



Über dieses Buch

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

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

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

Nutzungsrichtlinien

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

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

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

Über Google Buchsuche

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

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

ACHTUND ZWANZIGSTER JAHRGANG.



MUZIO CLEMENTI.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

1826.

Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

0
Mus 1.1 (28) *
✓

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
55 * 112

I N H A L T

des

a c h t u n d z w a n z i g s t e n J a h r g a n g e s

der

a l l g e m e i n e n m u s i k a l i s c h e n Z e i t u n g

v o m J a h r e 1 8 2 6 .

I. Theoretische Aufsätze.

- D. E. F. F. Chladni über vortheilhafte Einrichtung eines
Locals für gute Wirkung des Schalles, Seite 566.
— über das Fehlerhafte und Willkürliche in der al-
ten griechischen Musik, und über die Vorzüge der
neuern, 645, 661, 677.
— späterer Nachtrag zu diesem Aufsätze, 761.
— Nachricht von einer neuen Art von Blasinstrument,
nebst einigen Bemerkungen, 40.
— Nachrichten von einigen theils wirklichen, theils
vielleicht nur angeblichen neuen Erfindungen und
Verbesserungen musikalischer Instrumente, 693.
— Nachrichten von neueren Untersuchungen der Stimm-
und Singwerkzeuge, 299.
Fink, G. W. über die Frage: Ist es wahr, dass unsere
Musik so weit herunter ist, dass sie mit der alten
und ältesten keine Vergleichung mehr aushält? 49.
— Wie treibt man Musik zum Nachtheil der Kunst,
seiner selbst und Anderer? 153.
Fragen an die, welche zu antworten wissen, 797.
A. F. H. Einige Bemerkungen über Versetzungen der Ac-
corde, 73.
Kunst und Kritik, 169.
Noch Etwas über das Mozart'sche Requiem, 729.
D. Tellkampf: über die rationale Begründung der Ton-
leiter (in Beziehung auf Stöpels neues System der
Harmonielehre), 401.
Wagner, J. J., über das Verhältniss der Declamation zur
Musik, 597.
Walther, D. J. A. Auszug aus seiner Schrift: Die Ele-
mente der Tonkunst als Wissenschaft etc. 745.
— Erläuterungen einiger der verwickeltesten Auswei-
chungen nach dem Dominanten-Gesetze, wie es in
seinen Elementen der Tonkunst von ihm aufgestellt
und entwickelt, nebst einem Blick in das Verhält-
niss der Musik zur Psyche, 777.
Weber, Ernst Heinr. und Wilh. Allgemein fassliche Dar-
stellung des Vorganges, durch welchen Saiten und
Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und

Flageolettöne hervorzubringen, nebst Erörterungen
der Verschiedenheit des Zustandes, in dem sich
schalleitende, das Selbsttönen erregende, selbsttö-
nende und resonirende Körper befinden, S. 185,
205, 221.

Woldemar, Ernst, über den Beruf der Kritik im Ge-
biete der Tonkunst, 273.

II. Gedichte.

Schreiber, Chr. Der Muse Gruss, 1.

III. Nekrolog.

- Bassi, Nic., Buffo, gestorben zu Vicenza, 40.
Danzi, Franz, in Carlsruhe (399) 581.
Erard, Instrumentmacher zu Paris, 575.
Fesca, Friedr. Ernst, in Carlsruhe (399) 545 (vgl. 644).
Hase, Mad. zu Dresden, 704.
Moralt, Joh. Baptist, in München, 42.
von Nissen, Staatsrath, Gemahl der Wittwe Mozarts,
zu Salzburg, 288.
Paulsen, Violoncellist in Petersburg, 655.
Rumling, Sigism. Freiherr von, in München, 10.
Weber, Carl Maria von, 432.
Winter, Peter von, in München, 353, 369, 465.
Worzischeck, Joh. Hugo, Hoforganist zu Wien, 72.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Angelica Catalani-Valabregue, eine biographische
Skizze vom Freiherrn E—d von W—a, 135.

- Lohmeyer, J. F., Handbuch der Harmonielehre, oder Anweisung zur Theorie der Musik, Seite 449.
- Sellner, Jos., theoretisch-praktische Oboe-Schule, 1ster Theil, 417.
- Stadler, Abbé, Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiems, 105.
(Nachtrag hierzu, 733.)
- Ueber Reinheit der Tonkunst, zweyte Auflage, 289.
- E. G. Wehner, Theoretisch-praktisches Lehrsystem des Pianofortespieles, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der praktischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewährten Apparates in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen. 2 Theile, 817.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

- Eybler, Jos., Requiem, Partitur, 305, 321.
Nachtrag zu dieser Recension, 337.

b) Oper.

- von Weber, C. M., romantische Oper: Oberon, oder der Schwur des Elfenkönigs etc., 529.

c) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

- Beethoven, L. v., Terzetto: Tremate, empi, tremate! per il Soprano, Tenore e Basso, con accomp. dell' Orchestra. Op. 116.
medes. t. acc. di Cembalo, 494.
- Berger, Ludw., Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin, in Stimmen und Partitur. Op. 20. S. 758.
- Breidenstein, Karl, Motetto über Novalis Lied: Wenn ich ihn nur habe. 1stes Werk, 851.
- Fischer, M. G., VIII Choräle mit begleitenden Canons verschiedener Art, 743.
- Kocher, Conrad, XII Lieder für Männerchöre, vierstimmig etc. S. 612.
- Reichardt, C., Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin. Op. 51. H. 2. S. 727.
- Rink, J. H., Sechs Choräle, mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen. Op. 77. S. 580.
- Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz etc. 4te Ausgabe, S. 267.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

- Anthes, J. A., Sechs Lieder mit Klavierbegleitung. Op. 6. S. 511.
- Aprile, D. G., Exercices pour la Vocalisation à l'usage du Conservatoire de Naples, avec acc. de Pianoforte, de l'Auteur, 237.
- Baake, Friedr., Sechs Lieder von Friederike Susmann. 1ste Sammlung, 563.

- Csapek, L. E., Heimath, Gedicht von Car. Heinz, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 20s Werk, Seite 795.
- Drexel, XX Gesänge mit Begleitung der Guitarre. Op. 32. S. 335.
- Kreutzer, Conr., Lieder und Romanzen von Uhland, für Eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 64. H. 1 und 2. S. 595.
- Lenz, L., VI deutsche Lieder für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 1 Heft, 351.
- Marschner, H., 6 Wanderlieder von W. Marsano, mit Begleitung des Pianoforte. 35stes Werk, 481.
- von Mosel, J. F., 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. 3te Sammlung, 527.
- Neukomm, Sigism., 6 Lieder für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 46stes Werk, 845.
- Nicola, C., 3 Gesänge für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 848.
- Rink, C. H., geistliche Lieder für Eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Op. 81. S. 575.
- von Schläpfer, K., Acht Oden von Klopstock, mit Begleitung des Pianoforte. 9tes Werk, 219.
- Schubert, Franz, Die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 3gtes Werk, 480.
- Sutor, W., Die untergehende Sonne: „Scheidenden Blickes leicht und hehr,“ mit Begleitung des Pianoforte, 413.
- Veltheim, Charlotte, 6 Lieder aus Sintram und seine Gefährten, mit Begleitung des Pianoforte, 627.

B) Instrumental-Musik.

a) Concerte u. and. Solo-Stücke, mit Orch. Begl.

- Moscheles, Ign., Grosses Concert in Es \sharp für das Pianoforte. 56stes Werk, 256.

b) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

- Arnold, C., gr. Sextuor pour Pianoforte avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Op. 23. S. 415.
- Boyneburgk, Fr. Baron de, Rotpourri sur des Thèmes, tirés des Opéras de Mozart, pour Pianoforte et Flûte. Oeuv. 19. S. 611.
- Drexel, Fr., 6 Cotillons pour la Guitare, avec accomp. de Pianoforte ad libitum. Oeuv. 28. S. 512.
- Enckhausen, Henr., 3 Sonatines pour Pianoforte et Violon. Oeuv. 2. N. 2. S. 707.
- Hüntten, Fr., Nocturne pour Piano et Flûte, 304.
- Kuhlau, F., gr. Sonate brillante pour le Pianoforte et Flûte. Oeuv. 64. S. 272.
- gr. Sonate pour Pianoforte et Flûte. Op. 69. S. 708.
- Kulenkamp, G. C., Sonate pour le Pianoforte avec acc. de Violon ou Flûte obligée. Oeuv. 6. S. 658.
- Mozart, gr. Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, arrangé d'après le Quatuor (N. 35.) par J. H. Clasing, 448.

- Onslow, G., Duo pour Piano et Violon. Oeuv. 29.
S. 525.
Speyer, Wilh., 2 Duettten für 2 Violinen. 15tes Werk.
319.

β) für Ein Instrument allein.

- Arnold, C., gr. Sextuor, arrangé en Sonate pour le Piano-
forte à 4 mains, S. 415.
Baake, Ferd., gr. Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 6.
S. 641.
Bärmann, H., Exercices amusants pour la Clarinette.
Oeuv. 30. S. 528.
Baschny, Jos., Collection de Polonaises, Walses, Qua-
drilles et Mazures pour le Pianoforte, 863.
Bauer, N., VI Münchner Walzer für das Pianoforte, für
das Jahr 1824. S. 16.
Berger, L., Sonate à 4 ms. pour le Pianoforte. Oeuv. 15.
S. 510.
— 3 Marches militaires. Oeuv. 16. S. 596.
— dº dº pour le Pianoforte, 815.
Chrzastowski, Polonoise pour le Pianoforte, 848.
Czapek, L. E., Caprice dº dº Oeuv. 27. S. 676.
Czerny, Ch., 3me Rondeau brillant pour le Pianoforte
à 4 mains, 544.
Diabelli, Ant., Sonatinen für das Pianoforte aus allen
Dur- und Molltönen. 50stes Werk, 659.
Drexel, F., Recueil de pièces faciles et agréables dans
les tons majeurs et mineurs les plus usités pour la
Guitare. Oeuv. 31. S. 691.
Elliot, A., Introduction und Polonoise für das Pianoforte
zu vier Händen. Op. 1. S. 496.
Eule, C. D., Variations brillantes Oeuv. 8.
— 2de gr. Polonoise p. l. Pianof. Oeuv. 9. } S. 400.
Fromelt, A., Potpourri nach Melodien aus Otello von
Rossini, arrangirt für das Pianoforte. 51s W. S. 320.
Greulich, C. W., gr. Sonate pour le Pianoforte. Op. 12.
S. 271.
Haydn, J., 3 Quatuors, arrangés à 4 mains pour le Piano-
forte, par J. P. Schmidt. N. 1. S. 861.
Herold, Ferd., Fantaisie brillante sur des motifs ital.
Oeuv. 33. S. 384.
Horzalka, J. E., Valses pour le Pianoforte, 104.
— Adagio et Rondeau brillant pour Pianoforte. Oeuv. 8.
S. 432.
Hüntten, P. E., Variations pour la Guitare sur un thème
de l'Opéra: Der Freyschütz. Op. 7. S. 336.
Hütten, Fr., Variations brillantes pour le Pianoforte à
4 mains. Oeuv. 19. S. 464.
Hummel, J. N., Rondeau brillant pour Piano seul. Oeuv.
109. S. 660.
Keller, Joh. Mich., Sieben Variationen für's Pianoforte,
über das Lied aus Preciosa: Einsam bin ich etc. S. 692.
Kloss, C., 3 Marches pour le Pianoforte, 528.
Köhler, E., Introduction et Variations sur un Thème du
Ballet Nina, pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 10.
S. 644.
Kreutzer, Conr., Fantaisie sur un thème suisse pour le
Pianoforte. Oeuv. 55. S. 463.

- Kreutzer, Conr., Rondeau brillant à 4 ms. pour le Piano-
forte. Oeuv. 68. S. 776.
— 3 Marches pour le Pianoforte à 4 mains, 760.
Mayer, Ch., God save the King, varié pour le Piano-
forte, 367.
Mayseder, J., Andante et Rondeau brillant pour Piano-
forte. Oeuv. 29. S. 184.
Molino, F., Le plaisir de tous les goûts, ou 30 Variat.
sur l'air: Fleuve du Tage, p. Guitare. Op. 35. S. 680.
Moscheles, Ign., gr. Variations sur une Marche fav. p.
le Pianoforte. Oeuv. 32. arrangée pour le Piano-
forte à 4 mains, par F. Mockwitz, 564.
Müller, F., Etudes pour la Clarinette. Liv. 1. S. 255.
Onslow, Ge., Thème anglais, var. pour le Pianoforte.
Oeuv. 28. S. 88.
Pleyel, Camille, Fantaisie sur les airs de l'Opéra Zelmire
de Rossini, pour le Pianoforte, 352.
o Pollini, Franc., Introduzione ed Allegro di bravura.
Op. 45. S. 508.
Reissiger, C. G., gr. Rondeau brillant alla Pollacca pour
le Pianoforte. Oeuv. 36. S. 447.
Ries, F., 12me Fantaisie pour le Pianoforte comp. sur
des thèmes fav. de l'Opéra Semiramis de Rossini.
Oeuv. 134. S. 368.
— Souvent dans la nuit tranquille, Air var. sur une
melodie nationale de Moore, p. Pianoforte à 4 ms.
Oeuv. 136. S. 416.
Ruckgaber, J. & J. Baschny, Collection de 4 Polo-
naises, 10 Walses avec Trios, 1 Quadr., 2 Galops
et Cotillons pour le Pianoforte, 760.
Schmid, Jos., kurze Uebungstücke (mit beygefügem Fin-
gersatze) für das Pianoforte. 1. und 2. Lief. S. 724.
Schmitt, Aloys, Rhapsodien in Uebungen für das Piano-
forte. Op. 62. S. 847.
Schubert, Franc., première gr. Son. pour le Pianoforte.
Oeuv. 42. S. 137.
Schwenke, Ch., 6 Divertiss. pour le Pianoforte. Liv. 1
et 2. S. 509.
— Sonatine p. le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 11. S. 744.
Siegel, D. S., Variations sur une Cavatine de l'Opéra
Tancredi, pour le Pianoforte. Oeuv. 34. S. 692.
Sörgel, J. W., Six Polonoises d'après des Airs favoris
pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 22. S. 816.
Souvenirs agréables des Opéras favoris en forme de Di-
vertissements pour le Pianoforte. N. 1—6. S. 628.
Späth, André, Introduction et Variations sur un thème
original pour le Pianoforte. Oeuv. 102. S. 775, 864.
Stegmayer, Ferd., Introduction presque Caprice et Po-
lonoise pour le Fortepiano. Oeuv. 7. S. 168.
Woržischek, Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 20. S. 204.
Würfel, W., gr. Rondeau brillant pour le Pianoforte.
Oeuv. 20. S. 832.
— dº dº dº Oeuv. 30. S. 796.

γ) für die Orgel.

- Schneider, Joh., Fantaisie und Fuge für die Orgel. 1stes
Werk, 121.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

- Berlin, Seite 23, 101, 200, 262, 515, 390, 473, 608, 683, 740, 840.
 Braunschweig, 202, 624, 723.
 Bremen, 427, 756.
 Cassel, 505.
 Darmstadt, 774, 793.
 Dresden, 244, 477, 704.
 Düsseldorf, 440.
 Elbing, 407.
 Frankfurth am Main, 95, 540, 855.
 Genf, 89.
 Genua, 176.
 Göttingen, 409.
 Halberstadt, 655.
 Hamburg, 241.
 Italien, 331, 379, 485, 634 (S. auch Mailand.)
 Karlsruhe, 699, 721.
 Königsberg, 129, 140, 587.
 Leipzig, 162, 849.
 London, 436.
 Magdeburg, 251, 260.
 Mailand, 33, 60, 331, 379, 485. (S. auch Italien.)
 Modena, 28.
 Moskau, 127.
 München, 7, 10, 489, 833.
 Nürnberg, 266, 393.
 Paris, 81, 340, 571, 785, 809.
 St. Petersburg, 655.
 Prag, 166, 174.
 Riga, 505.
 Salzburg, 288.
 Schweden, 768.
 Strassburg, 686.
 Stuttgart, 143, 283, 366, 457.
 Warschau, 812.
 Weimar, 442.
 Wien, 62, 78, 118, 126, 213, 248, 303, 309, 358, 425, 433, 497, 513, 555, 602, 621, 629, 669, 733, 826.

VI. Miscellen.

Almanach de spectacles de Paris, des départemens et de l'étranger pour l'année 1826. S. 340.

- Andeutungen, Seite 133, 150, 178, 349, 398.
 Anekdoten, 87.
 F. L. B., Mancherley in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst, 46, 385, 410, 479, 493, 523, 593, 640, 656, 675, 689, 742, 758, 830, 844, 869.
 — Aus der Briefftasche eines Kunstfreundes, 613.
 Berichtigungen, 48, 152, 448, 644, 728, 832.
 Chladni, D. E. F. F., Bemerkungen über der Gebrüder Weber Wellenlehre, 17.
 Dreijährige Erfahrungen eines Musikers, 709.
 Einige Worte über den Gebrauch in England, nach einer musikalischen Vorschrift zu läuten, 269.
 Königl. Hannöversche Hofkapelle, 842.
 Etwas über Joseph Haydn, 696.
 Grossherzogl. Hessische Hofkapelle, 793.
 Mancherley in Beziehung auf Musik, s. F. L. B.
 Kurze Uebersicht des Musikzustandes in Modena, 28.
 Anzeige der in München vom Anfange dieses Jahres bis Ende Juny gegebenen Opern, 489.
 Niederrheinisches Musikfest (zu Düsseldorf), 440.
 Ueber den Zustand der Musik in Schweden, 768.
 Grossherzogl. Hofkapelle zu Weimar, 446.
 Wien's musikalische Kunstschatze. In Briefen eines Reisenden, 497, 513, 629.

VII. Beylagen.

- I. Fuge von Joh. Seb. Bach.
 II. und III. Erläuternde Figuren zu Gebrüder Webers allgemein fasslicher Darstellung etc. (zu S. 185 fgg.)
 IV. Abbildung einiger türkischen Instrumente aus der Vorzeit (zu S. 633 fgg.)
 V. J. H. Clasing Lob des Höchsten (s. S. 708.)
 VI. Chor der griechischen Frauen aus Rossini's Oper: Die Belagerung zu Corinth.
 VII. a) Andante aus der Oper: Arion von O. Claudius.
 b) Die Einsiedler Hütte von C. L. Drobisch.

VIII. Intelligenzblätter.

18 Nummern.

Den 4^{ten} October.N^o. 40.

1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

Von E. F. F. Chladni.

Dass unsere Kenntniss von den Tonverhältnissen, so wie auch deren Anwendung auf die praktische Musik ohne allen Vergleich vollkommener ist, als sie bey den alten Griechen war, daran wird wohl unter vielen Tausenden, die im Stande sind, über musikalische Gegenstände zu urtheilen, kaum Einer zweifeln. Indessen behauptet Hr. von Driberg in seinem Buche: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen* S. 15, so wie auch in seinen anderen Schriften,

„dass alles in der neuern Musik, was nicht mit der griechischen Musik übereinkommt, durchaus fehlerhaft sey“,

und vorher sagt er: „nichts in ihrer Theorie sey auch nur der entferntesten Willkür unterworfen gewesen.“ *)

Dagegen lässt sich aber mit weit mehrern Rechte behaupten und leicht beweisen,

*) So sollen auch nach ihm in unserem Tonsysteme wenigstens 26 Intervalle unrichtig seyn; die Temperatur soll eine elende Erfindung seyn, die uns lange genug Schands gemacht habe; die Grösse der grossen und kleinen Ters soll willkürlich seyn; die Vorzeichnungen sollen eine alberne Erfindung neuerer Zeit seyn; unsere ganze Notirungsart soll nichts taugen, so wie auch unsere Taktarten; unsere Moltonleiter soll aus lauter Fehlern bestehen, und ein Vandalismus seyn; und so liessen sich noch eine ganze Menge von ähnlichen Behauptungen anführen, deren Widerlegung, weil ihrer gar zu viele sind, ganze Foliobände anfüllen könnte, aber eine sehr undankbare Arbeit seyn würde. Ueber manche derselben hat Gleichmann in der *allgemeinen musikalischen Zeitung* 1822, Nro. 12 viel Gutes und Richtiges gesagt.

28. Jahrgang.

dass fast alles in der altgriechischen Musik fehlerhaft ist, und auf ganz willkürlichen und naturwidrigen Annahmen beruht.

Dass die Alten in Allem, was Naturgegenstände betrifft, wohin auch die Klanglehre gehört, sehr oberflächlich und willkürlich zu Werke gegangen sind, und dass (etwa mit Ausnahme des Archimedes) sie Experimente lieber in der Einbildungskraft gemacht, als wirklich angestellt haben, sieht man schon aus der ganz abgeschmackten Erzählung von Experimenten, die von Pythagoras (oder vielleicht von Pythagoräern) angestellt worden seyn sollen. Die Erzählung, an welcher auch nicht das mindeste wahr ist, oder wahr seyn kann, findet sich in *Nicomachi Enchirid. Harm.* p. 10 ed. Meibom. Ferner giebt sie auf dieselbe Art *Gaudentius in isagoge harm.* p. 15 sequ. ed. Meibom. *Jamblichus in vita Pythag.* cap. 26 und in *Nicomachi Arithmet. introduct.* p. 171 sequ. *Macrobius in somnio Scipionis* l. II. cap. I. *Boethius de musica* cap. 10 et 11. Sie sagen, Pythagoras habe die Gewichte der Hämmer in einer Schmiede mit deren Tönen übereinstimmend gefunden; welches ganz unrichtig ist, da sich die Töne bey ähnlicher Gestalt der Hämmer hätten müssen wie die Kubikwurzeln der Gewichte verhalten. Sie erzählen ferner, er habe hernach Versuche an Saiten angestellt, die, durch Gewichte nach den consonirenden Verhältnissen abgewogen, wären gespannt worden, und zwar die erste Saite durch 6 Pfund, die zweyte durch 8, die dritte durch 9, und die vierte durch 12 Pfund, und da habe die erste und zweyte Saite die Quarte, die erste und dritte die Quinte, und die erste und vierte die Octave gegeben. (!) Da weiss doch jeder Anfänger in der Physik besser, und, wenn er es nicht weiss, kann er in jedem Lehrbuche der Physik richtig angegeben finden, dass an Saiten von gleicher Länge und Dicke die Töne sich nicht wie

die spannenden Kräfte, sondern wie deren Quadratwurzeln verhalten. Wenn also die Saite, welche den tiefsten Ton gegeben hat, durch 6 Pfund ist gespannt gewesen, so hätte die zweyte durch $10\frac{2}{3}$ Pfund, die dritte durch $13\frac{1}{2}$ Pfund und die vierte durch 24 Pfund müssen gespannt gewesen seyn, um die Quarte, Quinte und Octave zu geben. Solche Unrichtigkeiten hat nun Jahrhunderte hindurch immer Einer dem Andern nachgeschrieben, ohne dass es jemandem nur eingefallen wäre, ein Experiment dieser Art zu machen, wo er sogleich von dem Gegentheile wäre belehrt worden; und nun hat auch in neuerer Zeit, welches man kaum hätte erwarten sollen, Hr. von Drieberg in seiner *Intervallenlehre der Griechen* S. 9, denselben Irrthum wiederholt, bloss weil die Alten es gesagt haben. (!) Da sollen also die Aussagen der alten Schriftsteller mehr gelten, als die Aussagen der Natur!

Von vielen willkürlichen und naturwidrigen Annahmen in der alten griechischen Musik liegt der Hauptgrund ohne Zweifel in einem Aberglauben, nämlich in einer blinden Verehrung der Vierzahl (tetras oder tetractys, lat. Quaternio), welche bey den Pythagoräern als etwas heiliges und unverletzbares angesehen ward, wie denn auch in *Carm. aur. Pythag.* v. 47 gesagt wird, dass uns alles von der Natur in der Vierzahl gegeben werde, und nach Macrobius (*Saturnal* l. 1. cap. 6), wie auch nach Plutarch und Suidas, die Pythagoräer dabey zu schwören pflegten. So wie nun durch diese heilige oder vielmehr in Hinsicht auf ihre unseligen Folgen sehr unheilige Vierzahl die Musik in eine selbstgemachte Schnürbrust gezwängt worden ist, so ist es auch in der ganzen Naturkunde durch die auf dieselbe gegründete und von Aristoteles weiter ausgeführte Lehre von den vier Elementen geschehen, von welchen kein einziges übrig geblieben ist, durch welche Lehre aber ein Paar Jahrtausende hindurch der menschliche Geist in Fesseln gehalten worden, wie sie denn noch immer hier und da zu spuken fortfährt. So wie nun die wahre Naturkunde erst von der Zeit an ihren Ursprung genommen hat, wo man es wagte, die vier Elemente zu verwerfen, und so wie die wahre Astronomie erst zu den Zeiten eines Kepler, Newton und Kopernikus angefangen hat, wo an die Stelle des Ptolemäischen Systems etwas besseres ist gesetzt worden; eben so hat die neuere bessere Musik erst zu den Zeiten des Guido von

Arezzo angefangen, als dieser die Enharmonik und die Tetrachorde der Alten verworfen, an die Stelle der letzteren die (immer noch unvollkommenen) Hexachorde gesetzt, und die vielen alten Tonarten auf einige weit mehr brauchbare Kirchentonarten reducirt hatte. Noch heller ist es nach und nach geworden durch Einführung der Terzen als Consonanzen (und zwar nicht der älteren Grüberterzen 64: 81, und 27: 52, sondern der Naturterzen 4: 5 und 5: 6); durch bessere Berechnungen der Töne von Zarlino und Anderen; durch Reducirung aller älteren Tonarten auf eine weit mehr leistende und besser zu brauchende Dur- und Molltonart, und endlich durch Brauchbarmachung aller Tonarten und aller in diesen möglichen Harmonieen vermittelt einer zweckmässig eingerichteten Temperatur, um welche letztere sich besonders Neidhardt und Marpurg sehr verdient gemacht haben.

Ich glaube also, selbst wenn mich ein eifriger laudator temporis acti deshalb für einen Botukuden erklären sollte, der gerechten Sache der neuern Musik, und der so manchen wackeren Verbesserern derselben gebührenden Ehre schuldig zu seyn, hier ganz der Wahrheit gemäss zu zeigen:

I. dass die altgriechische Tonlehre auf ungegründeten und willkürlich angenommenen Voraussetzungen beruht;

II. dass die aus diesen hergeleiteten Tonverhältnisse unrichtig sind;

III. dass deren Anordnung nicht der Natur gemäss ist, und auf lauter willkürlich angenommenen Begriffen beruht;

IV. dass die Harmonie bey ihnen unmöglich kann gut gewesen seyn.

I.

Die Voraussetzungen, auf welchen die altgriechische Tonlehre beruht, sind ganz willkürlich angenommen, und nicht der Natur gemäss.

Als die Grundlage der ältern griechischen Musik ward angesehen „die Symphonie“ (oder Consonanz), d. i. nach älteren Schriftstellern, worüber man des Hrn. von Drieberg *Aufschlüsse* etc. S. 12 nachsehen kann, „die vollkommene Vermischung zweyer Klänge, welche der Höhe und Tiefe nach verschieden sind. Diese beyden Klänge bilden, zusammen angeschlagen, gleichsam

einen dritten Klang, der von den beyden Klängen verschieden ist. Demnach hat es also mit der Symphonie der Klänge dieselbe Bewandnis, als wenn man Honig und Wein zu einem Meth zusammenmischet. Denn, ist die Vermischung so vollkommen, dass man weder den Wein noch den Honig besonders hervorschmeckt, so ist auch dieser Meth weder Wein noch Honig, sondern ein drittes von beyden verschiedenes Getränk. Schlagen wir nun einen hohen und tiefen Klang zusammen an, und die beyden Klänge vermischen sich so vollkommen, dass man weder den höhern noch den tiefern Klang besonders hervorhört, so ist der durch diese Vermischung entstehende dritte Klang, was eine Symphonie genannt wird. Vermischen sich aber diese beyden angeschlagenen Klänge nicht, und der höhere oder tiefere Klang ist deutlich hervorzuhören, so heisst eine solche Nichtvermischung der Klänge eine Diaphonie (oder Dissonanz).“

Hernach wird gesagt, „wie man bey einer nicht ganz reinen Stimmung ein gewisses Schlagen oder Abstossen der beyden Klänge höre, welches immer schneller werde, je mehr sie sich ihrer symphonischen Vermischung nähern, und bey deren Erreichung aufhöre.“

Eine solche Vermischung der Klänge soll angeblich nur bey der Octave, Quarte und Quinte Statt finden.

Das, was hierin willkürlich angenommen und naturwidrig ist, lässt sich auf folgende Punkte zurückführen:

1) Eine solche angebliche vollkommene Vermischung zweyer Klänge (oder vielmehr Töne) ist, um es gerade herauszusagen, ein Unding, ein Hirngespinnst, und nichts weiter. Denn wenn man auch zwey Töne als Octave oder als Quinte noch so rein stimmt, so wird zwar das Gehör vollkommen befriedigt (bey der Quarte weniger), aber man hört doch allemal, dass zwey Töne vorhanden sind, ein höherer und ein tieferer, deren Beysammenseyn aber dem Ohre wohlthut. Es ist also die Annahme einer solchen vollkommenen Klangvermischung, und mithin die ganze Grundlage des pythagoräisch-aristoxenischen Tonsystems etwas bloss schimärisches.

2) Reden sie auch davon, dass man gleichsam einen dritten Klang (Ton) dabey höre, der von den beyden angegebenen Tönen verschieden sey. Hieraus ist zu vermuthen, dass man von einem solchen dritten Tone wohl vormals möge

etwas wahrgenommen, aber, wie damals gewöhnlich, die Sache nicht genauer untersucht haben. Ein solcher dritter Ton, von welchem ich in meiner *Akustik* §. 186 bis 188, in den *Neuen Beyträgen zur Akustik* S. 72 und im *Traité d'Acoustique* §. 177 bis 179 mehr gesagt habe, rührt von dem Zusammentreffen der Schwingungen zweyer Töne in einem Zeitmoment her, wo das Gehör in solchen Momenten doppelt afficirt wird, so dass, wenn die wirklich angegebenen Töne durch die einfachsten ganzen Zahlen ausgedrückt werden, er allemal mit der Einheit übereinstimmt. Er findet also nicht nur gleichsam, sondern wirklich Statt, und ist bisweilen bey der grössten Reinheit gar nicht oder kaum, bisweilen aber sehr deutlich hörbar, besonders, wenn die beyden höheren Töne nicht gar zu sanft, sondern etwas rauh sind, und lange genug gehalten werden. Es ist auch ein solches unvermuthetes Erscheinen eines dritten tiefern Tones nichts Angenehmes, sondern es thut vielmehr bisweilen eine etwas gespenstartige Wirkung. Nun ist es eine ganz willkürliche und naturwidrige Behauptung, dass ein solches Erscheinen eines dritten Tones bloss bey der Octave (wo es, weil der tiefste Ton ohnedem mit der Einheit übereinstimmt, gar nicht Statt finden kann), bey der Quinte und bey der Quarte sich zeige, nicht aber bey den Terzen. Bey den älteren Grüberterzen 64: 81 und 27: 52 wird es freylich nicht Statt finden, sondern, wie hernach bey Num. 3 wird weiter gezeigt werden, ein Schlagen oder Stossen in Folge des seltnern Zusammentreffens der Schwingungen, wohl aber bey den Naturterzen 4: 5 und 5: 6, und zwar bey diesen, besonders bey der grossen Terz 4: 5 vorzüglich deutlich, daher ich es in meiner *Akustik* bey dieser durch Punkte erläutert habe. Georg Andreas Sorge hat in seinem *Vorgemach der musikalischen Composition* (1740) Cap. 5. §. 4. und in seiner *Anweisung zur Stimmung der Orgeln und des Claviers* (1744) S. 40 dieses schon auch an Terzen bemerkt; es ist auch viel Richtiges darüber von La Grange in den *Misc. Taurinens.* tom. I. und von Matthew Young in s. *Enquiry into the principal phaenomena of sounds and musical strings* p. II. sect. 6. of grave harmonic sounds, gesagt worden, wie auch vom Schulrath Vieth in Dessau, in Gilberts *Annalen der Physik*, B. 21, S. 272 etc. welcher diese Töne Combinationstöne nennt. Am besten wird man, wie er bemerkt hat, einen solchen tie-

fern Ton mithören, wenn man das zweygestrichene c und e auf der Geige so greift, dass das zweygestrichene e nicht auf der leeren Saite, sondern auf der a-Saite, und das zweygestrichene c auf der d-Saite genommen wird. So auch bey dem eingestrichenen h und dem zweygestrichenen d, wo das tiefere g mitklingt, (und wer etwa glauben möchte, dass es vom Mitklingen der g-Saite herrühre, diese dämpfen oder verstimmen mag, wie er will) und so auch bey anderen Doppelgriffen. Ich füge hinzu, dass, wenn der Doppelgriff noch etwas enger genommen wird, so dass das Verhältniss der beyden Töne 6: 7 ist, man bisweilen auch den mit der Einheit übereinkommenden Ton wird hören können. Es ist also eine ganz willkürliche und naturwidrige Behauptung, dass ein solcher dritter Ton bloss bey der Octave (wo er ohnedem nicht möglich ist), bey der Quinte und bey der Quarte Statt finde, nicht aber bey den Terzen.

3) wird auch die Abwesenheit des Schlagens oder Abstossens als ein Kennzeichen der Symphonie oder Consonanz aufgeführt, und gesagt, dass „wenn man einen Klang allmählig höher stimme, das Schlagen immer schneller werde, je mehr man sich der symphonischen Vermischung nähere, und wenn diese erreicht sey, augenblicklich dieses Schlagen der Klänge aufhöre, und sie nun vereint und ruhig neben einander fortfließen“ (welches ruhige Fortfließen neben einander aber noch keine Verschmelzung oder Vermischung ist).

Ein solches Schlagen oder Stossen ist in seiner Art das, was der vorher erwähnte dritte Ton ist, nur mit dem Unterschiede, dass, wenn ein Verhältniss nicht einfach genug ist, das seltenere Zusammentreffen der Schwingungen in einem Zeitmoment als einzelne Stösse (von den Orgelstimmen Schwebungen genannt) dem Gehöre lästig wird. Wenn nun in den *Aufschlüssen* etc. S. 14. behauptet wird, „bey c und e werde man allemal ein Abstossen oder Schlagen bemerken, man möge es höher oder tiefer stimmen, wie man wolle, und man werde nie auf einen Punkt kommen, wo das Abstossen aufhöre,“ so ist dieses ganz ungegründet, indem man bey einer gut gestimmten Naturterz 4: 5 nie einzelne Stösse bemerken wird, sondern vielmehr, wenn etwas nebenher zu hören ist, den dritten Ton, das grosse C, und zwar öfters noch deutlicher, als bey den Quinten und Quarten, wie schon bemerkt worden. Wer also sagt, dass man bey einer solchen grossen Terz

nie auf einen Punkt komme, wo die Schläge aufhören, der hat nie selbst einen Versuch auf einem Orgelregister oder bey einem richtigen Doppelgriffe auf der Violine gemacht, oder bey dem Zusammenklingen des eingestrichenen c und e auf zwey genau übereinstimmenden Waldhörnern, sondern hat seine Behauptung bloss aus der durch Vorliebe für das Aeltere irgeleiteten Einbildungskraft hergenommen. Bey der pythagorisch-aristoxenischen mehr übermässigen als grossen Terz 64: 81 wird man allerdings ein beträchtliches Schlagen bemerken können, dessen Zeitabstände leicht werden zu bestimmen seyn. Da nämlich bey jeder 64sten Schwingung des tiefen und 81sten Schwingung des höhern Tons die Schwingungen in einem Zeitmoment zusammentreffen, und das Contra C bekanntermaassen 64 Schwingungen in einer Sekunde macht, so wird bey Contra C und Contra E, wenn sie dieses Verhältniss haben, in jeder Sekunde ein Schlag, bey dem grossen C und E werden zwey Schläge, bey G und H drey Schläge, bey c und e vier Schläge, bey dem eingestrichenen c und e acht Schläge u. s. w. hörbar seyn. Bey der Naturterz 4: 5 aber, wo (weil 4 in 64 sechszehnmahl enthalten ist) die Schwingungen sechszehnmahl öfter zusammentreffen, ist es, wie sich schon ohne ein weiteres Experiment mit dem Verstande einsehen lässt, physisch unmöglich, dass Schläge sollten hörbar seyn, weil diese so schnell auf einander folgen, dass sie nicht einzeln wahrnehmbar sind, und also das Gefühl eines dritten Tones (Combinationstones) reizen, welcher mit der Einheit übereinstimmt. Die Schwingungen werden daher bey dem eingestrichenen c und e in einer Sekunde nicht 8mal, sondern 128mal zusammentreffen; man wird also unter günstigen Umständen das grosse C mithören, welches so viele Schwingungen in einer Sekunde macht. Auch bey der kleinen Terz 5: 6 wird man kein Schlagen hören; auch wohl schwerlich bey mancher gut gestimmten Dissonanz, wenn sie nicht in gar zu tiefen Tönen angegeben wird, wie denn überhaupt in der Tiefe die Töne auch nicht dürfen einander zu nahe genommen werden, wenn man kein Schlagen hören will, so dass in der Contra-Octave oder in den tiefsten Tönen der grossen Octave die Quinte nicht einmal mehr wohlthut.

Die Behauptung einer ausschliesslichen Abwesenheit einzelner Schläge bey der Octave, Quinte und Quarte ist also auch etwas willkürlich angenommenes und der Natur nicht gemässes, und

eben so auch die Behauptung, dass Consonanzen (wobey hier Octaven, Quinten und Quarten ausschliessend gemeint sind) nicht die mindeste Abweichung vertragen, wenn nicht einzelne Stösse hörbar seyn sollten. Die Erfahrung lehrt vielmehr, dass aus der Abwesenheit der einzelnen Stösse, und auch aus dem Wohlklange eines Verhältnisses sich noch ganz und gar nicht auf eine vollkommene Genauigkeit deaselben schliessen lässt, und dass vielmehr diesseits und jenseits derselben einiger Spielraum ist, innerhalb welchem weder ein Stossen gehört, noch sonst das Gehör beleidigt wird, so dass das Gehör immer die möglichste Annäherung an die Reinheit für die vollkommene Reinheit hinnimmt, welche letztere auch wohl der geschickteste Stimmmeister nicht immer wird erreichen können, womit auch Naumann und Reichardt, mit denen ich viel darüber gesprochen habe, völlig einverstanden waren. Selbst bey dem Einklange und der Octave, die man als vollkommen rein voraussetzen muss, und die auch vorzugsweise möglichst rein müssen ausgeübt werden, wird das Gehör eine Abweichung, die etwa erst auf der fünften oder sechsten Decimalstufe sich zeigen, und z. B. bey einer Orgelpfeife von mehren Fuss Länge etwa 1 oder 2 Linien betragen könnte, nicht oder kaum bemerken, und 2 Töne, die sich wie 100001 zu 200000, oder wie 100000 zu 200001 verhielten, für eine ganz reine Octave hinnehmen. Die Quinte verträgt noch mehr Abweichung, ohne dass man einzelne Stösse bemerkt, oder das Gehör beleidigt wird. Bey der gleichschwebenden Temperatur beträgt die nothwendige Abweichung nur $\frac{1}{12}$ des pythagorischen Comma, also nicht viel über ein Tausendtheilchen, (es ist nämlich eine solche Quinte 2: 2, 99662.. anstatt 2: 3) und nach Marpurg würde ein gesundes Ohr eine Abweichung von $2\frac{1}{2}$ Zwölftheilen noch vertragen können, nach Anderen von 3 Zwölftheilen, welches wohl zu viel seyn möchte und vermieden werden muss. Wenn man nun eine Quinte so sehr unter sich, oder eine grosse Terz so sehr über sich schweben lassen will, dass man einzelne Stösse hört, so hat man sehr schlecht gestimmt, und die Abweichung ist zu gross.

Da nun eine solche angebliche Verschmelzung der Töne, wo sie so in einander fliessen sollen, dass man einen von dem andern nicht unterscheiden könnte, ein Unding ist, da auch das übrige, was von Consonanz gesagt wird, eben sowohl auch

den Terzen (und zwar den wahren, aber nicht den pythagorisch-aristoxenischen) so wie auch den Sexten zukommt; so folgt, dass man nicht diese angebliche Symphonie oder Consonanz (welche in dem Sinne gar nicht vorhanden ist), sondern vielmehr den Wohlklang als das ansehen müsse, wonach man sich bey dem Stimmen richtet, wobey sich von selbst versteht, dass keine einzelnen Stösse, als Folgen einer gar zu ungeschickten Stimmung, hörbar seyn dürfen. Sobald man bey dem Aufwärtsziehen einer Saite findet, dass ein Ton als Quinte, z. B. das g zum c, gut klingt, und keine einzelnen Stösse mehr bemerkbar sind, so höre man augenblicklich auf, und man wird dabey immer noch etwas diesseits des vollkommen reinen Verhältnisses 2: 3 geblieben seyn, bis zu welchem man es nicht ganz treiben muss, wenn nicht andere Quinten darunter leiden sollen.

Es ist auch nicht etwa, wie behauptet worden ist, schlechterdings nothwendig, durch Quinten oder Quartan (welche letzteren weniger dazu taugen, als die Quinten) zu stimmen. So wird es sehr gut und empfehlenswerth seyn, wenn man damit anfängt, zwischen eine möglichst rein gestimmte Octave $\bar{c} : \bar{c}$ die Terzen \bar{e} und \bar{g} so einzupassen, dass $\bar{c} : \bar{e}$, $\bar{e} : \bar{g}$ und $\bar{g} : \bar{c}$ in gleichem Grade gut klingen, wo denn jeder dieser Töne auch in Beziehung auf den Quintenzirkel vollkommen gut seyn, und sich bey weiterer Stimmung durch Zuziehung der grossen Terzen besser über die Richtigkeit der Quinten urtheilen lassen wird. A. E. Müller empfiehlt dieses Verfahren auch mit Recht in seiner Klavierschule, und ich finde, dass man sich dadurch die Stimmung sehr erleichtert. Es ist auch nicht zu zweifeln, dass, wenn jemand das Gehör so einüben wollte, dass er ein ganz richtiges Gefühl von einem gleichförmig gestimmten halben Tone hätte, er in der Reihe c, cis, d, dis u. s. w. ohne irgend einen consonirenden Ton zu Hülfe zu nehmen, so fortstimmen könnte, dass er am Ende die richtige Octave erreichte, und dass alle dazwischen befindlichen Töne gegen einander die richtigen Verhältnisse hätten. So habe ich einmal jemanden, der gut singen konnte und ein gutes Gehör hatte, die nicht ganz leichte Aufgabe vorgelegt, die ganzen Töne c, d, e, fis, gis, b, \bar{c} hinter einander, jeden etwas ausgehalten, so zu singen, dass er am Ende ganz genau das \bar{c} erhielte, und er löste sie ganz richtig.

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11^{ten} October.N^o. 41.

1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

(Fortsetzung.)

II.

Die altgriechischen Tonverhältnisse sind nicht gut, und nicht der Natur gemäss.

So wie nun, wie hier zu Anfange bemerkt worden, der mit der Vierzahl der Pythagoräer getriebene Aberglaube die Folge gehabt hat, dass man aus einer ausschliessenden Vorliebe für die Zahlen 1 bis 4 den Octaven, Quinten und Quartan Eigenschaften angedichtet hat, die theils unwahr sind, theils auch ebensowohl anderen Verhältnissen zukommen, so ist er auch dadurch noch schädlicher geworden, dass man aus diesen vier Zahlen Intervalle entwickelt hat, die man durch Zuziehung der Zahl 5 weit besser hätte haben können, und die uns auch die Natur selbst in dieser Art als sehr wohlklingend zu hören giebt, so dass es ganz unbegreiflich ist, wie man den Eigensinn hat können so weit treiben, hierin der Natur nicht Gehör zu geben. Hierin zeigt sich recht die Allgewalt des den exoterischen Schülern des Pythagoras allein nur erlaubt gewesenen Ausspruches: „Er hat es gesagt,“ anstatt sich auf Gründe einzulassen. Man kann wohl, wie auch Marpurg in seiner *kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, S. 239 und 240 sagt, recht füglich annehmen, dass die griechischen Tonkünstler manche Intervalle besser nach dem Gehöre gestimmt und ausgeübt haben mögen, als sie von den Theoretikern angegeben und berechnet worden sind. Unter den altgriechischen Tonlehrern verdient Didymus am mei-

sten mit Ehren genannt zu werden; dieser hat nämlich einen hellern Blick und ein besseres Gehör gehabt, als andere Theoretiker der ältern Zeit, da er die Zahl 5 und die daraus herzuleitenden Intervalle angenommen hat, wie die Terzen 4: 5 und 5: 6, den kleinen ganzen Ton 9: 10 und die halben Töne 15: 16 und 24: 25; und es sind seine Bestimmungen dieser Intervalle nicht etwa bloss als eine „Schattirung“ anzusehen, sondern als eine Abbiegung von den Irrwegen anderer Tonlehrer auf den Weg der Natur. (Indessen hat er immer noch nicht den Muth gehabt, die Terzen für Consonanzen zu erklären, welches erst in weit späterer Zeit, meines Wissens von Glareanus zuerst, und hernach von Cartesius geschehen ist, wie denn auch Orlando Lasso der erste gewesen ist, der sie am Ende eines Stückes gebraucht hat, wo sie auch, wenn ein Schluss nicht gar zu mager ausfallen soll, weniger entbehrlich sind, als die Quinte.) Es ist recht Schade, dass die Schriften des Didymus verloren gegangen sind, und wir von ihm nichts weiter haben, als, was Ptolemäus, der sich vieles von ihm angeeignet zu haben scheint, uns zu überliefern für gut gefunden hat.

Unter den aus den vier ersten Zahlen hergeleiteten Intervallen sind zuvörderst die grosse Terz 64: 81 und die kleine Terz 27: 32 zu erwähnen, welche man, weil sie nicht von der Natur gegeben, sondern aus Zahlen, die man aus blosser Willkür ausschliessend angenommen hat, ausgegrübelt worden sind, recht füglich die Grübelterzen nennen kann, im Gegensatz der von der Natur selbst gegebenen Terzen 4: 5 und 5: 6, welche also als Naturterzen anzusehen sind.

Das allerärgste Intervall ist nun die grosse Terz 64: 81. Diese gegen die Naturterz 4: 5 um 80: 81 zu hohe Terz, welche auch in manchen Angaben ungleichschwebender Temperaturen, z. B. von Kepler, Kirnberger, Baron Wiese u. s. w.

vorkommt, wird von Marpurg mit allem Rechte als eine Art von übermässiger Terz angesehen, und J. J. Rousseau nennt sie in seinem *Dictionnaire de Musique, art. Tempérament**), auch mit Recht „une tierce majeure discordante et de beaucoup trop forte“. Diese weder consonirende noch dissonirende, sondern discordirende Terz klingt so unangenehm, dass, wenn man sie oft gehört, und zu seinem grossen Verdrusse wider Erwarten erhalten hat**) einem bey dem Anblicke dieses Verhältnisses auf dem Papiere fast eben so ein Grauen ankommen möchte, als ob man es selbst hören sollte. Wie grässlich muss nun die Wirkung gewesen seyn, wenn man eine Terz in dem Verhältnisse 64: 81 gesungen oder gespielt hat, und zugleich Blasinstrumente, wie Hörner und Trompeten (die sich nicht nach den Vorschriften eines Pythagoras oder Aristoxenus, sondern nach den Vorschriften der Natur richten, und keine anderen Töne, als die mit der natürlichen Zahlenreihe übereinkommenden geben) zu gleicher Zeit diese Terz in dem Verhältnisse 4: 5 gegeben haben, wo man

*) In diesem Artikel urtheilt J. J. Rousseau sehr richtig über das zu grosse Resultat von 12 Quinten und über die Nothwendigkeit einer Temperatur.

**) Wenn ich vormals bey dem Stimmen meines Klaviers glaubte, die Quinten etwas niedrig, so wie es bey einer gleichschwebenden Temperatur sich gehört, gestimmt zu haben, so hatten sich doch bisweilen die Saiten, weil das Aufwärtsziehen anfangs öfters mehr auf den jenseits des Steges befindlichen Theil, als auf den, welcher klingen soll, wirkt, etwas in die Höhe gezogen; es war also nach vier gestimmten Quinten z. B. c, g, d, a, e, die Terz e etwas zu hoch, also etwa 64: 81. Nun ist es sehr schwer, recht auszuforschen, an welcher Quinte es liege, und welche also ohne Nachtheil anderer Verhältnisse ein wenig erniedrigt werden könne. Bisweilen ist es mir auch bey dem Bau eines Euphon's oder eines Clavicylinders so gegangen, wo jede kleine Unrichtigkeit noch mehr auffällt. Um nun diesen Verdruss zu vermeiden, finde ich, wie schon vorher bemerkt ist, am besten, gleich zum Anfange der Stimmung zwischen \bar{c} und \bar{c} die Terzen \bar{e} und \bar{g} so einzupassen, dass jede möglichst gleichförmig über sich schwebt, und alle drey Terzen gut klingen. Dieses giebt eine grosse Erleichterung der Stimmung, 1) weil man nun mit Zuziehung der grossen Terzen besser über die Beschaffenheit der Quinten urtheilen, und jeden Ton mit mehreren anderen vergleichen kann, 2) weil nun der Fall gar nicht mehr vorkommen kann, dass man durch vier gar zu reine Quinten irgendwo eine so übelklingende grosse Terz, oder dass man irgendwo einen zu grossen Ausfall der Quinten erhielte.

also das Verhältniss 80: 81 für einen Einklang 1: 1 hat hinnehmen müssen!

Das Verhältniss der (gar zu) kleinen Terz 27: 32 ist zwar nicht so ohrenzerreissend, wie das der grossen oder vielmehr übermässigen Terz 64: 81; es ist aber auch nicht gut, und, wenn man es durch Stimmung von vier ganz reinen Quinten, z. B. c, g, d, a, e erhält, thut es besonders mit der grossen Terz 64: 81 zusammen eine sehr üble Wirkung, da es gegen die Naturterz 5: 6 um 80: 81 zu klein ist.

Dass, wenn die Terzen nicht gut sind, die Sexten es eben so wenig seyn können, versteht sich von selbst.

Die ausschliessende Annahme des ganzen Tones (oder besser gesagt: der grossen Secunde) 8: 9 ist auch ganz willkürlich und naturwidrig, da uns die Natur sowohl in der Reihe der Zahlen, wie auch bey den Eintheilungen einer Saite in aliquote Theile und auch in der Reihe der Töne, welche ein Blasinstrument geben kann, erst den grossen ganzen Ton 8: 9, $\bar{c} : \bar{d}$, und dann den kleinen ganzen Ton 9: 10, $\bar{d} : \bar{e}$ giebt, (den auch Didymus und Ptolemäus mit Recht annehmen), welche zusammen die grosse Terz 4: 5 oder $\bar{c} : \bar{e}$ geben,

Eben so ist auch die Annahme des halben Tones (oder, besser gesagt: der kleinen Secunde) 243: 256 ganz unnatürlich und willkürlich, da die Natur in der Eintheilung der Saite in aliquote Theile, so wie auch in der Reihe der Töne, welche ein Blasinstrument geben kann, uns $\bar{h} : \bar{c}$ als 15: 16 giebt, da auch der Unterschied der grossen Terz 4: 5 von der Quarte 3: 4 ebensoviel beträgt. Durch den allzukleinen halben Ton 243: 256 wird auch (wie in der Intervallenlehre §. 25 und 39 zugegeben wird) der halbe Ton 8: 9 nicht in gleiche Theile abgetheilt, sondern, wenn man diesen halben Ton davon abzieht, bleibt ein anderer halber Ton 2048: 2187 übrig, welcher um das pythagorische Comma 531441: 524288 (welches in dem altgriechischen Tonsysteme bey jeder Art von Intervallen seinen Spuk treibt) grösser ist. Philolaus redet (nach *Boethius de Musica* l. 3. c. 6) von diesem halben Tone, Gaudentius hat ihn auch aufgenommen. Warum wird aber dieser grössere halbe Ton möglichst verschwiegen? Warum sagt man nicht gleich ganz aufrichtig: „es giebt zweyerley halbe Töne, einen kleinen 243: 256 und einen grössern 2048: 2187“? Warum redet man

in der *Cäcilia* B. II. S. 113 u. s. w. von gleichen halben Tönen?*) Das ist doch Inconsequenz! Wenn auch in der *Intervallenlehre* §. 27 gesagt wird, der ganze Ton könne weder in zwey, noch in mehre gleiche Theile getheilt werden**), so ist dieses ganz unrichtig, da die Quadratwurzel von 72 den ganzen Ton 8:9 in zwey vollkommen gleiche Theile theilt, welches aber nichts Brauchbares geben würde, da wir die halben Töne auf andere Arten besser haben können.

Nun ist es bey weitem noch nicht genug, dass manche Intervalle, wie besonders die grosse oder vielmehr übermässige Terz 64:81 an sich nichts taugen, sondern das Schlimmste kommt noch nach. Es wird nämlich von dem Sachwalter der ältern griechischen Musik schlechterdings behauptet:

„Dass die alten Griechen 12 Töne innerhalb der Octave gehabt haben sollen, ebensowohl, wie wir, und dass sie solche sollen in ganz reinen Quartan oder Quinten gestimmt haben“ ohne alle Temperatur, welche letztere vielmehr für „barbarisch“ und für „eine alberne Erfindung der neuern Zeit“ erklärt wird.

Was nun bey der Stimmung in lauter reinen Quinten und Quartan herauskommt, und zwar in Beziehung auf die altgriechischen Intervalle, habe ich weilläufiger in einem Aufsatze gezeigt, welcher

*) Auf solche Widersprüche mit sich selbst kommt es einem, der nun ein für allemal nichts weiter, als was der pythagorisch-aristoxenische Koran sagt, will gelten lassen, ganz und gar nicht an; so sollen z. B. 6 ganze Töne nach §. 26 der *Intervallenlehre* grösser, als die Octave seyn, und nach §. 32. soll die Octave aus 6 solchen ganzen Tönen bestehen. (!) So sollen auch nach S. 166. der *Aufschlüsse etc.* die Terzen consonirend, und nach S. 168. dissonirend seyn. (!)

**) Eben so unrichtig und den ersten Begriffen von Arithmetik zuwider ist es, wenn in der *Intervallenlehre* §. 12. behauptet wird, dass bey 3:2 weder eine noch mehre mittlere Proportionalzahlen gesetzt werden können. Jedes Verhältniss, ea sey beschaffen, wie man wolle, lässt sich durch die Quadratwurzel des Productes beyder Zahlen in zwey vollkommen gleiche Theile theilen, z. B. 3:2 durch die Quadratwurzel von 6; man würde aber dadurch nichts brauchbares erhalten. Durch andere Wurzelausziehungen würde es sich auch in mehre gleiche Theile theilen lassen. Ob übrigens das Resultat eine Rationalzahl oder Irrationalzahl ist, thut hier nichts zur Sache, da uns die Natur selbst so manche der besten und brauchbarsten Verhältnisse bloss in Irrationalzahlen giebt, wie z. B. bey einem Zirkel das Verhältniss des Durchmessers zur Peripherie.

in der *Cäcilia*, vermuthlich noch im fünften Bande, entweder bald erscheinen wird, oder vielleicht schon abgedruckt ist. Es wird also hier nur einiges über diesen Gegenstand mit mehr Kürze zu sagen seyn, da man das Weitere nebst den Berechnungen dort nachsehen kann, da auch die Nothwendigkeit einer Temperatur, wo die Quinten ein klein wenig niedrig müssen gestimmt werden, von allen neueren musikalischen Theoretikern und Instrumentstimmern, so wie von allen neueren Physikern und Mathematikern allgemein anerkannt ist, so dass nur etwa über die mehr oder weniger gleichförmige Vertheilung der durch lauter reine Quinten entstehenden grössern Unreinigkeit noch einige kleine Verschiedenheit der Meinungen Statt finden kann.

Sehr bekannt und ganz ausgemacht ist es nämlich, und jeder, der nur zu multipliciren versteht, wird leicht finden, dass 12 Quinten 2:3 (oder, wo es, um in derselben Octave zu bleiben, nöthig ist, Unterquarten 4:3) ein grösseres Product geben, als die Octave, weil man durch die erforderlichen Multiplicationen der Zahl 2 und der Zahl 3 mit sich selbst am Ende nicht die Octave, d. i. das doppelte der Schwingungszahl des Tones, von welchem man ausgegangen ist, sondern das Verhältniss 262144:531441, oder $2^{18}:3^{12}$ erhält. Eben so bekannt und ausgemacht ist es, dass man durch 12 Quartan 3:4 (oder, wo es, um in derselben Octave zu bleiben, nöthig ist, Unterquinten 3:2) ebenfalls nicht die Octave erhält, sondern ein kleineres Resultat, nämlich 531441:1048576 oder $3^{12}:2^{20}$. Die Berechnungen selbst habe ich in meiner *Akustik* §. 33 gegeben, nach Marpurg's *Versuch über die Temperatur*, worin es vollkommen richtig berechnet ist *) Eben so bekannt und ausgemacht ist es,

*) Der Sachwalter der pythagorisch-aristoxenischen Tonlehre und Gegner der neuern behauptet zwar in seiner *Intervallenlehre* §. 33 und in seinen *Aufschlüssen* S. 178 u. f. dass die von mir und von Marpurg gegebenen Berechnungen grundfalsch seyn sollen, aber seine scheinbaren Gegenberechnungen und Trugschlüsse beweisen nichts, weil er durch seine Gegenrechnung uns nur ein Quid pro quo macht, wo es ganz natürlich ist, dass dasselbe Resultat herauskommt, wenn man die auf die eine Art erhaltenen Fehler von den auf die andere Art erhaltenen in entgegengesetzter Ordnung abzieht. Aber durch diese Quidproquo's hat er doch immer, anstatt der Octave 1:2 das Verhältniss 262144:531441 erhalten, aber nie das doppelte der Schwingungszahl, von welcher man ausgegangen ist. Dieses und nichts anders ist der Hauptpunkt, worauf es hier ankommt,

dass man durch 11 ganz rein gestimmte Quinten am Ende die allen Stimmern bekannte Wolfsquinte $177147:262144$ oder $3^{11}:2^{18}$ erhält, so wie auch die Wolfsquarte $131072:177147$, oder $2^{17}:3^{11}$, die mit der Wolfsquinte zusammen eine Octave $1:2$ macht. Es ist also ganz klar, dass 12 reine Quinten oder Quartan kein Maass für die Octave geben, dass mithin, wenn sie in den Umfang einer Octave hineinpassen sollen, das Quintenverhältniss ein wenig verengert, oder welches dasselbe ist, das Quartanverhältniss ein wenig erweitert werden, und der Unterschied, welcher $524288:531441$ beträgt, auf irgend eine Art vertheilt werden, mit anderen Worten, dass temperirt werden muss, am besten so gleichförmig, dass das Gehör nirgends beleidigt wird.

So wie nun 12 Quinten und Quartan in ihren reinen Verhältnissen mit der Octave incommensurabel sind, eben so sind es auch die Verhältnisse der grossen Terz, der kleinen Terz, des ganzen Tones und des halben Tones, wie denn überhaupt die Octave $1:2$ sich durch kein Verhältniss in Rationalzahlen in gleiche Theile theilen lässt, wohl aber durch Verhältnisse in Irrationalzahlen. Nun müssen doch, wenn man voraussetzen oder glauben will, dass die Griechen 12 Töne in einer Octave gehabt haben, in dem Bezirk einer Octave 3 grosse Terzen, 4 kleine Terzen, 6 ganze Töne und 12 halbe Töne vorhanden gewesen seyn. Da sie nun auch nicht temperirt haben sollen, so ist es schlechterdings unmöglich, dass alle diese Intervalle so geblieben seyn könnten, wie sie angegeben werden, weil man durch jede Art der Intervalle immer gegen die Octave entweder zuviel oder zu wenig erhält, so dass in jedem Zirkel eines um $524288:531441$ grösser oder kleiner ausfällt, als die übrigen.

So geben 5 grosse Terzen wie $64:81$ nicht die Octave $1:2$, sondern $262144:531441$, es können also in jedem der 4 Terzenzirkel nur zwey Terzen das Verhältniss $64:81$ behalten haben, und die dritte muss $6561:8192$ gewesen, also um

und das wird man durch 12 reine Quinten oder Quartan nie erhalten können. Wer nun schlechterdings nicht begreifen will, dass man durch 12 reine Quinten nicht die Octave $1:2$ erhalten kann, der wird doch wenigstens einsehen, dass man durch Multiplicationen der Zahl 2 mit sich selbst immer gerade Zahlen, und durch Multiplicationen der Zahl 3 mit sich selbst immer ungerade Zahlen erhält, und dass eine gerade Zahl zu einer ungeraden sich nicht wie 1 zu 2 verhalten kann. (!) Oder soll man etwa dieses lieber annehmen, als temperiren?

ebensoviel zu klein, als die übrigen zu gross seyn.

Eben so geben 4 kleine Terzen wie $27:52$ nicht die Octave $1:2$, sondern weniger, nämlich $531441:1048576$, es können also in jedem der drey Zirkel kleiner Terzen nur drey das Verhältniss $27:52$ behalten haben, und die vierte muss $= 16384:19683$ gewesen seyn.

Da auch jeder der zwey Zirkel von 6 ganzen Tönen (oder grossen Secunden) $8:9$, nicht $1:2$, sondern $262144:531441$ giebt, (welches auch in der *Intervallenlehre* S. 51—53 eingestanden, aber weil derselbe Fehler auch bey dem Rechnen in umgekehrter Ordnung herauskommt, geglaubt wird, dass es sich compensire); so können in jedem Zirkel der innerhalb der Octave befindlich gewesenen 6 ganzen Töne nur 5 das Verhältniss $8:9$ gehabt haben, und der sechste muss $= 59049:65536$ gewesen seyn.

Eben so ist es mit den halben Tönen (oder kleinen Secunden), von deren zweyfacher Art ich schon vorher geredet habe, und von welchen in jeder Octave sieben das Verhältniss $243:256$ und fünf das Verhältniss $2048:2187$ haben.

Auf welche Töne nun bey einer solchen Stimmung ohne Temperatur die von den übrigen Intervallen so sehr abweichenden Noth- und Hilfsintervalle fallen, habe ich in meinem angeführten Aufsatze in der *Cäcilia* weiter gezeigt. Wenn jemand an der Richtigkeit einer Angabe etwa zweifeln sollte, würde ich es ihm leicht noch deutlicher vorrechnen können, und zwar nicht etwa durch arithmetische Spitzfindigkeiten, sondern ganz einfach bloss durch Additionen oder Subtractionen der Intervalle, d. i. durch blosser Multiplicationen oder Divisionen der Brüche, wodurch sie ausgedrückt werden, und Reductionen von Brüchen auf einerley Zähler oder Nenner, indem zur Berechnung der Tonverhältnisse nichts weiter erfordert wird, ausser etwa, wenn man Mittelproportionale finden will, Ausziehungen von Quadrat- oder Kubikwurzeln.

Wenn also ein altgriechischer oder ein dessen Tonverhältnisse mit Verwerfung aller Temperatur annehmender Tonlehrer seine Lehre recht aufrichtig und consequent vortragen wollte, ohne irgend etwas zu verschweigen, was ihm nicht recht seyn möchte, aber doch eine unvermeidliche Folge seiner Annahmen ist, so müsste er folgendes lehren:

„dass es dreyerley Octaven gebe, eine reine, $1:2$, und zweyerley unreine, in dem Verhältnisse $262144:531441$ und $531441:1048576$;

„dass es zwey Arten von Quinten gebe, und zwar in jeder Octave eilf reine, 2:3 und eine unreine 177147:262144;

„dass es zwey Arten von Quartan gebe, nämlich in jeder Octave eilf reine, 3:4 und eine unreine 131072:177147;

„dass es zwey Arten von grossen Terzen gebe, und zwar in jeder Octave 8 in dem Verhältnisse 64:81, und 4 in dem Verhältnisse 6561:8192;

„dass es zweyerley kleine Terzen gebe, in jeder Octave 9 wie 27:32, und 3 wie 16384:19683;

„dass es zweyerley ganze Töne gebe, in jeder Octave 10 wie 8:9, und 2 wie 59049:65536;

„dass es zweyerley halbe Töne gebe, in jeder Octave sieben wie 243:256, und 5 wie 2048:2187;

„dass es überhaupt bey der Bestimmung und bey dem Gebrauche einer jeden Art von Intervallen auf eine Verschiedenheit von 524288:531441 gar nicht ankomme.“

Nun wird freylich kein Pythagoräer oder Aristoxenianer dieses gern lehren wollen, theils weil in seinem Koran nichts davon gesagt ist, theils auch, weil er sich dessen schämen würde; es ist aber eben so, als ob er es gerade heraus sagte, weil alles dieses schon in seinen Voraussetzungen als unvermeidliche Folge liegt, und also die Natur selbst bey seinen Voraussetzungen in seinem Namen es sagt.

Also, was für grässliche Intervalle! Welche Unbestimmtheit! Da haben wir doch, Dank sey einem Zarlino und anderen wackeren Verbesserern der ältern Musik! jetzt die Intervalle besser.

Wollte nun wohl gar jemand, wie vielleicht zu erwarten ist, den Vorschlag thun, dass man lieber die Octave 1:2 etwas erweitern, als etwas von der vollkommenen Reinheit der Quinten aufopfern sollte, so würde dieses im höchsten Grade barbarisch seyn, und alle richtige Theorie und Ausübung der Musik aufhören machen.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat August. Am 2ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Maurer und der Schlosser*, romantisch-komische Oper in drey Aufzügen, nach Scribe und Delavigne, von Johann Gabriel Seidl; Musik von Auber. Das Sujet, durch Pariser Blätter und

durch Verpflanzung auf deutsche Bühnen bereits bekannt, gehört in die Gattung der Rettungskomödien, welche die eigene Unzahl schon seit Jahren von der Bühne verdrängt hat. Wie in den meisten dieser weiland Effectstücke, worin dem Zufalle die Hauptrolle zugetheilt ist, findet sich auch hier wenig Zusammenhang; eine ziemlich lockere Schürzung und gewaltsame Entwirrung des Knotens; besonders würde sich der zweyte, abentheuerliche Akt, mit seiner Scenen-Gallerie, ungleich vortheilhafter in einem Melodrama nach moderner Form ausgenommen haben, indem die französischen Operetten-Dichter, dem Herkommen treu, noch immer die interessantesten und effectvollsten Momente nicht dem Tonsetzer anvertrauen, sondern lieber im Dialoge dem Schauspielertalente überlassen: ein Beweis, dass ihnen trotz ihrer gerühmten lyrischen Dramen und grossen Opern doch wohl eine klare, richtige Ansicht der wahren dramatischen Musik abgeht. Das Anstössige des Sujets konnte durch die Uebersetzung nicht beseitigt werden; nach der ersten Vorstellung milderte man jedoch den Text der Arie, in welcher sich die junge Gattin über ihre getäuschten Hoffnungen beklagt.

Die Musik trägt das Mahlerzeichen Rossini's; sie schaukelt sich behaglich, selbstgefällig und tändelnd auf dem Wasserspiegel seichter Oberflächlichkeit, ohne Spur eigentlicher harmonischer Tiefe man müsste denn diese in schneidenden Dissonanz-Accorden finden wollen, die oft — man rath vergebens, warum? — wie Blitze aus wolkenlosem Himmel hereinbrechen. Die Manier des Helden des jüngsten Decenniums, dessen rasch lodernde Fackel jetzt in der Hauptstadt der Welt — um einen ächten Gallicismus zu gebrauchen — zu verlöschen droht, ist höchst täuschend nachgeahmt; ja, mehrere Motive möchte man entlehnt nennen. Die Instrumentirung, wiewohl bisweilen steif und barock, wie z. B. bey der Sortita des Usbeck, erscheint im Durchschnitte gleichfalls alla maniera del Cigno di Pesaro; der beharrliche Gebrauch des schrillenden Piccolo, das Einhertrottiren der Flöte in Ottava alta dei Clarinetti bey allen süsslichen Arioso's, die pizzicato accompagnirten Cabaletten, sind weltbekannte Kennzeichen. Doch, um gerecht zu bleiben, muss man auch nicht verschweigen, wie mehrere Stellen wirklich Merkmale eines selbstständigen Talentes, dem Originalität in der Erfindung keinesweges abgesprochen werden kann, in sich tragen, was vorzugsweise von den beyden Duetten im

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18^{ten} October.N^o. 42.

1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

(Beschluss.)

III.

Die altgriechische Anordnung der Intervalle ist nicht der Natur gemäss, und beruht auf lauter willkürlich angenommenen Begriffen.

Hier ist hauptsächlich über die Tetrachorde der alten Griechen, über deren Chromatik und Enharmonik, über deren Tonarten und über die angeblich einander entgegengesetzten zwey Tonleitern einiges zu sagen.

1) Die ganze Lehre von Tetrachorden ist durchaus nicht in der Natur gegründet, sondern sie ist ein ganz willkürlich angenommenes Menschenwerk, und eine ganz unnütze Beschränkung, die auch, eben so, wie die ausschliessliche Anwendung der in den Zahlen 1 bis 4 liegenden Intervalle, ihr Daseyn bloss der blinden Verehrung der heiligen Vierzahl bey den Pythagoräern zu verdanken hat. Da nun die Natur nichts von Tetrachorden weiss, so können auch in Beziehung auf diese keine Naturgesetze vorhanden seyn, z. B. in Beziehung auf die in denselben Statt finden sollenden beweglichen und unbeweglichen Töne, auf angeblich nothwendige Gleichförmigkeit der Tetrachorde in einer Tonleiter, auf Bildung der Tonarten aus verbundenen und unverbundenen Tetrachorden, auf die ganz unnatürliche und abgeschmackte Voraussetzung, dass im Umfange einer Quarte schlechterdings nicht mehr, als vier Töne Statt finden sollen, u. s. w. Es ist also, seitdem Guido von Arezzo die Tetrachorde der Alten verworfen, und seine (für die neueren Zei-

28. Jahrgang.

ten immer noch zu unvollkommenen) Hexachorde an deren Stelle gesetzt hat, die ganze Lehre von Tetrachorden als etwas längst Abgeschafftes, und da wir jetzt an einer nach unserer Art gut eingerichteten diatonischen Tonleiter ein besseres Octochord, und an 12 in der Octave befindlichen zweckmässig temperirten Tönen ein noch besseres Dodecachord oder Tredecachord haben, das uns alle Tonarten, und alle darin möglichen Harmonieen zur Disposition giebt, als etwas ganz Unnützes anzusehen, wovon in unseren Zeiten gar nicht weiter, ausser in historischer Hinsicht, die Rede seyn kann,

2) Im diatonischen Geschlecht ist es ganz richtig, dass im Umfange einer Quarte nur vier Töne Statt finden, nämlich zwey ganze Töne und ein halber Ton, z. B. e, d, c, h, oder f, e, d, c, oder wie man sonst will; es ist also nicht zu tadeln, wenn man diese als ein Tetrachord angesehen hat. Im chromatischen und noch mehr im enharmonischen Geschlecht ist man aber auf eine ganz naturwidrige und widersinnige Art mit diesen vier Tönen umgegangen. Man hat nämlich im chromatischen Geschlechte zwischen einem der ganzen Töne 8 : 9 einen halben Ton eingeschoben, (wogegen an sich nichts würde zu erinnern seyn, und wo es vielmehr noch besser gewesen wäre, wenn man so, wie bey uns, in den andern ganzen Ton auch noch einen halben Ton eingeschaltet hätte) und im enharmonischen Geschlechte hat man den diatonischen halben Ton in zwey Viertelstöne zersplittert *) (welche sehr übel müssen geklungen

*) Da ein halber Ton das kleinste sangbare und durch das Gehör gut zu unterscheidende Intervall ist, so wollen wir doch ja die enharmonischen Viertelstöne den Katzen überlassen, welche bey ihren Duetten viel Gebrauch davon machen, wie denn öfters, wenn zwey Liebende ihr Uebermaass von Zärtlichkeit, oder zwey auf einander ergrimmete Kater ihren Zorn ausdrücken wol-

haben, wie denn die Enharmonik selbst von manchen der älteren griechischen Schriftsteller mit Recht sehr getadelt wird). Nun ist aber das Naturwidrige und ganz und gar nicht mit Vernunftbegriffen Zusammenzureimende dieses, dass man nicht etwa die im diatonischen Geschlechte vorhanden gewesenen Intervalle so gelassen hat, wie sie waren, und den Ton, den man ausserdem noch haben wollte, eingeschoben hat, sondern dass man dem eingeschobenen Tone zu Gefallen allemal einen der im diatonischen Geschlechte vorhanden gewesenen Töne weggeworfen hat, wodurch also im chromatischen Geschlechte eine ganz unnatürliche Lücke von einer kleinen Terz, und im enharmonischen Geschlechte eine noch mehr unnatürliche Lücke von einer grossen Terz in jedem Tetrachorde entstanden ist, welche aller guten Melodie und Harmonie hinderlich gewesen seyn muss. So hat man z. B. aus den diatonischen Tetrachorden c, h, a, g, und f, e, d, c, im chromatischen Geschlechte c, h, b, g, und f, e, es, c, und im enharmonischen Geschlechte (wenn die Erniedrigung um einen Viertelston durch β ausgedrückt wird), c, β c, h, g und f, β f, e, c gemacht *). Von einem solchen ganz willkürlichen und, wenn man es gerade herausagen soll, wirklich barbarischen Verfahren kann nun der Grund auch in nichts anderem gelegen haben, als in der blinden Verehrung der heiligen Vierzahl bey den Pythagoräern, wo man nun ein für allemal willkürlich angenommen hat, dass in dem Umfange einer Quarte oder eines Tetrachordes nicht mehr, als vier Töne seyn dürften, und also das, was bey dem diatonischen Geschlechte vernünftig war, auch auf das chromatische und enharmonische Geschlechte, wohin es gar nicht passte, und wo es nicht vernünftig war, angewendet hat, und weil man nun einmal die Benennung Tetrachord angenommen hat, und also glaubte, dass die Sache sich nach der einmal eingeführten Benennung richten müsste.

len, der eine den andern um einen Viertelston höher accompagnirt, oder auch die musikalische Phrase des andern um einen enharmonischen Viertelston höher oder tiefer wiederholt.

*) Hr. von Driberg erklärt die Enharmonik der Alten für eine Verfeinerung unserer Molltonart (welche keine Verbesserung nöthig hat), und führt in den *Aufschlüssen* S. 61. eine Stelle von Cimarosa an, die seiner Meinung nach sich besser ausnehmen würde, wenn das Es um einen Viertelston erhöht würde, welches sich aber Cimarosa wohl verbitten würde, und die Zuhörer auch.

5) Die so vielen Tonarten der Alten, und deren Zusammensetzungen aus verbundenen und unverbundenen Tetrachorden sind auch nichts in der Natur Gegründetes, sondern als blosses willkürliches Menschenwerk anzusehen. In jeder einzelnen Tonart ist nur wenig Abwechselung der Melodie und Harmonie möglich, wie jeder Musikverständige bey deren Anblicke finden wird, und wenn man auch vielleicht zuweilen mehre der älteren Tonarten mit einander verbunden, und aus einem chromatischen oder enharmonischen Geschlechte das und jenes entlehnt oder zusammengestoppelt hat, so hat man doch durch alles solches Stück- und Flickwerk nie etwas erhalten können, was wir nicht jetzt durch unsere Dur- und Molltonart und durch unsere Einrichtung der 12 Töne, wo jeder Ton schon ohne irgend eine Zusammenstoppelung wieder seine richtige Dur- und Molltonleiter hat, besser und leichter haben könnten. Es kann also auch von allen Tonarten der Alten, eben so wie von deren chromatischem und enharmonischem Geschlechte jetzt nicht weiter, als bloss in historischer Hinsicht, die Rede seyn. Als einer der vorzüglichsten Verbesserer der Musik verdiente der Ehrenmann genannt zu werden, der zuerst die älteren Tonarten auf zwey, nämlich auf unsere Dur- und Molltonart reducirt, oder, wenn etwa die Sache von selbst sich sollte nach und nach gemacht haben, es zuerst gelehrt und bestimmt ausgesprochen hat. Sein Name ist unbekannt; nach Marpurg in seiner *kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik* S. 107 ist es in der Mitte des 17ten Jahrhunderts von einem Tonmeister in Frankreich geschehen, dessen Namen Marpurg früher in einem Buche gelesen hatte, aber sich dessen nicht mehr erinnern konnte. Wer ihn etwa auffinden sollte, wird wohl thun, wenn er ihn bekannt macht.

IV.

Die Harmonie kann bey den alten Griechen unmöglich gut gewesen seyn.

Wenn darüber gestritten worden ist, ob die Griechen eine Harmonie gekannt haben oder nicht, so hat dieses wohl meistens auf Missverständnissen beruht, weil von den Alten das Wort Harmonie in sehr verschiedenem und unbestimmtem Sinne genommen worden ist. Bey uns bedeutet es ein gleichzeitiges Beysammenseyn von

mehren an Höhe und Tiefe verschiedenen Stimmen, die richtig fortschreiten und gehörig zusammenpassen, und in diesem Sinne ist es auch hier zu nehmen. Nun ist wohl aus manchen Stellen älterer Schriftsteller zu schliessen, dass die alten Griechen nicht immer bloss einstimmig gesungen oder gespielt haben mögen, sondern, dass sie wohl auch bisweilen mögen eine höhere und tiefere Octave gebraucht, oder wohl auch zugleich ein anderes Intervall haben mithören lassen; es könnte auch wohl seyn, dass sie, wie zur Zeit des Huebaldus (nach *Gerbert de cantu et musica sacra* t. II.) hätten zwey Stimmen in lauter Quarten oder Quinten fortschreiten lassen, weil sie diese allein für consonirend hielten. Dass aber, wenn sie eine Harmonie gehabt haben, diese nicht gut gewesen seyn kann, folgt schon darauf:

1) weil jede ihrer Tonarten, und jedes ihrer Tongeschlechter nur weniger Abwechselung von brauchbaren Accorden fähig gewesen ist, wie jeder Musikverständige bey deren Anblicke sogleich finden wird;

2) weil sie von einem Accorde, sogar von einem Dreyklange, und noch weniger von einem Septimeuaccorde, und deren Umkehrungen nicht den mindesten Begriff gehabt haben, indem bey den älteren musikalischen Schriftstellern nicht das Mindeste vorkommt, was darauf Beziehung haben könnte, und sie gleichwohl versichern, alles das lehren zu wollen, was in der Musik geschieht. Was ist nun für eine Harmonie möglich, wenn man von einem Dreyklange, welcher auch in den Verhältnissen 64: 81: 96, anstatt 4: 5: 6, nicht wohlklingend gewesen seyn könnte, und überhaupt von einem Accorde gar keinen Begriff hat?

3) Weil sie auch von Auflösung der Dissonanzen, z. B. einer Septime, keinen Begriff gehabt haben, indem auch davon in den älteren Schriftstellern nicht die mindeste Spur vorkommt. Was für Harmonie ist nun ohne diese Kenntniss möglich? (Oder soll etwa die Lehre von nothwendiger Auflösung der Dissonanzen, weil die Alten nichts davon sagen, eben so verworfen werden, wie die Lehre von deren Vorbereitung von dem Sachwalter der ältern Musik verworfen wird?)

4) Die zwey einander entgegengesetzten Tonleitern, welche die alten Griechen (nach den *Aufschlüssen* S. 6 bis 11, und nach der *Intervallenlehre* S. 6) gehabt haben sollen, die eine für den Gesang, wo der Proslambanomenos die höchste

und die Note Hyperboläon die tiefste Note gewesen seyn soll, die andere für die Instrumente, wo das Entgegengesetzte sowohl in der Benennung der Töne, als in deren Notirung soll Statt gefunden haben, so dass in beyden gegeneinander das Oberste zu unterst und das unterste zu oberst gekehrt worden, und nur der mittlere Ton (die Mese) unverändert geblieben seyn soll, sind doch auch etwas, das sich mit Begriffen des gesunden Menschenverstandes ganz und gar nicht vereinigen lässt. (Burney hat auch zwey solche entgegengesetzte Tonleitern angenommen, welches aber in *Forkels Geschichte der Musik*, §. 153, 3 berichtigt wird). Was für Verwirrung, was für Missverständnisse wegen der so verschiedenen Benennung und Ordnung der Töne, und was für unnöthige Schwierigkeiten in Erlernung der Musik müsste nun dieses verursacht haben, ohne dass sich der mindeste Nutzen davon absehen lässt. Ehe man also glauben kann, dass die alten Griechen, die doch sonst in vielen Hinsichten gebildet und verständig waren, eine solche ganz widersinnige Einrichtung in Ansehung der Folge, Benennung und Notirung der Töne könnten gehabt haben, ist wohl zur Ehrenrettung der Griechen noch eher zu vermuthen, dass Hr. von Driberg durch irgend ein Missverständniss mancher Stellen der Alten zu einer solchen Behauptung verleitet worden seyn könnte.

Aus alle dem, was hier erwähnt worden, und wozu sich noch manches möchte hinzufügen lassen, wird gewiss jeder Unbefangene (wer ein für allemal eine feste Idee vom Gegentheile hat, freylich nicht) ganz klar ersehen, dass die Musik der alten Griechen in Vergleichung mit der unsrigen auf einer eben so niedrigen Stufe gestanden hat, wie deren Physik, Astronomie, Kriegskunst und Schiffahrtskunde, in Vergleichung mit der jetzigen, und dass in unseren Zeiten für Verbesserung der Theorie und Ausübung der Musik schlechterdings nichts daraus zu entlehnen ist, am wenigsten mit Aufgebung von irgend etwas, was wir schon besser haben; dass vielmehr Alles bloss einen geschichtlichen Werth haben kann. *)

*) In Marpurgs *kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuern Musik*, und im ersten Bande von *Forkels Geschichte der Musik* wird man über die altgriechische Musik recht gute Belehrungen finden.

Recht sehr wäre zu wünschen, dass ein neuer Isaak Vossius oder Meibom vor einer Versammlung von unbefangenen Musikkennern, so wie der ältere Meibom es am Hofe der Königin Christine von Schweden gemacht hat, einiges ganz in altgriechischer Art in einer der älteren Tonarten mit Benutzung der enharmonischen Viertelstöne Gesetzte, mit den vormaligen üblichen Instrumenten und mit ihren Intervallen ohne alle Temperatur vorgetragen, möchte hören lassen. Es versteht sich von selbst, dass alles, was nur der neuern Musik eigen ist, weggelassen werden müsste, z. B. auf Hörnern und Trompeten das \bar{o} und \bar{e} , weil die Natur so eigensinnig ist, es nicht den älteren Vorschriften gemäss in dem Verhältnisse 64: 81, sondern 4: 5 zu geben (es müsste denn seyn, dass es zugleich von Sängern oder Instrumentisten auch in dem Verhältnisse 64: 81 angegeben würde, um gehörig über die Wirkung urtheilen zu können). Der Umfang der Töne dürfte nicht grösser seyn, als vom Proslambanomenos bis zur Note *Hyperbolaeon*, also von zwey Octaven. Octaven, Quarten und Quintengänge, so wie auch unaufgelöste Septimen wären nach Belieben erlaubt, weil hierin von den Alten nichts vorgeschrieben ist. Unsere neueren Taktarten müssten wegbleiben, und bloss der Rhythmus nach älterer Art angewendet werden, welcher auch von dem Musikdirector (*coryphaeus*) mittelst hölzerner oder mit Eisen beschlagener Taktschuhe oder vielmehr Rhythmuschuhe gehörig anzugeben seyn würde. Hierdurch würde es vielleicht gelingen, Manchen von den Vorzügen der altgriechischen Musik vor der unsrigen zu überzeugen, der sich auf andere Art nicht überzeugen lassen will.

Chladni.

NACHRICHTEN.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Die königl. Schauspieler gaben am 2ten eine declamatorisch-musikalisch-dramatische Vorstellung. Den ersten Theil füllte nach einer kräftigen Ouverture Schillers *Lied von der Glocke*, gesprochen von Mad. Schröder-Kunst aus Wien, die schon früher in mehren Darstellungen ihren alten Ruhm bewährt hatte; auch diese Declamation gefiel so

allgemein, dass sie dieselbe nach der Aufführung von Grillparzers *Medea* noch einmal wiederholte. Hierauf sangen Hr. Stümer und die Demoiselles Carl und Hoffmann das Terzett aus Pucita's Oper: *la Caccia d' Enrico IV*; dann folgten Beethovens musikalische Zwischenakte zu Göthe's *Egmont*, mit der breiten und prosaischen declamatorischen Begleitung von F. Mosengeil, gesprochen von Hrn. Krüger; warum gab man nicht einige Scenen aus dem hier von der Bühne verschwundenen *Egmont* selbst? Der zweyte Theil gab Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*, gesprochen von Hrn. Beschort, mit Musikbegleitung von dem um die hiesige Orchestrik hoch verdienten, zu früh verewigten B. A. Weber, von der schon in früheren Jahrgängen der *musik. Zeit.* öfters die Rede war. Den Beschluss machte Houwald's *Fluch und Segen*, in dem Mad. Schröder-Kunst die Margaretha vortrefflich darstellte, und ihren zahlreichen Verehrern zeigte, dass sie im Soccus nicht weniger gross sey, als im Cothurn. Den 15ten ward zum erstenmal wiederholt: *die Dame auf Schloss Avenel*, da Mad. Seidler erst kurz vorher aus dem Bade zurückgekehrt war. Sie ist nach dem Französischen, *la Dame blanche*, von Scribe, von dem Regisseur, Hrn. Baron von Lichtenstein, bearbeitet und in Scene gesetzt worden. Der Inhalt ist den Lesern der *musik. Zeit.* durch die Berichte von anderen Orten bekannt. Auch hier hat sich die Oper und die treffliche Musik von Boieldieu viele Freunde erworben. Hr. Blume gab den Gaveston, Mad. Seidler die Anna, Hr. Stümer den Georg Brown, Hr. Devrient d. j. den Pachter Dikson, Mad. Valentini (die vernehmlicher singt, als spricht) seine Frau Margarethe, etc. Besonders gefielen im ersten Akte Georgs und Jennys Duett: Er entfernt sich uns allein zu lassen etc; im zweyten das Terzett von Anna, Gaveston und Margaretha (Mad. Dötsch): Unsere Glocke vom Wachtthurm kündigt etc; Georgs Cavatine: Rund um mich her alles still; Anna's und Georgs Recitativ und Duett: Diess Besitzthum gehört dem Grafen von Avenel etc. und das Finale; im dritten Anna's Arie: Hab' Dank für deine Huld etc. und der Chor mit Georgs Gesang: Ein Lebehoch gebracht dem neuen Herrn etc. Die schon im vorigen Berichte genannte Mad. Marschner von Cassel hat am 1sten mit der Darstellung der auch schon früher von ihr gegebenen Amenaide in Rossini's *Tancred* ihre Gastrollen geschlossen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22^{sten} November.N^o. 47.

1826.

Späterer Nachtrag zu dem Aufsätze über das Fehlerhafte und Willkürliche in der altgriechischen Musik.

Von E. F. F. Chladni.

Sehr gern würde ich die altgriechische Musik unangefochten gelassen haben, wenn alles, was sie betrifft, bloss in historischer Hinsicht wäre vorgetragen worden; da sie aber mit Geringschätzung alles Neuern und Bessern auf eine Stufe erhoben worden ist, wohin sie nicht gehört, so habe ich geglaubt, der Wahrheit schuldig zu seyn, hier einiges über diesen Gegenstand zu sagen; nicht etwa, um jemanden, der die Vorzüge des Alten vor dem Neuern als einen unabänderlichen Glaubensartikel ansieht, von dem Gegentheile seiner Meinungen zu überzeugen, welches ich für unmöglich halte, sondern um manchen Unbefangenen zu warnen, dass er sich nicht zu ähnlichen Ansichten verleiten lasse. Was nun hier gesagt ist, betrifft mehr die altgriechische Musik an sich, oder vielmehr deren übertriebene Lobpreisung zu Herabsetzung der neuern Musik, als die Darstellung derselben von Hrn. von Drieberg, insofern er in geschichtlicher Hinsicht davon geredet hat. Ob nun in dessen *Aufschlüssen etc.* die altgriechische Musik ganz so dargestellt sey, wie sie mag gewesen seyn, oder ob manches hätte sollen anders dargestellt werden, darüber habe ich mir kein Urtheil, am wenigsten ein gar zu bestimmtes und eingreifendes Urtheil erlaubt, weil ich mich nicht genug für befugt dazu halte, da ich zwar auch manches in den älteren musikalischen Schriftstellern der Griechen nachgesehen, aber sie nicht in dem Grade, wie es meiner Meinung nach dazu

28. Jahrgang.

erfordert würde, durchstudirt *), und mir vielmehr die meisten Kenntnisse dieses Gegenstandes aus den gewiss sehr zu empfehlenden Büchern von Marpurg und Forkel erworben habe. Ich habe also bey dem, was vorher über die Musik der Griechen gesagt ist, alles so angenommen, wie Hr. von Drieberg es selbst gegeben hat. Dahingegen hat Hr. Perne, Inspector des Musikconservatorium zu Paris, ein sehr ausgezeichnete Kenner der ältern und neuern Musik, dessen Privatbibliothek auch in Hinsicht auf die Geschichte der Musik noch reichhaltiger ist, als die königliche Bibliothek, an einen Correspondenten in Deutschland einen Aufsatz zur beliebigen Benutzung und Bekanntmachung überschickt, welcher eine Beurtheilung der *Aufschlüsse etc.* des Hrn. von Drieberg enthält. Da der Aufsatz mir ist mitgetheilt worden, so gebe ich hier eine Uebersetzung davon, in welcher ich gern alles so gelind ausdrücke, als es sich nur ausdrücken lässt. Folgendes ist also das Urtheil des Hrn. Perne, an welchem ich übrigens keinen Antheil nehme, und weder dafür noch dawider streiten mag:

„Das Werk: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, ist vielleicht unter allen mir bekannten, die über diesen Gegenstand bis auf unsere Zeiten erschienen sind, das irrigste. Die Eintheilung der Artikel würde erträglich seyn, wenn die

*) Ich habe es deshalb nicht gethan, und habe auch überhaupt keine Lust dazu, 1) weil ich glaube gefunden zu haben, dass aus diesem trocknen Studium sich nichts ergibt, was für unsere neuere Theorie und Ausübung als Ausbeute könnte anzusehen seyn, 2) weil, wenn ich einen ältern griechischen Schriftsteller lesen will, ich angenehmer und interessanter finde, einen der vorzüglichsten Dichter oder Historiker zu lesen.

drey verschiedenen Zeitalter der theoretischen und praktischen Musik der Alten nicht wären vermengt worden. Wenn man das Werk genauer untersucht, so findet man, dass Hr. von Dr. gern mit Umkehrung aller Systeme etwas Neues hat hervorbringen wollen. Er giebt alle Beyspiele so, dass er von den höheren Tönen zu den tieferen fortgeht, irreführt durch eine Aeußerung des Ptolemäus (lib. 1. c. 10.), dass die Kenntniss der Harmonie das Vermögen sey, die Verschiedenheiten der Töne zu kennen, wenn man sie von der Höhe bis zur Tiefe betrachte. Er hat in der Praxis gehandelt, wie Ptolemäus in der Theorie; aber folgt denn daraus, dass man die Töne nie anders betrachten müsse, als im Fortgange von der Höhe zur Tiefe und umgekehrt? Eine so falsche Auslegung des Ptolemäischen Textes ist nicht das einzige, was Hrn. von Drieberg irre geleitet hat. Er hat auch nicht unterlassen, der fehlerhaften Anordnung der Tabellen zu folgen, welche Meibom für die drey Geschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische giebt. Wenn uns auch nur Hr. v. Dr. sie so wiedergegeben hätte, wie dieser Schriftsteller sie giebt! aber da alle Exempel, wie schon gesagt worden, umgekehrt worden sind, so wird der Proslambanomenos zur Nete hyperbolaeön, die Hypate hypatön zur Paranete hyperbolaeon, die Parhypate hypatön zur Triten hyperbolaeon, u. s. f., so dass von allen Tönen des grossen oder allgemeinen Systems nur die Mese an der ihr zukommenden Stelle bleibt. Man muss verblendet seyn, um alles im umgekehrten Sinne zu nehmen, was die alten Schriftsteller so klar im directen Sinne ausgedrückt haben, nämlich von der Tiefe zur Höhe, wie Gaudentius, Alypius, Aristides Quintilianus und Andere, die uns die Beyspiele mit den Noten selbst gegeben haben. Wenn Aristoxenus und einige Andere in gewissen Fällen von der Höhe zur Tiefe fortgeschritten sind, in Beziehung auf die Lage des allgemeinen Systems, oder besonderer Systeme, zu der oder jenen Anordnung, so haben sie doch nie deshalb die Ordnung der Töne (cordes) des allgemeinen Systems umgekehrt *), welche zu allen Zeiten nie anders hat

*) Eine solche Umkehrung, wo (nach S. 9. der *Aufschlüsse*) man im Gesange den höchsten, und für die Instrumente

können genommen werden, als dass man in der Tiefe mit dem Proslambanomenos angefangen hat, und in die Höhe bis zur Nete hyperbolaeön fortgegangen ist, oder dass man in der Höhe mit der Nete hyperbolaeön angefangen hat, und absteigend bis zum Proslambanomenos fortgegangen ist. Wiewohl die Vergleichung der Driebergischen Anordnung mit der von allen alten Schriftstellern gegebenen und von allen neueren angenommenen ein unangenehmes Geschäft ist, so kann ich doch nicht unterlassen, sie hier vorzulegen. Hr. von Dr. giebt die Darstellungen (les exemples) der Töne im diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlecht so, wie sie hier für das diatonische zu sehen sind, und ich füge hier nur die Darstellung im diatonischen Geschlecht, in der hyperdorischen Tonart genommen, bey, nach den Handschriften oder der Uebersetzung von Meibom. Ich lege sie hier vor die Augen, damit man sich von der Verblendung und von der mangelhaften Kenntniss des Hrn. von Dr. im Fache der alten Musik deutlich überzeugen könne.

Darstellung der Töne im diatonischen Geschlecht, nach Hrn. von Drieberg.

Proslambanomenos.....	0
Hypate hypatön	0
Parhypate hypatön.....	0
Lichanos hypatön diatonos.....	0
Hypate mesön.....	0
Parhypate mesön.....	0
Lichanos mesön diatonos.....	0
Mese.....	0
Trite synemmenön.....	0
Paranete synemmenön diat.....	0
Nete synemmenön.....	0
Paramese.....	0
Trite diezeugmenön	0
Paranete diezeugmenön diat.....	0
Nete diezeugmenön.....	0
Trite hyperbolaeön.....	0
Paranete hyperbolaeön diat.....	0
Nete hyperbolaeön.....	0

den tiefsten Ton als Proslambanomenos soll angenommen haben, und beyde Tonleitern in entgegengesetztem Sinne fortgeschritten seyn sollen, hat mir nie einleuchten wollen, und ich habe schon vorher unter III. 4. einiges darüber gesagt. *Chl.*

Darstellung der 18 Töne des allgemeinen Tonsystems in der hyperdorischen Tonart, im diatonischen Geschlecht, nach Alypius, Gaudentius und allen anderen Schriftstellern.

Nete hyperbolaeon.....
 Paranete hyperbolaeon...
 Tritae hyperbolaeon.....
 Nete diezeugmenon.....
 Paranete diezeugmenon...
 Tritae diezeugmenon.....
 Paramese.....
 Nete synemmenon.....
 Paranete synemmenon...
 Tritae synemmenon.....
 Mese.....
 Lichanos meson.....
 Parhypate meson.....
 Hypate meson.....
 Lichanos hypaton.....
 Parhypate hypaton.....
 Hypate hypaton.....
 Proslambanomenos.....

Tetrachord. Tetrachord.
 diezeugmenon. hyperbolaeon.
 synemmenon. meson. hypaton.

Wenn es nun nöthig ist, die Schriftsteller anzuführen, welche alle gelehrt haben, wie die Intervalle, welche sie Systeme nannten, betrachtet werden müssen, und welche die höheren, mittleren und tieferen im allgemeinen oder grossen Systeme waren, so kann man im *Nicomachus*, ed. Meibom. p. 20, Z. 14. u. f. sehen, dass das Tetrachord Hypatōn in der Tiefe, und das Tetrachord Hyperbolaeōn in der Höhe war. S. 22. sagt dieser Schriftsteller ausdrücklich, dass der Ton Proslambanomenos einen ganzen Ton unter der Hypate hypatōn liegt, und hernach giebt er ein Verzeichniss der Töne des Systems von der Tiefe nach der Höhe zu. Gaudentius (ed. Meibom. p. 6) sagt auch: Veteres sonum omnium gravissimum, a quo initium faciebant ad harmoniae acumen ascendendo Proslambanomenos vocabant. Hunc autem non semper natura gravissimum sumpserunt, sed et positione in singulis modis non idem erat Proslambanomenos sonus, sed in alio alius, ut paulo post monstrabitur. Post hunc autem ordine collocabant hypaten hypatōn a Proslambanomeno semper toni intervallo distantem in omnibus harmoniae generibus. Deinceps Parhypaten hypatōn ponebant, etc. Diese Ordnung der Töne bey dem Fortschreiten von der Tiefe zur Höhe ist zu klar ausgedrückt, als dass weitere Anführungen nöthig wären; indessen ist es nicht unnütz, noch eine Stelle desselben Schriftstellers S. 18. anzuführen, wo er von dem Systeme redet, und mit den tieferen Tönen anfangend, zu den höheren fortgeht, und S. 23, wo er sagt: Primus

itaque notarum versus gravissimorum sonorum potentiam denotans habet notas dimidium phi jacens \ominus et dimidium phi jacens averse $\omin�$. Alypius, Boethius, Aristides Quintilianus und alle anderen Schriftsteller haben ihre Exempel auch allemal nach der Tiefe zur Höhe fortschreitend gegeben, und keiner von ihnen hat sich einfallen lassen, den Proslambanomenos als den höchsten Ton des Systems aufstellen zu wollen. Es ergiebt sich also aus diesem Hauptirrtume des Hrn. von Dr. dass alle Exempel, welche er in seinem Werke giebt, eben so fehlerhaft sind, wie seine Darstellung des allgemeinen Tonsystems; ich sage: alle, denn es ist nicht ein einziges so, dass es uns einen richtigen Begriff von dem geben könnte, was es vorstellen soll, und es ist noch ein glücklicher Umstand, dass die meisten dieser Exempel nur in Hinsicht auf die Art, die Töne von oben nach unten, anstatt von unten nach oben zu betrachten, fehlerhaft sind; denn die Darstellungen der Tonarten sind unrichtig, 1) in ihren Tonleitern, 2) in ihren Lagen, 3) in den Eintheilungen ihrer Tetrachorde, 4) in der Analogie, welche sie mit unseren Tonarten haben sollen. Wo hat Hr. v. Dr. gesehen, dass das allgemeine System der Griechen habe können in die Höhe bis zum zweygestrichenen gis gehen, wie er uns S. 84. u. f. zeigt *)? Welchen Begriff glaubt er uns von den

*) Für den Fall, wenn ich den Sinn nicht ganz richtig sollte getroffen haben, setze ich die Stelle im Original her, wo es heisst: Οὐ Μ. de Drieberg, a-t-il

wesentlichen Tönen (cordes) einer jeden Tonart der Alten zu geben, wenn er uns eine Tabelle der Dreyklänge eines jeden Intervalls der Tonarten vorlegt, wie wir sie S. 130 sehen? Man muss eben so wenig Kenntniss der neuern als der ältern Musik haben, wenn man so die wesentlichsten Töne und die verschiedenen Octavengattungen einer jeden Tonart der Alten ausdrücken will. Ich finde das Werk auch eben so irrig in der Darstellung des Rhythmus, wie in der von andern Theilen der Musik der Alten, und es fehlte diesem unförmlichen Haufen von Irrthümern nur noch die Vergleichung, welche der Verfasser zwischen der harmonischen Musik der Alten und der der Neuern macht. Das Werk ist ein wahres Verderben in Hinsicht auf die Musik der Alten, und es ist viel daran gelegen, dass das Publikum vor dem Schaden gewarnt werde, welchen es bey solchen thun kann, die den klaren und genauen Kenntnissen zugethan sind, die Forkel in seiner *allgemeinen Geschichte der Musik* giebt. Wenn Forkel, bisweilen gegen die Alten eingenommen, an verschiedenen Stellen seiner Meinung vor einer gesunden Kritik den Vorzug gegeben hat, und wenn er in dem, was die Musik der Alten betrifft, nicht weiter, als seine Vorgänger gekommen ist, so ist er nichts desto weniger genau, verständlich, consequent, kurz, und besonders so methodisch, dass jeder ihn verstehen kann, welche auch die Summe von Kenntnissen seyn möge, die er zum Lesen der allgemeinen Geschichte der Musik mitbringt; dahingegen das Driebergische Werk bey einem Scheine von methodischer Anordnung und bey einer sehr guten typographischen Ausführung nur eine so unförmliche und irrige Compilation giebt, dass gar kein Grund vorhanden ist, warum nicht dadurch die Musik der Alten denen, die sich gern davon genauere Kenntniss erwerben wollen, noch unerklärbarer und unverständlicher werden sollte, als jemals.“

So urtheilt Hr. Perne. Da ich hier keine andere Absicht hatte, als, zu zeigen, dass die alt-

vu que le système général des Grecs pourrait aller au contre sol[♯] aigu de notre clef de sol, comme il nous le montre page 48, welche Zahl 48 allem Ansehen nach ein Schreibfehler des Abschreibers ist, und 84 wird heissen müssen. *Chl.*

griechische Musik nicht zur Herabsetzung und zum Umsturz der neuern bessern Musik zu sehr zu erheben ist, so füge ich keine weiteren Bemerkungen hinzu, und überlasse vielmehr jedem unbefangenen Leser, selbst zu urtheilen, ob wohl die eine oder die andere Art der Ansichten besser seyn möge.

Ueber den Zustand der Musik in Schweden.

Dass die Musik in Schweden nie eine bedeutende Höhe erreicht hat, scheint seine Ursache in der Natur des Landes selbst zu haben, welches bey einer grossen Ausdehnung nur von einer verhältnissmässig kleinen Anzahl Menschen bewohnt wird, die bey aller ihrem Lande eigenthümlichen Leichtigkeit der innern Communication doch nicht im Stande sind, mehr als nur wenige Punkte in ein helleres Licht der Kunst zu stellen. Ein noch grösseres Hinderniss, welches den Bildungsstrom hemmen muss, möchte wohl das seyn, welches unter dem nordischen Himmel jeder emporstrebenden Kunst entgegensteht: die harte Nothwendigkeit, wodurch der Geist des Volkes von jenem schönern und edlern Gegenstände abgeleitet und nur den allernächsten Bedürfnissen zur Existenz zugewendet wird. Die wenigen Mussestunden füllt bey den niederen Ständen zum Theil ein zu lautes rauschendes Vergnügen, als dass die stille Muse sich in ihre Mitte wagen sollte. Bey dem Mittelstande ist sie wohl öfter zu finden; aber die Augenblicke, wo sie einzeln, in sich selbst gekehrten, Gemüthern erschien, waren immer vorübergehend; und die seltene Erscheinung konnte keinen dauernden lebendigen Kreis um sich bilden, da ein jeder zu voll von seinem alltäglichen Thun und Treiben war, als dass er mit ganzer Liebe sich diesem zarten Wesen hätte zuwenden können. Von den höheren Ständen wird musikalische Bildung in Schweden wie in anderen Ländern gefordert; sie muss da oft unfreywillig erscheinen, doch nur in einer Modetracht, von deren Zwang ihr Leben und Wirken beschränkt wird, und welche keine Spur einer nationalen Eigenthümlichkeit entdecken lässt.

Die Kirche hat in Schweden keinen Einfluss auf den Gesang; die geistlichen Lieder, in den Städten, und zum Theil auch auf dem Lande, von einer Orgel begleitet, werden vom Volke mitgesungen; das ungebildete Ohr folgt, so gut es kann,