscheidung des ethischen Characters der Tonstücke, der Ausführung über die Musikgattungen und deren Verhältniss zur Poesie einen Blick in das Wesen und den Geist der griechischen Musik. Suchen wir nun aber noch mehr, als was oben in allgemeinen Umrissen über ihr inneres Leben angedeutet worden, und fragen wir namentlich nach einer Harmonie in unserm Sinne des Worts, als der naturgemässen Entfaltung und nothwendigen Entwicklung der mehrstimmigen Modulation aus einem Grundton und Accord, so suchen wir vergebens hierüber nach Aufschlüssen in den griechischen Musikschriftstellern; einfach deshalb, weil ihnen eine solche kunstvolle Gestaltung der Musik unbekannt war. Hätte man sich über den Begriff der Harmonie immer gehörig verständigt, ihn wie oben aufgefasst, und nicht jeden consonirenden Zusammenklang von ein Paar Tönen schon für das Wesen derselben gehalten, und wäre man nicht andererseits durch das Vorurtheil geblendet gewesen, dass das kunstsinnige griechische Volk sein Princip, die Schönheit in sinnlicher Form, so vollständig und

1) Lucian. saltat. §. 16. 2) Plut. de mus. 1140. 3) Plat. legg. III. 700.

allseitig auch in der Musik habe realisiren und diese zur vollendeten Entwicklung bringen müssen, wie es die schöpferische Kraft seines Geistes in andern Künsten, der Plastik, Sculptur und Malerei so meisterhaft zur anschaulichen Gestalt verkörpert habe, so wäre es nicht möglich gewesen, dass jener höchst unfruchtbare Streit über die Frage, ob die Griechen eine Harmonie gehabt oder nicht, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts heftig geführt und in vereinzelt Streifzügen bis in die neueste Zeit oft nicht mit eben so viel Gründlichkeit und ernstem Eingehen auf die Sache als mit Leidenschaftlichkeit fortgesetzt ist, so lange ohne bestimmtes Resultat bleiben konnte. Der neueste Anwalt für die formelle Reichhaltigkeit und entwickelte Schönheit der griechischen Harmonie ist v. Driberg, der in seiner Schrift über die praktische Musik der Griechen, und in dem Wörterbuche der griech. Musik Art. Melop. eine grosse Anzahl von Accorden aus einer Reihe von verschiedenen Intervallen entstehen lässt, von denen er behauptet, sie müssten den Griechen bekannt gewesen und von ihnen gebraucht worden sein. Aber Marx hat dagegen schon treffend bemerkt, dass wenn man auch alle Driberg'schen Conjecturen über den Gebrauch zusammengesetzter symphonischer Intervalle zugeben wolle, damit das Wesen der Harmonie doch niemals erfasst werde, sondern dies Zusammenklingen doch nur eine äusserliche Zuthat zur Melodie, eine ertappte ohne Bewusstsein über den organischen Zusammenhang der Töne und ohne Einheit mit dem Princip der Harmonie zufällig gefundene Kunstform gewesen sein würde. Dazu kommt noch, dass der Versuch die Harmonie und ihre Gesetze aus den Intervallenverhältnissen zu construiren ohne allen praktischen Werth ist, wenn nicht zugleich nachgewiesen wird, dass in den griechischen Musikschriftstellern unsere Harmonielehre gelehrt werde, und was noch schwieriger darzuthun sein dürfte, dass dieselbe sich als ein Erzeugniss des griechischen Genius begreifen lasse, und bei dem Verhältnisse, in welchem die Musik bei den Griechen zur Poesie stand und der Beschaffenheit ihrer musikalischen Instrumente, bei der Eigenthümlichkeit ihrer Tongeschlechter und Systeme habe entstehen und ausgeübt werden können. Aber ausserdem, dass zu jenem Versuche der Nachweis historischer Wahrheit und Verwirklichung fehlt, ist er zugleich auch ohne wissenschaftlichen Werth, denn er geht in der Entwicklung des Harmonischen in der Musik den Weg der ganz äusserlichen Empirie und lässt die Accorde und deren harmonische Verbindung durch Zusammensetzung entstehen, wie die Grammatiker früher den Satz aus den Wörtern zusammenbauten, wobei übersehen ist, dass die Accorde und Intervalle und Töne erst aus dem Wesen der Harmonie, als der Grundlage alles Tonkunstbaues abgeleitet und begriffen, und in ihrer Bedeutung aufgewiesen werden können.

Aber die Griechen kannten unsere Harmonie nicht, sie hatten nur den Einklang, und zwar als Homophonie und Antiphonie. Dies Urtheil über den Mangel unserer Harmonie in der griechischen Musik wird sowohl unterstützt, durch die Bestimmung, welche sie zu erfüllen hatte, nemlich Trägerin des die schöne Empfindung ausdrückenden Wortes, aber nicht Darstellungsmittel derselben zu sein, so wie durch die mangelhafte Beschaffenheit und Unselbstständigkeit des musikalischen Rhythmus, der mit unserm ausgebildeten Takte nicht verglichen werden kann, und sich, wenn die Musik selbstständig und von der Poesie unabhängig bestanden hätte, ganz anders und unendlich reicher würde haben entwickeln müssen, als wie er neuerdings von Bellermann nachgewiesen worden ist. Endlich widerstrebt die Art der Tonbezeichnung, deren sich die Griechen angeblich seit Pythagoras bedienten, nemlich der Buchstaben des Alphabets, der Darstellung einer tonreichen Musik; denn sie war zur Bezeichnung einfacher Tonverhältnisse schon schwierig und verwickelt, geschweige dass sie zur Bezeichnung verwickelter contrapunktischer Tonverbindungen hätte angewandt werden können.

Da man nemlich jeden Ton als selbstständig und nicht, wie wir bei unserm Octavensystem, nur 7 Töne zu Grunde legend, die andern als eine Wiederholung der frühern Tonreihe in einer andern Tonlage dachte, so reichten natürlich die Buchstaben zur Bezeichnung der vielen in jeder Tonart und jedem Tongeschlecht verschieden bezeichneten Töne nicht aus, und man musste zur Umstellung und Veränderung der Schriftzeichen seine Zuflucht nehmen, wie sie auf beiliegender Tafel bei jedem Buchstaben nach Aristid. Angabe l. I. p. 28. nachgewiesen ist. Dort sind zugleich die Noten für die 15 Tonleitern des diatonischen Geschlechts angegeben, und zwar so, dass die obere Reihe die Noten für den Gesang, die untere die für die Instrumentalbegleitung enthält.

v. Driberg hat nun zwar deshalb, weil er das Princip für die Bezeichnung der Töne mit den entsprechenden Zeichen nicht hat auffinden können, gemeint, es müsse der erste Abschreiber des Alypius entweder aus Unwissenheit Verwirrung in die Bezeichnung gebracht haben, oder die Notentafeln des Alypius seien das Werk eines Betrügers.¹⁾ Wären aber auch wirklich die Notenzeichen des Alypius verfälscht, so stände doch immer fest, dass die Griechen sich ihres Alphabets in allerlei Umgestaltung als Noten bedient, und mit denselben nur die tonischen Verhältnisse, nicht aber das Rhythmische, die Verhältnissmässigkeit und Dauer der Zeitmomente des Tons, geschweige dynamische Unterschiede desselben ausgedrückt haben. Wie würde nun aber wohl eine unserer Partituren in diesen Noten ausgesehen haben, und wie soll man sich bei diesen Zeichen die Notirung mehrfacher Begleitungsstimmen mit Durchgängen oder gar Figuren mit liegenbleibenden Tönen und Pausen vorstellen? Kurz die Notirung der griechischen Musik ist nur zur Bezeichnung der Töne in einer ganz einfachen Tonsetzung anwendbar.

Und so einfach haben wir uns auch die griechische Musik vorzustellen, verzichtend auf den Anspruch, eine Kunst genannt zu werden, falls wir hierunter die Darstellung der Idee des Schönen in vollendet schöner sinnlicher Form verstehen. Leicht würde es uns werden dies nachzuweisen, wenn uns ausser den wenigen Hymnen, deren Echtheit noch nicht einmal über allen Zweifel erhaben ist, nur ein einziges grosses Werk geblieben wäre, was wir zur Aufführung bringen könnten; wir würden aus einer solchen, wenn auch vereinzelt, doch mit voller sinnlichen Wahrheit aufgenommenen Probe auf das Wesen der Musik schliessen können, wie wir aus den schönen Trümmern eines in Schutt versunkenen Tempels auf den gewesenen Prachtbau schliessen; wir würden in ihr einen Spiegel haben, aus dem wir heraussehen könnten, ob die griechische Musik eine in classischer Schönheit der Form entwickelte Sprache der Töne war, ob sie die schöne Empfindung, diese Einheit und Harmonie des Sinnlichen und Geistigen darzustellen vermochte. Aber solche Musikwerke besitzen wir nicht, und es bleibt uns nichts übrig, als ihr Wesen, aus den Nachrichten, die uns darüber geblieben, sei es als besonders behandelter Gegenstand oder in der Weise gelegentlicher Bemerkungen zu begreifen, ihren Organismus darnach zu construiren, und aus der Natur des griechischen Geistes abzuleiten, ihre Wichtigkeit in dem allgemeinen Bildungszustande des Volks und aus ihren Beziehungen zu andern verwandten Erscheinungsformen des Geistes zu würdigen und ihre wahre Bestimmung daraus festzustellen, ihren besondern so gefundenen Inhalt nach der Idee des Kunstschönen zu prüfen, und ihre Form entweder als die angemessene Gestalt eines schönen Ideals aufzuweisen oder sie zu verwerfen.

¹⁾ vgl. dagegen die Abhandlung von J. Uhdolph über die Harmonik der Griechen. Programm des kath. Gymn. zu Glogau. 1841. p. 14.

Was wir aus den Musikschriftstellern über sie erfahren, liegt im Wesentlichen in obiger Darstellung vor, ihre Bedeutung in dem Zusammenhange mit den übrigen Erscheinungen des geistigen Lebens ist ebenfalls mehrfach angedeutet. Suchen wir uns aber weiterschreitend über den Inhalt der griechischen Musik klar zu werden, so fällt es uns zunächst auf, dass dieser Inhalt, allemal wo wir ihn zu fixiren suchen, uns unter den Händen ent schlüpft, und wir ihn nie als selbstständige Geistigkeit, nie als bestimmte Realität zu erfassen und festzuhalten vermögen. Den Inhalt, den wir in ihr begreifen, ist ein erborgter, von ihr nicht in freier Productivität zur Selbstständigkeit ausgestalteter, sondern immer erst ein durch die schwesterliche Muse der Poesie mit ihr vermittelter und in eine nicht immer auf innerer Nothwendigkeit beruhende Beziehung zu ihr gebracht. Sie selbst erscheint unfähig einen geistigen Inhalt zu produciren, in den Tongestalten zur sinnlichen Anschauung zu bringen und in ihnen die Wahrheit der Idee, in geistig sinnlicher Kunstgestaltung zu enthüllen. Wie sollen wir uns aber diese Erscheinung erklären? Alle Kunst bringt ja das Leben, seinen mannigfachen concreten Inhalt, das individuelle wirkliche Dasein, woran die Idee des Schönen sich offenbarend erscheinen kann, zur Darstellung und hat darin ihren Inhalt, und wenn speciell der Musik für ihren Inhalt die ganze reiche Welt des Gemüths, wie sie das im Geiste reflectirte Gegenbild der sinnlichen Welt ist, zu Gebote steht, wenn sie die Macht des Gefühls, die Stärke der Neigung, die Energie der Leidenschaft darzustellen hat, und die unendliche Stufenleiter von Schwingungen, in denen die von der Sinnlichkeit afficirte empfindende Seele erzittert, im Ton wiedererscheinen lassen muss, so leuchtet ein, dass der Inhalt für die Musik an sich den Griechen nicht gefehlt haben kann; er war in ihrem Leben, in dem Leben des Volks, was die höchste Kunstform in anderm mehr oder weniger sinnlichem Material wie kein anderes historisch verwirklicht hat, in einer unendlichen Mannigfaltigkeit vorhanden. Aber das Material, in welchem die Musik das Kunstschöne darstellen muss, den leichtverschwebenden gestaltlosen Ton, in welchem die Sinnlichkeit schon mit einem idealen Hauche angeweht erscheint und in die Geistigkeit umschlägt, das wählten sie nicht zum Darstellungsmittel jenes Inhalts, und bildeten es zur angemessenen Form des schönen Ideals nicht aus.

Den Grund zu dieser Erscheinung haben wir in der eigenthümlichen Natur des griechischen Geistes zu suchen, der eines sinnlichen Mittels bedarf, um sich darin auszuprägen, der alle seine Kunstgestalten zu dem Bilde des wirklichen natürlichen Lebens verklärt und zur höchsten sinnlichen Lebendigkeit erhebt, der den Weg der Bildung durchläuft, indem er auflauscht auf die Natur, und ihr Wesen und ihre Bedeutung ahnt, der, was ihm davon fremd ist, mit sich vermittelt, indem er sie selbst wieder zum Ausdruck seines Wesens umbildet, und ihr den Stempel seines Genius aufdrückt. Denn das ist seine Eigenthümlichkeit, sein Bedürfniss plastisch zu gestalten, und durch die Taufe des Geistes zu weihen und zu erfüllen, was diesem als Heterogenes, als Natürliches schlechthin gegenüber steht, und es zum Zeichen seiner Natur und der höhern innern Wahrheit zu machen. So hat er sich seine Götter geschaffen, als sittlich geistige Mächte, aber sie in das Kleid des natürlichen Lebens gehüllt, und so das Menschliche durch das Göttliche verklärt und beides zur Einheit verbunden; so hat er dem rohen Steine den Geist eingehaucht und ihn zum Ausdruck des vollen frischen Lebens gemacht, und so ist, was er bildet, was er weiss, was er glaubt und in unerschöpflicher Productivität gestaltet, ein geistiges Subject, was er in der Form der schönen Sinnlichkeit sich zum anschaulichen Bilde macht. Aber deshalb bedarf dieser plastische Drang in dem griechischen Geiste auch eines Materials, welches der adäquate Ausdruck, die bestimmte nicht mehr im Symbolischen und Allgemeinen befangene Gestalt der Geistigkeit zu werden geeignet ist. Das Material, aus dem er bildet, muss sich zur

sinnlichen concreten Gestalt, zur individuellen Wirklichkeit bilden lassen, es muss wie der Stein, aus dem Phidias sein berühmtes Götterbild geschaffen, sich in fester Sinnlichkeit doch zur durchsichtigen Materie umwandeln lassen, der Geist muss darin in seiner Wahrheit erscheinen können, wie das griechische Volk aus der Schöpfung des Künstlers die Vorstellung hervorleuchten sah, die es selbst vom Olympischen Zeus in sich trug.

Und wie der Bildhauer, so hat der Maler, hat der Dichter für seine Kunst ein sinnliches Material, aus dem er die Gebilde seines Genius schafft; jener die Farbe, dieser das Wort. Der Dichter haucht seine in den Empfindungen der Wonne und Lust gehobene Seele, den Schmerz und die sanfte Klage seines Herzens, das ganze Leben seines Gemüths in den kunstvoll gestalteten Wortlaut, und was er spricht, ist der bestimmte in sich fertige angemessene Ausdruck seiner Gefühle, seiner Wünsche, seines Glücks, seines Lebens. Wie verhält es sich aber in dieser Beziehung mit dem Material der Musik? Wohl ist auch in ihr dasselbe ein Sinnliches, der Ton, der in der schwingenden Luft erzittert; aber seine Körperlichkeit ist schon in ein ideelles Gewand gehüllt, aus der sichtbaren Wahrnehmung in die Hörbarkeit umgeschlagen, worin das Ideelle gleichsam aus seiner Befangenheit in der Materie sich loszulösen im Begriff steht. Die Gestalten, welche die Musik aus diesem Material bildet, sind vorüberrauschende Erscheinungen, flüchtige Bilder, die im Entstehen schon wieder verschwinden und sich umgestalten, wie die Formen im Kaleidoscop, halb geistige Wesen, die unsre Seele in ahnungsvolle Stimmung versetzen, unser Gefühl ansprechen, aber in allgemeiner Weise nur eine Empfindung zu erregen vermögen, doch keiner klaren durchsichtigen individuellen Gestaltung fähig sind und nur als elementarische Mächte an das Leben des Gemüths anschlagen und so in die tiefsten Schachte der Subjectivität schwingend fortgehen. Dem griechischen Geiste war aber diese abstracte Innerlichkeit, dieses dumpfe Brüten und Weben des Geistes im Gefühl etwas seiner zu klarer sichtbarer Gestaltung geistiger Conception hinstrebenden Natur Fremdes, das Mysteriöse hatte für die Griechen etwas Schreckenregendes und Unheimliches, und erweckte mit seiner zauberisch abstossenden und anziehenden Gewalt in ihm Ahnungen und Schauer zugleich. Daher konnte sich aber auch die Musik, die recht eigentlich und allein die Kunst für die Welt des Gefühls ist, zu der Vollendung, wo sie das innere Leben der Empfindung in allen ihren Situationen malt, bei den Griechen nicht entfalten.

Zu einer selbstständigen freien und künstlerischen Entwicklung ihres Characters bedurfte die Musik erst eines reicher gestalteten innern Gemüthslebens, es musste erst ein Reich des geheimnissvollen Glaubens aufgerichtet, das unsichtbare Ewige in dem unsichtbaren Innern des Herzens erfasst und von der geheiligten Vorstellung die sinnliche Anschaulichkeit abgestreift werden. Erst im Dienste einer rein geistigen Religion, des Christenthums, die ihr Heiligthum in den Tiefen des Herzens aufgebaut hat, mit einem Cultus, der das Mysterium der Offenbarung Gottes in bestimmter menschlicher Gestalt, in vielfachen Beziehungen feiert, mit einer Lehre, welche den Inhalt des Göttlichen, die ewige Wahrheit in der unsichtbaren Kraft des Glaubens erfassen lehrt, ja selbst Verzicht leistet auf das Begreifen des göttlichen Inhalts, und in der Selbstüberwindung der Natürlichkeit durch die Macht substantieller göttlicher Kraft die Feier der Versöhnung als eine innere Thatsache feiert, nur erst im Dienste dieser Religion konnte die Musik als die Sphärenharmonie der innern geistigen Welt, als das Leben der in seliger Empfindung trunkenen menschlichen Seele ertönen, und aus der unermesslichen Fülle der gottbegeisterten Phantasie die leichten Gestalten der beschwingten Töne zu selbstständigem Dasein gebären. Mit ihrem Wesen ist dann aber auch ihre Bestimmung eine andere geworden. Die griechische Musik hatte keine andere

Bestimmung, als den begeisterten Ausdruck des Dichters dienend zu tragen, die in der ideellen Gestalt des gesprochenen verständigen Wortes zur Erscheinung gebrachte Empfindung mit sinnlicherer Leiblichkeit zu behaften, den flüchtigen Laut als die dem Gedankeninhalt adäquate Form des Geistigen zu fesseln, und zum klaren, vernehmbaren und schwingenden Ausdruck der Empfindung zu machen. Darum sang der Dichter sein Lied, weil es ihm nicht darum zu thun war, nur verstanden zu werden und das innere Getriebe seiner bewegten Brust durch die Vermittelung des reflectirenden Gedankens von dem Hörer finden und begreifen zu lassen, sondern mit elementarisch wirkender Gewalt sollte das leibliche tönende Wort die eigene Empfindung unmittelbar und mit voller Wahrheit in der Seele des Hörers wiedererwecken, und den Verlauf des unsichtbaren Waltens in seinem innern Leben dem Hörer zur eigenen Geschichte machen. Das thut aber auch das tönende, das gesungene Wort aufs vollkommenste; denn die menschliche Stimme, der Gesang ist die natürlichste und zugleich vollendetste und beseelteste Form des Tons, es ist die der menschlichen Natur selbst und ihrer Leiblichkeit angehörige Gestalt desselben, und wegen dieser Natürlichkeit und Beseeltheit auch die wirksamste, die, deren Ausbildung sich die Tondichtung bei den Griechen vorzugsweise zuwandte, und die wohl, um die Materialität des Tons zu erhöhen und seine elementarische Wirkung zu verstärken, noch von begleitenden Instrumenten unterstützt werden, aber sehr wohl ohne diese bestehen konnte, während umgekehrt diese nicht ohne jene in selbstständiger Gestalt vorhanden sein, wenigstens nicht als eine Aeusserung des Seelenlebens erscheinen konnte.

Wohl zeigt die Geschichte der griechischen Musik schon in ziemlich früher Zeit Spuren der Versuche, die Instrumentalmusik von dieser untergeordneten Stufe, auf der sie als Begleiterin des Gesanges erscheint, zu befreien und zu selbstständiger Entwicklung zu erheben. In den pythischen Spielen ertönte dem Gotte zu Ehren, der die orgiastische Flötenmusik früher gehasst, und diesen Hass auf die Menschen vererbt hatte,¹⁾ die Flöte ohne Gesang zuerst von Sakadas aus Argos²⁾ und zwar so meisterhaft, dass der Gott sich mit ihr aussöhnte; Pythokritos aus Sikyon erhielt 6 Pythiaden hindurch hintereinander den Siegespreis und eine Ehrensäule für sein Flötenspiel ohne Gesang,³⁾ und Agelaus von Tegea liess in der 8ten Pythiade als der Erste neben der Flöte die Kithara allein ertönen und erhielt den Preis.⁴⁾ Aber einmal ist wohl zu unterscheiden, was in der Kunst hier und da als vereinzelte Leistung weniger besonders Begabter hervortritt, von dem, was wir als ein allgemeines geistiges Eigenthum des Volkes betrachten müssen, und dann können jene Leistungen ohnehin nur sehr unerheblich gewesen sein, da die Instrumentalmusik sich bekanntlich erst nach jener Zeit zu einiger Vollkommenheit ausgebildet hat, während jenes Bestreben, sie loszulösen von dem Worte, lange Zeit eifersüchtig überwacht und als etwas Unnatürliches zurückgewiesen wurde von Männern, die wie Plato sich der Aufgabe der Musik bewusst waren, und nur zugeben wollten, dass sie die Dichtung trage, die Recitation unterstütze und leite, zur Verstärkung und Regelung des gesungenen Wortes diene und die schöne Gebehrde des Leibes und seine Bewegung im sinnigen Tanze begleite, und damit zum Schmucke und Schwunge der dichterischen Darstellung beitrage.

Aber um diese Aufgabe zu lösen, bedurfte die griechische Musik auch nur eines solchen Grades von Ausbildung und Entwicklung, wie wir ihn in den Schriftstellern über dieselbe ausgesprochen und in unendlich vielen gelegentlichen Zeugnissen des griechischen Alterthums belegt finden; sie durfte nur fähig sein für den Ausdruck der Regelmässigkeit in rhythmischer Bewe-

¹⁾ Diod. Sic. 5. 83. ²⁾ Corsini dissert. Agon. Pyth. p. 144. ³⁾ Paus. Eliac. c. 7. et 14. ⁴⁾ Paus. Phoc. c. 7.

gung, fähig sein, das Princip der Gesetzmässigkeit in sich aufzunehmen, um den durch Tonart, Geschlecht, System verschiedenartigen Verhältnissen des Tons einen bestimmten Character aufzuprägen, und darin den Fortschritt zu der höchsten Kunstform, der sie fähig war, zu finden, der Harmonie im Sinne der Griechen, indem sie die Unterschiede und Gegensätze der Tongestalten zu einer zusammenstimmenden Einheit, zur Einheit eines melodischen Ganzen zusammenfasste und darin jene Besonderheiten aufhob. Bis zu dieser Harmonie des melodischen Ausdrucks, zu dieser Gesetzmässigkeit rhythmischer und tonischer Bewegung, die aber nicht eine freie war, sondern im Allgemeinen dem Gesetze der prosodischen Anforderung sich schmiegte, hat sich die griechische Musik in sich zu vollenden gehabt, und sich wirklich vollendet. Ihre wahre Aufgabe hat sie daher nur im Verein mit den verschwisterten Künsten, der Poesie, der Mimik und Orchestik gelöst und mit diesen sich zur Hervorbringung eines schönen und beseelten organischen Ganzen verbunden, das in diesem Verein und in vollendeter Harmonie seiner einzelnen Bestandtheile erst die wahre und ideale Kunstgestalt des griechischen Geistes zur Erscheinung gebracht hat, eines Ganzen, in welchem die einzelnen Factoren unter sich in so nothwendigem Wechselinfluss stehen, dass keine aus der feingewobenen Verflechtung sich zurückziehen, keine sich vor der andern geltend machen darf, ohne den Zauber der ätherischen Gestalt zu vernichten, der in der Zusammenwirkung aller besteht. Aber in diesem Verein hat die Musik auch ihre Bedeutung, und ist sie nothwendig, ist sie gleichsam die Folie jenes Spiegels, worin sich das Bild des heitern griechischen Lebens nach allen seinen Beziehungen und Richtungen in crystallener Reinheit und Wahrheit abspiegelt.

Und jede dieser Künste achtet mit heiliger Scheu das Gebiet, in dem das Wesen der andern herrscht und ihre Natur entfaltet, einander ergänzend und helfend kommen aber alle sich entgegen, von einer Seele belebt, von einem Ideale getragen; und in dieser züchtigen Selbstbeherrschung, in dieser Unterordnung unter die gemeinsame Aufgabe, die Darstellung des schönen Ideals, ist die griechische Musik auch bewahrt geblieben vor den Verirrungen, in welche die freigewordene ungebundene moderne Musik verfallen; sie ist freigeblichen von den Härten und Zerrissenheiten, in denen diese ihre Effecte erstrebt, frei von dem organisirten Lärm, den wir noch Musik nennen und dem chaotischen Gewirr nach Gestaltung ringender und in unausgebildetem Zustande schon wieder ersterbender Töne, frei von jener Gehaltlosigkeit und innerer Entzweiung, jenem Widerspruch zwischen der Darstellung und der darzustellenden Idee, jener ins Unschöne und Wilde ausartenden Ausschweifung der Form und des Ausdrucks, frei von der Schwäche sinnlicher Ueberschwenglichkeit, Ueberreiztheit und Frivolität, an denen ein guter Theil unserer modernen Musik krank liegt.

A	B	Γ	Δ	E	Z	H	Θ	I	K	Λ	M	N	Ξ	O	Π	P	Ϛ	T	Υ	Φ	X	Ψ	Ω
V	R	L	∇	E	7	Ь	Г	И	К	V	M	И	Ξ	Ϛ	Π	Ь	Ϛ	Л	Л	Φ	Ж	Ь	Л
W		Л	∇	E		Ь		И	К	∇	∇				Л		Ϛ	Т	Л	Р	Ж		Л
A		F	∇			Ь				∇	∇				Л		Ϛ			Р	Ж		Л
A		F				H				∇	∇				Л		Ϛ			Р	Ж		Л
		F													Л		Ϛ						
		F													Л		Ϛ						
		F													Л		Ϛ						

	Dorsambanomen	Hypaton			Meson			Synemmenon				Dizeugmenon				Hyperbolicon									
		Hypate	Parhypate	Lichanos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	Trite	Paranete	Mete	Paranete	Trite	Paranete	Mete	Trite	Paranete	Mete							
<i>Hypodorius</i>	Ь	З	Ь	Н	И	∇	Ω	Ψ	Т	Г	Φ	Υ	Г	М	Λ	Η	Γ								
	Р	ε	ε	Ϛ	ε	ε	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Hypoiastius</i>	Л	Л	Ϛ	М	Ь	7	Г	X	Φ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	Т	З	Н	Ь	ε	Т	Г	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Hypophrygius</i>	З	Ϛ	Ξ	И	7	F	Ω	Φ	Υ	Г	М	Ϛ	Р	М	И	Θ	Г	Л							
	ε	Н	Ь	ε	Т	Л	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Hypoacolius</i>	Л	И	М	Ь	∇	Г	X	Т	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	ε	Р	Ь	ε	Т	Г	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Hypolydius</i>	Ϛ	М	V	7	Г	R	Φ	Ϛ	Р	М	И	Ϛ	ε	И	Z	ε	Л	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	Н	Ь	ε	Т	Г	Л	F	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
<i>Dorius</i>	И	И	∇	Ω	Ψ	Т	Г	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	Р	ε	ε	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Iastius</i>	М	Ь	7	Г	X	Φ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	Ь	ε	ε	Т	Г	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Phrygius</i>	Г	7	F	Ω	Φ	Υ	Г	М	Λ	Η	Γ	И	Θ	Г	Л	Ь	Л	М							
	ε	Т	Л	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Acolius</i>	Ь	∇	Г	X	Т	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	ε	Т	Г	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Lydius</i>	7	Г	R	Φ	Ϛ	Р	М	И	Θ	Г	Л	Z	ε	Л	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	Т	Г	Л	F	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
<i>Hyperdorius</i>	∇	Ω	Ψ	Т	Г	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	Л	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Hyperiaastius</i>	Г	X	Φ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	Г	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Hyperphrygius</i>	Ω	Φ	Υ	Г	М	Λ	Η	Γ	В	Ж	Л	Л	Ь	Л	М	Λ	Η	Γ							
	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Hyperacolius</i>	X	Т	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇
<i>Hyperlydius</i>	Φ	Ϛ	Р	М	И	Θ	Г	Л	Ь	Л	М	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ	Ϛ
	F	Ϛ	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇	∇

NB. Die obere Reihe enthält jedesmal die Noten für den Gesang; die untere die für die Instrumente.

Schulnachrichten

über

Das Jahr von Ostern 1841 — 1842.

A. Lehrverfassung.

Prima.

Ordinarius: der Director.

- 1) Deutsch. 2 St. Literaturgeschichte von den Anfängen der deutschen Literatur bis Opitz, 1 St. Lektüre (der Nibelungen Not, Göthe's Iphigenia), abwechselnd mit freien mündlichen Vorträgen, 1 St. Vierwöchentlich eine häusliche Ausarbeitung. Prof. Müller.
- 2) Latein. 8 St. Cic. Or. pro Plancio und Acc. in Verrem lib. IV., de Officiis lib. I., 3 St. Horat. Carm. lib. IV. und II.; und Epist. lib. I. 1—7. 2 St. Exercitien, mündliche und schriftliche Extemporalien, freie Aufsätze, 3 St. Privatlektüre, an welcher auch die meisten Secundaner Theil nahmen: Taciti Ann., Sonnabends zwischen 6—8 Uhr Abends. Dir. Wendt.
- 3) Griechisch. 6 St. Im Sommer: Plutarehi Timoleon, 3 St.; Homeri Ilias XI—XIII., 2 St. Im Winter: Sophoclis Electra, 3 St.; Platonis Apologia, 2 St. — In der Grammatik die Lehre von den Temporibus und Modis, Exercitien und Extemporalien, 1 St. Prof. Martin.
- 4) Hebräisch. Abth. I. Lektüre des Buchs Esther und der Psalmen, 1 St. Syntax nach Gesenius Grammat. p. 192—313, und schriftliche Uebungen nach Hantschke. 1 St. Abth. II. Die Formenlehre und Gesenius Lesebuch p. 1—12, 21—36. 2 St. Bis zu den Sommerferien Oberl. Schönborn, seit August Dr. Schönbeck.
- 5) Polnisch. 2 St. Pan Podstoli von Krasicki, Uebungen im Sprechen, Extemporalien und freie Arbeiten. Bibliothekar v. Lukaszewicz.
- 6) Französisch. 2 St. Ideler und Nolte: Neuere französische Dichter, Extemporalien und schriftliche und mündliche Exercitien nach Fränkel's Anthologie. Prof. Ziegler.
- 8) Evangelische Religion. 2 St. Erklärung der Briefe Jacobi und Judae, und Kirchen- und Religionsgeschichte von der Gründung der Kirche bis zur Reformation, nach Bender's Handbuche. Prof. Trinkler.

Katholische Religion. Erste Abtheilung. I. II. III. A. u. B. combinirt. 2 St. Im Sommer: Pflichten gegen den Nächsten und besondere Stände. Das Evangelium Johannis erklärt von Cap. 10 bis zu Ende. Im Winter: Offenbarung — Ansehen der N. T.-Bücher — Erkenntnismittel der Lehre Jesu. Das Zeitalter der Verfolgungen bis Constantin d. Gr.

Zweite Abtheilung. IV., V., Vorb.-Kl. comb. 2 St. Dasein und Eigenschaften Gottes — Bibel-Tradition, Schöpfung, Sündenfall, nach Ontrup. Geschichte des N. T. vom 2ten Jahre des öffentlichen Lehramts Jesu bis zu Ende, nach Kabath. Mans. Grandke.

8) Mathematik. 4 St. Repetition der Gleichungen und Reihen. Combinationslehre, Binomial-, Exponential- und Logarithmische-Reihe. 2 St. — Repetition der Stereometrie. Goniometrische Functionen und ebene Trigonometrie. 2. St. Lehrb. v. Tellkamp. Bis zu den Sommerferien Prof. Loew, seit August Dr. Libelt.

9) Physik. 2 St. Allgemeine Eigenschaften der Körper. Statik und Dynamik. Lehrb. v. Knochenhauer. Dr. Libelt.

10) Geschichte und Geographie. 3 St. Allgemeine Geschichte von dem Principat Octavian's bis zu Ende der Kreuzzüge. Repetition der ganzen Römischen Geschichte nach Zumptii Annales. In den Händen der Schüler Schmidt's Grundriss und die Tabellen von Bötticher-Wigand. Der Direktor.

11) Philosophie. 1 St. Empirische Psychologie, nach Mathiä's Lehrbuch. 1 St. Prof. Müller.

Secunda.

Ordinarius: Professor Martin.

1) Deutsch. 2 St. Systematische Anleitung zur Anfertigung von Aufsätzen, 1 St. — Lektüre, abwechselnd mit freien mündlichen Vorträgen, 1 St. — Dreiwöchentlich eine häusliche Ausarbeitung. Prof. Müller.

2) Latein. 9—10 St. Liv. XXIII. und Cicero pro Milone, 4 St. Grammatik: Syntax des Verbi und Synt. ornata nach Zumpt, 1 St.; Exercitien und Extemporalien, auch Versuche freier Arbeiten für die älteren Schüler, 1 St.; mündliche Uebersetzungen aus dem Deutschen aus Zumpt's Aufgaben, 1 St. — Privatlektüre: Ovid. Metamorph. VII. VIII. (alle 14 Tage 1 St.), Prof. Martin. — Virgil. Aen. lib. II. Terentii Adelphi und metrische Uebungen, 2 St. Prof. Ziegler.

3) Griechisch. 6—7 St. Xenoph. Anab. VI. VII. und Memorab. II. 2 St. Grammatik: Wiederholung der Verba anom., die Partikeln und Syntaxis nominum (§. 110—117. und 122—133. Buttm.), Exercitien und Extemporalien, 2 St. Prof. Martin. — Homer. Odys. die letzten sieben Bücher. 2 St. Privatlektüre: Homer. Ilias. lib. I.—III. Prof. Ziegler.

4) Hebräisch, siehe Prima.

5) Polnisch. 2 St. Wypisy von Popliński; Exercitien und Extemporalien. Bibliothekar v. Łukaszewicz.

2) Französisch. 2 St. Ideler und Nolte: Neuere franz. Prosaisten. Extemporalien und Exercitien. Prof. Ziegler.

7) Evangelische Religion. Sommersemester: Beendigung der Glaubenslehre mit den Abschnitten von der Erlösung und Heiligung, nach Bender, (VIII., X. und XItes Hauptstück) und Erklärung der Evangelien. — Im Wintersemester: Sittenlehre nach Bender (IXtes Hauptstück).

Katholische Religion, siehe Prima.

8) Mathematik. 4 St. Gleichungen des ersten und zweiten Grades. Logarithmen. Arithmetische und geometrische Progressionen. Einfache und Zinseszins-Rechnung. 2 St. — Stereometrie, 2 St. Lehrb. v. Tellkampff. Bis zu den Sommerferien Prof. Loew, seit August Dr. Libelt.

9) Geschichte und Geographie. 3 St. Geographie und Geschichte der Völker des Alterthums: Chinesen, Inder, Meder, Assyrier, Babylonier, Phönicier, Israeliten, Aegyptier, Perser und Kleinasiaten; darauf: Griechen und Macedonier bis 146. v. Chr. Repetition theilweise in lateinischer Sprache nach Zumptii Annales. Der Director.

Ober-Tertia.

Ordinarius: Professor Ziegler.

1) Deutsch. 2 St. Grammatik nach Becker (Syntax des prädicativen und attributiven Satzverhältnisses). 1 St. Deklamations-Uebungen, abwechselnd mit freien Vorträgen über historische Themata, 1 St. Vierzehntäglich eine schriftliche Ausarbeitung. Prof. Müller.

2) Latein. 9 St. Caes. B. G. III. IV. Cic. in Cat. I. und II. 2 St. Lat. Leseb. v. Benecke, zweiter Theil, mit Auswahl, 2 St. Syntax nach Zumpt §. 362—611. nebst Wiederholung der Etymologie. Wöchentlich Exercitien, vierwöchentlich Extemporalien. Prof. Benecke. — Ovid. Metam., ausgewählte Stücke aus lib. IV.—VII. und metrische Uebungen. 2 St. Prof. Ziegler. — Ciceronische Chrestomathie von Bötticher und monatlich 1 Extemporale pro loco. Der Director.

3) Griechisch. 6 St. Das Verbum in μ und das anomale Verb. Repetitionen aus dem Pensum der vorigen Klasse. Exercitien, Extemporalien; 2 St. Xenoph. lib. I. cap. VIII. bis lib. II. zu Ende; 2 St. Homer. Odyss. lib. VI. und VII., 2 St. Prof. Ziegler.

4) Polnisch. 2 St. Wypisy Poplińskiego, Exercitien und Extemporalien. Bibliothekar v. Łukaszewicz.

5) Französisch. 2 St. Grammatik: das unregelm. Verb., die Pronomina und ihre Syntax. Exercitien. Voltaire's Charles XII. Prof. Ziegler.

6) Evangelische Religion. 2 St. Glaubenslehre (nach Bender I—VII. Hauptstück.) Einleitung in die Religionslehre; von Gott und seinem Wesen, seinen Eigenschaften, von der Trinität, den Engeln, der ursprünglichen Beschaffenheit des Menschen und von dem sittlichen Verderben desselben. Prof. Trinkler.

Katholische Religion, siehe Prima.

7) Mathematik. 4 St. Von den entgegengesetzten Grössen, Potenzen und Wurzeln, 2 St. — Planimetrie von der Aehnlichkeit der Figuren an bis zum Schluss, 2 St. Lehrb. v. Tellkampff, bis zu den Sommerferien Prof. Loew, seit August Dr. Libelt.

8) Geschichte und Geographie. 3 St. Alte und mittlere Geschichte bis Carl m., mit Zugrundlegung der Bötticher-Wigand'schen Tabellen, 2 St. Geographie: Die ausser-europäischen Erdtheile mit besonderer Berücksichtigung der Kolonien der Europäer, 1. St. Prof. Müller.

Unter-Tertia.

Ordinarius: Prof. Dr. Trinkler.

1) Deutsch. 2 St. Grammatik nach Becker. Als Einleitung die Lehre von den Begriffen, deren Beziehungen und von den Satzverhältnissen, dann das Allgemeine aus der Syntax des

prädicativen, attributiven und objectiven Satzverhältnisses, vierzehntäglich schriftliche Aufsätze, namentlich Beschreibungen und Schilderungen. Prof. Trinkler.

2) Latein. 9 St. Grammatik nach O. Schulz. Syntax des Verbi und Wiederholung des Pensums der vorigen Klasse, 2 St. Caes. Bell. Gall. lib. III. und IV., 3 St. Benecke's Leseb. 2ter Theil bis Seite 70. Ovid Metam. I. II. und III. mit Auswahl. 2 St. Exercitien und Extemporalien wöchentlich abwechselnd, 2 St. Prof. Trinkler.

3) Griechisch. 5 St. Formenlehre bis zu dem Verb. in μ . Jacobs Elementarbuch. Exercitien und Extemporalien. Bis zu den Hundstagen Oberl. Schönborn. Von da bis zu Ende des Jahres Lehrer Krupski. Von Neujahr ab Prof. Ziegler.

4) Polnisch. 2 St. Wypisy Poplińskiego. Syntax nach der Grammatik von Popliński. Exercitien. Extemporalien. Bibl. v. Łukaszewicz.

5) Französisch. 2 St. Leseübungen. Einübung von avoir, être und dem regelmässigen Zeitworte; das Substantiv, der Artikel etc. nach Herrmann's Grammatik. Uebersetzung aus dem Französischen. Exercitien und Extemporalien. Vierzehntäglich eine schriftliche Arbeit. Professor Müller.

6) Evangelische Religion. 2 St. Zweck und Grundbegriffe der Religionslehre. Das erste Hauptstück des christl. Glaubens; damit verbunden die 3 ersten Gebote. Das Erlösungswerk Jesu nach dem zweiten und dritten Hauptstück. Auswendiglernen dazu gehöriger Bibelstellen; bis zu den Sommerferien Oberl. Schönborn, von August bis Weihnachten L. Hensel, seit Neujahr Cand. Jaehner.

Katholische Religion, siehe Prima.

7) Mathematik. 3 St. Zahlenlehre, von den Brüchen und Proportionen, 2 St. im Sommer, 1 St. im Winter. — Planimetrie bis zur Aehnlichkeit der Figuren, 1 St. im Sommer, 2 St. im Winter; bis zu den Sommerferien Prof. Loew, seit August Dr. Libelt.

8) Geschichte und Geographie. 3 St. Alte Geschichte mit Zugrundlegung der Tabellen von Bötticher Wigand. Geographie: Wiederholung des in den früheren Klassen Durchgenommenen; bis Neujahr Lehrer Krupski, von da ab Lehrer Rymarkiewicz.

9) Naturgeschichte 2 St. Im Sommer: Botanik. Im Winter: die Wirbelthiere nach Cuvier, L. Krupski. Seit Neujahr: Einleitung in die niedern Thierklassen, namentlich der Insekten, Beschreibung der Ordnung Lepidoptera nach Burmeisters Entomologie und Oken. Lehrer Brüllow.

Quarta.

Ordinarius: Prof. Dr. Benecke.

1) Deutsch. 3 St. Satzlehre nach Wurst, mit Rücksicht auf die Terminologie der latein. Grammatik, Auswendiglernen von Gedichten, häusliche Ausarbeitungen abwechselnd mit Extemporalien zur Einübung der Orthographie und Interpunction. Prof. Benecke.

2) Latein. 10 St. Grammatik nach O. Schulz: die Lehre von den Casus, nebst Wiederholung der Etymologie, 3 St. Lat. Leseb. v. Benecke, erster Theil, 4 St. Corn. Nep. Thras. Con. Dion. Iphic. Chabr., 2 St. Wöchentlich Exercit. abwechselnd mit Extemp. Prof. Benecke.

3) Polnisch. 3 St. Elementarbuch der polnischen Sprache von Popliński und das Lesebuch von Polsfuss; das Substantivum und Verbum, unregelmässige Zeitwörter, Exercitien, Extemporalien. Bibl. v. Łukaszewicz.

4) Evangelische Religion. 2 St. Lesen des Evang. Math. zur Kenntniss des Lebens Jesu. Zugleich Erklärung und Anwendung der wichtigsten Abschnitte des Math., und Auswendiglernen dazu gehörender Bibelstellen und Lieder; bis Weihnachten Lehrer Krupski, seit Neujahr Kand. Jaehner.

Katholische Religion, siehe Prima.

5) Geometrie. 2 St. Combinatorische Vorübungen. Congruenz der Figuren; bis zu den Sommerferien Prof. Loew, seit Neujahr Dr. Libelt.

6) Rechnen. 3 St. Zahlenlehre über Prim- und zusammengesetzte Zahlen und Bruchrechnung, 1 St. Praktische Bruchrechnung, Proportions-, Zins-, Rabatt- und Gesellschaftsrechnung, so wie Kettensatz und Decimalbrüche, 2 St. L. Brüllo w.

7) Naturgeschichte. 2 St. Im Sommer: Botanik. Im Winter: Einleitung in die Zoologie und Beschreibung der Amphibien und Fische. L. Brüllo w.

8) Geschichte. 2 St. Allgemeine Uebersicht nach Volger's Leitfaden. Anfertigung von Tabellen. Prof. Müller.

9) Geographie. 2. St. Politische Geographie von Europa nach Volger. Prof Müller.

10) Kalligraphie. 1 St. L. Brüllo w.

Quinta.

Ordinarius: Oberlehrer Schönborn, von August bis Neujahr L. Hensel, dann L. Rymarkiewicz.

1) Deutsch. 3 St. Lese-, Orthographie- und Memorirübungen; Satzlehre nach Wurst; häusliche Aufsätze (meist Nacherzählungen) wechselten mit Extemporalien zur Einübung der Orthographie; bis Weihnacht Lehrer Hensel, seit Neujahr L. Rymarkiewicz.

2) Latein. 9 St. Lesebuch von Schönborn II. Theil fast beendigt; die Formenlehre, soweit sie schon in der vorigen Klasse gelernt worden, repetirt, dann die unregelmässigen Verba; Exercitien wechselten wöchentlich mit Extemporalien. Bis zu den Sommerferien Oberl. Schönborn; von da an bis Weihnacht L. Hensel; seit Neujahr L. Rymarkiewicz.

3) Polnisch. 3 St. Elementarbuch der polnischen Sprache von Popliński, das Adjectiv und Substantiv, być und mam. Uebungen im Lesen und orthographischen Schreiben auf der Tafel. Bibl. v. Łukaszewicz.

4) Evangelische Religion. 2 St. Die heilige Schrift und ihre Theile. Die 10 Gebote. Biblische Geschichte des A. T. Auswendiglernen dahin gehörender Bibelstellen und Liederverse; bis Weihnacht L. Hensel, seit Neujahr Kand. Jaehner.

Katholische Religion, siehe Prima.

5) Rechnen. 4 St. Zahlenlehre der 4 Species. Praktisches Rechnen mit benannten Zahlen und Brüchen. L. Brüllo w.

6) Naturgeschichte. 2 St. Im Sommer: Botanik. Im Winter: Allgemeine Einleitung, dann Beschreibung der Vögel. L. Brüllo w.

7) Geographie. 3 St. Asien, Afrika. Neuholland und Deutschland, nebst spezieller Geographie des preussischen Staats, nach Volger. Bis Weihnacht L. Hensel; seit Neujahr Kand. Jaehner.

8) Kalligraphie. 2. St. L. Brüllo w.

Vorbereitungs - Klasse.

Ordinarius: L. Krupski bis Weihnacht, seit Neujahr: Dr. Schönbeck.

1) Deutsch. 5 St. Die Lehre vom einfachen und zusammengezogenen Satze, nach Wurst 2 St. Lese- und Memorirübungen. 2 St. Orthographische Extemporalien abwechselnd mit kleinen häuslichen Arbeiten. 1 St. Bis zu den Sommerferien L. Hensel, vom August bis Weihnacht L. Krupski, seit Neujahr Dr. Schönbeck.

2) Latein. 10 St. Die Formenlehre bis zu den Deponentibus incl.; Lateinisches Lesebuch für die Vorbereitungs-Klasse bis §. 73., Exercitien und Extemporalien. Bis Weihnacht Lehrer Krupski, seit Neujahr Dr. Schönbeck.

3) Evangelische Religion. 2 St. Biblische Geschichte des alten und neuen Testaments. Auswendiglernen von Bibelstellen. L. Brüllow.

Katholische Religion, siehe Prima.

4) Rechnen. 4 St. Die vier Species in unbenannten und benannten Zahlen. L. Brüllow.

5) Geographie. 2 St. Das Wichtigste aus der mathemat. und physikal. Geographie; allgemeine Uebersicht der fünf Erdtheile. L. Hensel bis zu den Sommerferien; seit August: Geogr. von Europa, Asien, Amerika. Dr. Schönbeck.

6) Naturgeschichte. 2 St. Die Säugethiere. L. Brüllow.

7) Kalligraphie. 3 St. L. Brüllow.

Gesang.

Erste Abtheilung: Chorgesang. 1 St. wöchentlich. Uebungen dazu in getrennten Stimmen 2 St.

Zweite Abtheilung. Theoret. und prakt. Uebungen für die Anfänger. Im Sommer 2 St. im Winter 1 St. Prof. Ziegler.

Dritte Abtheilung: Elementar-Uebungen für die Anfänger. 2 St. L. Kuhm.

Zeichnen.

Dieser Unterricht wurde in 10 Stunden wöchentlich von dem Lehrer Perdisch ertheilt.

Gymnastische Uebungen.

Diese haben unmittelbar nach Ostern begonnen und sind bis zum Schluss des Sommer-Semesters wöchentlich zweimal von 5—7 Uhr Nachmittags fortgesetzt worden. Lehrer Kuhm.

B. Verordnungen der vorgesetzten und Mittheilungen anderer Behörden.

Das Königliche Provinzial-Schul-Kollegium theilt mittelst Reskripts vom 10. August pr. dem Direktor einen Extrakt der vom K. Provinzial-Schul-Kollegium der Provinz Sachsen vom 8. März 1832. erlassenen Bekanntmachung mit, betreffend das der Staats-Verwaltung zustehende Collatur-Recht über 35 Freistellen auf der Landesschule Pforta.

Unter dem 6. September pr. von dem Rektor und Senat der Königlichen Universität zu Breslau zwei Exemplare des Lektions-Verzeichnisses für das Winterhalbjahr 18⁴¹/₄₂.

Dasselbe communicirt dem Direktor durch Reskript vom 10. Septbr. pr. einen Erlass des Herrn Ministers der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten vom 15. Juli ejusdem, betreffend die Prüfung der zur Universität Abgehenden, welcher mehrere Bestimmungen enthält, wie die Prüfungs-Commissionen verfahren sollen, um in der Jugend die Ueberzeugung zu verbreiten, dass es zum Bestehen der Abiturientenprüfung nur eines regelmässigen Fleisses bedarf, und dass es nicht minder dem diessfälligen Reglement vom 4. Juli 1834. widersprechend, als einer gründlichen Ausbildung der Schüler hinderlich sei, wenn sie das letzte Jahr in Prima lediglich zur Wiederholung des früher Erlernten anwendeten, und so die Zeit, wo sie ihre Schulbildung vollenden sollten, entweder in übermässigen Anstrengungen oder ausschliesslich mit solchen Beschäftigungen hinbrächten, zu denen eine unbegründete Furcht vor der Abiturienten-Prüfung und eine irrige Ansicht von derselben sie verleitete. Die wichtigste Bestimmung ist folgende: »Denjenigen Abiturienten, welche nach dem durch Censuren und Klassen-Leistungen belegten Zeugnisse ihrer Lehrer mit den nöthigen Vorkenntnissen in Prima eingetreten sind, und während ihres Aufenthalts in derselben in allen Lehrgegenständen einen regelmässigen Fleiss bethätigt haben, kann der Königl. Kommissarius, wenn ihre schriftlichen Arbeiten genügend ausgefallen sind, auf den einstimmigen Antrag der übrigen Mitglieder der Prüfungs-Commission auf Grund der Bestimmung im §. 24. des Reglements die mündliche Prüfung in den Fächern erlassen, in welchen sie während ihres Aufenthalts in Prima stets vollständig befriedigt haben.«

Dasselbe theilt mittelst Reskripts vom 29. December pr. die Bestimmungen mit, welche Allerhöchsten Orts darüber erlassen worden, unter welchen Bedingungen ein Gymnasiallehrer ein Nebenamt, welches nicht ein Königliches Amt ist, übernehmen dürfe.

Dasselbe empfiehlt im Auftrage des Vorgeordneten Königlichen Ministeriums mittelst Reskripts vom 9. Januar c. die lateinische Synonymik des Dr. Schultz in Arnberg und mittelst eines anderen Reskripts vom 1. Februar die von dem Conrector und Professor Hiecke zu Merseburg herausgegebene Schrift: »Der deutsche Unterricht auf deutschen Gymnasien« zu näherer Prüfung und Beachtung.

C. Chronik.

Anfang des Sommer-Semesters am 19. April, Schluss am 2. Oktober. Das Winter-Semester begann am 11. Oktober.

Am 6. Mai hatte das Lehrer-Kollegium die Ehre und zugleich den Schmerz, dem zeitherigen Ober-Präsidenten, dem Königlichen wirklichen Geheimen Rathe, Herrn Flottwell, den Abschiedsbesuch abzustatten. Nachdem der Direktor in einer Anrede hervorgehoben, dass unser Gymnasium unter des Herrn Ober-Präsidenten Verwaltung, und vorzugsweise in Folge der von Ihm ausgegangenen Anregung gegründet worden, und dass seine innere und äussere Geschichte mit Sr. Excellenz segensreicher amtlicher und persönlicher Wirksamkeit innigst verwebt sei, sprach er die Gesinnung des innigsten und aufrichtigsten Dankes, welche alle Anwesenden Ihm noch einmal zu bringen sich gedrungen fühlten, und die Bitte aus, dass der Herr Ober-Präsident auch in der Ferne uns und unserem Gymnasium ein gütiges und ehrendes Andenken bewahren wolle. Der Inhalt und Ton der Erwiderung, mit der wir entlassen wurden, bürgen uns für die Genehmigung der Bitte, mit welcher die Anrede beschlossen wurde.

Am 16. August hatte der Direktor die Ehre, das Lehrer-Kollegium dem Ober-Präsidenten, Herrn Grafen Arnim vorzustellen. Der Herr Ober-Präsident versicherte uns, es werde Ihm zu grosser Freude gereichen, wenn Er in seiner gegenwärtigen Stellung Gelegenheit fände, dem Friedrich-Wilhelms-Gymnasium Seine lebhafteste Theilnahme zu bethätigen; Er werde die Bestrebungen der Anwesenden für dasselbe aus allen Kräften fördern. Darauf hat der Herr Ober-Präsident am 24. August das Gymnasium durch einen vierstündigen Besuch in allen Klassen beehrt, und später seine Besuche in einzelnen Klassen noch zweimal wiederholt.

Am 2. Oktober und am 10. März hat der Königl. Konsistorial- und Regierungs-Schul-Rath, Herr Dr. Jacob als Commissarius regius die Abiturienten-Prüfung abgehalten.

Am 15. Oktober wurde der Geburtstag unsers Allergnädigsten Königs in ähnlicher Weise, wie im vorigen Jahre, durch eine Schulfeierlichkeit im Hörsaale begangen, bei welcher der Herr Ober-Präsident, Graf Arnim, der Regierungs-Vice-Präsident und Direktor des Königl. Provinzial-Schul-Kollegiums, Herr v. Beurmann, und viele Eltern und Angehörige unserer Schüler uns durch ihre Gegenwart ehrten und erfreuten.

Am 16. Oktober hat der Königl. Konsistorial-Assessor, Herr Superintendent Fischer, den evangelischen Lehrern und Schülern der beiden hiesigen Gymnasien das heilige Abendmahl zu reichen die Güte gehabt.

Nachdem im Mai dem Oberlehrer, Herrn Schönborn, der Königl. Minister der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, Herr Eichhorn, einen achtmonatlichen Urlaub zu einer, theilweise auf Kosten des Staates zu unternehmenden, wissenschaftlichen Reise nach Klein-Asien bewilligt hatte, suchte der Prof., Herr Dr. Loew, denselben Urlaub zu gleichem Zwecke nach. Der Direktor konnte im Interesse des seiner Leitung anvertrauten Gymnasiums nicht umhin, bei dem Königlichen Provinzial-Schul-Kollegium und sodann bei des Herrn Ministers Excellenz gegen die gleichzeitige Beurlaubung eines zweiten Lehrers, der überdiess den gesammten mathematischen Unterricht am Gymnasium ertheilte, und dessen Vertretung eben deswegen sehr schwierig und bedenklich war, den ehrerbietigsten Einspruch sich zu erlauben. Nachdem er dadurch den Pflichten seiner amtlichen Stellung genügt hatte, ist er gleichwohl durch die Verwilligung auch dieses Urlaubsgesuchs wahrhaft erfreut worden, theils weil der Herr Minister sowohl der bedenklichen Gesundheitslage des Herrn Dr. Loew, — welchem eine anhaltende Unterbrechung seiner amtlichen Geschäfte und Studien von dem Arzte als dringend nothwendig empfohlen wurde, — als auch dem Interesse der Alterthums- und Naturkunde, in deren Dienste beide durch Freundschaft engverbundene Männer die Reise machen wollten, die humanste Berücksichtigung hat angedeihen lassen, theils weil dadurch der sehnlichste Wunsch dieser beiden um das Gymnasium hochverdienten Lehrer erfüllt wurde. Der Herr Minister hat später Beiden auf Grund ihrer am 6. Oktober aus dem Westen Klein-Asiens an Ihn gerichteten Vorstellung, zur Fortsetzung und vollständigen Erreichung ihrer wissenschaftlichen Zwecke, ausser einer abermaligen Unterstützung, eine Verlängerung des Urlaubs bis zum Juli e., gewährt. — Die Vertretung des Prof. Loew hat der Dr. Philos., Herr Libelt, übernommen und wird sie bis zur Rückkehr desselben fortsetzen. Zur Mitwirkung bei der Vertretung des Oberlehrers Schönborn trat der Dr. Philos., Herr Schönbeck, ein Schüler unsers Gymnasiums, im August sein Probejahr an. Nachdem die Lehrer, Herr Krupski und Herr Hensel, die auch jeder einen Theil der Unterrichtsstunden des Herrn Oberl. Schönborn übernommen hatten, zu Ende des vorigen Jahres von der Königlichen Regierung zur Uebernahme neuer-richteter Rektorklassen, jener nach Rogasen, dieser nach Birnbaum, berufen worden, wurde eine

neue Vertheilung der Lektionen nöthig, und ein Theil derselben dem Schulamts-Kandidaten, Herrn Rymarkiewicz, und dem Kandidaten der Theologie, Herrn Jaehner, übertragen.

In den ersten Tagen des März hat der evangelische Bischof und General-Superintendent, Herr Dr. Freymark, dem Religionsunterrichte in den einzelnen Klassen beigewohnt.

Der Oberlehrer Dr. Trinkler ist von Sr. Majestät dem Könige zum Professor ernannt worden.

D. Statistik des Gymnasiums.

Im Winter-Semester 18 $\frac{40}{41}$ besuchten das Gymnasium 218 Schüler. In diesem Schuljahr betrug im Sommer die Frequenz in der

	Vorber.-Kl.	Quinta	Quarta	Unter-Tertia	Ober-Tertia	Secunda	Prima	Summa.
	55.	47.	50.	36.	24.	21.	8.	241.
Im Winter:	61.	50.	49.	33.	22.	19.	6.	240.

Abgegangen ist Michaelis v. J. zur Universität mit dem Zeugnis der Reife:

Paul Fischer, 20 Jahr alt, geboren in Sandewalde bei Guhrau, Sohn des Herrn Superintendenten Fischer zu Winzig, evangelischer Confession, war 4 Jahre auf dem Gymnasium, 2 $\frac{1}{2}$ Jahr in Prima, studirt in Halle Theologie.

Jetzt hat C. A. Kock zwar das Zeugnis der Reife erworben, sich aber freiwillig entschlossen, noch ein Jahr auf dem Gymnasium zu bleiben.

Sammlungen und Unterrichtsmittel der Anstalt.

a) Die Gymnasial-Bibliothek erhielt als Geschenke des Hohen Ministeriums die Fortsetzung von Dieterich's Flora Regn. Boruss.; Bernd's Wappenwissenschaft Bd. I.; Stolze's Stenographie; Trendelenburg, Elementa Logices Aristotelicae, und einige Wandcharten von Kortmann; von dem Herrn Grafen E. Raczyński: Médailles de Pologne tom. II. Aus dem etatsmässigen Fonds und mittelst eines ausserordentlichen Zuschusses aus den Ersparnissen des vorigen Jahres sind angeschafft worden: Thirwall's Gesch. Griechenlands; Drumann's Geschichte Roms; Ruperti, Röm. Alterth.; Barthold, Geschichte von Rügen und Pommern; Madvigii Opusc. Acad.; Ovidii Fasti, ed. Merkel; Lexicon Euripideum, edd. Matthiae, tom. I.; Römische Geschichte von Kobbe; Hoffmann, Griechenland und die Griechen; Wunder, Cic. Or. pro Plancio; Platonis Politicus, ed. Stallbaum; Ἑλληνικά, die Gymnastik und Agonistik der Hellenen, von Krause; Pertz, Monumenta Germaniae Historica; Curtius, ed. Mützell; Gervinus, neuere Geschichte der poet. National-Literatur der Deutschen, 2. Th.; Wackernagel, das deutsche Kirchenlied; Werder, Logik; Mureti Opp., ed. Frotscher; die Fortsetzungen von Raumer's Geschichte der Hohenstaufen, Ritter's Geographie, Oken's Naturgesch. u. s. w.

b) Die Schüler-Bibliothek hat durch die vorschriftsmässigen Beiträge der Schüler eine Einnahme von 97 Rthlr. 6 Sgr. gehabt, welche den Bedürfnissen der einzelnen Klassen gemäss verwendet worden sind.

Mittel zur Unterstützung armer Schüler.

Von den die sechs oberen Klassen besuchenden Schülern ist mehr als der fünfte Theil, mit Rücksicht auf Fleiß und gute Führung, von Entrichtung des ganzen oder halben Schulgeldes befreit worden.

Zu Schulbüchern für fleißige und unbemittelte Schüler sind die Zinsen des dazu bestimmten Ahlfengerschen Kapitals im Betrage von 37 Rthlr. 15 sgr. verwendet worden.

I. Uebersicht

der statistischen Verhältnisse des Gymnasiums in dem Schuljahre von Ostern 1841 bis Ostern 1842.

Lehrer.	Stundenzahl eines jeden Lehrers in den einzelnen Klassen:							Summa.
	I.	II.	III. a.	III. b.	IV.	V.	V. Kl.	
1) Direktor und Prof. Wendt.....	11	3	1	—	—	—	—	15
2) Prof. Martin.....	6	12	—	—	—	—	—	18
3) » Dr. Müller.....	3	2	5	2	4	—	—	16
4) » Dr. Benecke.....	—	—	6	—	13	—	—	19
5) » Dr. Loew.....	6	4	4	3	2	—	—	19
6) » Ziegler.....	2	6	10	—	—	—	—	18
7) » Dr. Trinkler.....	2	2	2	11	—	—	—	17
8) Oberl. Schönborn.....	2	2	—	7	—	9	—	20
9) Mansionarius Grandke.....	—	—	—	—	—	—	—	4
10) Bibliothekar v. Łukaszewicz.....	2	2	2	2	3	3	—	14
11) Lehrer Brüllow.....	—	—	—	—	6	8	11	25
12) Der interimist. Lehrer Krupski.....	—	—	—	5	2	—	10	17
13) » » » Hensel.....	—	—	—	—	—	8	7	15
14) Zeichenlehrer Perdisch.....	—	—	—	—	—	—	—	10
15) Lehrer des Gesanges und der Gymnastik, Kuhm.....	—	—	—	—	—	—	—	6
Stellvertretend sind im Laufe des Schuljahres eingetreten: Dr. Libelt, und die Schulamts-Candidaten Dr. Schoenbeck und Rymarkiewicz.								

II. Allgemeiner Lehrplan.

Fächer.	Stundenzahl in jeder Klasse:							Summa.
	I.	II.	III. a.	III. b.	IV.	V.	V. Kl.	
Deutsch.....	2	2	2	2	3	3	5	19
Latein.....	8	9	9	8	10	8	10	62
Griechisch.....	6	6	6	5	—	—	—	23
Hebräisch.....	2	2	—	—	—	—	—	4
Polnisch.....	2	2	2	2	3	3	—	14
Französisch.....	2	2	2	2	—	—	—	8
Religion.....	2	2	2	2	2	2	2	14
Philosophie.....	1	—	—	—	—	—	—	1
Mathematik.....	4	4	4	3	2	—	—	17
Physik.....	2	—	—	—	—	—	—	2
Geschichte und Geographie.....	3	3	3	3	4	3	2	21
Naturgeschichte.....	—	—	—	2	2	2	2	8
Rechnen.....	—	—	—	—	3	4	4	11
Kalligraphie.....	—	—	—	—	1	2	3	6
Gesang.....	—	—	—	—	—	—	—	7
Zeichnen.....	—	—	—	—	—	—	—	10
Summa.....	34	32	30	29	30	27	28	227.

E. Ordnung der Prüfung.

Dienstag den 22. März.

Vormittags:

Von 8—9 in der Vorbereitungs-Klasse:

Religion. L. Brüllov.

Latein. Dr. Schoenbeck.

Naturgeschichte. L. Brüllov.

Von 9—10 in der Quinta:

Latein. Cand. Rymarkiewicz.

Geographie. Cand. Jaehner.

Rechnen. L. Brüllov.

Von 10—11 in der Quarta:

Latein. Prof. Benecke.

Rechnen. L. Brüllov.

Geographie. Prof. Müller.

Von 11—12 in der Unter-Tertia:

Latein. Prof. Trinkler.

Mathematik. Dr. Libelt.

Polnisch. Bibl. v. Łukaszewicz.

Von 12—12 $\frac{3}{4}$ in der Ober-Tertia:

Geschichte und Geographie. Prof. Müller.

Latein. Prof. Benecke.

Nachmittags:

Von 2 $\frac{1}{2}$ —3. Griechisch. Prof. Ziegler.

Von 3—4 $\frac{1}{4}$ in der Secunda:

Latein. Prof. Martin.

Mathematik. Dr. Libelt.

Griechisch. Prof. Ziegler.

Von 4 $\frac{1}{4}$ —5 $\frac{3}{4}$ in der Prima:

Geschichte. Dir. Wendt.

Griechisch. Prof. Martin.

Französisch. Prof. Ziegler.

Latein. Dir. Wendt.

Nach der Prüfung Vertheilung der Prämien und Chorgesang. Darauf begeben sich die Schüler in ihre Klassen, wo ihnen die Herrn Ordinarien die Censuren und die Namen der Versetzten mittheilen.

Montag den 4. April, Vormittag von 8—11, Prüfung und Aufnahme der zum Eintritt in das Gymnasium sich meldenden Schüler; Mittwoch, den 6. April, 7 Uhr Morgens, Anfang des neuen Cursus.



W e n d t,

Director.

