

M.

Machtsspruch.

(Redende Künste.)

Ein Satz, der sich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch besondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuversichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewisheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorstechenden Gedanken Lichter, lumina Orationis, genannt; die Machtssprüche könnten Blitze, fulgura Orationis genannt werden. Von dieser Art ist der Ausspruch des Stoikers Hierokles: die Wollust für den letzten Endzweck halten, ist eine Lehre für S... *). Diese wenigen Worte zeigen uns die Lehre der ausgearteten Epikuraer **) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falschheit und Niederträchtigkeit anschauend erkennen läßt. Von dieser Art ist auch das Wort des Philosophen Bias: als ein uige nichtswürdige Kerle, mit denen er sich auf der See befand, bey entstandenem Sturm zu beten anfiengen, ruft er ihnen zu: Schweigt ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da seyd †).

Der Charakter der Machtssprüche besteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruck verbunden. Sie bewürken ohne Veranstellung Ueberzeugung

*) Ἡδονὴ τέλος πορνῆς δογμα. S. Aul. Gell. Noct. L. IX. c. 5.

**) Der ausgearteten; denn Epikur war ein wahrer Philosoph, der so niedrig nicht dachte, wie seine späteren Nachfolger, die den wahren Geist seiner Lehre nicht zu fassen vermochten.

†) Diog. Laert.

und Bewundrung, und man fühlte sich dabey so mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchsten und wichtigsten Schönheiten der Beredsamkeit und Dichtkunst, weil sie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrücke machen. Was man erst durch langes Nachdenken würde erkennen, oder nach langem Bestreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plötzlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie sind als kostbare Juwelen anzusehen, sowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchst schätzbar.

Man sieht wol ein, daß nur die größten Geister fähig sind, solche Machtssprüche zu thun: Köpfe, denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigsten sittlichen Wahrheiten in der höchsten Klarheit so geläufig worden, daß sie dieselben mit dem vollsten Nachdruck auf die einfachste und kürzeste Art sagen können; Seelen, die durch lange Uebung ihrer sittlichen Kräfte sie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern starke Anstrengung kostete.

Wenn der Redner ein Mann von Ansehen ist, für dessen Denkungsart wir zum voraus eingenommen sind, so hat ein Machtsspruch, dessen Wahrheit wir nicht einsehen, in seinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker selbst unterstehen sich kaum an den Ansprüchen, die große Männer mit völlig zuversichtlichem und entscheidendem Ton vortragen,

zu zweifeln; aber für andre, selber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Ansehens sie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein solcher Mann darf nur, um alle seine Zuhörer von einer gewissen Classe plötzlich gegen eine Meynung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa so anfängt: Es hat Narren gegeben, die dieses, oder das geglaubt haben; so kann er sicher seyn, daß der größte Theil seiner Zuhörer sich nun nicht getraut, diese Sache zu glauben. Solche Nachsprüche gehören unter die Kunstgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden sie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner selbst ein Mann von zweifelhaftem Ansehen ist, nur lächerlich. Darum sollen junge Redner und Schriftsteller, deren Ansehen noch nicht feste gesetzt ist, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, sich solcher Nachsprüche, wodurch sie wegen ihres geringen Ansehens mehr verderben als gut machen würden, sich sorgfältig enthalten.

Mahleren. Mahlerkunst.

Diese so durchgehends gefallende und angenehme Kunst scheint auf den ersten Blick bloß für die Belustigung des Auges und für sanftes Ergötzen zu arbeiten; aber eine überlegtere Betrachtung zeigt sie uns in höherer Würde. Wahrscheinlich ist sie in ihrer ersten Jugend, wie die andern schönen Künste, eine bloße Belustigerin gewesen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit; noch halb wilde Völker werden davon gerührt, sammeln die schönsten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu schmücken, die lebhaftesten bunten Muscheln und die glänzendsten Steine, um Zierrathen davon zu machen.

Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben, mit Zeichnung verbunden, ein noch mannichfaltigeres Ergötzen verursachen; denn das Wachstum der Kenntnisse und des Geschmacks ist unbegreiflich langsam. Aber erst, nachdem man dieses gemerkt hatte, wurde der erste Keim der Mahleren gebildet, die in ihrer ursprünglichen Natur nichts anders ist, als eine Nachahmung sichtbarer Gegenstände auf flachem Grund, mittelst Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird diese Nachahmung in den ersten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Belustigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenständen sich mehr vorstellt, als die Sinnen wirklich empfinden. Aber schon bey dieser eingeschränkten Absicht hatte die Mahleren ein edles und weites Feld zur Uebung vor sich; edel, weil sie die allweise und allvolthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannichfaltigkeit des Angenehmen dieser Art unermesslich ist. Noch ist, da die Kunst durch manches Jahrhundert und durch die Anstrengung der größten Genien in ihren Kräften und Absichten erhöht worden, ist sie, auch in ihrem eingeschränkteren Wesen allein betrachtet, eine Kunst, die mit Ehren neben der Poesie und Musik stehen kann.

Alles, was die so mannichfaltigen und zum Theil so reichen Scenen der leblosen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch so manchen Reiz vortheilhaftes in uns wirken, kann auch diese vornehmste Nachahmerin derselben ausrichten. Sie befördert in empfindsamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügen zu fühlen, die der Mensch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch sei-

ne Gemüthsart: sie macht, daß der Saamen des Geschmacks an Uebereinstimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibet ihn allmählig bis zur Stärke einer erwachsenen Pflanze; sogar die ersten Keime des sittlichen Gefühls werden durch sie ausgetrieben *). Wer wird nicht gesehen, daß die Kunst, alle reizenden Scenen der sichtbaren Natur uns in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunst von schätzbarem Werth sey **)?

Aber die Malerey hat noch etwas größeres in ihrer Natur, als dieses ist: durch Philosophie geleitet, hat sie einen höhern Flug genommen. Sie hat gelernt den Menschen nicht blos zu ergötzen, sondern ihn auch zu unterrichten, sein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilsamer Empfindungen lebhaft in seinem Gemüthe zu erweken; das Feuer der Tugend in ihm anzuklammen, und die Schrecknisse des Lasters ihm zur Warnung empfinden zu lassen. Aristoteles hat schon angemerkt †), daß es Gemälde gebe, die eben so kräftig sind einen lasterhaften Menschen in sich gehen zu machen, als die moralischen Lehren des Weltweisen; und Gregorius von Nazianz erwähnt in einem seiner Gedichte eines würrlichen Beyspiels hievon. Eine höchst wunderbare Wirkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menschliche Genie in seiner höchsten Kraft nicht würde erfunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerst aufgelöst hätte. Sie ist es, die uns denkende, innerlich und unsichtbar handelnde, nach Gutem und Bösem strebende, Vergnügen und Schmerzen

fühlende Wesen sichtbar gemacht hat. Denn der menschliche Körper ist nach seiner äußern Gestalt im Grunde nichts anders, als seine sichtbare Seele mit allen ihren Eigenschaften *). Sanft und liebenswürdig ist eine wolgeschaffene weibliche Seele, stark, unternehmend und verständig die männliche; beydes zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böse Eigenschaft in der Seele, die wir nicht durch Gestalt und Farbe des Körpers fühlten. Also kann der Maler so gut die höhere, unsichtbare, sittliche Welt, als die gröbere, körperliche malen.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredsamkeit und Dichtkunst thun; denn die Malerey läßt uns nur den Geist, nur das Kräftigste und Fühlbarste davon sehen; aber mit desto mehr Nachdruck. Der liebenswürdige Blick eines sanften, der wilde Blick eines zornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zustand der Seele, die durch diese Blicke sich zeigen, in der lebhaften Ode lesen würden. Dieses fühlt jeder Mensch. Ein Blindgeborener wird gewiß nie so schnell die Wirkung der Liebe aus den Reden der liebenswürdigsten Schönen empfinden, als der Sehende, der taub wäre; auch wird die stärkste Drohung durch Worte nie so schnell noch so lebhaft in das Herz bringen, als ein grimmiger Blick des Auges von einem drohenden Gesichte. Und eben dieses läßt sich von jeder Empfindung behaupten. Was also die Malerey in den Vorstellungen aus der sittlichen Welt an Ausdehnung gegen die redenden Künste verlieret, das gewinnt sie an Kraft, die die Kraft

*) S. Künste, nicht weit vom Anfange des Artikels III Th. S. 73 f.

***) Man sehe auch den Artikel Landschaft.

†) Polit. Lib. V.

*) S. Schönheit.

der Rede weit übertrifft. Der Muff steht sie an Lebhaftigkeit der Würkungen nach *), aber unendlich übertrifft sie dieselbe an Ausdehnung ihrer Vorstellungen.

Diese Betrachtung über die Natur und die Kräfte der Malerey leitet uns natürlich auf Erweckung der Anwendung, die man davon machen kann, wenn kluge Ueberlegung das Genie des Künstlers leitet. Es wäre sehr zu bedauern, wenn eine so reizende und zugleich mit so lebhafter moralischer Kraft reichlich versehene Kunst nicht in dem ganzen Umfang ihrer Würkung angewendet würde.

Zuerst dienet sie also, wie bereits angezeigt worden, die mannichfaltigen Scenen der leblosen Natur vorzustellen, die in mehreren Absichten unsre ganze Aufmerksamkeit verdienen. Dieses ist vorzüglich das Geschäft des Landschaftmahlers. Von der Mannichfaltigkeit und dem Nutzen seiner Arbeit haben wir in einem besondern Artikel ausführlich gesprochen **).

Auch die durch den Fleiß der Menschen verschönerete Natur ist hier nicht zu vergessen: Landschaften mit Ausichten auf schöne Gebäude, auch wol bloße Prospekte, da die Gebäude die Hauptsache ausmachen. Wir haben schon anderswo erinnert, daß die Werke der Baukunst eben den vortheilhaften Einfluß auf uns haben können, den die Schönheit der leblosen Natur hat †). Wer kann die Werke eines Canaletto in Dresden sehen, ohne beynabe alle die sanften Nührungen dabey zu fühlen, die uns die Ausichten auf die Natur empfinden lassen?

Selbst die einzelnen kleineren Kunstwerke der Natur, die Blumen, in ih-

*) S. Künste gegen das Ende des Artikels.

**) S. Landschaft.

†) S. Baukunst.

ren so unendlich mannichfaltigen und immer ergößenden Gestalten, und in dem lieblichen Glanz, oder in dem Reichthum ihrer Farben, sind ein nicht unschätzbarer Gegenstand des Geschmaks, der allemal dabey gewinnt. Da es nicht möglich ist, ohne beträchtlichen Aufwand, der selbst das Vermögen der meisten Reichen übersteiget, diesen angenehmen Theil der irdischen Schöpfung aus allen Gegenden des Erbbodens zu sammeln, und in Natur zu besitzen; so muß die Kunst des Mahlers darin uns zu Hülfe kommen, und diese Gattung des Reichthums der Natur uns genießen lassen.

Diese Anmerkungen sind ohne Einschränkung auch auf die Schönheiten der Natur im Thierreich anzuwenden, und um so viel mehr, da diese schon von einer etwas höhern Art sind, weil sie Bewegung, Leben und Empfindung haben; weil sich bey dem beträchtlichsten Theile derselben bereits ein innerer sittlicher Charakter in der äußern Form zeigt. Man muß gar sehr der feinern Empfindungen beraubt seyn, wenn man auf diesen merkwürdigen Theil der Schöpfung ohne lebhaftes Interesse sehen kann; wenn man nicht mannichfaltige, sowol ergößende, als sonst sehr vortheilhafte Nührungen dabey empfindet. Darum soll die Kunst des Mahlers uns auch zur genauen Betrachtung dieser Gegenstände locken.

Es ließe sich behaupten, daß alle Arten der bis hieher erwähnten Vorstellungen in gewissem Sinne noch unentbehrlicher seyen, als Gemählde von historisch sittlichem Inhalt. Dieses Paradoxum anzunehmen, darf man nur bedenken, daß der Mangel der letztern auf andre Weise, nämlich durch das Schauspiel, kann ersetzt werden, da er in Absicht auf jene Gegenstände durch nichts zu ersetzen ist. Wenn es also nützlich ist, wie daran

nicht kann gezweifelt werden, daß der Mensch von dem mannichfaltigen Reichthum der Natur so viel kenne, als möglich ist, so muß die Mahlerey zu diesem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

Sie kann auf gar verschiedene Arten uns die Schätze der Natur vorlegen. Die den wenigsten Aufwand erfordert, ist die, welche erst seit einigen Jahren mit dem gehörigen Eifer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Pinsels und des Grabstichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl sehr schätzbare Werke, darin auf diese Art das Merkwürdigste aus dem Pflanzen- und Thierreich vorgestellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landschaften zu machen *). Ich wünschte sehr, daß ein Künstler in Dresden auf eben diese Weise den ansehnlichen Vorrath der vorhererwähnten Prospekte des Canaletto herausgäbe. Dieses würde für Künstler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt ist, der kann durch den Mahler seine Zimmer mit den mannichfaltigen Schönheiten der Natur auszieren lassen. Wie viel besser würde nicht dieses seyn, als der ist so durchgehend in den Pallästen der Großen herrschende Geschmak durch goldene, bloß durch eine wilde phantastische Zeichnung sonderbare Zierrathen das Auge zu reizen? Und was sieht es denn endlich, nachdem man es mit so viel Aufwand gleichsam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den wesentlichen Charakter des ist herrschenden Geschmaks ausmachen. Wenn ich mir vorstelle, durch was für eine Mannichfaltigkeit der bewunderungswürdigsten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläufiger Palläste könnten aus-

*) Man sehe in dem Artikel Landschaft III Th. S. 148. die Anmerkung.

geschmückt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzierung betrachte; so erweket dieses in meiner Phantasie das Bild irgend einer barbarischen Königin Indiens, die sich ungemein geziert glaubt, wenn Nase, Ohren und Stirne mit strotzenden, aber sehr übel angebrachten Juwelen behangen sind.

Hey dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die leblose Natur schildernde Mahlerey ihre Kräfte zeigen könnte, ist in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo sie gebraucht werden kann: die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper bestimmt ist. Hier hat dieses Fach der mahlerischen Kunst noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einseht, daß durch das Kunst- und Geschmakreiche der Opern-Decorationen der Geschmak des Volkes erholet und verfeinert werden kann, der erkennet noch nicht allen Einfluß der schönen Künste auf das menschliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den größern Städten Italiens in der Classe der gemeinsten Bürger oft mehr wahrer Geschmak angetroffen wird, als in manchem andern Land unter den vornehmsten *).

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey gesagt wird, hat gar nicht die Meynung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen kostbare Veranstaltungen glücklich seyn. Wir dringen bloß darauf, daß diese, so wie andre Künste, da sie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberflusses sind, und wirklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, besser recht gebraucht und von wahrem und großem Geschmak geleitet werden sollten. Hat man einmal Mahler, und verschwendet man Summen für sie, so ist es

aller-

*) S. Oper.

allerdings wichtig, daß man auch auf die beste und edelste Anwendung ihrer Kunst denke.

Aber noch höher erhebt sich die Malerey durch die Vorstellungen aus der sittlichen Welt. Hier kann der Maler mit dem epischen und dramatischen Dichter, mit dem Redner und dem Philosophen um dem Rang streiten. Wir können die malerischen Vorstellungen aus der sittlichen Welt in zwey Hauptgattungen eintheilen. Die erste stellt uns die sittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt sie in Handlung: jede ist wieder entweder historisch, oder allegorisch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Also: gerade zum Zweck.

Die gemeinste Art ist hier das Portrait, und die meisten Gemälde dieser Art gehören zur ersten Classe, die die Natur in Ruhe vorstellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in seinem Artikel *) sagen werden, läßt sich der Grad seiner Wichtigkeit bestimmen. Alle Arten der wirklich vorhandenen menschlichen Charaktere können uns dadurch vorgestellt werden, und daraus allein erhellet schon seine Wichtigkeit. Der Physiognomiste findet hier reichen Stoff, um seine Kenntnisse zu erweitern.

Zunächst an dieser Art liegt das Ideal einzelner Menschen, für welches wir anderswo den Namen des Bildes vorgeschlagen haben **). Aber es erfordert schon einen größern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Wirkung seyn. Es dienet zur Vorstellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charaktere. Indem es uns Menschen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorstellt, als

*) S. Portrait.

***) Artikel Historie II Th. S. 623.

wir sie in der Natur zu sehen gewohnt sind, dienet es zur Erhebung des Gemüthes *). Hieher gehören endlich auch einzelne allegorische Bilder, die Tugenden, Laster, Eigenschaften, sittlich handelnder Wesen vorstellen.

Hierauf folget das Gemäld, welches wir die Moral nennen **); es ist mehr unterrichtend als rührend, und kann sowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorstellen, wie an seinem Orte gezeigt worden. Nach dieser Gattung kommt die eigentliche Historie, davon besonders umständlich gehandelt worden †). Hier wird die sittliche Natur in voller Thätigkeit vorgestellt; die Absicht der Historie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die schwerste aller Gattungen, von welcher auch schon besonders gesprochen worden ††).

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Malerey gesagt haben, die sich mit der leblosen Natur beschäftigt, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der sittlichen Malerey zu sagen ist. Man sieht überhaupt, daß sie auf unzählige Weise vortheilhaft auf den Verstand und auf die Empfindungen wirken könne. Da der Maler alle guten oder schlimmen Eigenschaften des sittlichen Menschen auch dem körperlichen Auge sichtbar machen, und dadurch Charaktere, Bestrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten nachdrücklich vorstellen kann: so darf er, um sehr nützlich zu seyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorstellungen ihrer Götter und Helden, zur Unterstützung

U 4

*) S. Statue.

***) S. Moral.

†) Artikel Historie.

††) S. Allegorie I Th. S. 73 ff.

stüzung der Religion und des patriotischen Eifers sehr dienlich seyen; und die römische Kirche, der gewiß Niemand eine höchst feine Politik zur Unterstützung ihrer Lehre und ihrer Hierarchie absprechen wird, braucht die Gemählde ihrer Legenden mit großem Vortheil. Auch bey dem gemeinsten Volke findet man sie, wie wol in höchst elender Gestalt, was die Kunst betrifft, und meistens von kindisch abergläubischem Geiste, nach dem Inhalt: und doch sind sie auch in dieser Verdorbenheit nicht ohne Würkung. Daraus läßt sich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anstatt dummer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubischer Heiligen, solche Personen vorgestellt würden, die eine Zierde der Menschlichkeit gewesen; wenn anstatt kindischer Historien, die ihren Werth bloß von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgestellt würden, wodurch die menschliche Natur sich in ihrer wahren Größe zeigt; oder auch nur solche, wo man den Menschen in seiner eigentlichen wahren Gestalt, von aller Verstellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entstandenen Verunzierungen befreyt, erblicken würde? Selbst das bloß reine, wahre Historische, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verschiedener Völker und Stände unter den Menschen abbildet, kann schon seinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum sollte man nicht nur die Mahler ermuntern, dergleichen nützliche Gemählde aus der sittlichen Welt mit der besten Wahl und dem besten Geschmat zu verfertigen, sondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derselben so viel als möglich ist zu erleichtern. Da aber das, was wir dieses Punkts halber bey Gelegenheit der Vorstellungen aus der

leblosen Natur gesagt haben, sich leicht auch hierauf anwenden läßt; so wäre es überflüssig, hier umständlicher zu seyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönsten Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pöcile genennet wurde? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieser Männer zur Nachahmung auf das vollkommenste gemahlt seyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt seyn, die jenen Eindrücken noch mehr Nachdruck gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich in der Schweiz etwas gesehen zu haben, das hier einschlägt. In Lucern ist eine lange Brücke, welche von dem größern Theile der Stadt in den kleinern führet, und, weil sie mit einem Dache bedekt ist, eine offene Gallerie vorstellt. In einer mäßigen Höhe ist immer zwischen zwey gegenüberstehenden, das Dach unterstützenden Pfeilern ein Gemählde, dessen Inhalt sich auf die Geschichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine ansehnliche Familie in der Stadt ist, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rollen auf diesen Gemählden erblicke.

Nach diesen Betrachtungen über die verschiedenen Gegenstände, und Anwendungen der Kunst des Mahlers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu seinem Zweck komme, oder was er zu thun habe, um ein lobenswerthes Gemählde zu verfertigen. Man sieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute Wahl, oder Erfindung seines Stoffes; 2. auf eine geschickte Anordnung desselben; 3. auf richtige Zeichnung; und 4. auf ein gutes Colorit, mit Inbegriff aller guten Eigenschaften, die

die

die von der Farbengebung herkommen. Dieses sind gerade die vier Punkte, die der Herr von Hagedorn in der Ordnung, wie sie hier stehen, in seinem fürtrefflichen Werk über die Mahlerey, sehr umständlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jedem Punkt, und manchen Unterabtheilungen derselben eigene Artikel gewidmet. Also bleibet hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemählbes überhaupt von diesen vier Punkten abhängt. Das in seiner Art vollkommene Gemählde muß einen dem Geist oder Herzen interessanten Gegenstand so vorstellen, daß er nach Maaßgebung seiner Art, die bestmögliche Wirkung thue. Dieses geschieht, wenn das Auge zu der genauen Betrachtung des Gemählbes angeloket wird; wenn es das Ganze gehörig übersehen und seine Art genau erkennen kann; wenn dieses Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruck auf den Geist, oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verstärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geschickte Erfindung kann das Ganze nicht interessant seyn. Ich bestimme mich irgendwo ein Stück gesehen zu haben, darin nichts, als der geschundene und aufgeschnittene Rumpf eines geschlachteten Ochsen, aber mit so wunderbarer Kunst vorgestellt war, daß man nicht ohne Wahrscheinlichkeit den Kubens für den Urheber desselben hielte. Warum soll man doch ein solches Stück mit dem Namen eines Gemählbes beehren? Wenigstens wird doch Niemand sagen dürfen, daß es ein Werk des Geschmacks sey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der Mahler es als ein Studium für das Colorit in seiner Werkstatt habe, so wie man bey allen, die die zeichnenden Künste üben, Bruchstücke von Statuen,

Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hangen sieht.

Von den verschiedenen Gattungen des interessanten mahlerischen Stoffes ist bereits hinlänglich gesprochen worden. Auch ist anderswo angemerkt *), was der Mahler, so wie jeder anderer Künstler, wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber besonders als ein Mahler wählen, und dabey voraussehen, ob der Gegenstand fähig ist, wie es die besonderen Bedürfnisse seiner Kunst erfordern, behandelt zu werden; ob er z. B. sich so anordnen lasse, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das sich dem Auge gefällig darstellt, könne übersehen werden; ob alles, was dazu gehört, so wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Auge immer gereizt und der Geist immer befriediget werde. Es können sowol in der leblosen Natur, als in den Handlungen der Menschen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter sehr vortheilhaft brauchen könnte, die sich aber für den Mahler gar nicht schicken; weil er alles aus einem einzigen Gesichtspunkt übersehen muß, und in Handlungen nur einen einzigen Augenblick vorstellen kann. Also gehören zur Wahl nicht nur Geschmak und Verstand, sondern Einsichten in das Besondere der Kunst. Wie bisweilen die fürtrefflichste Ode für die Musik ein schlechter Stoff seyn kann, weil sie schlechterdings nicht nach den Regeln dieser Kunst kann behandelt werden: so geht es auch hier.

Durch die geschickte Anordnung wird das Gemähl nicht nur zu einem vollständigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgeforderten Gegenstand, den man

U 5

an

*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

an sich, und ohne etwas anderes dabey zu haben, völlig fassen und betrachten kann *); sondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form, eine Klarheit, die ihn fasslich macht, und eine Gestalt, die das, was sein Wesen bestimmt, von dem Zufälligen ohne Mühe unterscheiden läßt.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenstand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewirkt, was sie wirken soll. Durch sie kommt also der Geist und die vornehmste Kraft in das Gemählde. Denn hauptsächlich wirken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantasie geschaffenen körperlichen Gegenstände durch ihre Form. Auch kommt hauptsächlich von der Zeichnung die wunderbare Wirkung, daß wir auf einem flachen Grund einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre als sehr entfernt erblicken. Daß die größte Kraft des Gemähldes von der Zeichnung abhänge, wird an seinem Orte umständlich gezeigt werden **). Die Phantasie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferstiche fehlen, als sie im Stand ist, die Zeichnung, wo sie im Gemählde fehlet, zu ergänzen. Selbst die Landschaft kann bloß durch Zeichnung von der höchsten Richtigkeit, so wahr und so natürlich geschildert werden, daß wir eine wirkliche Ansicht in der Natur zu sehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

Endlich giebt das Colorit, in seinem ganzen Umfange genommen, dem Gemählde die letzte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung angefangene Täuschung des Auges, das nunmehr das Gemählde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That ist, sondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein wirkliches

*) S. Ganz.

***) S. Zeichnung.

Land, und lebende Menschen vor sich zu sehen glaubt. Durch die liebliche Harmonie der Farben aber wird das Auge auf das Angenehmste gerühret, daß es sich mit Lust mit Betrachtung des Gegenstandes beschäftigt.

Dieses sind also die Talente und Künste, wodurch das Gemählde zu einem vielwürkenden Werk des Geschmacks gemacht wird. Nun bleibt uns zur vollständigen Beschreibung dieser schönen Kunst noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Mahler den gewählten Gegenstand vermittelst der vier beschriebenen Arbeiten im Gemählde zur Wirklichkeit bringet. Denn es ist auf gar vielerley Weise möglich, denselben Gegenstand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmste gehalten; wir haben ihr Verfahren besonders beschrieben *). Nach diesem kommen die verschiedenen Arten mit Wasserfarben zu mahlen vornehmlich in Betrachtung **), mit denen man entweder auf frischen Mörtel, womit die Mauern bekleidet werden ***) , oder auf trockene Mauern, auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine besondere Art ganz kleine Gemählde mit Wasserfarben zu mahlen, wird Miniatur genennet †). Eine dritte Art ist die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der Encaustischen Malerey gegeben ††). Die vierte bedienet sich trockener Farben, und ist unter dem Namen Pastel †††) bekannt. Die fünfte braucht Farben von feinem zerriebenen Glas, auf einem

*) S. Oelfarbmahler.

***) S. Wasserfarben.

†) S. Fresko.

††) S. Miniatur.

†††) S. Encaustisch.

††††) S. Pastel.

nem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn das Gemählde fertig ist, so wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dieses ist die Schmelzmahlerey *), oder das Emailliren. Die sechste Art ist das Mosaische, oder Musaische **), nach welcher durch Nebeneinandersetzung unzähliger kleiner Stücke von gefärbtem Glas, das Gemählde herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die Glasmahlerey †), die auf die Fenster, vornehmlich der Kirchen, angebracht wurde, sehr gewöhnlich, ist aber gegenwärtig beynahe völlig abgekommen. Zu allen diesen Arten kann man die hinzusetzen, da vermittelst gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten, oder andern Gewandstoffen eingestickt, oder eingewürkt werden, worunter die so genannten Chaillots, wo das Gemählde in eine Art Sammet eingewürkt ist, wie auch die so genannten Saute- und Basse-Lisses die merkwürdigsten sind. Diese so vielfältigen Arten zu mahlen beweisen, wie herrschend der Geschmak an der Mahlerey zu allen Zeiten gewesen, da man so mannichfaltige Mittel ausgedacht hat, sie auf alle mögliche Weise überall anzubringen.

Von dem Ursprunge dieser Kunst läßt sich, wie von den ersten Anfängen der andern schönen Künste nichts gewisses sagen. Die Mahlerey scheint nicht so unmittelbar von leidenschaftlichen Empfindungen entstanden zu seyn, als die Musik, der Tanz und die Dichtkunst; doch hat sie ebenfalls einen allen Menschen gemeinen und angeborenen Trieb, die Neigung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Ansehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte schon Ueberlegung zu diesem Gang zur Ver-

schönerung hinzukommen. Es ist also nicht zu vermuthen, daß die Mahlerey, so wie Musik und Dichtkunst, schon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen sey. Zeichnung scheint aus dem Schnitzen der Bilder entstanden zu seyn. Da sich die Menschen überall gleichen, und wir noch jetzt sehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Becher, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthschaften, mit Schnitzwerk verzieren, so mag es auch ehemals gewesen seyn. Daher mag der noch sehr rohe Mensch auf den Einfall gekommen seyn, auch auf die hölzernen Wände seiner Hütte Figuren einzuschneiden. Wie aus diesem, bey zunehmendem Nachdenken über die Verschönerung der Dinge, die verschiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entstanden seyen, läßt sich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, ist leicht zu erklären. Die Menschen haben ein natürliches Wohlgefallen an schönen Farben, und suchen bey dem ersten Aufseimen des Geschmaks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen schöne Farben zu geben. Die Säfte verschiedener Pflanzen boten sich zuerst dazu dar, und es war ganz natürlich, diese beyden Arten der Verschönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf diese Weise kann man auf die Spur kommen, wie der erste Keim der Mahlerey entstanden ist. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunst eine etwas ausgebildete Gestalt bekam. Von den bloß groben Umrissen und dem Aufstreichen durchaus gleich heller Farben, bis auf die Vollständigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung, bis auf die sehr feine Entdeckung, daß durch genaue Abstufung von Licht und Schatten, auch die

*) S. Schmelzmahlerey.

***) S. Mosaisch.

†) S. Glasmahlerey.

Kun-

Rundung der Körper, durch die Mitleidfarben endlich ihr ganzes Ansehen könne nachgeahmt werden, war ein sehr langer und schwerer Weg zurük zu legen. Ein nicht minder langer, nur vom Genie zu entdecker Weg war auch nöthig, der angefangenen Kunst, einzelne sichtbare Gegenstände nachzuahmen, nach und nach die Vereblung und Erhöhung zu geben, wodurch sie zu einem so vollkommenen Mittel worden ist, so mannichfaltig ergögende, den Geschmack und die Empfindung erhöhende Vorstellungen dem Auge darzustellen.

Wenn wir den Griechen glauben, so ist von allen diesen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; sie nennen den, der zuerst versucht hat, Umrisse zu zeichnen; den, der zuerst erfunden hat, Farben zu mischen; den, der zuerst mehrere Farben zu einem Gemälde gebraucht; der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verschiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrückt hat, und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorhergehenden angemerkt *), wie wenig diesem Vorgeben zu trauen, und wie zuverlässig falsch das meiste davon sey.

Wahrscheinlich ist es, daß die ersten Gemälde, die einigermaßen diesen Namen verdienen, nicht Werke des Pinsels, sondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zusammengesetzte Werke gewesen, und daß von gestifteten, gewürkten oder mosaïschen Malereyen die andern Arten der Gemälde entstanden seyen **). Die Babylonier aber haben unstreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapisen gehabt, in welcher Arbeit sie vor andern Völkern berühmt worden †).

*) S. Künste.

***) S. Mosaïsch.

†) Colores diversos picturae intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

Und die Griechen können nicht in Rede seyn, daß nicht die Phrygier eher als sie gestift haben *).

Darum bleibet aber diesem geistreichen, an Genie und Geschmack alle Nationen übertreffenden Volke, noch genug Verdienst um die Malerey übrig. Denn unstreitig haben alle Theile derselben, sowol was das Mechanische der Ausführung, als was den Geschmack, den Geist und die Anwendung der Kunst betrifft, von den Griechen die höchste Vollkommenheit bekommen, und sie sind hierin die Lehrmeister aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muster aller spätern Werke der Malerey geworden.

Gar frühe, und vor Homers Zeiten, scheint die Malerey wenigstens unter den griechischen Colonien in Asien eine ziemlich reife Gestalt erlangt zu haben, da man schon damals hat unternehmen können, Gemälde von historischem Inhalt auf Gewänder zu stiften, wie wir von diesem Vater der griechischen Dichtkunst lernen: und schon von der Zeit des ersten persischen Krieges ist sie so weit gebracht gewesen, daß große historische Gemälde etwas gemeines und gangbares müssen gewesen seyn, da die Athenienser schon nach einer alten Gewohnheit in dem Porikus, der Pöcile genannt wurde, die marathonische Schlacht haben abmahlen lassen. Aber es wäre hier zu weitläufig, dem allmählichen Wachsthum der Kunst, so weit es sich thun läßt, nachzuspüren. Wer Lust hat dieses zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Malerey der Alten die meisten Quellen, woraus Nachrichten zu schöpfen sind, kennen lernen; Plinius aber, und von unsern einheimischen Kunstgeschichtschreibern Winkelmann, werden ihm verschiedene merkwürdige Epochen der Kunst an die Hand geben. Auch wird

*) Plin. L. VIII. c. 49.

wird er sowol aus diesen Schriftstellers, als auch den in Kupfer gestochenen Gemälden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer Turnbull*), aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat stechen lassen, und endlich aus denen, die im alten Perfolanum entdeckt worden, und aus der Sammlung, die der Graf Caylus mit Farben illuminirt herausgegeben hat**), erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunst gebracht haben.

Man muß ihnen die höchste Richtigkeit und den vollkommensten Ausdruck der Zeichnung zugeschrieben; Theile, in denen die neuern Maler den alten nie gleich gekommen sind. Aber in Ansehung der Anordnung und Gruppierung, besonders in der perspektivischen Zeichnung, glaubet man durchgehends, und wie es scheint, nicht ohne Grund, daß unsre Künstler die alten übertreffen. In der That ist in dem, was uns von alten Gemälden übrig geblieben ist, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Ansehung dieses Theiles, verräth. Man sollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerksamkeit nicht sowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemäldes gut in das Auge falle, als darauf, daß jede einzelne Figur redend sey. Gar oft sind die Figuren auf einer Linie neben einander gestellt; aber fast allemal merket man ohne großes Forschen,

was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, sondern meistens mit Wasserfarben mahlten, so waren ihre Farben lebhafter und heller, als sie ist in der Oelmahlerey sind. Daher konnten freylich ihre Gemälde die vollkommene Täuschung, die aus der genauesten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der vollständigsten Harmonie, dem Verfloßenen und Geschmolzenen der Oelfarben entsteht, nicht haben. Man hat einige Mühe, sich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des sogenannten Hellsdunkeln, das in den Gemälden der Alten ist, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft gewesen, läßt sich daraus schließen, daß viele Gemälde etliche Jahrhunderte, nachdem sie fertig worden, noch die Bewunderung der Römer gewesen. Wiewol wir vom Cicero lernen, daß viele ausgebläht sind*). Vermuthlich haben sie durch öfteres Uebermahlen, wie noch ist geschieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius sagt, daß Protagoras das Gemälde vom Jalsus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermahlet habe.

Alles zusammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunst der Malerey der Ausschlag doch wol den Neuern günstig seyn, ob sie gleich in einem so sehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung ist, jene nicht erreichen.

In Ansehung des Inhalts und der mannichfaltigen Anwendung der Kunst, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von den kleinern Spielen der Phantasie, bis auf die höchsten historischen und allegorischen Gemälde, haben sie eben so große Man-

*) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, ist nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. Mead besaß, und die ehemals dem Cardinal Masimi gehört hatten. Dieser soll sie aus einer ältern Sammlung gemahlter Zeichnungen, die nach einiger Vermuthung dem Raphael gehört haben, und in der Bibliothek des Escurials aufbehalten worden, haben copiren lassen.

**) *Recueil des peintures antiques*, à Paris 1757. fol.

*) *Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? De Orat. III.*

Männichfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unsre Künstler. Carraturen und Bärlesken, die die Griechen Geyllen nannten *), Blumenfrucht- und Thierstücke, Landschaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Historien, Fabeln und Allegorien; alle diese Arten waren bey ihnen häufig, im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als igt geschieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geschieht; selbst ihre Schiffe wurden mit Mahlerey verziert, wozu bey dem Mangel der Delfarben das Encaustische sich schickte. Also besaß Griechenland eine erstaunliche Menge Mahleren, sowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unsre igtige Stafeleygemälde, und auch ganz kleine, die man in der Tasche mit sich herumtrug.

In dem eigentlichen Griechenland scheint die Kunst erst um die 90. Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um diese Zeit gelebt hat, wird für den ersten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemälden Haltung gegeben **); und Plinius sagt ausdrücklich, daß zu seiner Zeit kein Gemälde eines ältern Meisters der Kenner Auge auf sich gezogen habe, welches auch Quintilian bestätigt †). Aber noch lange sollen die griechischen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich sind ††); aber wir sehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit diese Verschiedenheit der

Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben *).

Wie lange sich die Kunst auf der hohen Stufe, auf der sie zu Alexanders Zeiten gestanden, erhalten habe, läßt sich nicht bestimmen. Gewiß ist, daß zu Cäsars Zeiten noch große Mahler gewesen, und es scheint, daß Timomachus, der verschiedenes für diesen Diktator gemahlt hat, den besten unter den alten Malern wenig nachgeben habe **). Und doch nennt Plinius die Mahlerey eine zu seiner Zeit dem Untergang nahe Kunst †).

Wie weit die alten Hetrusker die Kunst des Malens getrieben haben, läßt sich nicht sagen. Aus den hetruskischen Geschirren, die noch häufig gefunden werden, sieht man, daß sie gute Zeichner gewesen. Denn man findet da Figuren von schönen Verhältnissen, einer sehr guten und dabey nachdrücklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieser Nation sind wir in völliger Unge- wißheit.

Unter den spätern Kaisern kam die Mahlerey in Abnahme, und wurde so barbarisch, als die Sitten. Es blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Constantino- pel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunst war größtentheils verschwunden, und blieb viele Jahrhunderte durch in dem Zustand der Niedrigkeit. Merkwürdig ist indessen, daß außer der Bildschnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerstand, wie die encaustische Mahlerey in den mittlern

Zeiten

*) Zeuxim Polygotum et Timantam et eorum, qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta sunt omnia.

***) Man sehe hiervon Junium im Catologo Pic.

†) Haecenus dictum sit de dignitate artis morientis. L. XXXV. c. 5.

*) S. Plin. L. XXXV. c. 10.

**) S. Plutarch, in der Abhandlung, ob die Athener im Krieg, oder im Frieden größer gewesen.

†) Instit. Or. L. XII. c. 10.

††) S. Farbe.

Zeiten selbst bey den Pommerischen Wenden angetroffen worden *). Auch finde ich in der Beschreibung der öffentlichen Gemählde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche mosaische Gemählde nach Cartons, welche aus Constantino-pel gekommen, gefertigt worden. Ueberhaupt ist anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der so genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geschmak und das Hohe der Kunst fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts wieder zu keimen anfing. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die welschen Schriftsteller von Wiedererhebung der Mahlerey im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert geben. Denn Mahler, dergleichen ihr Giotto und Ciambue waren, hatte es auch seit dem Verfall der Kunst in allen Jahrhunderten und in allen gestifteten Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die ersten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherstellung der Kunst anfängt, sind Leonbarado da Vinci und Michel Angelo, auf die aber Titian, Correggio und Raphael bald folgten. Nun verdienet die Epoche der Erfindung der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden **).

Sonderbar ist es, daß die größten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherstellung der Kunst, am Ende des funfzehnten und Anfange des sechszehnten Jahrhunderts gelebt haben. Wie sehr seitdem verschiedene europäische Nationen gleichsam um die Wette sich beeifert haben, diese

Kunst in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verschiedenen Schulen, so weit die Absicht dieses Werks es erfordert, gesprochen haben *). Man kann sagen, daß die Neuern alle Theile der Kunst auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchsten, der möglich ist, gebracht haben. Das einzige, was ihr noch fehlet, ist eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verschiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir diesen Artikel beschließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptsächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruck leidenschaftlicher Empfindungen und großer Charaktere; darin war Raphael der erste Meister, und nach ihm besonders in Charakteren Hannibal Caracci. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Corregio der erste Meister ist. 3. Durch Wahrheit der Vorstellungen; hierin muß Titian für den ersten Meister gehalten werden; nach ihm aber hat die holländische Schule in diesem Punkt das größte Verdienst. Will man noch die Mannichfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, so haben vielleicht die französischen Mahler hierin das meiste gethan.



Ein Verzeichniß von den, von Griechen über die Mahlerey geschriebenen, aber verloren gegangenen Werken, findet sich, unter andern, im 2ten Kap. des 2ten Buches §. 3. von des Junius Werk, de pictura veterum, und in Fabricii Bibl. Gr. Lib. III. c. 24. §. 10. — Was auf uns gekommen, und hierher gerechnet werden kann, sind: Die *Enovog* der

*) Nachricht hievon giebt der im Artikel Künste in der Anmerkung III Th. S. 83. angezogene Schriftsteller.

**) S. Oelfarben.

*) S. Schulen.

der beyden Philostraten, in ihren Werken (Edit. pr. Ven. 1505. f. gr. Olear. Lips. 1709. f. gr. und lat.; französ. von Bl. Vigenere, Bourb. 1596. und was hieher gehört, unter dem Titel: *Les tableaux de platte peinture* . . . par Blaise de Vigenere, corrigés et augm. par Th. Embry, Par. 1615. 1637. f. Deutsch; mit den sämtlichen Werken, von Dav. Chrstin. Seybold, Lemgo 1776. 8.) wozu ein Memoire des Caslus, im 29ten Band der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4. deutsch, im 2ten Bd. S. 184. der Abhandlung zur Geschichte und Kunst, Alt. 1769. 4. gehört. — Des Callistratus *Ἐκφράσεις* (bey den Werken der Philostraten.) — Des alteren Plinius Hist. Naturalis (S. die Folge, und den Art. Antik S. 187. a.) —

Von Neuern sind, ausser den, bey den verschiedenen, von einzelnen Arten der Malerey handelnden Artikeln, als Encyclopaedisch, Landschaft, u. d. m. angeführten theoretischen Schriften (wozu ich hier alles rechne, was sowol die Eigenheiten der Malerey überhaupt angeht, als was den mechanischen und practischen Theil derselben betrifft) dergleichen über die Malerey überhaupt folgende geschrieben, und zwar in lateinischer Sprache: L. Bapt. de Alberti, Flor. de pictura, Lib. III. Basil. 1540. 8. und bey dem Vitruvius des Laet. Amstel. 1649. f. Ital. Ven. 1547. 8. und bey dem Werke des Alberti über die Baukunst, von Pub. Domenichi, Nel Monte Reale 1665. f. Bey der ital. Ausgabe des Vinci, Par. 1651. Napoli 1733. f. Französ. von Jean Martin, bey den Archit. Werken des Alberti, Par. 1553. f. Englisch, bey der Ausg. f. Werkes von der Baukunst, von Leont. 1726. 1739. f.) 3 Bde (das erste Buch führet die Ueberschrift, Rudimenta, und handelt von Körpern, Licht und Farben mathematisch und physisch; das zweyte, mit der Aufschrift, De pictura, handelt, nach einer Erklärung von der Malerey, de Circumscriptione minorum et majorum superficierum, de compositione

membror. atque corporum, und de coloribus, als worin der Verf. die Bestandtheile der Malerey fest; das dritte, mit dem Titel Pictor, handelt von den Pflichten des Malers, und was er zu thun hat, um sich zu bilden.) — Io. Molani De Pictur. et Imaginibus sacris Lib. II. Leov. 1570. 1594. 8. — Roberti Fludd, al. de Fluctibus, Tract. de Arte pict. Lib. III. Presf. 1624. f. — Jul. Cef. Balengeri . . . De pictura, plastice et statuarua, Lib. II. in f. Opusc. Lugd. B. 1621. 8. Einzeln ebend. 1627. 8. und im 9ten Bd. S. 809. des Gronovschen Thesaurus; Engl. von Th. Walte, Lond. 1657. f. — Francisci Junii de pictura veterum, L. III. Amstel. 1637. 4. emendati et tam multis accessionibus aucti, ut plane novi possint videri; accedit Catal. adhuc ineditus Architect. Mechan. sed praecipue Pictor. Statuarior. Coelator. Tornator. aliorumque artific. et operum quae fecerunt, secund. ferriem litterar. digestus . . . a I. G. Graevio, Roter. 1694. f. Engl. 1738. 4. Deutsch, Bresl. 1760. 8. nach der 1ten Ausg. Auch sind sie ins Holländische übersetzt. (Das Werk ist, wie schon der Titel besagt, eigentlich mehr historisch, als theoretisch. Im ersten Buche handelt der Verf. in 5 Kap. vom Ursprunge und Anfange der Malerey, von den dazu erforderlichen Geisteskräften; im zweyten, in 14 Kap. von dem Fortgange der Malerey und in der Malerey, wodurch und wie, nämlich der Maler gebildet wird; im dritten, in 11 Kap. von dem, was zur Vollkommenheit in der Malerey gehört, welche der Verf. in Erfindung, Verhältnisse, Farbengebung, Ausbruck, Anordnung, und endlich in eine besondre, ex singularum capitum decora concinnitate, mutuaque congruentia entspringende Anmuth oder Grazie fest.) — Speculum Imaginum veritatis occultae per Symbola et Emblemata, Auct. Jac. Masenio, Col. 1661, 1681. 8. — De Graphice, f. Arte pingendi, das 5te Kap. im 1ten Buche

Buche von Ger. J. Vossius *Werke*, *De Natura Artium* (Die Hauptstücke der Malerey findet der Verf. im Inhalt, oder der Erfindung, in der Anordnung, in der Farbengebung, und in der Bewegung oder Ausdruck (motu, s. gestu.) — Ioa. Schefferi Argent. *Graphice*, id est, *De arte pingendi*, lib. singular. Nor. 1669. 8. (Das Werk besteht aus 85 §§. wovon die ersten von Umfange und Nutzen, so wie von den verschiednen Arten und unterschieden in der Malerey u. d. m. der 27te = 64 von den, zur Malerey gehörigen acht Hauptstücken, als Inhalt oder Erfindung, Zeichnung, Verhältnissen oder Symmetrie, Perspectiv (Mensuratio), Licht und Schatten, Bewegung oder Ausdruck (motus), Anmuth und Farbengebung, und der 6ste u. f. von den Mitteln zur Vervollkommung darin handeln, welche der Verf. in natürliche Anlagen, guten Unterricht und fleißige Übung fest.) — *De inanibus Picturis*, Diss. Ioa. Fr. Jungeri, Lips. 1679. 4. (Unter Gemählten dieser Art versteht der Verf. diejenigen, welche entweder bloße Wesen der Einbildung, oder Dinge darstellen, die Anstoß und Vergerniß geben.) — *Dissertar. de pictura* . . . Auct. Hulder. Sig. Rothmaler, Jen. 1692. 4. — *De lectione Poetar. recentior. pictoribus commend. Progr.* Ioa. G. Jacobi, Hal. 1766. 4. — *De Pictura contumeliosa*, Diss. Ioa. Lud. Klüber, Erl. 1787. 4. — *Car. Hodoby de Hoda Ars delineandi coloribusque localib. adumbrandi*, Pofon. 1790. 8. — Auch gehören hieher noch die, von Ch. Dufrenoy, und Jrc. Marsh abgefaßten, und in dem Art. *Lehrgedicht*, S. 186 und 187 angezeigten *Lehrgedichte*, vorzüglich das erstere wegen des *Commentars* von Jos. Reynolds bey der engl. Uebers. von W. Mason, York 1783. 4. —

In italienischer Sprache: *Discorso eruditissimo della pittura con molte segrete allegorie circa le muse, bey den Institutione al comporre in ogni sorte di rima* . . . di Mar. Equicola, Mil.

Dritter Theil.

1541. 4. — *Dialogo di pittura*, di Paolo Pino, Ven. 1548. 4. — *Trattacello della nobilissima pittura, e della sua arte, della dottrina, e del modo per conseguirla agevolmente*, da Mich. Ang. Biondi, Ven. 1549. 8. (ein sechstes Büchelchen.) — *Il Disegno del Ant. Franc. Doni dove si tratta della scoltura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appertinenti a quest' arti*, Ven. 1549. 8. — *Della nobilissima Pittura, e della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla agevolmente e presto* . . . da Biondo, Ven. 1549. 8. — *Bey des Vasari Vite de' più eccellenti archit. pitt. e scult. Ital.* . . . Fir. 1550. 4. Piv. und Flor. 1767 = 1772. 4. 7 Bd. befindet sich, in dem ersten Bande, eine *Introduzione alle tre arti del disegno in 35 Kapiteln*, wovon das 1ste u. f. unter nachstehenden Aufschriften von der Malerey handeln: *Che cosa sia disegno è come si fanno, e si conoscono le buone pitture, ed a che, e dell' invenzione delle storie; degli schizzi, disegni, cartoni, ed ordine di prospettive, e per quel che si fanno, ed a quello, che i pittori se ne servono; delli scorti delle figure al di sotto in su e di quelli in piano (worin der V. unter andern erzählet, daß Michel Angelo dadurch es zur Vollkommenheit in den Verkürzungen gebracht, daß er seine Figuren immer vorher in Wachs oder Thon modellirt habe, als welche Methode er zwar für beschwerlich und langweilig, aber doch für die sicherste hält) come si debbono unire i colori a olio, a fresco, o a tempera, e come le carni, i panni, e tutto quello, che si dipinge, venga nell' opera a unire in modo, che le figure non vengano divise, ed abbiano rilievo e forza; del dipingere in muro, come si fa, e perche si chiama lavorare in fresco; del dipingere a tempera, ovvero a uovo, su le tavole e tele, e come si può sul muro che sia secco; del dipingere a olio*

¶

in

in tavola e su le tele (worin er doch dem Johanni van Brügge die Ehre der Erfindung der Oelmahlerey (dft.) del dipingere a olio nel muro che sia secco; del dipingere a olio su le tele; del dipingere in pietra a olio; del dipingere nella mura di chiaro e scuro di varie terrete, e come si contrassano le cose di bronzo; de gli sgraffiti delle case che reggono all'acqua, quello che si adopri a fargli, e come si lavorino le grottesche nella mura; come si lavorino le grottesche su lo stucco etc. . . . del musaico de' vetri; dell' istorie e delle figure che si fanno di commesso ne' pavimenti; del Mosaico di legname; del dipingere le finestre di vetro u. s. w.) — L'Areino, Dial. della pittura, di Lod. Dolce nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parte necessarie che a perfetto pittore si acconvengano: con esempi di pittori ant. e mod. e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Ven. 1557. Mit etwas verändertem Titel, einer franzöf. Uebers. und Vorrede von Nic. Meughel, Flor. 1735. 8. Engl. Glasg. 1770. 8. Deutsch im 1ten Bd. S. 84. der Samml. verm. Schriften . . . Berl. 1757. 8. 6 Bde. (Die sprechenden Personen darin sind Areino und Fabrini, und der Zweck desselben scheint eine Vergleichung zwischen Rafael, Mich. Angelo und Titian zu seyn, um den erstern und letztern über den andern zu erheben. Im Ganzen wird von dem Werth, dem Nutzen, der Anmuth der Mahlerey, und den Haupttheilen derselben gehandelt, welche letztere der Verf. in Erfindung, Zeichnung und Farbengebung setzt; was aber der Verf. vorzüglich von dem Mahler fordert, ist, daß er seinem Werk Leben und Bewegung gebe, um den Geist des Betrachters seiner Arbeit in Thätigkeit zu setzen, und Empfindung zu erwecken. Die Vorrede von Meughel ist vorzüglich gegen das unten vorkommende Werk des Engländer Richardson gerichtet.) — Osservazioni nella pit-

tura, di M. Cristofane Sorte, Ven. 1580. 4. — Lettera di Bart. Ammanni sopra le pitture men che oneste, Fir. 1582. 4. — Il Riposo di Raffaele Borghini, in cui si favella della pittura e delle scoltura, e de' più illustri pittori e scultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biscioni, Fir. 1730. 4. — Parere sopra la pittura, di M. Bernard. Campi, Pittura Cremonese, Crem. 1584. 4. — Discorso d'Aless. Lamo intorno alla scoltura e pittura . . . Crem. 1584. 4. — Trattato dell' arte della pittura, ne' quali si contiene tutta la teorica e la pratica di essa pittura, da Giov. Paolo Lomazzo; Mil. Pitt. diviso in VII libr. Mil. 1584. 4. Eben derselbe Druck dieses Buches mit folgendem neuem Titelblatte: Trat. dell' arte della pittura, scoltura et architettura, da G. P. Lomazzo, Mil. Pitt. div. in VII libri, ne' quali si discorre de la proportion, de moti, de' colori, de' lumi, de la prospettiva, de la pratica de la pittura, e finalmente de le istorie (wie nämlich die verschiedenen Gottheiten abzubilden sind) d'essa pittura, con una tavola de nomi de tutti le pittori, scult. archit. et matemat. ant. e mod. . . . Mil. 1585 und 1590. 4. Engl. durch Hardock, Lond. 1598. f. Französisch, das 1te Buch, Louv. 1649. fol. (Jedes Buch ist noch wieder in besondere Kapitel, als das erste in 30, das zweyte in 23, das dritte in 19, das vierte in 25, das fünfte in 24, das sechste in 65 und das siebente in 33 abgetheilt. Das Verzeichniß der Künstler beschließt das Werk; es begreift aber nur diejenigen in sich, deren Vorschriften oder Arbeiten gelegentlich darin angeführt worden; und von den Mayländischen Maltern kommt nicht, wie H. v. Murr in s. Biblioth. de Peinture S. 163 sagt, irgend etwas besonders darin vor. Uebrigens gehört zu diesem Werke noch eben dieses Verfassers Idea del Tempio della pittura nella quale si discorre dell' origine e del Fondamento delle cose

coſe contenute nell' trattato dell' arte della pittura, Mil. 1590. 4. — De' veri precetti della pittura, de Giov. Bar. Armenini da Faenza, Lib. III. ne' quali con bell' ordine d'urili e buoni avvertimenti per chi deſidera in eſſa' farſi con pretezza eccellente, ſi dimoſtrano i modi principali del diſegnare e del dipingere, di fare le pitture che ſi convengono alle condizioni de' luoghi e delle perſone. . . Ray. 1587. 4. Ven. 1678. 4. (Die neun Kapitel des iten Buches ſihren folgende Ueberschriften: Breve diſcorſo ſopra di alcuni generali avvertimenti, delle principali cagioni perche il buon lume della pittura ſi ſmarrisca di nuovo e perche ne gli antichi tempi perdendoſi, rimafe del tutto eſtinta; quali ſiano le vere Pitture, e qual deue eſſere il vero Pittore; della dignità e grandezza della Pittura . . . ; che coſa ſia il diſegno, quanto egli ſia univerſalmente neceſſario a gli uomini, e a qual ſi voglia minor arte quantunque in ſpeciale egli ſia più deſtinato alla Pittura; dell' origine della Pitt. e della diſtintione di eſſa in parti, con una breve diſſinitione di ciaſcheduna; de gli avvertimenti, che ſi debbono avere intorno a quelli, che ſono per porſi a far queſt' arti. . . ; che ſi deve cominciare dalle coſe più facili, de' quattro modi principali che ſi tiene a diſegnare, con che ordine e modo ſi ritrae diuerſe coſe, che materie vi ſi adoprano, e in che conſiſte la imitazione nel fare i diſegni; di quanta importanza ſia l'haver bella maniera, di dove tu cavata da' migliori artefici, e come ſi acquiſta, e ſi conoſce con fermiſſime regole ed eſſempi, che coſa ſia bellezza e quali le fue parti; che l'invenzioni non ſi debbono cominciare a caſo, ma con maturo diſcorſo, che prima ſi deve haver ben notizia delle coſe avanti che ſi dipingano, come ſi deve ritornar più volte ſopra d'una invenzione prima

che ſ'approvi per buona, de' varij modi uſati da' migliori artefici con altri novi trovati etc. Die elf Kap. des zten Buches: De varij lumi che uſano i Pittori ne' loro diſegni, con quali modi e da qual parte nel ritrare i rilievi, i naturali e le ſtature ſi pigliano, quali ſia di loro il lume commune, e come quello ſi piglia e ſi adopera in due modi, e come ſi moderi; dei ricetti e diſcrezioni delle ombre, e quanto ſi debba eſſer avvertito nel porre bene; della ſciocchezza di coloro, che ſogliono affatticarſi prima che habbino preſa maniera buona intorno a' ſtudiar le ſtature, il natural e i modelli delle molto vere e utili conſiderazioni che a' ciò fare biſogna, e a che fine le ſ'imitano, e come ſi riducono etc.; della dichiarazione delle Scurci e delle difficoltà loro d'intorno al farli bene, con qual arte e modo, ſi facciano riuſcire etc.; della miſura dell' uomo, con quali materie ſi fanno i modelli e per quante cauſe li Pittori ſe ne ſervono, e come quelli ſi veſtino per più vie con diuerſe qualità di panni etc.; di quanta importanza ſia a far bene i cartoni, della utilità ed effetti loro, in quanti modi e con che materia ſi fanno e qual ſiano più iſpedite e facile etc.; delle diſtintioni e ſpecie de' Colori e delle loro particolar nature, come diuerſamente ſ'acconciano per far migliori effetti ne l'opere, con quali e quanti liquori ſ'adoprano, in che modo ſi fanno le meſtiche, di tre modi principali a lavorarli e prima del lavoro a freſco; come ſi acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi a ſecco, de' i diuerſi liquori che ſi adoprano etc.; de i diuerſi modi del colorire a oglio di molte utili vernice etc.; quanto ſia laudabile il finir bene l'opere fue, con qual arte ſi rivede, e ſi ritoccano le pitture etc.; come la maggior imprefa dell' Pittore ſia l'ſtoria, che coſa ſia Idea (die er als die forma parente

parante delle cose create, oder als die imagine che prima il Pittore forma e scolpisce nella mente di quella cosa, che ò disegnare ò dipingere voglia erflirt) e qual sia la vera e regolata composizione, della forza e dell'unione de' colori etc. Die suntschne Kap. des 3ten Buches: Della distinzione e convenienza delle pitture secondo i luoghi e le qualità delle persone etc.; con quanta industria si devono dipingere i Tempj; delle difficoltà delle Tribune, con qual arte si debbono dipingere accioche le figure corrispondano da basso di giusta proportion e etc.; con quali avvertimenti si dipingono le Volte; del modo del dipingere le Capelle; con quali Pitture gli antichi ornavano le loro Librarie; come gli Antichi dipingevano; Refettorij e le celle de' Religiosi e delle Monache; che le pitture de' palazzi si dovrebbero dare alle persone eccellenti qual siano le pitture che convengono alle Sale; che delle loggie si imitano le Pitture secondo ch'è il luogo ov' elle sono fabricate; della grandezza degli ornamenti, che i buoni Antichi usarono nelle facciate delle loro Camere, in quanti modi si adornano etc.; de' Ritratti del Naturale e dove consiste la difficoltà di farsi bene etc.; onde gli Antichi cavarono le Grottesche . . . e come le si dovrebbero dipingere etc.; delle Pitture che si fanno per le Giardini e le case di Villa; che mattine di pitture si devono fare nelle muraglie di fuori delle Chiese; con quale virtù, vita e costumi deve esser ornato un Pittore eccellente etc.) — Il Filogino, ovvero del fine della pittura, Dial. del P. D. Greg. Comanino, Canon. Later. nel quale si mostra qual sia l'imitare più perfetto, o il pittore, o il poeta, Mant. 1591. 4. — Definizione e divisione della pittura, di Giov. Bat. Paggi, Nob. Genov. e Pittore, Gen. 1607. f. — L'idea de pittori, de scultori e degli

architetti, del Cav. Fed. Zuccheri in due libri, Tor. 1607. 4. und im 6ten Bande der Raccolta di Lettere sulla pittura, scult. ed archit. Rom. 1754 u. f. 4. 7 Bände S. 35 u. f. — Avvertimenti e regole sopra l'archit. civ. e mil. la Pittura, Scultura e Prospettiva da Pier' Ant. Barca, Mil. 1626. f. — Trattato della pittura, fatto a commune beneficio de' Virtuosi, da Fra Dom. Franc. Bisagno, Cav. di Malta, Ven. 1642. 8. — La prima parte della luce del dipingere de Crisp. del Passo, Amst. 1643. f. mit Suppl. (Ob ein zweyter Theil davon da ist, weiß ich nicht; dieser ist eigentlich ein Zeichensbuch, mit einer in vier Sprachen abgefaßten, dazu gehörigen Anweisung. Hr. v. Murr (Bibl. de peint. S. 185) führt ein Werk von einem Sassi, Amst. 1654. f. an, welches wohl eben dieses seyn wird. Doch ist mir nicht bekannt, ob es 1654 zum zweyten Male gedruckt worden.) — Trattato della pittura di Lionardo da Vinci . . . dato in luce con la vita dell' istesso autore, scr. da Raff. du Fresne . . . Par. 1651. f. (Nap.) 1733. f. mit K. von Poussin gezeichnet. Verm. mit einem Leben des Verf. von Fr. Fontani, Flor. 1792. 4. Französl. von Hof. Breart de Chambray, Par. 1651. f. 1716. 1724. 8. Engl. Lond. 1721. 8. Deutsch, von J. G. Böhm, Nürnberg. 1724. 1747. 1786. 4. Leipz. 1751. 8. (Das Werk ist in 365 kurze Kapitel eingetheilt, deren Inhalt hier zu viel Raum wegnehmen würde, das Erste, was der Verf. von dem jungen Mahler fordert, ist die Erlernung der Perspectiv.) — Trattato della pittura e scultura, uso ed abuso loro, composto da un Teologo (dem P. Ottonelli) e da un pittore (Pietro di Cortona) in cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare e tenere le Immagine sacre e profane; si riferiscono molte historie antiche e moderne, si considerano alcune cose d'alcuni pittori morti e famosi del nostro tempo, e si notano certi avvisi e certi particolarità circa l'ope

l'operare secondo l'osservazioni fatte in alcune opere di valent' huomi, Fir. 1652. 4. (Der Inhalt des Werkes ist bey dem Art. Bildhauerkunst, S. 418 zu finden.) — Il Microcosmo della pittura, di Franc. Scaneli da Forli, Cesena 1657. 4. — Carta del navigar pittoresco, Dial. in quarta rima, in dialetto Venez. da Marco Boschini, Ven. 1660. 8. — Le Minere della Pittura, di M. Boschini, Ven. 1664. 4. — In dem Prodomo alle Arte Maestra von Franc. Lana, Bresc. 1670. f. wkd, S. 135 u. f. in vier Kapiteln, von der Erfindung, von der Zeichnung, von dem Colorit, und von den verschiedenen Arten in der Malerey und Zeichnung gehandelt. — Riflessioni sopra la pittura di Nic. Poussin, in des Vessort Vite de' Pittori, de' Scultori ed Archit. moderni, Rom. 1672. 4. S. 300 u. f. — Il Vocabulario Toscano dell' arte del disegno, co' propri termini e voci non solo della pittura, scult. ed archit. ma ancora di altre arti, e che hanno per fondamento il disegno, di Fil. Baldinucci, Fir. 1681. 4. durch Ant. Mar. Visconti, Fir. 1730. 4. Von eben diesem Verfasser sind Lettera nella quale si risponde ad alcuni questi in materie di Pittura e Scult. Rom. 1681. 4. Fir. 1687. 4. und La Veglia, Dial. di Sineero Vero (Fil. Baldinucci) in cui si disputano, e scogliono varie difficoltà pittoriche, Lucca 1684. 4. und in der Raccolta di alcuni opusculi . . . da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — La pittura in Parnasso, da Giov. Mar. Ciocchi, Pitt. Fir. 1725. 4. — La Teorica della pittura, ovvero Trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest' arte, composto da Ant. Franchi, Pitt. Lucchese, Lucca 1739. 8. — Sfogamenti d'ingegno sopra la pittura e la scultura, da P. Franc. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Dialoghi sopra le tre Arti del Disegno (von Bottari) Lucca 1754. 8. (Der Inhalt des B. ist bey

dem Art. Bildhauerkunst S. 418 angezeigt.) — Avvertimenti di Giamp. Cavazzoni Zanotti per lo incamminamento di un Giovane alla pittura, Bal. 1756. 8. in 15. Kap. — Dissertazione . . . sopra l'arte della pittura (von der Erfindung) dall' Abate Giov. Andr. Lazzarini, in dem 1ten Bd. der Nuova Rac. d'Opusc. scient. e filol. S. 97 u. f. imgleichen Pesaro 1763. 4. und bey dem Catal. delle pitture nelle chiese di Pesaro, Pes. 1783. 8. Deutsch im Zufelnden, Nürnberg. 1763. 8. N. 10. S. 145. — Saggio sopra la pittura . . . Liv. 1763. 8. (von dem Gr. Algarotti) und in den verschiedenen Sammlungen f. W. Deutsch, mit den Vers. über die Architectur und Oper, von N. E. Raspe, Cassel 1769. 8. Französ. von Pingetron, Par. 1769. 12. (Der Verf. handelt darin, in besondern Abschnitten, von dem ersten Unterr. des Malers; von der Anatomie; von der Perspective; von der Symmetrie; vom Colorit; vom Gebrauch der Camera obscura; von den Falten; von der Landschaft und Architectur; vom Ueblichen; von der Erfindung; von der Disposition oder Ordnung; vom Ausdruck der Leidenschaften; von den Büchern für einen Maler; von dem Nutzen eines Freundes oder Rathgebers; von der Wichtigkeit der Urtheile des Publici; von der, dem Maler nöthigen Critik; von der Balance, oder der verschiedenen Vollkommenheit der Maler; von der Nachahmung; vom Zeitvertreib und Freysunden des Malers; von der Glückseligkeit des Malers.) — In dem 2ten Bd. der durch Gius. Piaccenza besorgten Ausgabe der Notizie . . . di Fil. Baldinucci, Tor. 1770. 4. befindet sich von diesem Verfasser eine Abhandlung über die Malerey. — L'idea del perfetto pittore per servire di regola nel giudizio, che si deve formare intorno all' opere de' pittori, accresciuta della maniera di dipingere sopra le porcellane, smalto, vetro, metalli e pietre, Ven. 1771. 4. — Dell' arte di vedere nelle belli arti del disegno, secondo li prin-

principi di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. Der 2te Abschnitt S. 90. handelt von der Malerey. Deutsch, durch Christ. Frdr. Prange, Halle 1785. 8. — Zu den italienischen Werken über die Malerey gehören denn auch die Werke unsers K. Mengs (Opere Parm. 1780. 4. 2 B. Spanisch, Mad. 1780. 4. 2 Bde. Franz. Par. 1787. 4. 2 Bde. Deutsch, von C. F. Prange, Halle 1786. 8. 3 Bde.) wovon, außer den, in dem Artikel Geschmack, u. a. m. angeführten Schriften, hier vorzüglich die leziose pratiche di pittura, im 1ten Bde. Deutsch, Nürnberg. 1783. 8. herzurechnen sind. — Italienische Lehrgedichte über die Malerey: Dell'Arte Pittorica Lib. VIII. del Contro Ad. Chiulole, Ven. 1768. 8. In vier Büchern gebracht, unter dem Titel, De' Precetti della Pittura . . . Vic. 1781. 8. (Das Gedicht ist in Terzinen abgefaßt; auch finden sich, bey der letztern Ausgabe, einige prosaische Aufss.) — In spanischer Sprache handeln, von der Theorie der Malerey: Arte dei pittura, Symmetria y Perspectiva por Phil. Nunnez. En Lisb. 1615. 4. — Memorial informatorio por los Pintores, Mad. 1629. 4. — Dial. de la pintura, su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias, por Vinc. Carducho Fiorent. En Mad. 1633 und 1637. 4. — Trattado de la pintura, su antiguedad y grandezas, por Franc. Pacheco. En Sevil. 1649. 4. (Das Werk ist eine Art von Commentar über ein Gedicht des Pablo de Cespedes von der Malerey, welches im 4ten Bde. des Parn. Esp. S. 272. abgedruckt ist.) — Trattado apolog. por el Arte de la Pintura von Juan de Jauregui y Aguilar, welchen ich aber nur aus dem Parn. Esp. Bd. IX. S. XXV. kenne. — El Museo pintorico y Escala optica, por Ant. Palamino Velasco. En Mad. 1715 - 1724. f. 3 Bde. (Der erste Band enthält la Theorica de la pintura; der zweyte, Practic. de la pintura; der dritte die be-

kannten Vidas.) — Spanische Lehrgedichte über die Malerey: Aufser dem bereits angef. Gedichte des Pablo de Cespedes, hat Diego Ant. Regon de Silva eines dergleichen, La Pittura, Segov. 1788. 8. in drey Ges. drucken lassen. —

In französischer Sprache handeln von der Malerey: Ein Brief des La Motte le Vayer, im 2ten Bd. f. W. P. 1656. f. S. 437 u. f. — Idée de la perfection de la Peinture démontrée par les Principes de l'Art, et par des Exemples conformes aux observations que Plinè et Quintilièn ont faits sur les plus celebres tableaux des anciens Peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs Peintres modernes, Leon. da Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin, par Roland Freart, Sr. de Chambray. Au Mans 1662. 4. Par. 1672. 8. Englisch von J. Evelyn, Lond. 1668. 8. (Winkelmann, u. a. m. zählen das Buch unter die seltenen; der Verf. setzt, nach Anleitung des Junius, die Vollkommenheit der Malerey, in Erfindung, Verhältnisse oder Symmetrie, Farbengebung, Ausdruck und Anordnung, und untersucht nun, nach dieser Maßfabe, verschiedene Gemählde der auf dem Titel benannten neuen Meister. Besonders hält er sich bey der bekannten Schule von Athen des Raphael auf, um die Erklärung, welche Vasari von diesem Gemählde gegeben, zu widerlegen.) — Le peintre converti aux regles precises et universelles de son art, avec un raisonnement au sujet des tabl. . . par Abr. Bosse, Par. 1667. 4. — Des Principes de l'architecture, de la Peinture, de la sculpture et des autres arts qui en dependent, avec un Diction. propre à chacun de ces arts, par (André) Felibien, Par. 1669. 1697. 4. (Das 3te Buch handelt, in 15 Kap. De l'origine et progrès de la Peinture; de la Peint. en general; de ce qu'on appelle Dessain; de la Peint. à Fraîsque; de la Peint. à Drempe;

erempe; de la Peint. à huile; des differ. manières de colorier; de la Miniature; de la Peint. sur verre; de la Peint. en Esmail; de la Mosaïque; autre manière de travailler de pierres de rapport; des ouvrages de Rocailles; de la Marqueterie; de la Damasquinure.) — Conférences de l'Acad. Roy. de peint. et de sculpt. pendant l'année 1667. Par. 1669. 4. Amst. 1706. 12. und im 5ten Bd. S. 289 der Entretiens sur les Vies . . . des Peintres . . . Trev. 1725. 12. von eben demselben Verf. Engl. Lond. (Dieser Unterredungen sind sieben; in der ersten ist der H. Michael von Raphael und bei dieser Gelegenheit Zeichnung und Ausdruck untersucht; die zweyte betrifft die Werke des Titian und die Farbengebung; die dritte beschäftigt sich mit dem Laokoon, und der Zeichnung und dem Ausdruck; die vierte mit einigen andern Gemälden von Raphael, und Licht und Schatten; die fünfte mit der Anordnung und einem Gemälde des Paul Veronese; die sechste und siebente enthalten vermischte Bemerkungen, besonders über Ausdruck, Anstand, Schicklichkeit, u. d. m.) — Traité de la pratique de la peinture par Phil. de la Hire in der histoire de l'Acad. des Sc. de Paris (1666-1699) Bd. 9. S. 635 u. f. — L'Academie de la peinture, nouvellement mis au jour pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en miniature, Par. 1679. 12. (von la Fontaine.) — Conférences de l'Academie, avec les sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture, avec plusieurs discours acad. par Henry Testolin, Par. 1680. 1696. f. Bei dem Gedicht des Le Miere, Amst. 1770. 12. Deutsch, durch Sandrart, Nürnberg. 1699. f. und im 6ten Bd. der n. Ausg. s. Werke; einzeln, Leipz. 1765. 4. (Die Disc. sind an Colbert gerichtet, und geben ihm Rechenschaft von den Unterhaltungen in der Akademie; und den Meinungen der Mitglieder, und zwar der erste, Sur

l'usage du Trait. et du Dessain; der zweyte, Sur les Proportions; der dritte, Sur l'Expression générale et particuliere; der vierte, Sur l'Ordonnance; der fünfte, Sur le Clair et l'Obscur; und der sechste, Sur la Couleur.) — Livre de Secrets pour faire la peinture, Par. 1682. 12. — Cours de peinture par principes, par Mr. (Roger) de Piles, Par. 1708. 1720. 12. und als der 2te Bd. seiner Oeuvr. div. Amst. 1766. 12. Deutsch, unter dem Titel: Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, Leipz. 1760. 8. (Ursprünglich muß dieses Werk früher erschienen seyn, weil der Verfasser das folgende, der Vorrede zu Folge, als Supplement dazu geschrieben haben soll. In der Vorrede bestimmt der Verf. die Idée de la Peinture, handelt hierauf, Du vrai dans la Peint. und ausführlicher von Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Colorit und Hellbuntel. Die bekannte Balance des Peintres beschließt das Werk.) — Von eben diesem Verf. sind die Elemens de la Peinture pratique, Par. 1684. 12. 1708. 12. Vermehrt von Ch. Ant. Jombert, 1766. 8. und als der 3te Th. s. Oeuvr. div. Amst. 1766. 12. Englisch, Lond. 1743. 8. (Das Werk ist öfterer, und noch in des H. v. Murr Bibl. de Peint. S. 151. dem J. D. Corneille zugeschrieben worden; aber nur die dabey befindlichen Figuren sind von diesem. Es ist in 13 Kap. abgetheilt; und diese handeln, De la Peint. en général et de ses différentes espèces; du dessin; de l'atelier du Peintre; de la Peint. à huile; de l'impression des toiles, planches etc. et de la preparation des huiles qui servent pour la peinture; des secrets pour peindre à l'huile sur les estampes et sur le verre; des secrets concern. les tabl. peints à huile; de la Peint. à fresque; Instruct. sur la Peint. à Fresque, trad. de la Perspective du P. Pozzo; de la Peint. en détrempe, et à gouasse; de la Peint. en Miniature; de la Peint. au Pastel; de la Peint. en Email. Als cin zwey-

ter Theil ist dem Werke, die, im J. 1699 von eben diesem Verf. vor seinem Abrégé de la vie des Peintres erschienene Idée du Peintre parfait mit den dazu gehörigen Remarques und Eclaircissemens angehängt, welche 29 Kap. folgenden Inhaltes hat: Du Genie; qu'il est bon de se servir des études d'autrui; de la Nature; en quel sens on peut dire que l'art est au-dessus de la nature; de l'Antique; du grand gout; de l'essence de la Peinture; si la fidélité de l'histoire est essentielle à la Peinture; des idées imparfaites de la Peinture; comment les restes de l'idée imparfaite de la Peint. se sont conservés depuis son établissement dans l'esprit de plusieurs; de la Composition; du dessin; des attitudes; des expressions; des extrémités; des draperies; du paysage; de la Perspective; du Coloris; de l'accord des Couleurs; du pinceau; des licences; de quelle autorité les Peintres ont représenté sous des figures humaines, les choses divines, spirituelles ou inanimées; des figures nues, et où l'on peut s'en servir; de la Grace; de la connoissance des desseins; de l'utilité des estampes et de leur usage; de la connoissance des tableaux; du Gout et de sa diversité par rapport aux différentes nations. Wegen der übrigen Werke dieses Verf. s. die Art. Colorit, Geschmack und die Folge dieser Zusätze.) — Traité sur la peinture pour en apprendre la Theorie et se perfectionner dans la pratique, par Mr. Bernard Dupui du Grez . . . Toul. 1699. 4. (Das Werk ist in vier Dissertationen abgetheilt, welche von der Mahlerey überhaupt, und ihrer Geschichte; von der Zeichnung; vom Colorit, und von der Anordnung handeln, und welchen noch immer Supplemente beygefügt sind.) — Reflex. sur la Poésie et sur la peinture, (von dem Abt Jean Bapt. Dubos) Par. 1719. 12. 2 Bd. verm. 1733. 1740. 12. 3 Bd. Dresd. 1760. 8. 3 Bd. Engl. von Nugent, Lond. 1743. 8. 3 Bd. Deutsch

von Göttfr. Henj. Funk) Copenh. 1760 u. f. 8. 3 Bde. (Die verschiedenen, die Malerey besonders betreffenden Abschnitte, handeln; Que le merite principal des Poemes et des Tableaux consiste à imiter les objets qui avoient excités en nous des passions réelles; de la nature des sujets que les Peintres et les Poet. traitent; que l'art de l'imitation interesse plus que le sujet de l'imitation; que les beautés de l'exécution . . . rendent un tableau un ouvrage précieux; qu'il est des sujets propres spécialement pour la Poésie, et d'autres spécialement propres pour la Peinture; des actions allegor. et des personnages allegor. par rapport à la Peinture; que les sujets ne sont point épuisés pour les Peintres; de la vraisemblance en Peinture, et des égards que les Peintres doivent aux traditions reçues; qu'il faut diviser l'ordonnance des tabl. en composition poet. et en composition pittoresque; de l'importance des fautes que les Peintres et les Poetes peuvent faire contre les règles; que les Peintres du tems de Raphael n'avoient point d'avantage sur ceux d'aujourd'hui; en quel sens on peut dire que la Nature se soit enrichi depuis Raphael; si le pouvoir de la Peint. sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la Poésie; Bd. 2. de la manière dont la reputation des Poet. et des Peint. s'établit; que le Public juge bien des Poem. et des Tabl. en général; que la voye de la discussion n'est pas aussi bonne pour connoitre le merite des vers et des tabl. que celle du sentiment; qu'on doit plus d'égard au jugement des Peintr. qu'à ceux de e Poetes; du tems où les Poem. et les tableaux sont appréciés à leur juste valeur.) — Discours prononcés dans les conférences de l'Académie Roy. de peinture et de sculpture par Mr. (Ant.) Coypel († 1722) Par. 1721. 4. Diese Disc. sind eigentlich ein Commentar über die Epitre (nicht Dialogue, wie

wie Hr. v. Murr, *Bibl. de peint.* S. 151
 sic nennt) sur la peinture écrite à son
 fils, welche lange vorher einzeln gedruckt
 war, und deutsch, im 3ten Band der
 Sammlung verm. Schriften, Berlin
 1762. 8. steht. Daß er, wie Füesli und
 andere sagen, einen Dialogue sur la
 peinture geschrieben, ist mir nicht be-
 kannt.) — Disc. prononcé dans les
 conférences de l'Acad. de Peint. p.
 Charl. Ant. Coypel († 1752) und
 Discours sur la Peinture, von ebend.
 weiß ich nicht näher nachzuweisen; die
 letztern sollen 1732. 4. gedruckt seyn, und
 auch in dem Mercure sich finden. —
 Dialogues (2) sur la peinture, von
 Genelon, bey dem Leben des Mignard von
 dem Abt Monville, Amst. 1731. 12.
 (Ob sie nicht schon früher gedruckt gewes-
 sen, ist mir nicht bekannt? Die darin
 sprechenden Personen sind Parehasius und
 Poussin; und Leonhard da Vinci und
 Poussin; der erstere handelt von dem be-
 kannten Gemählde des letztern, dem Tode
 des Phocion; der zweyte von einer Land-
 schaft eben desselben; beyde sind sichtlich
 zum Lobe dieses Künstlers, und zum Be-
 weise, daß er den alten, so wie den neuen
 Italienschen Maltern gleich zu schätzen sey,
 geschrieben.) — In dem Choix des Mer-
 cures, Bd. 2. S. 167 findet sich eine
 Lettre sur la Peinture p. Mr. Brossard
 de Manreui. — Observations sur la
 peinture, Londr. 1736. 8. — Reflex.
 sur la Peinture, p. Mr. de la Font
 de St. Yenne, 1746. 12. — Lettres
 sur la peint. à un Amateur, Gen.
 1750. 12. von Luis Guil. Valllet de
 St. Julien. — Essai sur la peinture,
 sculpture et architecture par Mr.
 (Louis Petit) de Bachaumont, Par.
 1751. 12. 1752. 8. — Observations
 sur l'hist. naturelle, sur la Physique
 et sur la Peinture, Par. 1752 u. f. 4.
 6 Bde. mit bunten Kupfern, von Jac.
 Guatier.) — Observations sur la pein-
 ture et sur les tableaux anc. et mod.
 Par. 1753. 12. 2 Bde. von ebend. —
 In dem Rec. de quelques Pieces con-
 cernant les Arts, Par. 1757. 12. von

Cochin, findet sich, S. 121. ein vorher
 schon, in dem Mercure erschienenenes Me-
 moire sur la Peinture, welches, als
 vorgeblich in dem künftigen Jahrtausend
 geschrieben, eine seine Kritik der franzö-
 sischen Malterey aus dem gegenwärtigen
 Jahrhundert enthält. — Disc. sur la
 peinture et sur l'architecture, par
 Mr. du Perron, Par. 1758. 8. —
 In dem 6ten Bde. der Bibliothek der sch.
 Wissensch. S. 193 und 409 finden sich
 zwey, ursprünglich französisch, über die
 Malterey geschriebene Briefe. — Ebend.
 im 7ten Band S. 11. eine aus dem Franzö-
 sischen übersezte Abhandlung, von der
 Kenntnis derjenigen Künste, die sich auf
 die Zeichnung gründen, und besonders
 von der Malterey. — Ueber die Ver-
 wandtschaft der Malterey und Wildhauer-
 kunst, in der französischen Akademie im
 J. 1759. Deutsch, in dem 9ten Bde.
 der Neuen Bibl. der sch. Wiss. S. 1 u. f.
 — Reflex. sur les differentes parties
 de la peinture, bey der Art de peindre
 des Watelet, Par. 1760. 4. 1761. 12.
 Deutsch, Leipz. 1763. 8. (Diese Reflex.
 handeln, Des Proportions; de l'En-
 semble; de l'Equilibre ou pondéra-
 tion et du mouvement des figures;
 de la beauté; de la Grace; de l'har-
 monie de la lumiere et des couleurs;
 de l'effet; de l'expression et des pas-
 sions.) — In dem Amateur, ou nouv.
 Pieces et Dissert. . . . pour servir
 aux progrès du gout et des beaux
 arts, Par. 1762. 8. finden sich Reflex.
 sur le Coloris, Auszüge aus ein paar
 Schriftchen des Hrn. Duden, sur l'etude
 academique, et sur la pratique de la
 peinture. — Traité de Peinture, suivi
 d'un Essai sur la sculpture pour servir
 d'introduction à une histoire univer-
 selle relat. à ces beaux arts, par Mr.
 (André) Bardon, Par. 1765. 12. 2 Bde.
 — Observat. rais. sur l'art de la Pein-
 ture, appl. sur la Galerie de Duffel-
 dorf, p. Fredon de la Bretonniere,
 Duffeld. 1776. 8. — Principes abreg.
 de Peinture p. Mr. Durems, Tours
 1779. 8. — Traité des Principes et

des Regles de la Peint. p. Mr. Liotard, Gen. 1781. 8. — Reflex. sur la Peinture, et la Gravure . . . p. C. F. Joullain 1785. 12. (Betreffen vorzüglich den Handel mit Gemälden.) — — Auch enthält die Bibl. des Artistes et des Amateurs, p. l'Abbé (Jean Raymond) de Peitry, 1766. 4. 3 Vde. allerhand hieher gehörige Aufsätze. — — Lehrgedichte über die Mahlerey: La Peinture, Poeme 1755. 12. — L'art de peindre . . . p. Mr. Watelet; Par. 1760. 4. Amst. 1761. 12. Deutsch, Leipz. 1763. 8. — La Peinture, Poeme couronné aux Jeux Floraux 1767. p. Mr. Mich. d'Avignon, Lyon 12. — La Peinture, Poeme en trois Ch. p. Mr. Le Mierre, Par. 1770. 4. Amst. 1770. 12. — —

Englischer Sprache: A proper Treatise, wherein is briefly set forth the Art of Limning, Lond. 1625. 4. — Ars pictoria: or an Academy treating of Drawing, Painting, Limning and Etching. To which are added Thirty Copper Plates, expressing the choicest, neatest, and most exact grounds and rules of Symetry, collected out of the most eminent Italian, German and Netherland Authors, by Alex. Brown, Lond. 1660. 8. 1669 und 1675. fl. fol. (Der Verf. handelt: of the vertue and praise of Proportion and Symetry; of the necessity and definition of Proportion; of the Head in Profile or side ways; of the fore-right face; of the Head in fore-sighting; of the side-face without any measure; sever. observ. in drawing a head after the life; the Proport. of a Man of ten faces; the proport. of a man's body of ten faces; the extravagant prop. of ten heads; u. s. w. The definition of Painting; of the vertue of light; of the necessity of light; of the nature of light; of the vertue and efficacy of motion; of the necessity of motion; of the passions of the mind, their original and difference; how the body or phy-

siognomy is altered by the passions of the mind; of the motion procured by the seven planets (über deren Einfluß der Verf. sehr wortreich ist, mit der Versicherung, daß die alten Meister, besonders Mich. Angelo, der Kenntniß dieses Einflusses, ihre Kunst im Ausdrucke zu verdanken gehabt hätten) how the motions may accidentally befall any man though diversly; of the motions of all sorts of cloth; of the motions of trees and all other things that are moved. Hierauf folgt the Art of Miniature or Limning, und dann die Art of Etching.) — Introduction to the general art of Drawing and Limning, L. 1674. 4. — Painting illustrated in Three Dialogues, cont. some choice observations upon the Art, together with the Lives of the most eminent painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michel-Angelo, with an Explicat. of the difficult terms, Lond. 1685. 4. 1719. 4. 1785. 4. von Will. Waltonby (das 1te Gespräch erklärt die Kunst der Mahlerey; das 2te enthält die Geschichte derselben; das 3te lehrt die guten Gemälde kennen. Die hinzu gefügten Lebensbesch. sind aus dem Vasari gezogen.) — Polygraphice, or the Art of Drawing, Engrav. Etch. Limning, Painting, Washing . . . by Mstr. Salmon, Lond. 1678. 8. 2 Vd. 1701. 8. 2 Vde. — The Art of Painting . . . of the best Italian, French and German Masters, by M. S. Lond. 1692. f. — Art of Painting in Oil, method of colouring etc. Lond. 1687. 8. 1705. 1753. 12. von J. Smith. — Art of painting after the Italian Manner by M. Elsum, Lond. 1704. 8. — Essay on the Theory of Painting, by Mstr. Richardson, Lond. 1719. 8. und im 1ten Vd. der Works, Lond. 1773. 8. 3 Vd. Französ. als der erste Band des Traité de la Peinture, Amst. 1728. 8. 4 Th. in 3 Vd. übersetzt von A. Rutgers. (Der Verf. handelt, in besondern Abtheilungen; von der Erfindung, von dem

Ausdruck; von der Zusammensetzung oder Anordnung; von der Zeichnung; vom Colorit; von der Behandlung; von der Anmuth und Größe, von dem Erhabenen. Wegen der übrigen Werke eben dieser Schriftsteller, s. den Artikel Geschmack und die Folge dieser Aufsätze.) — The Art of Drawing and Painting in Water-colours, Lond. 1730. 1732. 1757. 1779. 12. (von F. Smith.) — Essay upon Poetry and Painting, with relation to the sacred and profane History &c. by Charles La Motte, Lond. 1730. 12. (Des Verf. Absicht ist, die Freiheit der Dichter und Maler überhaupt, nach ihren gehörigen Ordnungen festzusetzen; und dann die kühnsten und unverzeihlichsten Freiheiten, welche sie sich genommen, zu rügen. Das Werk ist in zwey Briefe abgetheilt. In einem Anhang handelt der Verf. noch besonders von dem Unanständigen und Anstößigen in der Poesie und Malerey.) — The principles of Painting, Lond. 1744. 8. — Polymetis, or an Enquiry, concerning the agreement between the works of the Roman poets and the remains of the anc. Artists &c. by Mr. (John) Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. In einen Auszug gebracht durch Lindal, Lond. 1765. 8. Deutsch umgearbeitet von Jof. Burkard und F. S. Hoffstädter, Wien 1773. 1776. 8. 2 Bde. — Plan of an Academy of Painting, Sculpture etc. Lond. 1755. 4. — Practise of Painting and Perspective, in which is contained the Art of Paint. in Oil, with the method of Colouring, first Paint, or dead Colour, second Paint, third or last Painting, Paint. backgrounds, Copying, Drapery, and Landscape Painting, by Th. Bardwell, Lond. 1756. 1773. 1782. 4. — Enquiry into the beauties of painting and into the merit of the most celebrated Painters anc. and modern, by Dan. Webb, Lond. 1760. 1777. 8. Deutsch, Zürich 1766. 8. Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt; das erste enthält den allgemeinen Entwurf des Werkes; das zweyte handelt von der Fähigkeit über die Malerey zu urtheilen; das dritte, von dem Alterthum und Nutzen der Malerey; das vierte, von der Zeichnung; das fünfte, vom Colorit; das sechste, von der Schattierung; das siebente von der Composition.) — A Letter . . . on Poetry, Painting and Sculpture, Lond. 1768. 12. von H. King. — Seven Discourses (der erste vom J. 1769) delivered in the Royal Academy, by the President, (Joh. Reynolds) Lond. 1778. 8. Ital. Flor. 1778. 8. Französ. Par. 1787. 12. 2 B. Deutsch, in der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. und einzeln, Dresden 1781. 8. Ein neuer Disc. von ebend. gehalten am roten Dec. 1782. Lond. 1783. 4. über das Genie. Deutsch im 3ten Bde. der N. Bibl. der sch. Wissensch. Nachher sind deren noch sechs von ihm, der letzte 1791. 4. erschienen. — In den Essays moral and liter. Lond. 1778. 8. von Knor findet sich ein Versuch über die Malerey. — Sketches on the Art of Painting . . . by Talbot Dillon 1782. 8. (Sind, so viel ich weiß, bloß Uebersetzung des bekannten Briefes unsers Menges an H. Ponz, in dessen Viage di España, Bd. VI. S. 186. Ital. in dessen Opere, Bd. 2. S. 29 u. f. Deutsch, Wien 1778. 8.) The Artists Repository and Drawing Magazine, exhibiting the principles of the polite Arts in their various branches, Lond. 1784. 4. — Auch wird von der Malerey noch in dem Handmaid to the Arts . . . by Mr. Doffe, Lond. 1758. 1764. 8. 2 Bde. — und in der School of Arts, Lond. 1785. 8. gehandelt. — — Lehgedichte über die Malerey: Poet. Epistle to an eminent Painter, 1778. 4. von W. Haylen und nachher in f. Poems. — The beauties of Painting, by Pollinger, Robinson 1783. 4. — —

In holländischer Sprache: Inleiding tot de hooghe School der Schilderkonst, door Sam. van Hoogstraeten, Middleb. 1641. 4. Rotterd. 1678. 4. — Wilh. Goere Anweisung zur

zur

zur Mahlerkunst, verdeutschet durch Phil. von Zelen, Hamb. 1669. 8. durch Joh. Fanger, ebend. 1678. 8. Unter dem Titel: Anweisung zur Mahlerkunst, und dem rechten Gebrauch der Wasserfarben, Leipz. 1744. 8. (ohne Benennung des Verfassers.) In der Bibl. de Peint. des Hrn. v. Murr herrscht über dieses Werkchen der größte Wirwar. Es kommt nicht öfter als viermahl (S. 146. 158. 193. 474) und immer unter verschiedenen Titeln vor. Da ich das Original nicht zu Gesichte bekommen können: so weiß ich nicht, ob hier dem Uebel gänzlich abgeholfen worden ist. Von eben diesem Verf. ist die Naturlyk en Schilderkonflig Ontwerp der Menschenkunde: leerende niet alleen de Kennis van de Gestalte, Proportie, Schoonheyd, Muskelen, Bewegingen, Actien, Passien en Welstand der Menschenbeelden, tot de Teykenkunde, Schilderkunde, Beldhouwery, Botfeer en Giet-Oeffening toe passen; maar ook hoe sich een Mensch na deselve Regelen, in allerhand Doeningh van Gaan, Staan, Loopen, Torssen, Dragen, Arbeeyden, Spreken en andere Gebeerden bevallig en verstandelijk aanstellen zal. Amst. 1682. 8. mit schönen Kupf. (Die eils Kapitel (Hauptstück) des Buches handeln: Van de algemeene noodfakelijkheid der Menschkunde tot de Teyken en Schilderkonst; van de Schoonheyd der Menschbeelden, en waarin die bestaat; van de Proportionele of Maatredige Ledentemming der Menschbeelden; van het Maaxel en Dienit der Menschelyke Ledematen; van de Troniekunde, Kroost, en verscheyde Sweming der Menschen Aangesigten; van de Teykenkundige Tronie schauwing volgens de Natuurlijke en toevallige stand, by ons Tronie Perspectieve genoemd; van de Proportionele Tronie-stellingh, volgens de Natuurlijke en toevallige Stand van Beschouwing; van de Stelling der Beelden volgens de Natuurlijke en toevallige stand der Beweging

in allerhande Doening; van de Actien en werkelijke befigheden der Beelden; van de inwendige Leest of Schets des Menschenbeelds, namelijk, het Maaxel en Koppeling der Beenen; van de Muskelen haarplatz en bediening in beweging der Menschenledematen.) — Der Leermeeſter der Schilderkonst, eertyds in Rym gestelt door Karel v. Mander, weder aan't licht gegeeuen en ontrym'd door Wibrandus de Geest, Schilder, Leuwarden 1702. 1712. 8. — Großes Mahlerbuch, worin die Mahleren nach allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch vernünftige Raisonnemens über Gemahlte erkläret, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler in Kupferstichen deutlich dargestellt wird von Ger. de Laresse, Nürnberg. 1728. 1784. 4. 3 Bde. mit Kupf. Englisch, Lond. 1738 und 1784. 4. Französisch, Par. 1787. 4. 2 Bde. (Da ich das Original nicht kenne, und nie, selbst nicht in der Bibl. de Peinture des H. v. Murr, und in den verschiedenen dazu erschienenen Zusätzen, und auch hier nicht einmahl in der Uebersetzung angeführt gefunden: so bin ich genöthigt, es nach der deutschen Uebersetzung anzuzeigen. Diese Uebersetzung, in der letzten Auflage, ist aber keinesweges, wie der Titel zu sagen scheint, und in der Vorrede zuverstehlich gesagt wird, und Hagedorn es wünschte, eine neue Uebersetzung, sondern der 1te und 3te Band hat nichts, als, nach löblichem Gebrauch, ein neues Titelblatt erhalten. Das Werk ist überhaupt in 13 Bücher abgetheilt, wovon das 1te in 12 Kap. von der Führung des Pinsels; von dem Mahlen der Bildnisse in Lebensgröße; von dem Untermahlen; von dem Ausmalen; von dem Retaquieren; von der Rundierung; von der Schönheit; von der Bewegung der Glieder; von den eisrigen und gewaltsamen Bewegungen; von der Couleur des Malenden; von den Farben; von dem lieblichen und schönen Coloriren; das 2te Buch in 21 Kap. Von den zu m Dr
diniret

Ordiniren nothwendigen Gedanken; von dem
 Ordiniren überhaupt; von der Ordini-
 rung der Geschichte; von dem Gebrauch
 der Kupferstücke, Academiebilder, und
 Modelle; von der Wahrscheinlichkeit in
 der Ordonnanz; von dem Unterschiede der
 Eigenschaften an alten und jungen Perfo-
 nen so wohl männlichen als weiblichen
 Geschlechtes; von der Eigenschaft und
 Erwählung der Bewegungen der Glied-
 maßen zur Ausdrückung der Gedanken;
 von der Wirkung der Gedanken bey dem
 Ordiniren der Historien; von einigem
 Mißverständnis in Vorstellung der Geschichte;
 von der Reichlichkeit und Natürlichkeit
 bey dem Ordiniren; von Ordinirung der
 Bilder, welche Sinn- Bedeutungen ent-
 halten; von der Ordnung der Bewegun-
 gen, wie sie aus den Affecten nach einan-
 der fließen; von dem guten Gebrauch und
 Mißbrauch der Mahlerkunst; von der be-
 sondern Neigung, dieses oder jenes, als
 Bilder, Landschaften u. s. w. zu erwäh-
 len; was durch eine Tafel zu verstehen,
 und wie vielerley sie seynd; von dem Ge-
 brauch der Fabeln und Verwandlungen
 des Ovidius; Grundregeln wie kleine Fi-
 guren in einem großen Raum, und hin-
 wiederum große in einem kleinen Begriff
 zu ordiniren sind; von dem Ordiniren
 der Historie, u. d. m. in einem kurzen
 Begriff; von der Eintheilung der Ges-
 chichte; von der Beobachtung der Ordon-
 nanz in einer Eitelplatte; nothwendige
 Beobachtungen in Betrachtung der Säle,
 Gallerien und anderer Derter, wohin man
 eine Historie in verschiedenen Stücken fort-
 zusetzen gesonnen ist; Das 3te Buch, in
 5 Kap. Von dem Unterschied zwischen
 dem Antiken und Modernen; von der
 Ausbildung des Bürgerlichen oder zierlich
 Modernen; von der Eigenschaft des Bür-
 gerlichen in zwey Kapiteln; von der Klei-
 dung und den Trachten; Das 4te Buch,
 in 9 Kap. Von den Couleuren und der-
 selben Ordnung; von den Eigenschaften,
 Arten und Couleuren der Gewänder;
 von der Couleur der Gewänder und der-
 selben schicklicher Vermischung; von dem
 Ordiniren der dunkeln Objecte gegen et-

nen hellen Grund; von der Harmonie oder
 Haltung der Couleuren; von dem Ordi-
 niren ungleicher Objecte, nebst dem Licht
 gegen Dunkel und dem Dunkeln gegen
 Licht; von der Wohlständigkeit in den un-
 gleichen und gegenstretenden Objecten;
 von kräftigen Objecten gegen schwache
 Gründe, und so hinwieder, oder Dunkel
 gegen Hell, und Hell gegen Dunkel; von
 dem Bestäuben der Objecte; Das 5te
 Buch, in 25 Kap. Von dem Licht,
 und der Betagung oder Beleuchtung;
 von der Beschaffenheit der Luft oder des
 Himmels; von dem Widerschein in dem
 Wasser; von dem Schlagschatten nach den
 verschiedenen Lichtern; von dem Widers-
 schein oder den Reflexionen; von dem
 Sonnenlicht in Ansehung des Schattens;
 von dem Schlagschatten in dem Sonnen-
 schein; von der Vorbildung des Sonnen-
 liches in einem, vom allgemeinen Licht
 beleuchteten, Stücke; von dem Schatten
 der Objecte in einem Sonnenlicht; von
 dem Unterschiede der Schlagschatten, wel-
 che aus der Sonne, oder dem Ausspunde
 entspringen; von Anbringung verschiede-
 ner Lichter in einem Stück; Anmerk. über
 das Sonnenlicht; von den drey Eigen-
 schaften der Sonne; von der Natur der
 Sonne in Ansehung der Länder, die man
 vorbildet; von der Sonnen-Beleuchtung
 bey ihrem Auf- und Untergang; von An-
 bringung der Sonne und anderer Lichter;
 von den Eigenschaften der Sonne und an-
 derer Lichter in ihren wesentlichen Vor-
 bildungen und den verschiedenen Zeiten
 des Tages; von dem Monde und seiner
 Anwendung in der Mahleren; von der
 Nacht und den gemachten Lichtern, als
 Fackeln, Lampen, Kerzen, Feuer; von
 dem Gebrauch der Perspectiv oder Sehe-
 kunst; von dem Unterschied in Colorirung
 großer und kleiner Stücke; von dem Un-
 terschied der Kraft in dem Groß- und
 Kleinmahlen, und der Vergrößerungs-
 und Verkleinerungsglaser; von dem Un-
 terschiede zwischen einer geräumigen Land-
 schaft mit kleiner Staffirung, und dage-
 gen einer mit herzhaften Bildern, in An-
 sehung der Luft, wenn beyde in einem
 hellen

hellen Lichte vorgestellt sind; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zuweisung der Lichter nach der besondern Art der Historien; Das 6te Buch, in 17 Kap. Von der Landschaft; von dem Licht, den Gestalten und der Vereinigung in den Landschaften; von der Staffirung der Landschaften; von dem unbeweglichen Bewerck, Gräbern, Tomben, Häusern, Gärten; von dem schönen Coloriren in Landschaften; von dem Schlagen und Modellen der Bäume nach dem Leben; von Stellung der Landschaften, und dero so man Compagnons oder Kameraden nennen; von den Lichtern in einer Landschaft; von den Landschaften in einem kleinen oder kurzen Begriff; von Bemahlung der Gemächer; von der Schilderen ausser dem Hause, als in Sommerhäusern, offenen Gallerien, an Portalen und an andern Plätzen; von verschiedenen Fabeln, welche zur Staffirung und Ordinnanz in einer Landschaft gereichen in 3 Capiteln; von dem Worte mahlerisch; von dem mahlerischen Schönen in der freyen Luft; von dem Garstigen und Zerbrochenen, welches mit Unrecht mahlerisch geheissen wird; Das 7te Buch, in 8 Kap. Von den Abbildungen oder Contrefaiten; von den Mängeln des Angeichts und der andern Gliedmaßen; von dem, was bey der Abbildung, vornehmlich bey Weibspersonen wahrzunehmen ist; von der Erwählung der Betagungen, Kleidungen oder Gewänder und Gründe an und bey Contrefaiten, und dem Ausspunct; von den Contrefaiten in das Kleine; von Versügung der Objecten zu Portraits der Personen von verschiedenen Ständen; von den sich am besten bey den Contrefaiten schicken den Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; von dem Nachahmen großer Meister in Mahlung der Portraits, und von dem Nachahmen ihrer Mahlerarbeit insgemein; Das 8te Buch, in 14 Kap. Von der Architectur oder Baukunst; von den Höhen der Ornamente, Säulen und ihrer Fußgestelle; von der Eigenschaft und den Beobachtungen an einem Gebäude; von der Ordinnanz der colorirten Steine

neben und bey einander, und den Tomben, Gefäßen und Terrinen so bey Vachas nalien gebräuchlich; von Mahlung der Aldern und Flecken in Mauer, und Zimmer-Arbeit; von den Steinen oder verfallenen Gebäuden; von dem Staffiren bey Bemahlung der Säule, Kammern und anderer Gemächer; von den verschiedenen Gattungen von Mahlereyen für verschiedene Gemächer; und in den folgenden Kap. Vorschläge und Beispiele dazu; Das 9te Buch, in 19 Kap. Von den Deckwerken oder Mahlung der Plafonds; von den Schwierigkeiten dabey; von der Verkürzung der Objecte in den Plafonds; von der Gestalt der Bilder in den Deckwerken; Mittel, wie man sein Stück auf der Staffelen eben also sehen möge, als ob dasselbe an der Decke an seinem Ort gestellt wäre; von dem Zeichnen nach dem Leben um es in den Plafonds zu gebrauchen; von der Couleur der in der Luft fliegenden Bilder; allgem. Beobachtungen in Bemahlung der Plafonds; Mittel alle schwere Baummaschinen, Bilder, Bäume u. d. m. in ihrer vollkommenen und natürlichen Verkürzung nach dem Leben zu zeichnen; von der Haltung und Schmelzung der Couleuren in Deckstücken; von den Göttern, und von dem Unterschiede zwischen geistlichen und weltlichen Vorbildern; von der Vorbildung der Personen der Dreheinigkeitt; von dem Glanz der Engel und der heidnischen Gottheiten; von der Vorbildung der Engel und Genien der Heiden; von den heil. Sinnbildern; von den Penaten, Laren und Cupidonen; von den Gestalten bey Anbetung und Gottesfurcht; von den unterschiedlichen Opfern der Völker, ihren Feuerschiffen und Dienstbeobachtungen; von den priesterlichen Gewändern oder Kleidern, wie auch von den geweihten Geschützen, und andern zu den Opfern gehörigen Sachen; Das 10te Buch, in 10 Kap. Von der Bildhauerkunst; was die Bildhauerkunst ist, und worin sie besteht; von den Vasreliefs; von der Kraft, Eigenschaft und Einrichtung der Vasreliefs; von der Kleidung der Statuen und Bas

Vasreliefs; von den Bewegungen, welche man die Statuen vorstellen läßt; von Stellung der Bilder auf Piedestalle, Frontispicien, in Nischen und andre Plätze; von dem Vossiren der Modelle; von der Wohlstandigkeit eines steinernen Bildes; von der Verzierung der Frontispicien an Tempeln, Häusern und Schauplätzen; Das 11te Buch, in 8 Kap. Von den stillliegenden oder unbeweglichen Dingen; Entw. zu Vasreliefs; welche zu Staffirung der unbeweglich oder stille liegenden Sachen dienen; von einigen auf besondere Personen gerichteten Vorbildungen, welche mit still liegenden Sachen ausgeführt werden mögen; von dem Ursprung, der Art und Eigenschaft der Römischen Siegestronen, auch andern Belohnungen mit Ehrenzeichen; von den Ceremonien oder Römischen Triumphe und Siegesgepränge; von der Weise der vier vornehmsten und öffentlichen griechischen Spiele; von den Kriegskleidern und Waffenrüstungen der besondern Völker; von dem Ursprunge der verschiedenen Feldzeichen, auch Wapen und Waffen-Schilder, u. d. m. Das 12te Buch, in 6 Kap. Vom Blumenmalen; von gemahlten Blumen in Sälen, Gemächern, Galerien, vornehmlich aber an Plafonds; von der, dem Blumenmaler notwendigen Kenntniß der Perspectiv; von Blumen auf allerhand Örunden; von Ordinarung der Blumen und ihrer Farben in Festonen und Bouqueten in zwey Kap. Das 13te Buch, in 9 Kap. Von der Kupferstecherkunst; von der Kupferstecherkunst insgemein; von dem allgemeinen Wohlstande so in einem schönen Kupfer erfordert wird; von dem Unterschied der Kupferstecher und der Engraver- oder Radirkunst; von dem Harziren oder den Schraffirungen; von dem Tüpfeln oder Punctiren; von dem Radiren der Vasreliefs; von der Kupferstecherkunst, und dem Anlegen der Schraffirung; von der schwarzen Kunst handelt.) —

In deutscher Sprache: Ein fremdes und wunderbares Kunstbüchlein, allen Malern, Bildhauern, Goldschmiden . . . hoch nützlich zu gebrauchen, durch

Heinr. Vogtheren, Strassb. 1537. 1540. 1543. 4. — Das Kunst- und Kess-Büchlein Gebalben Dehams, Malen und Reissen zu lernen, nach rechter Proportion, Mass und Austheilung des Circels, angehenden Malern und kunstbaren Werkleuten dienlich, Frankf. 1546. 4. 1552. 1565. 1582. 1605. 4. mit 57 Holzschn. (Ein Theil dieses Buches, welches von Zeichnung der Pferde handelt, war bereits im J. 1528, Nürnberg. 4. unter dem Titel: Dieses Büchlein zeigt an, und lernet ein Mass oder Proportion des Ross . . . ersichtenen. Schon die Titel lehren, daß es eigentlich zu den Artikeln, Verhältniß, oder Zeichnung gehören würde; da es indessen gewöhnlich unter den eigentlichen Malerbüchern angeführt wird; so mag es auch hier seine Stelle unter ihnen einnehmen.) — Joh. Ammons Kunst und Lehrbuch, in welchem Reissen und Mahlen zu lernen, 1tes Buch 1578. 4. 2tes Buch, Erst. 1580. 4. Zusammen, mit dem Titel: Kunstbüchlein, darin neben Fürbildung vieler Geistlicher und weltlicher hohes und nieder Standes Personen, so dann auch der Türkischen Kayser und derselben Obersten Figuren, auch 7 Planeten, 10 alter Rittmeister und Besehlshaber, Reuterey und Contrafactur der Pferde, allerley Thurnier, Fechten, und dann etliche Helm . . . begriffen . . . Erst. 1599. 4. überh. 298 Bl. (Auch dieses Werk würde eigentlich mehr zu dem Art. Zeichnung, als hieher gehören, steht aber nur hier, weil es, gewöhnlich als ein Werk von der Malerey angeführt wird.) — L'Academia Tedesca della Architectura, Scult. e Pittura: oder deutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Malereykünste, Nürnberg. 1675-1679. f. 2 Vd. mit Kupf. von J. Sandrart. Lat. mit Veränderungen, Nürnberg. 1683. f. mit Kupf. Und was über die Malerey einzeln darin zerstreut war, jetzt im 6ten Vd. der n. Ausg. Nürnberg. 1773. f. (Christn. Rhodius ist als der lateinische Uebersetzer des Werkes bekannt; nur der 1te Th. desselben beschäftigt sich mit der Theorie der Malerey; und der 2te

Werk.

Verf. handelt, in 35 Kap. darin, De Invent. et Delineatione; de corp. hum. Symmetria et proportione; de vero Imaginis decoro ejusque abbreviatio- ne, f. Catagraphis; de affectibus f. perturbationibus animi; de coloribus; de picturis subactu aquario et subactu oleario, nec non in lapide factis; de distributione et commistione f. unione colorum; de Calligraphia, f. pingendi elegantia; de picturis historicis; de opere albario f. pingendis muris recentibus quod vulgo in Fresco vocant; de Pictur. Topogr. f. Campestr. et subdialibus; de pingendis vestibus et pannis, de lumine et conclavi Pictoris, it. de picturis nocturnis; de color. origine, natura et significatione; de Pictura Sinen- sium, it. de figuris ligno incidendis: nec non de Melano-chalcographia f. figuris nigricantibus in aere effin- gendis.) — Wilh. Stettlers Bericht von dem rechten Wege zu der Mahlerey, Bern 1679. 12. — Der curioso Mah- ler, Dresd. 1679. 8. mit Kupf. — M. J. Dauws wohlunterrichteter, kunst- fahrner, galanter, doch aber zugleich er- haulicher Mahler, Copp. 1721. 8. verm. von Carl Vertram, ebend. 1755. 8. — Joseph Widtmaiers Kunstgründe der Zeichnung und Mahlerey, Wien 1731. 4. — Der wolansführende Maler, welcher curiose Liebhaber lehrt, wie man sich zur Malerey zubereiten, mit Oelfarben um- gehen, Gründe, Firnisse und andre dazu nöthige Sachen verfertigen, die Gemälde geschickt auszieren, vergulden, versilbern, accurat laquieren, und saubere Kupferstiche verfertigen soll; nebst einem Kunstkabinet rarer und geheim gehaltener Erfindungen, aus eigener Erfahrung aufgezeichnet von Joh. Melch. Croecker, Fena 1736. 1743. 1753. 1764. 1778. 8. (Ob dieses höchst mit- telmäßige Büchlein nicht schon zuerst frü- her, als hier angezeigt, erschienen ist, weiß ich nicht. In der letzten Auflage sind, der Vorrede zu Folge, allerhand Veränderungen vorgenommen worden; es besteht eigentlich aus zwey Abtheilungen,

wovon nur die erste, und auch diese nur zum Theil, die Mahlerey betrifft, und, in 39 Kap. von der Mahlerey und deren Hochachtung; von dem Nutzen des Zeichnens; von den Wissenschaften, deren Erkenntniß zur geschickten Mahlerey erfordert wird; von Farben; vom Frescomahlen; vom Mahlen aus freyer Hand; von Abtheilung und Maß des menschlichen Leibes; vom Landschaftmahlen; vom Gebrauch der Far- ben in einem Gemälde oder Schilde; von Stellung der Glieder und deren Ver- kürzung in einem Bilde; vom Historien- mahlen; von allerley Kleidern; ein Ge- mälde leicht nachzuzeichnen; von der Beschaffenheit des Zimmers, so zum Mah- len erfordert wird; von der Erfindung der Oelfarben; von den nöthwendigsten Stücken, so bey den Oelfarben seyn müs- sen; von dem Farbenstein, und den dazu gehörigen Läutern und Farbensteinen; von den Pinseln und deren unterschiedlichen Art; vom Waschfasse, worin die Pinsel reine gemacht werden; von Paletten; von allerley Geschirren darin man so wohl die Oel-, als auch die Wasserfarben be- halten und aufheben soll; von der Staffe- ley, wie auf solcher gemahlt und wie die Bilder darauf befestigt werden; von den trocknen Oelen und Firnissen, womit die Farben angemacht werden sollen, desglei- chen wie das Lein-Oel zu Idutern; von allerley Gründen auf Papier, Tuch, Holz, Stein und Metallen; von den Farben, welche zu den Oelfarben tauglich sind; von weißen Farben; von gelben Farben; von rothen, grünen, blauen, braunen, schwarzen Farben; von Goldgründen, so wohl zu Matt- als Glanzgold; Holz und Bildschmizer-Arbeit schön weiß zu mahlen und zu poliren; Holzwerk auf mancherley Art mit Oelfarben und Adern zu mahlen; allerley Manieren, die Schattir- und Er- höhungen zu lernen, imgleichen, wie man mit Röthelstein, Sinesischer Dinte, blauen Indig und andern Farben tuschiren soll; von Reiß- und Zeichenkohlen; alte Oel- farbenbilder reine zu machen; ein Kupfer- stücke zu mahlen, daß es sich darstellt, als ein mit Oelfarben gemahltes Bild.

Die

Die 2te Abtheilung enthält das so genannte Kunsfcabinet, und handelt von Arbeiten aus Wachs, Stockseide, Gips u. d. m. so gar von Dinte und Stiegelack und Licht machen; indessen wird auch hier in 2 Kap. (im 3oten und 3iten) gelehrt, wie man ein Kupferstück auf ein Glas bringen, und solches schön mahlen kann, und wie allerhand Schrift, Blumen und Gemählde auf Glas zu mahlen sind.) — Philosophische Gedanken von der Mahlerkunst, in dem Abriß von dem neuesten Zustande der Gelehrsamkeit, Ödt. 1740. 8. St. 1. — Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst, Dresden 1754 und 1756. 4. Sendschreiben über die Gedanken . . . ebend. 1755. 4. Erläuterung der Gedanken . . . ebend. 1756. 4. von Joh. Winkelmann; Franz. Par. 1765. 4. Engl. Lond. 1766. 8. Von der Grazie in den Werken der Kunst, im 5ten Bd. der Bibl. der sch. Wissensch. S. 13 u. f. von Ebend. (Wegen seiner übrigen Werke s. die Art. Antik, Geschmack, und die Folge.) — Anweisung zu der Mahlerkunst, worin nebst deren Nützlichkeiten und Nutzen gezeigt wird, was wir zum gründlichen Verstand der Mahlerkunst wissen, und wie er sich durch Uebung darin perfectiren soll; nebst einem gründlichen Unterricht von der Reiß- und Zeichen-, wie auch Illuminirkunst, oder dem rechten Gebrauch der Wasserfarben . . . Leipz. 1756. 8. (Ohngeachtet dieses Werk nichts, als ein neuer Abdruck der Uebersetzung von dem vorher angeführten Werke des W. Goeree seyn soll (s. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 8. S. 84. Anm. x) und auch auf dem Titel selbst eine neue Auflage heißt: so wird es doch nicht für Uebersetzung ausgegeben; und sein Inhalt mag also hier seinen Platz finden. Es besteht eigentlich, wie schon der Titel besagt, aus drey verschiedenen Schriften, wovon die erste, in 7 Abtheil. eine Anweisung zu der Praktik, oder Handlung der allgemeinen Schilder- oder Mahlerkunst enthält, aber nicht so wohl von der Kunst, als dem, was

Dritter Theil.

der Mahler wissen soll, und von den Vorzügen und dem Nutzen der Mahlerey handelt. Die zweyte S. 133 u. f. enthält die Anweisung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichenkunst, und wird bey dem Art. Zeichnung näher angezeigt werden; die dritte, S. 265 u. f. die Illuminir-, oder Erleuchtereykunst, oder den rechten Gebrauch der Wasserfarben, darinnen derselbigen rechter Grund und vollkommener Gebrauch, so wohl zu der Mahlerey, als Illuminirung und Erleuchterey kürzlich gezeigt wird;“ und handelt zuerst, in 14 Abth. von den Farben und Geräthschaften, die man im Illuminiren oder Erleuchtern gebraucht; von dem Blei und Muschelweiß, dessen Vermischung und Gebrauch; von der blauen Farbe, deren Arten, Mischung, u. s. w. von Zubereitung, Mischung und Gebrauch der gelben Farben; von Zubereitung, Mischung, u. s. w. der grünen Farben; von Zubereitung u. s. w. der braunen Farben; von Zubereit. der schwarzen Farben; von der Anfeuchtung und Einweichung der Wasserfarben; wie man den Wasserfarben helfen soll, wenn sie nicht wohl fließen oder auf dem Papier haften wollen; wie man seine Farben zum Gebrauch rein halten soll; wie man das Papier, oder die Kupferstücke, darauf man mahlen, oder illuminiren und erleuchtern will, leimen oder planiren und feste machen soll; von etlichen allgemeinen Dingen, welche in dem Anfarben und Wasserfarben zu wissen und zu beobachten nöthig sind; von den Farben und den Orten, welche man in einem Kunststücke, das man illuminiren will, erst soll anlegen. Hierauf folgt, in 17 Abtheil. S. 307. die Illuminir- oder Anfarbekunst, nähmlich, von der Uebung und dem Gebrauch der Wasserfarben; wie man allerhand Lüfte, nach Beschaffenheit des Gewitters anlegen, behandeln und färben soll; von den Gründen und unterschiedlichen Mauern der Gemächer und Kammern; wie man allerhand nackte Bilder mit Wasserfarben anstreichen und mahlen soll; wie man allerhand Haare der Männer, Frauen und Kinder anstreichen

D

den und färben soll; wie man allerhand Bäume, Stieble, Aeste, Schiffe, Bauerhäuser und ander Holzwerk anfarben soll; von der Anfarbung der Städte, Schlösser und verfallenen Gebäude, es sey auf dem Vorgrund, oder von fern im Verflehen; wie man allerhand Klippen, Stein, Felsen, u. d. m. mit Farben anstreichen soll; wie man allerhand Landschaften, Berge, Bäume, Felder u. d. m. anfarben soll; wie man den fürnehmsten vierfüßigen Thieren ihre gehörige Farbe geben soll; wie man allerhand kriechende und giftige Thiere anfarben soll; wie man den fürnehmsten Vögeln und Federvieh die eigentliche Farbe geben soll; wie man allerhand Wasser und Fische eigentlich anfarben soll; wie man allerhand Baumfrüchte eigentlich anfarben soll; wie man allerhand Erdrüchten die Farbe anlegen soll; wie man die fürnehmsten Blumen des Feldes eigentlich anfarben soll; wie man allerhand Gold, Silber, Kupfer, Zinn- und Eisenwerk anlegen und färben soll.) — Betrachtungen über die Malerey, Leipz. 1762. 8. 2 Th. von Christn. Lud. von Hagedorn. Franz. von Mich. Huber, Leipz. 1775. 8. Verschiedene derselben waren vorher in den 6ten Band der Bibl. der schönen Wissenschaften eingerückt worden. Ihr Inhalt ist hoffentlich zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ihn anzuführen.) — In Joh. Sam. Hallens Werkkäte der Künste, Brandenb. 1765. 4. u. f. handelt der 9te Abschnitt des ersten Theiles von der Malerkunst. — Laocoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie . . . von Gotth. Ephr. Lessing, 2ter Th. Berl. 1766. 8. Mit einigen Zusätzen, 1788. 8. Engl. 1767. 8. Zu vergl. mit dem 1ten der kritischen Wälder, (Riga) 1769. 8. — Theoretische Abhandlungen über die Malerey und Zeichnung, darinnen die Grundsätze zur Bildung eines guten Geschmacks in dieser Kunst vorgetragen werden, Frankfurt und Leipzig 1769. 8. (Hr. Meusel schreibt in s. gel. Deutschland, Lemgo 1772. dieses Werk dem Maler, Carl Schneider, und in dem Nachtrage,

Lemgo 1774. 8. dem Hrn. F. G. W. v. Wichmannshausen ein ähnliches Werk zu; welcher der Verf. ist, weiß ich nicht; wahrscheinlich Weise ist er aber ein Schwelger; denn in der Einleitung gedent er des Bildhauer Hurdters, als seines Landsmanns; aber, was er von ihm sagt, daß er nähmlich ein Maler und der einzige Originalkopf seines Vaterlandes gewesen, giebt einen geringen Begriff von seinen Kunstkenntnissen. Er handelt, zuerst, in 12 kurzen Abschnitten, von der Malerey, als von Histor. Gemälden, der Mythol. Allegorie, satyr. Gemälden, u. s. w. von charakteristischen oder Portraitmalereyen; von Landschaft, See und Schlachtskücken; von Frucht-, Blumen- und Insectmalereyen; von verjüngter oder Miniaturmalerey; von der Zusammenfügung; von dem Ausdruck der Leidenschaften; vom Erhabenen; von dem Ueblichen oder Kostume; von den Gratien; von den besten Meistern aller obbenannten Gattungen von Malereyen; von Kunstwörtern; und hierauf in 14 Abschn. von der Zeichnung, als, was die Zeichnung sey; in wie fern die Zeichnung den Rang vor der Färbung behaupte; von den verschiedenen Manieren im Zeichnen; daß es nicht rathsam sey, nach Marmor und Stein das Genie zu bilden; vom Erhabenen in der Zeichnung; aus welchen Theilen die Zeichnung besteht; vom Zusammensetzen im Zeichnen; von den Stufen und Wachstum der Zeichnungen; von der Proportion; von der Anatomie; von der Faltenordnung; von Kupferstichen, der Schwarzkunst, Holzschn. und Radiren; von der nachahmenden Zeichnung; wie man von Malereyen und Zeichnungen urtheilen soll, alles in leeren Worten!) — Adremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen, Leipz. 1770. 8. 2 Th. von Frz. Christoph. von Schenb. (Der Verf. handelt, im 1ten Bde. in einer Einleitung, von der Annehmlichkeit, vom Nutzen und von der Nothwendigkeit der Malerkunst, und hierauf, in 21 Kap. von der Begierde zu mahlen; von freundschaftl. Kunst-

rich;

richtern der Malerey; von verschiedenen Meinungen und Anmerk. über die Malerey; vom Wege zur Kunst zu gelangen; von der Neigung zu einer Art zu mahlen; vom Urtheil des Publikums, der Schmeichler und leichten Bewunderer; von Betrachtung großer Meisterstücke; von ungeschickten und unwissenden Kennern und Kunststrichern; von den Vortheilen des Pinsels; von der Richtigkeit des Umrisses, und von dem Verhältnis des menschlichen Körpers; von der Zusammenfügung verschiedener Theile in ein zierliches Ganzes; von der Eigensiebe eines Malers, und von seinen durch Lobeserhebungen vermehrten Fehlern; vom besondern Geschmack und einer glücklichen Wahl im Zeichnen; vom Nativen und Reizenden des Pinsels; von Vermeidung des übertriebenen Eigensinns; von dem reizvollen Colocit Titians; von dem zierlichen Umrisse der antiken Bildhauerkunst; vom guten Geschmack in der Kleidung und den Falten; von dem Ausdruck der natürlichen Schönheit und derselben getreuen Nachahmung; von den Gemüthsregungen oder Leidenschaften; von den Wirkungen, so die Gemüthsregungen im Angesicht verursachen. Hierauf folgen zwey Abhandl. von der Art und Weise die Umrisse zu verfertigen und zu zeichnen, und vom Gebrauch der Farben; und ein Versuch, was für Eigenschaften zur Malerkunst erforderlich sind. Der 2te Bd. enthält, zuerst, eine Abhandl. von der Bildhauerkunst und einigen Werken derselben; und hierauf folgen, S. 151. Kurze Wiederholung einiger Kunstregeln für junge Maler; Eynium über die Nachahmungskunst, oder die so genannte Portraitmalerey; die Perspektivkunst in der Malerey; vom Kupferstochen; von der schwarzen Kunst, von einigen Malern, Bildh. und ihren Werken; Welche. versch. Gemälde; Nachr. von moaischen Gemälden; von der Architectur; von der Verz. à la Grecque. Ein Anhang, S. 460 enthält ein Schreiben über die so genannten grotesken Malereyen, eine Abhandl. von

Mauergemälden oder Fresco; den Kennern der Kunst im Traum; und ein paar Aufsätze vom Aufnehmen und dem Verfall der freyen Künste; und vom Verdienste der alten italienischen und deutschen Maler.) — Von eben diesem Verfasser ist: Dreystück von drey Künsten der Zeichnung, mit einem Anhang von der Art und Weise, Abdrücke in Schwefel, Gyps und Glas zu verfertigen, auch in Edelsteine zu graben . . . Wien 1774. 8. 2 Th. (Vendte Theile enthalten 73 Abschnitte folgenden Inhalts: Ueber Ursprung und Bedeutung des Wortes Akademia; Alterth. der drey Künste; die Schönheit; woher und was sie sey; die Schönheit; Poussin von der Malerkunst und von der Schönheit; Uebung im Nachmahlen; Beurtheilung der Kunst; die heutige Malerey; Hülfsmittel zum Mattel, Bücher, Gedichte u. d. m.; Ged. über die Kunst von H. Wille; das Gleichgewicht der Maler od. die nichtswürdige Wage des Malers; der gute Freund und Rathgeber des Malers; die Auferstehung der Kunst zu Zeiten des Giotto; die Wolgereimtheit (Eurythmia), die Symmetria od. Gleichförmigkeit; die Allegoria; der Ausdruck der Affecten, Tugenden und Leidenschaften; die Falten in Kleidungen; das Colocit; das Costume; Landschaftmalerey; der mahlerische Raub; die Erfindung; Anord. der Figuren; Zeitvert. und Kurzwelle der Maler; der glückliche Stand der Maler; der Werth und Unwerth der alten Griechen und Römer; Reich, Eisersucht, Mißgunst unter den Künstlern; Verachtung der so genannten antiken Arbeiten; Nichtswürdige Schule der Zeichnung; Beyträge zur Gesch. der Ältesten gr. Maler; Portraitmalerey; gefährliche Künstler; die Zurückkunft der Maler und Künstler aus Griechenland in Italien; das jüngste Gericht von Mich. Angelo; Beobacht. üb. alte gr. röm. und heutige Maler; Raph. und Mich. Angelo (2r Th.) Von dem in Deutschland neuen Worte Trüance; Gedanken des Maler. E. A. du Fresnoy über die vornehmsten Maler aus dem letzten Jahrh.

mit 45 Kpfen. (Das Werk besteht aus 356 Ss. deren Inhalt hier nur unnothigen Raum wegnehmen würde, da sie alltägliche Sachen, schlecht gesagt, enthalten.) — Von eben diesem Verfasser sind: System der zeichnenden Künste, nebst einer Anleit. zu den Antiken, Hieroglyphen und modernen allegor. Attributen, nach der Sulzerischen Theorie, für angehende Malher u. s. w. auch zum privat- und öffentlichen Gebrauch auf Schulen eingerichtet, mit 40 Kpfen. Münster 1784. 8. (Das Werk ist in 29 Abschn. abgetheilt, und diese handeln: von der Zeichnung; von den geometr. Anfangsgründen; von der Anwend. der geometr. Anfangsgründe; Anwendung der Flächen; was das Studium der Zeichenkunst enthält; von den Studien überhaupt; von den Nebenstudien zu histor. Stücken; von den Hauptstudien zu den histor. Stücken; Studien zu architect. Rissen; Studium zu Menschen; von dem Ausdruck der Leidenschaften; die Kunst zu schattiren; Uebergänge vom Licht zum Schatten; Arten des Lichtes und Schattens; Mittel zum Zeichnen und Schattiren; Beschäftigungen mit der Schattirkunst; vom Kopiren, von der Nachahmung; von der Bekleidung; von der Zeichnung nach Kunden; von der Zeichnung nach dem Leben; von den, einem Zeichenmeister nothwendigen, mechanischen Kenntnissen; von der Ausführung gezeichneter Stücke; von Licht und Schatten überhaupt; von der Perspectiv; von den verschiedenen Manieren im Zeichnen; vom Nutzen der Zeichenkunst; vom Skizziren, u. d. m. von der Allegorie u. d. m.) — Als eine Fortsetzung dieses Buches erschien, von eben diesem Verf. die Zeichen- und Malerschule oder systemat. Anleit. zu den Zeichen Maler- Kupferstecher- Bildhauer- und andern verwandten Künsten . . . mit 45 Kpfen. Münster 1786. 8. (Das Werk enthält 29 Abschn. als von der Malheren überhaupt; von der Farbengebung; von der Ausübung der Malheren; vom Kolorit; vom Passiren und Pickiren; von der Haltung; von den verschiedenen Arten der Malheren;

von den Manieren im Malhen; von den Geschlechtern der Gemälde; von der Anordnung; vom Ton; vom Geschmack; vom Guten, Schönen und Reizenden; die Charakteristik; vom Schicklichen und Ueblichen; von den Einheiten; vom Pathos und Ethos; von dem mahlerischen Erfinden; von den Sinnbildern; Terminologie der bildenden Künste (die, zum Theil, schon in der ersten Schrift des Verf. sich findet.) Anatomie der bildenden Künste; von den Verhältnissen des menschlichen Leibes; die Arztkunst; die Kupferstecherkunst; die Schwarzkunst; die geförnte Kreidemanier; in Aqua tinta zu arbeiten; die Kupferdruckerkunst; das Formschneiden.) — Was diesen beiden Werken noch zu einem vollständigen System der Kunst fehlte, wollte der Verf. in der „Akademie der bildenden schönen Künste, nebst einer vollständigen Mythologie oder Beschreibung der Muster der Alten . . . mit 14 Kpfen. Münster 1788. 8.“ liefern. (Das Werk enthält vierzehn Abschnitte, als von den Verhältnissen, Eigenschaften der Schönheit an alten Werken der Bildhauerkunst; Mythologie für die zeichnenden schönen Künste; Geschichte der Malheren; Geschichte der Kupferstecherkunst; von der Steinschneide- und Steinskunst; Geschichte der Kunst in Stein zu schneiden; die Bildhauerkunst; Gesch. der Bildhauerkunst; von den Schulen; von den Akademien; Verz. der vornehmsten Gallerien und Kunstkabinette; Verz. der ältesten und neueren Künstler; Bibl. der zeichnenden schönen Künste. Schon dieser Inhalt lehrt, daß der Verf. in diesem Werke mancherley aus seinem ganz ersten wieder aufgewärmt hat. Und manches ist wieder, wie z. B. der Abschnitt von Akademien, und der von der Bibl. der schönen Künste, so wie der von den Gallerien, buchstäblich, aus der, in der Folge vorkommenden Akademie der bildenden Künste von Prange abgeschrieben. Andre Abschnitte sind äusserst leer und zugleich voller Fehler; z. B. in dem Verz. der vornehmsten Gallerien und Kunstkabinette ist die bekannte Gallerie

von Lützenburg unter die eigentlichen Gemählde-Sammlungen gesetzt, zu Wien eine Sammlung des Prinzen Eugen, die schon, vor einem halben Jahrhunderte verkauft worden ist, und dafür die, von mehreren solchen, noch existirenden Sammlungen gedruckten Verzeichnisse, nicht angeführt.) — Noch hat eben dieser Verf. einen „Man über die Zeichenkunst und Malerey, Osnabr. 1773. 8.“ drucken lassen, der nichts, als Ueberschriften von Kapiteln enthält. — C. L. Junker Grundriss der Maleren, Zür. 1775. 8. (Die Ueberschriften darin sind: Geschichte; Portrait; Gesellschaftsstücke; Landschaft; Salostücke; Blumenstücke; Zusammenfassung; Costume; Pathos; vom Erhabenen; Schönheit und Grazie; Draperie; Wahrheit; Grenzen und Vereinigungspunct zwischen Poesie und Malerey; Werth und Einfluß; Antike; Genie; Kritik; vom Urtheil; Erfindungen; Geschichte der Kunst; Malerschulen. Alles sehr sacht hingeschrieben, und größtentheils aus andern Büchern geschöpft.) — Christn. Frdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künste . . . Halle 1778. 8. 2 Bde. (Der 1te Band besteht aus zwey Theilen, wovon der erste, nach einer allgemeinen Einleitung, in 17 Abschnitten, theoretische Abhandl. von den bildenden Künsten enthält und von der Geometrie in der Zeichnungskunst, die erste Stufe der Zeichnungskunst (in 9 Kap.) vom Licht und Schatten (in 3 Kap.) von der Draperie; von dem Ausdruck (in 3 Kap.) von der Erfindung und Anordnung; von der Perspektivkunst; von der Anatomie; von der zweyten Stufe der Zeichenkunst; von dem Copiren; von der Farbengebung; von der Portraitmalerey; von der Landschaftmalerey; von den übrigen Gegenständen der Maleren; von der Beurtheilung eines Gemählde; von der Bildhauerkunst, und von der Baukunst, handelt. Der zweyte Theil bezieht die praktischen Abhandl. der bildenden Künste, und besteht aus 14 Abschn. als vom Tuschen und Illuminiren; von der Miniaturmalerey; von den übrigen

Arten der Wassermalerey; practische Handar. bey mathemat. Rißen; von der Pastellmalerey; von der Oelmalerey; vom Freskomahlen; von der mosaïschen Arbeit; von der Email- und Porzellanmalerey; von der Glasmalerey; von der Wachsmalerey; von dem Kupferstechen; von der Bildhauerkunst; von der Steinschneiderkunst. Der 2te Band, als der dritte Theil des Werkes; enthält in 13 Abschn. die Geschichte der Kunst zuerst im Allgemeinen, und dann der einzeln schönen Künste, ein Verz. von den Akademien, von den berühmtesten Galerien; (wo auch die Lützenburger Gallerie als ein Cabinet angeführt ist) von der Einrichtung der Kunstcabinette; von den berühmtesten Künstlern, von Schriften über die bildenden Künste, und von Kupferstechern und Formschneidern.) — Von eben diesem Verf. ist noch die Schule der Malerey, Halle 1782. 8. — (Nach einer kurzen Einleitung, und einer Erklärung der vornehmsten Kunstwörter in der Malerey, wird, in dem 1ten Abschn. von der Geschichte der Malerey und den bekannten Schulen, im 2ten von den verschiedenen Arten der Malerey, und im 3ten von den Farben und ihrer Anwendung gehandelt.) — Vorlesungen über die zeichnenden Künste, für die Zöglinge der Kunstakademien, von H. A. Mertens, Leipz. 1783. 8. (Der Vorlesungen sind eilff, als: Ueber die zeichnenden Künste und deren Verbindung mit den sch. Wissenschaften; über den guten Geschmack, Nachahm. der schönen Natur, und Studium der Antike; von dem Einflusse der Künste auf die Wissensch. Handl. Manufacturen und Handwerke; eine kurze Gesch. der Kunst; über die Bildung des künstigen Künstlers; über die Zeichnung; Vorschlag zu einer kleinen Bibl. für Künstler; über die Mythologie; über das Uebliche; über die Erfind. und die Allegorie; über den Ausdruck. Ein zweyter Band ist nicht erschienen, und in dem ersten sucht man bestimmte, durchgedachte Dinge vergeblich.) — Theoret. und pract. Anweisung zur Zeichen- und Malerkunst

kunst . . . für Anfänger dieser Wissenschaften . . . von C. D. H. mit R. Altona 1788. 8. (Das Werk enthält 16 Abschn. als von der Zeichenkunst überhaupt, von den ersten Anfangsgr. der Zeichenkunst; einige Generalanmerk. über die Zeichenkunst; über das Zeichnen nach dem Leben; von der Kleidung, Manier der Falten, u. s. w. Art und Weise den Gliedermann mit Vortheil zu gebrauchen; von der Mahlerkunst; von der Proportion der Glieder; von der Anatomie; von dem Gewichte und der Bewegung; vom Schatten und Licht; vom Widerschein; von der perspectiv; einige Anm. über verschiedene Gegenstände der Malerey; vom Historien Mahlen; über die verschiedenen practischen Theile der Malerey, als Illuminiren, Miniaturmalerey, u. d. m. Der Verf. will den Laieffe und da Vinci bey seiner Arbeit zum Grunde gelegt haben.) — Bibliothek für Maler, Zeichner, Formschneider, Kupferstecher, Bildhauer . . . in Briefen von C. Lang, Erl. 1789. (Auszüge aus Webbs, Mengs, Hagedorn's, Junkers und a. Schriften mehr.) — Als Fortsetzung des Werkes, von eben demselben Verf. Briefe für Maler, Zeichner, Formschneider, Kupferstecher und Bildhauer. . . . Ffst. 1791 = 1792. 8. 2 Th. (Ausz. aus Büschings Gesch. der zeichnenden Künste, aus Hagedorn, de Wiles Einleitung, Ardinghello, Jos. Reynolds Reden, der theoret. Abhandl. v. d. Malerey, Reynolds's Stud. der Zeichenkunst und den Crit. Bemerkungen über die Fehler der Maler.) — Magazin für bildende Künste, München 1791. 8. (Enthält Sonnenfels Rede über die Lectüre, Hemsterhuis Schrift über die Bildhauerey, Künstlerfolz aus dem Journ. von und für Deutschland, Klopstocks Urtheil über Winkelmanns Ged. von der Nachahmung.) — Maler-Theorie oder kurzer Leitfaden zur histor. Malerey für Anfänger, von Christoph. Feil, Wirzb. 1792. 8. (Das Werk ist in 2 kurze Abschn. eingetheilt, wovon der erste von der Malerey überhaupt, als Zeichnen, Anatom. Kenntniß des Menschen, perspectiv und Architectur, Ge-

wänder, Composition, Gruppierung, Contrast und Skizziren, der zweyte vom Colorit oder Mischung der Farben, als Mischung der Farben, Mezzo tinto, Harmonie, Ruhe des Auges, oder Verbindung des Schattens und Lichtes, Luftperspectiv, Untermahlen und Uebermalen, Retouchiren, und Führung des Pinsels handelt.) — — S. übrigens die verschiedenen, von einzeln Gattungen, der Malerey handelnden Artikel, als Encaustisch, Glasmalerey, Miniatur, Pastell, Schmelzmalerey, u. d. m. so wie die Art. Ausdruck, Erfindung, Farben, und d. m. — —

Vermischte Schriften über die Malerey, in lateinischer Sprache: De erroribus Pictor. Dissert. Mart. Frisii, Hafn. 1703. 4. — De Pictura, Dissert. jurid. Pet. Müller, Ien. 1712. 4. — De Pictura honesta ac utili, Progr. Auct. Brunquell, Ien. 1733. 4. — De Pictura famosa, Dissert. C. F. Voit a Berg, Ebd. 1703. 4. — De eo quod justum est circa picturam, Dissertat. Fichtneri, Altorf. 4. — Super Privilegiis Pictor. Lib. sing. G. Theoph. Boernerii, Lips. 1751. 8. — De probatione per picturas in sacris, Dissert. Franc. Ant. Durr, Mogunt. 1779. 4. — De Pictura contumeliosa, Diss. Ioa. Lud. Klüber, Erl. 1787. 4. — — In italienischer Sprache: In den Lezioni di M. Ben. Varchi, Fir. 1549. und 1590. 4. handelt die zweyte, qual sia più nobile la Pittura e la Scultura. — Tratt. della nobiltà della Pitt. composto ad istanza della Ven. Comp. di S. Luca, e della nob. Acad. de' Pittori di Roma, da Rom. Alberti. . . R. 1585. 4. Pav. 1604. 4. — Gli Onori della Pittura, e della Scult. Disc. di Gianp. Bellori, Luc. 1677. 4. — I Pregi della Pittura, di Dom. Palletta, R. 1688. 8. — La Pittura in giudizio, ovv. il Bene delle oneste Pitture, ed il Male delle oscene, di C. Gregor. Rosignoli, Ven. 1696.

12. Bol. 1697. 12. — Le tre belle Arti in lega con l'armi per difesa della religione, Oraz. di Vinc. Lucchiesini . . R. 1716. 8. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Arch. da Nic. Fontingueri, in dem 2ten Vde. der Prose degli Arcadi, R. 1718. 8. — Oraz. de la Pittura, Scult. ed Archit. giovano per l'acquisite delle scienze, da Vinc. Santini, ebend. im 3ten Vde. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Archit. da Giamb. Aless. Morefchi, Bol. 1781. 8. — Etame ragionato sopra la nobiltà della Pittura e della Scult. per Nic. Passeri di Faenza . . . Nap. 1783. 8. — In spanischer Sprache: Discursos apologeticos en que se defiende la Ingenuidad del Arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos, por Juan de Butron, Mad. 1626. 4. — Por el Arte de la Pintura, p. D. Juan de Xauregui, Mad. 1633. 4. — Auch soll von Calderon ein Tratado de la nobleza de la Pintura vorhanden seyn, welchen ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. — In französischer Sprache: Eloge de la Peinture, p. Phil. Angele, P. 1642. 12. — In den Variétés litter. Bd. 2. S. 383. findet sich ein Brief über die, in der Folge vorkommende Raccolta di Lettere, worin das Wesentliche über die Unterschiede und Vorzüge zwischen Malerey und Bildhauerey ausgezogen ist. — Ichnographie, ou Disc. sur les quatre Arts d'Archit. Peinture, Sculpt. et Grav. avec des notes histor. cosmog. chronol. généalog. et Monogrammes, Chiffres, Lettres initial. Logogr. . . . p. Mr. Hebert, Par. 1767. 12. 5 Vde. — In englischer Sprache: A Parallel between Poetry and Painting, von Dryden, als Vorr. zu s. Uebers. des du Fresnoy, Lond. 1695. 4. — Die zweyte Abhandlung in J. Harrets Three Treatises . . Lond. 1744. 1770. 8. Deutsch, Danz. 1756. 8. Wesser, Halle 1780. 8. Enthält eine Untersuchung über die Aehnlichkeit, Unterschiede und Vor-

züge zwischen Tonkunst, Malerey und Dichtkunst. — Etwas über die Malerey, aus dem Englischen, im 1ten St. des 2ten Vds. der Monatschr. der Akademie der Künste zu Berlin. — In deutscher Sprache: Beantwortung der Frage: Ist die Malerey einem Staate nützlich von J. F. C. in den Betrachtungen über verschiedene Gegenstände, Hamb. 1763. 8. S. 156. — Freye Gedanken über die Malerey, im 6ten Vde. S. 95 der Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. — Ermunterung zur Lectüre, an junge Künstler, von J. von Sonnenfels, Wien 1768. 8. und im 8ten Th. s. Schriften. — Von den Verdiensten der Malerey um die Tugend, eine Abhandlung im 6ten Bd. der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften. — Von der moralischen Einwirkung der bildenden Künste, eine Rede von C. P. L. Hirschfeld, Leipzig. 1775. 8. — Ob Malerey oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch von Herder, im Merkur und in der ersten Samml. zerstreuter Blätter, Gotha 1785. 8. S. 137. — Dichtung und Malerey, vergl. im 6ten St. des 2ten Bandes der Monatschr. der Akademie der Künste zu Berlin. —

Wörterbücher, welche die Malerey, oder die bildenden Künste überhaupt, näher angehen, als: Dictionnaire abrégé de Peinture et d'Architecture, où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts, avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres, et des architectes célèbres, et une Description succincte des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, soit antiques, soit modernes, Par. 1746. 8. 2 Vd. (von dem Abt Marsy.) — Dictionnaire portatif des beaux arts, par Mr. La Combe, Par. 1752. 1759. 8. 3 Vd. — Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure . . . avec un traité pratique des différentes manières de peindre, par D. Ant. Jos. Pernetty, Par. 1757. 8. Deutsch, Berl.

1764. 8. — Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connoissance des Peintures, Sculpt. Est. etc. . . . par Mr. D. P. (Prezel) Ber. 1756. 12. Gotha 1758. 8. Ebend. deutsch 1759. 8. — Dizionario portatile delle belle arti, che contiene quanto è di più remarchevole nella pittura, scultura, intaglio etc. colla Vita de' più celebri Professori delle medesime arte, Ven. 1758. 8. — Kurzes Mahlerlexicon, oder Vorbereitung zur nähern Kenntniß alter und guter Gemähde . . . durch L. v. W. (Winkelman) Regensb. 1779. 8. Augsb. 1781. 8. — Erklärung der nöthigsten Kunstwörter in der Mahlerey . . . von S. P. V. Hartsher, Detmold 1787. 8. — Ferner, Ueber das Ausputzen der Gemähde, ein Brief von Luigi Crespi, in der Raccolta di Lettere sulla pittura etc. — Ueber das Uebertragen eines Gemähdes auf eine andre Leinwand, ein Auffatz, im 14ten Bd. S. 205. des Hamburgischen Magazines. — Ueber die Erhaltung der Gemähde: Recueil des Memoires et diverses experiences, faites au sujet de la conservation des tableaux avec un discours sur l'incorruptible, par Mr. G. Dagly, Berl. 1706. 8. —

Zur Kenntniß des Zustandes, der Eigenheiten und Geschichte der Mahlerey in verschiedenen Zeiten, und bey verschiedenen Völkern; als über den Ursprung und das Alter derselben: Traité de l'origine de la peinture, in dem Extraord. des Merc. gal. Avr. 1669. Bd. 6. S. 42: 61. — De picturae usu et origine, Dissertat. Ioa. Nic. Funcii in seiner Dissertat. acad. Lemg. 1746. 8. S. 470: 494. — Lettera dell' origine, uso ed abuso della pittura, in den Lettere scelte del Ab. Piet. Chiari, Ven. 1750. 8. S. 172: 179. — De l'ancienneté de la peinture, von Fraquier, in dem 1ten Bd. der hist. de l'Acad. des Inscript. Deutsch im neuen Büchersaal der sch. Wissensch. Bd. 1. S. 180: 234. — Ueber den Ursprung und die Gesch. der Kunst,

von G. W. Studemund, Jena 1767. 8. — Der Mahlerey überhaupt: Histoire des Arts qui ont rapport au dessein, div. en trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son retablissement . . . p. P. Monier, Par. 1698. 1705. 8. Englisch, Lond. 1699. 8. (Das erste Buch enthält 14, das zweyte 13, das dritte 22 Kap. Der Verf. hält sich vorzüglich bey Italien auf; jedoch gedenkt er auch der Fortschritte der Kunst in den Niederlanden und in Frankreich. Den Geist der Kunst, ob er gleich selbst Mahler war, scheint er nicht gekannt zu haben) — The perfect Painter, or a History on the Origin, Progress, and Improvement of Painting, 1730. 12. — Introductio ad Histor. Artis delineatoriae, von Pet. Einer, in s. Dissertat. literar. Flor. 1742. 8. S. 333: 356. — Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste, von D. Ant. Edr. Hüfching, Hamb. 1781. 8. — Della Patria degli Arti del Disegno del C. I. B. Gher. d'Arco, Crem. 1785. 8. (Der Verf. will den Ursprung der zeichnenden Künste in Italien finden.) — Auch gehöret hiesher die Anecdotes des beaux Arts, tout ce que la Peinture, la Sculpt. la Grav. l'Archit. etc. et la vie des Artistes offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les Peuples du monde, depuis l'origine de ces différens arts jusqu'à nos jours . . . Par. 1776. 8. 3 Bde. — Ferner: Del vero Pittore Luca e del tempo del suo fiorire, Lez. di Dom. Manni . . . Flor. 1764. 4. und Dell' Errore che persiste di attribuirsi le Pitture al S. Evang. von ebend. Ebend. 1766. 4. — Der Mahlerey bey den Griechen und Römern; De l'amour des beaux arts et de l'extrême consideration que les Grecs avoient pour ceux qui les cultivoient avec succès, von Caslus, in dem 2ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 174. Quartausgabe; deutsch, in den Abhandl. zur Geschichte und Kunst, Alt. 1768: 1769. 4. 2 Bd. —

Was Plinius (dessen Ausg. und Uebers. bey dem Artikel Antikl. S. 187 angezeigt sind) von der Malerey sagt, ist unter dem Titel, *Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'histoire naturelle de Pline avec le texte latin, corrigé sur les Mss. de Vossius et sur la première édition de Venise, et traduite en françois par D. D. (David Durand) avec des remarques*, Lond. 1725. f. wozu, als Erläuterungsschriften, die *Memoires des Caylus*, sur quelques passages de Pline, qui concernent les arts, sur le tableau de Cebes et Philostrate, sur le tableau de Venus par Apelle, im 19ten, 29ten und 30ten Bd. der *Mem. de l'Acad. des Inscriptions*. Deutsch, in den *Abhandlungen zur Geschichte und Kunst*, Alt. 1768 = 1769. 4. 2 Bd. Das *Mem. des de la Naüze*, sur la manière, dont Pline a traité de la Peinture, ebend. im 25ten Bd. *Quartausg. Veräl.* mit einem *Auss. von Falconet*, im 6ten Bd. S. 1 u. f. f. *Oeuvr.* und der *Aussatz des Hrn. Heyne*, Ueber die Künstlerepochen bey dem Plinius, in dessen antiquarischen *Aussätzen*, Leipz. 1778. 8. 1te Samml. S. 165 u. f. gehören. — Der 3te und 4te Th. des *Werkes von Lud. Mont Jossieu*, Gallus *Romae hospes*. . . Rom. 1585. 4. in dem 9ten Bande des *Gronovschen Thesaurus*, S. 777. bey dem *Vitruv des Vaet*, Amst. 1649. f. handelt: *De pictura et sculptura antiquor.* — *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité*, Dial. Par. 1660. 4. — *Des Peintr. anc. et de leurs manières*, in dem *Nouv. Choix des Mercur*es Bd. 10. — *De pictura Veterum*, scr. Ioa. Fonseca (f. a. et l.) 4. — *Della Pittura antica*, da G. B. Bellori, Ven. 1697. 4. — *Treatise on ancient painting, containing observations on the rise, progress, decline of that Art amongst the Greeks and Romans, the high opinion, which the great men of antiquity had of it, its connexion with poetry and philosophy, and the use that may be*

made of it in education: To which are added some remarks on the particular genius, character and talents of Raphael, Mich. Angelo, Nic. Poussin and other celebrated modern masters, and the commendable use they made of the exquisite remains of antiquity in painting and sculpture. The whole illustrated and adorned with fifty pieces of ancient painting, discovered in the ruins of old Rome, accurately engraved from Drawings of Camillo Paderni a Roman by George Turnbull, Lond. 1740. f. — *Wegen Winkelmanns Schriften*, s. den *Art. Antik*, S. 184. — In der *Collection of Etrusc. Gr. and Rom. antiq.*. . . of the H. W. Hamilton, Nap. 1766 u. f. f. 4 Bd. findet sich im ersten S. 102. so wie im 2ten noch ein *Aufsatz über die Malerey der Alten*. — *An Inquiry into the causes of the extraordinary Excellency of anc. Greece in the arts*, Lond. 1767. 8. — *Eine Abhandlung von Giul. Piaenza*, „Von den Ursachen, warum die schönen Künste in Griechenland am stärksten geblühet haben?“ in dem 1ten Bd. seiner *Ausg. der Notizie de Prof. del Disegno di Fil. Baidinucci*, Tor. 1708. 4. — *De Pictura* (nähmlich der Alten) handelt das 7te Kap. von *Joh. G. Ernestii Archaeologia litteraria*, Lips. 1769. 8. verm. 1780. 8. — Ferner der *Abschnitt in Joh. Friedr. Christs Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke des Alterthums*. . . Leipz. 1776. 8. — *Sur la peinture des anc.* von Et. Falconet, in dem 6ten Band S. 29 seiner *Werke*, Lausanne 1781. 8. daß nähmlich, allem Ansehn nach, der Geschmack des *Bas-Relief* darin geheberscht habe. — Ueber einige *Gemälde der Alten*, ein *Aufsatz* in den *Litterarischen Monatsen*, März 1777. — *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grece, sur leur connexion avec les Arts et la Religion des anc. Peuples de l'Inde, de la Perse, du reste de l'Asie, de l'Europe et de l'Egypte*,

l'Egypte, Lond. 1785. 4. mit Inn-
begriff des Supplements 3 Th. und 85
Kupfern. Ueber die Malerey der Alten,
Ein Beytrag zur Geschichte der Kunst:
veranlaßt von V. Rode, verfaßt von A.
Niem, Berl. 1787. 4. mit K. (Der Verf.
sucht den Ursprung der Kunst bey den In-
diern, handelt von der Zeichenkunst der
Mexicaner und anderer Völker, von den
Künsten in Aegypten, von der Kunst in
den ältesten Zeiten unter den Hebräern
und Griechen, von der ersten Art zu zeich-
nen und der linearischen Malerey; von
der Monochrommen und Polychrommen-
malerey; von der Encaustik, und be-
schließt mit einer kurzen Parallele zwischen
der Kunst der Alten und Neuen. Die
Hauptideen des Verf. sind, daß nicht die
Bildnerer vor der Malerey, wie Win-
ckelmann und Caylus wollen, sondern diese
vor jener entstanden sey, daß die ersten
Arbeiten der Griechen mit dem Griffel und
auf eine Unterlage von punischem Wachs
gemacht worden.) — Observat. on the
Art of Painting among the Ancients,
von Th. Cooper, im 3ten Vde. der Mem.
of the Liter. and Philos. Society of
Manchester 1790. 8. — (S. übrigens,
wegen der Malerey der Alten, noch den
Art. Perspektiv — und wegen der auf
uns gekommenen Malereyen der Alten
den Art. Antik 1. S. 194. b.) —

Ueber die Malerey in neuern Zeiten,
und vorzüglich in Italien; Delle arti
Italiani dopo la declinazione dell' Im-
perio Romano, handelt Muratori in der
24ten Dissert. des 1ten Bandes seiner An-
tich. Italiane, Ven. 1751. 4. — Il
Riposo di Raff. Borghini in cui si fa-
vela della pittura e della scultura,
e de più illustri pittori e scultori an-
tichi e moderni, Fir. 1584. 8. ri-
form. da Ant. Mar. Biscioni, ebend.
1730. 4. — Le Finezze de' penelli
Italiani, ammirate e studiate da Gi-
rupeno, sotto la scorta e disciplina
dal genio di Raffaele d'Urbino . . .
Par. 1654. 1674. 4. — Il disingan-
no delle principali notizie ed erudi-
zioni delle arti più nobili del di-

segno . . . da Lud. David. Rom.
1670. 8. 3 Vd. Bol. 1688. 8. (Der
erste über die Florentinische und Römische,
der zweyte über die Venezianische, der
dritte über die Lombardische Schule, und
vorzüglich gegen Vasari gerichtet.) —
Lettera nella quale si risponde ad al-
cuni quesiti di pittura, Rom. 1681.
4. von Sil. Baldinucci an den March.
Capponi; auch in der Raccolta d'alcuni
opusc. sopra varie materie di pittura,
scult. ed arch. . . . da Fil. Baldinuc-
ci . . . Fir. 1765. 4. (Ueber den Zu-
stand der bildenden Künste vor dem 13ten
Jahrh.) — Il vagante Corriero a' cu-
riosi che si dilettano di Pittura, da
Giov. B. Volpati, Vic. 1685. 4. —
Letters from a young Painter abroad
(Russel) to his friends in England,
Lond. 1740 und 1750. 8. 2 Vd. mit
Kupf. — Raccolta di Lettere sulla
Pittura, scultura et architettura,
scritte da' più celebri personaggi che
in dette arti fiorirono dal sec. XV al
XVII. Rom. 1754-1773. 4. 7 Vd. —
Lettere sopra la Pittura, von Alga-
rotti, im 7ten Band seiner Werke, Cre-
mona 1781. 8. — S. übrigens die, bey
dem Art. Antik, S. 195 a. angeführten
Reisebeschreibungen, zu welchen noch
kommen: An Account of Statues, Bas-
reliefs, Draw. and Pictures in Italy
. . . with rem. by M^r. Richardson,
Lond. 1727. 8. Franz. Amst. 1728.
8. 2 Th. — Voyage d'Italie, p. Mr.
Cochin, 1758. 12. 3 Vde. — Die
Voyage de Mr. Dupaty — der Roman,
Ardinghello, (Lemgo 1787. 8. 2 Vde.) —
Italien und Deutschl. in Rücks. auf Sit-
ten, Litterat. und Kunst, von S. P. Mo-
ris und A. Hirt, Berl. 1789 u. f. 8. vier
Hefte — u. v. a. m. — und die beson-
dern Beschreibungen der Gemälde in ein-
zeln Städten, als in Rom; Dichiarazione
sopra le Pitture di Roma, da
Gasp. Celio, Nap. 1638. 12. —
Nuovo Studio di Pittura . . . nelle
Chiese di Roma ed in altri luoghi di
essa Città, da Fil. Titi, R. 1614.
1708. 1763. 12. — Viaggio sacro e
curioso

curioso delle Chiese più principali di Roma, ove si nota il più bello delle Pitture . . . da Piet. Sebastiano, R. 1683. 8. — Descriz. delle Immagini dipinte da Rafaele da Urbino nelle Camere . . . del Vaticano, colla descriz. della favola d'Amore e di Psiche, dipinta del medesimo, nella loggia eletta di Chigi . . . comp. da Giov. P. Bellori . . . R. 1695. f. — La Villa Borghese, con la descriz. delle Statue e Pitture che ivi si trovano, da Dom. Montelatici, R. 1700. 8. — Les Monumens de Rome, ou Descript. des plus beaux ouvrages de Peinture, Sculpt. et Archit. qui se voyent à Rome et aux environs, Amst. 1701. 12. — Descript. of the Paintings . . . in Rome, by Mr. Samber, Lond. 1723. 8. — Ueber Malerey und Bildhauerarbeit in Rom . . . von Fdr. W. Vaf. v. Ramdohr, Leipz. 1787. 8. 3 Th. (das beste Werk dieser Art.) — In Florenz: Memor. di molte Statue e Pitture che sono nell' inculta Città di Florentia . . . da Franc. Albertino, Fir. 1510. 4. — Ristretto delle cose più notabili in Pittura . . . delle Città di Firenze . . . da Jac. Carlieri, Fir. 1689. 1737. 12. Franz. im 7ten Th. von Labats Reisen. — In Meyland: L'immortalità e gloria del Penello, ovv. Descriz. delle Pitture di Milano, da Santagostini, Mil. f. a. 12. — Descr. della Città di Milano, da Serv. Latuado, Mil. 1737-1738. 8. 6 Vde. — In Modena: Le Pitture e Scult. di Modena, da Pagani; Mod. 1770. 8. — In Neapel: Guida de' Forestieri . . . dell' Ab. Pomp. Scarnelli, Nap. 1685. 1750. 12. — Nuova Guida . . . di Dom. Antonio, e Nic. Parrino, Nap. 1751. 12. — Notizie del Bello, del Antico e del Curioso della Città di Napoli, di Carlo Celano, Nap. 1758. 12. mit K. 1778. 8. 4 V. mit K. — In Brescia: Le Pitture di Brescia, da Averoldo, Bresc. 1700. 4. — Giardino della Pittura, ovv. Riffless. sopra le Pitture di Brescia, da Franc. Paglia, Bresc. 1713. 4. — Le Pitture e Scult. di Brescia . . . Bresc. 1760. 8. — In Bologna: Il Passagiere disingannato, ovv. le Pitture di Bologna, dal Alfofo, Acad. Gel. (C. E. Diavassa) Bol. 1676. 1732. 8. — Bologna perlustrata . . . da Ant. Masini, Bol. 1666. 4. 2 Vde. — Descriz. delle Pitture di Bol. da Giamp. Zanotti, Bol. 1686. 1706. 12. — Dell' Origine e Progressi della Pittura, Scult. ed Archit. di Bologna 1736. 4. — In Bergamo: Le Pitture notab. di Bergamo . . . da Pasto, Berg. 1775. 4. — In Ferrara: Pitture e Scult. che si trovano nelle Chiese, Luoghi publ. . . della Città di Ferrara, Ferr. 1770. 8. — In Venedig: Dichiar. di tutte le Storie, che si contengono ne' Quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio e del grand Consiglio di Ven. da Gir. Bardi, Ven. 1587. 8. — Le ricche miniere della Pittura Veneziana . . . da Marco Boschini, Ven. 1664. 1674. 12. Verm. 1730. 8. — Descriz. di tutte le pubbliche Pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine, Ven. 1733. 8. von Vassaglia. — Della Pittura Venez. Lib. V. di Zanetti, Ven. 1771. 8. — Auch sind noch von ebend. Pitture a fresco de' principali Maestri, Venez. 1760. f. — und von Monaco eine Raccolta di cento e dodici Quadri rappresentanti Istor. fac. dipinti da' più celeb. Pittori della Scuola Venez. . . Ven. 1772. f. herausgeg. worden. — In Verona: Ricreaz. pittor. o sia Notizie delle Pitture della Città di Verona, Ver. 1720. 12. 2 Vde. — In Vicenza: I Gioielli pittor. cioè l'Indice delle publ. Pitture della Città di Vic. da Marc. Boschini, Ven. 1677. 12. — Il Forestiero istr. delle cose più rari d'Archit. e di alcune Pitture, della Città di Vic. Dial. di Ott. Bert. Scamozzi, Vic. 1761. 4. mit

mit K. — — In Pesaro: In dem 4ten Bde. S. 1. der Raec. d'Opusc. scient. e filol. des Calagera findet sich eine Istorìa delle Pitture in Majolica, fatte in Pesaro. — Catal. delle Pitture nelle Chiese di Pesaro, Pef. 1783. 8. — — In Parma: Guida e esatta Notizia . . . delle più eccell. Pitture di Parma, Parm. 1752. 8. — — In Padua: Descriz. delle Pitture, Scult. et Archit. di Padova, da Rosetti, Pad. 1780. 12. — — In Turin: Guida de' Forast. per la Real Città di Torino 1753. 8. — — S. übrigenß die Art. Akademie, Gallerie, Florentinische, Lombardische, Römische, Venezianische Schule. — Auch gehdren von Kupferstichwerken noch hieher: Schola Italica Picturae, f. Selectae quaedam summor. e Schola Ital. Pictor. Tabulae, aer. inc. cur. G. Hamilton, R. 1773. f. — Istorìa pratica dell' Incominciamento e progressi della pittura, o sia Raccolta di cinquante stampe estratti da ugual numero di disegni Originali esistenti nella Real Galeria di Firenze . . . incise da Stef. Mulinari . . . Fir. 1778. f. — Etruria Pittrice . . . Flor. 1792. f. 60 Bl. — —

In den Niederlanden: Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres, comparés avec ceux de Rubens, Par. 1681. 12. von de Piles und im 4 Bde. f. Oeuvr. Amst. 1767. mit besondern Beschreibungen einiger Gemählde des Rubens. — Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissemens histor. sur un Cabinet et les Auteurs des tableaux qui le composent, Dresd. 1755. 8. — Voyage pictor. de la Flandre et du Brabant, p. Mr. I. B. Deschamps 1770. 8. Deutsch, Leipz. 1771. 8. — Voyage d'un Amateur des Arts en Flandre, dans les Pays-bas, dans la Hollande . . . dans les Années 1775-1778. p. Mr. de la Roche, Amst. 1783. 12. 4 Bde. — — Besondre Beschreibungen von Gemählde in ein-

zeln Städten, als in Amsterdam: Kunst en Historiekundige Bfschryving en Aanmerkingen over alle de Schildereyen op het Stadthuys te Amsterdam, door J. van Dyk, Amst. 1758. 8. — — In Antwerpen: An accurate Description of the principal Beauties in Painting and Sculpt. belonging to the several Churches, Convents etc. in and about Antwerp, Lond. 1765. 8. — — S. übrigenß die Art. Brabantische und Flämändische Schule.) — —

In Frankreich: Von dem Ursprunge und Fortgange der Bau-, Bildhauer-, Kupferstecher- und Mahlerkunst wird in dem 10ten Bd. des Diction. pittoresque et histor. . . de Paris . . . par Mr. Hebert, Par. 1765. 12. 2 Bde. gehandelt. — A Review of the polite Arts in France at the Time of their establishment under Louis the XIVth. compared with their present state in England, in which their national importance, and several pursuits are briefly stated and considered, Lond. 1783. 4. (Ein Brief von H. Green an Jos. Reynolds.) — Nachrichten von ein und zehn Gemählde liefern, ausser den ältern Beschreibungen von Paris: Curiosités de Paris, Versailles, Marly etc. p. Mr. L. R. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Hist. de Paris, p. Jos. Martinet, Par. 1779 u. f. 8. 3 Bde. mit K. — Guide des Amateurs et des Voyageurs à Paris . . . p. Mr. Thierry, Par. 1787. 12. 2 Bde. — Auch liefert dergleichen Nachrichten von den neuesten Gemählde der Almanac des Beaux Arts. — — S. übrigenß die Art. Akademie, Gallerie, und Französische Schule. — —

In Spanien: El Pincel, cujas Glorias descrivia D. Felix de Lucio Espinosa y Malo, Mad, 1681. 4. — Relacion de la Distribucion de los premios . . . repartidos por la Real de S. Fern. a los Discipulos . . . en la Junta general celebr. en 23 di Diciembre 1753. Mad. 1754. 4. — Oracion leida en la Junta general de

Real Academia de San Fernando . . . el dia 14 de Julio 1781. 4. von D. Gasp. Melch. de Jovellanos. — S. übrigens die Art. Academie, Gallerie, und von den verschiedenen Reisebeschreibungen, die von Puente, und von A. Ponz. —

In England: Ueber den Zustand derselben in den ganz frühern Zeitpunkten finden sich in Warton's hist. of poetry, als Vd. 1. Diss. 2. C. 2. d. Note einige Nachrichten. — Observ. on anc. Painting in Engl. in dem 9ten Vd. der Archaeologia, or Miscell. tracts relat. to Antiq. Lond. 1789. 4. von Pownall. — The present State of the Arts in England; by Mr. Rouquet, Lond. 1755. 8. franzöf. Par. 1755. 12. — Anecdotes of Painting in England, with some accounts of the principal artists and incidental notes of other arts, collected by the late Mr. G. Vertue and now digested and published from his Original Mss. by Mr. Horace Walpole, L. 1762-1771. 1780. 4. 4 Vd. mit K. 1782. 8. 4 Vd. Bern. 1767. 4. 4 Vd. mit K. — The english Connoisseur: cont. an Account of whatever is curious in Painting, Sculpt. . . . in the Palaces and Seats of the nobility and principal Gentry in England . . . Lond. 1765. 8. 2 Vde. — Lettre sur l'etat actuel des Arts liberaux en Angleterre, p. Mr. Pingeron 1768. 8. — Enquiry into the real and imaginary obstructions to the acquisition of Arts in England, by Jam. Barry 1775. 8. — — Von der verschiedenen Ausstellung der Akademie der Mahlerey handeln: Review of the Paintings exhibited 1762. 4. — A Catalogue of the Pictures, Sculptures etc. exhibited at the Great Room in Spring Garden, Apr. 22, 1767. . . . Lond. 1767. 4. — Observations on the Pictures now in exhibition at the Royal Academy, Lond. 1771. 4. wovon sich im 14ten Vd. S. 57. der N. Bibl. der sch. Wiss. ein Ausz. befindet. The conduct of

the Royal Academ. 1771. 8. — Von der 5ten Ausstellung findet sich, ebend. Vd. 15. S. 328. eine Nachricht. — Von der 6ten ebend. Vd. 16. S. 311. — The exhibition or the second anticipation, 1779. 8. — A candid Review of the Exhibition (being the twelfth) of the Royal Academy 1780. L. 4. — The Exhibition of the Royal Academy 1783 (The Fifteenth) L. 4. Nach dem hier angehängten Verzeichniß, beläuft sich die Anzahl der Künstler über 200. — The Bee, or the Exhibition exhibited, a Catal. of all the Pictures with Comments 1789. 4. — — Auch gehören hierher: Guide through the Royal Academy, by Jos. Barerri 1781. 8. — Acc. of a Series of Pictures in the room of the Society of Arts, by J. Barry 1783. 8. — Und Nachrichten über den Zustand der schönen Künste in England finden sich auch im 4ten Th. von Wendeborns Schilderung von Großbritannien. — S. übrigens die Art. Academie und Gallerie. —

In Dännemark: Nachr. von dem Zustande der Wissensch. und Künste in den K. Dänischen Reichen und Ländern, Copenhagen. 1753-1769. 8. 5 Th. — Essai histor. sur les Arts et leur progrès en Danemarc, Cop. 1778. 8. — S. übrigens die Studien zur Kenntniß . . . der schönen Kunst . . . auf einer Reise nach Dännemark, von Fr. W. Vaf. von Ramdohr, Han. 1792. 8. — — und den Art. Academie. —

In Deutschland: Nachricht von sehenswürdigen Gemälden und Kupferstichsammlungen, Münz- und Gemmenk. . . . in Deutschland, von Fdr. Christn. Gottl. Hirsching, Erl. 1786-1789. 8. 4 Vde. — Auch gehören hierher die bekannten Beschreibungen von Berlin (von Fdr. Nicolai, Berl. 1786. 8. 3 Vde.) — Dresden — Wien — Augsburg (Kunst- und Handwerksz. der Reichsstadt Augsburg. . . . von Paul von Stetten, dem jüngern, Augsburg. 1779-1788. 8. 2 Th.) — München (Beschreibung . . . von Westenrieder,

der,

der, Münch. 1782. 8. Die vornehmsten Merkw. der Res. München, für Liebh. der bildenden Künste, von Rittershausen, Münch. 1788. 8. — Mannheim (Descript. de Manheim 1781. 8. Verz. der, in dem Churf. Cabinette zu Mannheim befindlichen Malereyen, Mannh. 1756. 8.) — Nürnberg (Beschr. . . . von Nürnberg von C. G. Murr, Nürnberg. 1778. 8.) — Und von den Ausstellungen der Kunstacademie zu Augsburg sind, bis jetzt, 36 Nachrichten . . . mit den, bey dieser Gelegenheit gehaltenen Reden, erschienen. — S. übrtgens die Art. Academie und Gallerie.

Beiträge zur Geschichte der Malerey in neuern Zeiten überhaupt, liefern: Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig. 1759. 1765. 13 Bd. — Neue Bibl. der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig. 1766 u. f. bis jetzt 47 Bände. — Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen, Leipzig. 1768-1769. 8. 2 Bd. — Christn. Gottl. von Mure Journal zur Kunstgeschichte . . . Nürnberg. 1775. 8. 17 Th. — Miscellaneen artistischen Innh. von J. G. Meusel, Erf. 1779 u. f. 8. 30 Hefte. — Museum für Künstler und Kunstliebhaber, von ebend. Mannh. 1787. 8. 13 St. — Ueber den Zustand der Malerey in China, ein Brief von dem Jes. Attiret, im Journ. des Sav. Junius 1777 Deutsch im 13ten Bde. S. 197 der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften. —

Nachrichten und Lebensbeschreibungen von Malern aller Zeit und aller Völker liefern: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens Peintres anc. et mod. par André Felibien, Par. 1666-1672. 4. 2 Bd. 1688. 4. 2 Bd. 1696. 4. 5 Bd. (mit seinen übrigen Werken) Lond. 1705. 8. 4 Bd. (nebst verschiedenen andern Schriftstücken und s. Vies des Architect.) Amst. 1706. 12. 6 Bd. Trevoux 1725. 12. 6 Bd. à la Haye 1736. 12. 6 Bd. (eben so.) — Der 2te Th. des ersten Bandes von Sandrarts Acad. tedesca

della Archit. Scultura e Pitt. Nürnberg. 1675. f. enthält Lebensbeschreibungen und Nachrichten von Malern aller Zeit, welche ist den 7ten Bd. seiner Werke einnehmen. — Noms des peintres les plus célèbres anc. et modernes, Par. 1679. 12. — Abregé de la Vie des Peintres avec des reflex. sur leur ouvrages . . . (von Roger de Piles) Par. 1699. 1715, 1747. 12. und älster Bd. seiner Oeuvr. div. Amst. 1767. 12. 5 Bd. Engl. Lond. 1706. 1744. 1753. 8. Deutsch (elend) Hamb. 1710. 12. (von 221 Malern, in sechs Bücher abgetheilt, wovon das erste die Ecole Grecque, das zweyte die Ecole Romaine et Florentine, das dritte die Ec. Venetienne, das vierte die Ecole de Lombardie, das fünfte die Ec. Allemande et Flamande, das sechste die Ecole françoise enthält.) — Abecedario pittorico, o sia serie degli uomini i più illustri in pittura scultura ed archit. da F. Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. corr. et notabilmente di nuove notizie accresciuto da P. Guarienti, Ven. 1753. 1761. 4. Unter dem Titel: Supplemento alle serie dei Trecenti elogi e ritratti degli uomini illustri etc. Fir. 1776. 4. 2 Bd. (aber höchst leicht und verwirrt.) — Account of the most eminent Painters, both anc. and modern, continued down to the present times, according to the order of their succession, by Rich. Graham, Lond. 1716. 8. (ist bereits die 2te Aufl.) — Tables histor. et chronol. des plus fameux Peintres anc. et mod. par Ant. Fred. Harms, à Brunsw. 1742. f. — Allgemeines Künstlerlexicon (von J. N. Güeslt) Zür. 1763; 1767. 4. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Exeratt des differens ouvrages publiés sur la vie des peintres, par M. Papillon de la Ferté, Par. 1776. 12. 2 Bd. — Auch finden sich dergleichen Nachrichten noch in mehreren, allgemeinen historischen Werken, als in Per. Opmerii Op. chronogr. Orbis univ. a mundi exordio usque ad A. 1611.

1611. Antv. 1611. fol. 2 Bb. Col. 1625. 8. (Seht aber nur bis aufs J. 1591. — — u. v. a. m.

Von den Mahlern der Alten: Lettera di M. Giovat. di M. Marcello Adriani nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti Artesfici antichi in pittura, in Bronzo ed in Marmo vor dem 3ten Bd. der zweyten Ausg. von des Vasari Vite, Flor. 1568. 4. 3 Bd. so wie bey den folgenden (bey der zu Livorno und Flor. 1767. 4. im 1ten Bd. S. 167) befindlich. — Vite de' pittori antichi, scritte ed illustrate da Carlo Dati; Fir. 1667. 4. Nap. 1730. 4. — Lezione detta nella Acad. della Crusca intorno a' pittori Greci e Latini, da Fil. Baldinucci, Fir. 1692. 4. — Bey der 1ten Ausgabe des Junius, De pict. Vet. Rac. 1694. sindet sich ein Catal. der alten Mahler und Künstler aller Art. —

Von den Mahlern der Neuern überhaupt: Ausser den, in allgemeinen biographischen Werken, als in der Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les Vies et les Elog. des Hommes ill. p. J. Bullart. Brux. 1682. 1695. f. und d. m. vorkommenden Nachrichten, liefern dergleichen: Le Vite de' Pittori, de' Scultori e degli Arch. moderni, con loro ritratti al naturale da Giov. Piet. Bellori, Rom. 1672. 4. accresciuta colla vita e ritratto del Cav. Luc. Giardano, Rom. 1728. 4. — Vite de' Pittori, Scult. ed Archit. moderni . . . da Liono Pascoli, Rom. 1730-1736. 4. 2 Bd. (mit sehr verstümmelten Nahmen der Ausländer.) — The Portraits of the most eminent painters and other famous artists, that have flourished in Europe, curiously engraved on above one hundred Copper Plates by J. Bouttats, Peter de Jode, W. Hollar, P. Pontius, J. Vorstermann, C. Waumans from Original paintings of Anth. v. Dyk, Corn. Janfens, Guido Rheni, Dav. Teniers and other celebrated Masters, with an account of their lives, ca-

acters and most considerable works: To which is now added an histor. and chronological series of all the most eminent painters, for near five hundred Years, chiefly collected from a Manuscript of the late famous Father Resta, L. 1739. 4. — Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques reflex. sur leurs caractères, et la manière de connoitre les desseins et les tableaux des grands maîtres, p. Mr. . . . (Ant. Jos. Dezallier d'Argenville) de l'Academie Roy. de Montpellier, Par. 1745-1752. 4. 3 Bände . . . Nouv. Edit. augmentée de la vie de plusieurs peintres, (wo auch der Verf. sich genannt hat.) Par. 1762. 8. 4 Bd. Fängt von Raphael an, und enthält überhaupt 255 Lebensbeschreibungen. Deutch, Leipzig 1767. 8. 4 Th. — The Gentleman and Connoiss. Dictionary of painters, containing a complete collection and account of the most distinguished Artists, who have flourished in the Art of painting in Europe from 1250 to 1767. To which are added . . . a Catal. of the Disciples of the most famous masters . . . and a Catal. of those painters, who imitated the works of the most eminent masters so exactly as to have their copies frequently mistaken for Originals . . . by Pilkington, Lond. 1767. 4. und ein Auszug daraus unter dem Titel: A concise Introduction to the knowledge of the most eminent painters, Lond. 1778. 8. — Dictionnaire des Artistes . . . p. Mr. l'Abbé (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. 2 Bde. — Biogr. Memoirs of extraordinary Painters, exhibiting not only Sketches of their principal works and professional characters, but a variety of romantic adventures, and original Anecdotes . . . Lond. 1780. 12. — Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la Galerie Electo-

Electo-

Electorale de Dresde, Dresde 1782. 8. — Manuale de' Pittori per il Anno 1792. Fir. 8. Ital. und Französisch, und so viel ich weiß nicht bloß auf italienische Künstler eingeschränkt. — Auch finden sich dergleichen Lebensbesch. von neuern Malern überhaupt noch bey mehreren Gemählde-Verzeichnissen, als bey der Descript. des Tabl. du Palais Royal. . . Par. 1727. 8. von du Bois de St. Gelais, u. d. m. —

Von italienischen Malern überhaupt: Vite de' più eccellenti archit. pittori e scultori Italiani, da Cimabue in fino a' suoi tempi, scritte da Giov. Vasari pitt. ed arch. Aret. Fir. 1550. 4. 3 Th. in 2 Bd. ohne K. di nuovo dall' Autore riviste ed ampliate con l'aggiunta de' vivi e de' morti dall' a. 1550 al 1567. Fir. 1568. 4. 3 B. mit den Abbildungen (welche nicht, wie Sandrart in s. Academie, Baldinucci, Mander, Descamp I. S. 80. und ihnen nach H. von Murr in seiner Bibl. de peinc. S. 42. sagen, von Joh. Calcar, oder Kalter, sondern von Vasari selbst (S. S. 8. der Vorrede des Vottari zu seiner Ausgabe) gezeichnet, und von einem Cristofano (dessen Geschlechtsnahmen er nicht nennt, und Vottari nicht weiß, aber für einen Deutschen hält, und welches, dem Hrn. v. Heinecke zu Folge, in seinen Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen I. 351. Coriolan war) in Holz geschnitten waren.) Mit einigen Marginalien von Carlo Manolesi, und anders abgetheilt, Vol. 1647. 4. 3 Bd. (welche nachher noch verschiedene mal abgedruckt worden.) Von Giov. Vottari, mit Berichtigungen aus andern Italienischen, die Malerey angehenden Schriften, Rom 1759. 4. 3 Bd. und noch mit einigen Anmerkungen vermehet von Dom. Gentili, Livorno und Florenz 1767. 1772. 4. 7 Bd. mit Kupf. (Der eigentlichen Lebensbeschreibungen sind überhaupt 223 und der Abbildungen 154.) — Vite de' pittori, scultori ed archit. dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano VIII nell' 1642 da Giov. Baglioni, Rom, 1642. 1649.

Dritter Theil.

4. Nap. 1733. 1735. 4. — Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua (1670) per le quali si dimostra, come e perchi le bell' arti di pittura, scult. ed arch. lasciata la rozzezza delle maniere greca et gotica si siano in questi secoliridotte all' antica loro perfezione. . . di Fil. Baldinucci, Fir. 1681. 4. Secolo primo, dal 1260 al 1300. Sec. secondo, dal 1300 al 1400, ebend. 1686. 4. Sec. terzo, dall' 1400 al 1540 (Parte posth.) ebend. 1728. 4. Secolo IV, Parte prima dall' 1540 al 1580, ebend. 1688. 4. Secolo IV; Parte sec. dal 1580 al 1610, ebend. 1702. 4. (posth.) Sec. V. dal 1610 al 1670. ebend. 1728. 4. überhaupt 6 Th. Neu herausgegeben, mit seinen übrigen Schriften, mit Anmerkungen und Abhandlungen von Dom. Mar. Manni, Flor. 1767. 1774. 4. 20 Bd. Von Giuf. Piacenza, Tur. 1767 u. f. 4. 8 Bd. — Ritratti di alcuni celebri pittori del Secolo XVII. disegn. ed intagl. in rame del Cav. Ottavio Leoni, con le vite de' medesimi tratti de' vari autori, accresce. d'Annotazioni, si è aggiunta la vita di Carlo Maratti, scr. da Giov. P. Bellori fin' all' anno 1689. . . Rom. 1731. 4. (Der Abbildungen sind 12, worunter von Ausländern auch Sim. Vouet ist.) — Museo Fiorentino, che contiene la serie de' ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano, che esistono nell' imperia galleria di Firenze; colle vite in compendio de' medesimi descr. da Franc. Moucke. . . Fir. 1752. 1762. f. 4 Bände. — Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguita a quelle pubblicate nel Museo Fior. esistente apresso l' Abate Ant. Pazzi, con brevi notizie intorno a' medesimi, compil. dall' Abate Orazio Marini, Fir. 1764. f. 2 Bd. worunter sich auch einige ursprünglich Deutsche, 3. B. hier. Hafner, befinden. — Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura ed architettura con i loro Elogi e ritratti incisi in Rame

3

comin-

cominciando della sua restaurazione fino ai tempi presenti, Fir. 1769-1775. 4. 12 Th. (300) worunter aber auch Deutsche, wie z. B. Lucas v. Leiden ist.) — Auch finden sich von Italienischen Malern noch Nachrichten bey dem so genannten Cabinet de Crozat, Par. 1729-1742. f. 2 Bd. 1764. f. 2 Bde. — Bey dem Cat. raisonné des Tabl. du Roi, von Epicie, Par. 1752 u. f. 4. 2 Bde. Deutsch, Halle 1769. 8. — u. a. m. —

Von Malern in einzeln italienischen Städten, als von Rom: Vite de' pittori, scult. et architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641. fino al 1673. di Giovb. Passeri, Rom. 1772. 4. mit Anmerkungen von Vottari. Deutsch, Dresd. 1786. 8. (Der Künstler sind 37, obgleich freylich nicht alle Römer.) — Von Florenz: Auffer den bereits angeführten Werken von Vasari, u. a. m. finden sich in den Vite d'uomini illustri Fiorentini, da Fil. Villani, colle Annotazioni del C. Mazzuchelli, Ven. 1747. 4. Lebensbeschreibungen; — und in der Serie di Ritratti ed Elogi d'uomini illustri Toscani auch Abbildungen und Lobschriften auf Maler. — Von Bologna: Bey des Ioa. Ant. Bumaldi, i. e. Ovidii Montalbani Minerv. Bonon. seu Bibl. Bonon. Bon. 1641. 24. findet sich ein Catal. brevis antiquor. pictor. et sculptor. Bononiens. — Felina pittrice, ovvero Vite de' Pittori Bolognesi di C. Cef. Malvasia, Bol. 1678. 4. 4 Th. in 2 Bd. mit Kupf. (Das Werk, oder vielmehr das Urtheil des Verf. über Raphael, veranlaßte Osservazioni . . . von D. Vinc. Vittoria, Rom. 1679. 4. welche in den Lettere familiari . . . von G. P. Zanotti, Bol. 1705. 8. widerlegt wurden.) — Vite de Pittori Bolognese non descritte nella Felina pittrice, Rom. 1769. 4. von Luigi Crespi. — Auch finden sich dergleichen Nachr. noch in der vorher angeführten Bologna perlustrata von Ant. P. Masini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. (S. über-

gens den Art. Lombardische Schule.) — Von Venedig: Le Maraviglie dell' arte, ovvero Vite de' Pittori Veneti e dello Stato ove sono raccolte l'opere insigni, i costumi ed ritratti loro, con la narratione delle historie e delle favole e della moralità da quelli dipinte . . . dal Cav. Carlo Ridolfi, Ven. 1648. 4. 2 Bd. — Comp. delle vite de' Pittori Veneziani istorici più rinomati del presente secolo, con suoi ritratti tirati al naturale, del. et inc. da Pier. Longhi, Ven. 1762. f. 24 Abbildungen. — Von Genua: Vite de' pittori, scultori ed arch. Genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono, con alcuna ritratti degli stessi: Opera posthuma di Raff. Soprani. Aggiuntavi la vita dell' Autore, per opera di Gio. Nic. Cavana, Gen. 1674. 4. accresc. ed arricchite di Note da Carlo Giuf. Ratti, Gen. 1768. 4. 2 Bd. mit K. — Von Ferrara: In dem Apparato degli uomini illustri della Città di Ferrara, div. in tre parte da Fra Agostino Superbi, Ferr. 1620. 4. handelt einer von den Ferrarischen Malern. — Le Pitture, che adornano tutte le chiese della città di Ferrara, con le notizie, che sin ora si sono potuto ricavare de' Pittori, che le dipinero fino all' anno 1704. da Carlo Brisighella . . . Ferr. 1706. 8. — Vite de' più insigni pittori e scultori Ferraresi, da Girol. Baruffaldi, Ferr. 1705. 4. — Catal. storico de' pittori e scultori Ferraresi e dell' loro opere con una notizia delle pitture nelle chiese di Ferrara, Ferr. 1782-1783. 8. 2 Bd. — Von Neapel: Vite de' pittori, scult. ed arch. Napolitani, da Bern. da Dominici, Nap. 1742-1745. 4. 3 Bde. — Von Perugia: Vite de pittori, scultori, ed archit. Perugini, da Lione Pascoli, Rom. 1732. 4. — Von Modena: Raccolta de' pittori, scultori ed architetti Modenesi più celebri, di D. Lud. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Von Bassana: Notizie intorno alla vita

vita ed alle opere de' pittori, scultori ed intagliatori di Bassana, da Giamb. Verci, Bass. 1775. 8. — Von Verona: Le Vite de pittori, scultori ed archit. Veronesi, raccolte da varii Autori stampati e manuscritti e da altre particolare memorie. Con la narrativa delle pitture e sculture che s'attrovano nelle chiese, case ed altri luoghi pubblici e privati di Verona e suo territorio, del Fr. Sign. Bartol. Conte dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Auch in der Verona illustrata des March. Maffei, Ver. 1732. f. und 4. 4 Bd. finden sich Nachrichten von Veronischen Maltern und ihren Werken. — Von Siena: In den Pompe Senesi dall P. Isidoro Ugurgeri Azzolini, Pistoja 1649. 4. wird im 2ten Theil Tit. 33. von den Maltern, Bildhauern und Baumeistern von Siena gehandelt. —

Von spanischen Maltern: Vidas de los Pintores y Escultores eminentes Españoles, von D. Antonio Palamino Velasco, als der 3te Th. f. Museo Pictorico, Mad. 1724. f. einzeln, Lond. 1742. 8. Englisch, Lond. 1739 und 1744. 8. Französisch, Paris 1749. 12. Deutsch, Dresden 1781. 8. — Anecdotes of eminent painters in Spain, during the XVI. and XVIIth. Centuries, with curious remarks upon the present state of arts in that Kingdom, by Rich. Cumberland, Lond. 1782. 8. 2 Bd. —

Von französischen Maltern: Auffer den Nachrichten von französischen Maltern in den Werken eines Felibien, de Piles, d'Argensville, handeln davon besonders: Vies des cinq premiers peintres du Roi, Par. 1752. 12. 2 Bd. (von Le Brun, Coppel, Mignard, Le Moine und Boulogne, geschrieben von Desportes, Caylus und Watelet.) — Caracteres de quelques Peintres franc, p. Mr. Baillet de St. Julien 1755. 12. (Ist nichts als eine zweyte Aufl. der Ode de Mylord Telliab, la Peinture, von ebend. 1753. 12. Deutsch, Berl. 1756. 8.) — Der Necrologue des hommes

celebres, Par. 1766. 12 u. f. liefert Nachrichten von den seit dieser Zeit verstorbenen französischen Maltern. —

Von niederländischen Maltern: Het Schilder-Boek door Karel van Mander, Alcaer 1603. 4. Harl. 1604. 4. Amst. 1619. 4. (ungefähr von 1366 bis 1602.) — Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilderkonst inhoudende den Lof van de vermarste Schilders, Architecten, Beldthowers ende Plaetsnyders van dese Eeuw door Corn. van Bie, T. Antw. 1649-1661. 4. 14 Bd. mit Kupf. (in hyperbolischen Versen.) — De Broederschap van de Schilderkonst, door J. Asselyn, Amst. 1654. 4. — De groote Schouburg der Nederlandsche Konstschilders en Schildereessen, waar van'er veele met hunne Beeltenissen ten Tooneel verschynen, en hun Levensgedrag en Kunstwerken beschreven worden: Zynde een Vervolg op het Schilderboek van Karel van Mander door Arn. Houbraken, Amst. 1718. 8. 2 Bd. mit 67 Kupf. s'Gravenh. 1750. 1753. 8. 3 Bd. (von 1466 bis 1659.) — De Levensbeschryvingen der Nederlandschen Konstschilders en Konstschildereessen, met een Uytbreiding over de Schilderkonst der Ouden, verrykt met de Konterfeytsels der vornaamsten Konstschilders en Konstschildereessen, in Kooper gefneden, door Jac. Campo Weyermann, vier Deele, s'Gravenh. 1729. 4. 3 Bd. — De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche Konstschilders en Konstschildereessen door Joh. van Gool, twe Deele, s'Gravenh. 1750-1751. 8. 2 Bd. mit Kupf. wozu gehört: Brief aan een Vriend behelzende eenige Anmerkingen op het eerste Deel van der Nieuwen Schouburg, Haye 1751. 8. (von Ger. Hoet) und Antwortt op den zoo genaamden Brief . . . ebend. 1751. 8. — Tooneel des uitmuntende Schilders van Europa, en byzonderlyk van Nederland, met hunne Afbeeldzels in fraaije

fraaije Kunstplatten, s'Gravenh. 1752. 8. — La Vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des Portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des reflexions sur leurs différentes manières, par Jean Bapt. Descamp. Par. 1753 - 1763. 8. 4 Vd. Fängt mit dem J. 1366 an. Vergl. mit der Bibl. der schönen Wissensch. Vd. 9. S. 1. und S. 173 u. f. Vd. 10. S. 209 u. f. — Auch finden sich Nachrichten von Niederländischen Maltern, in den Pictor. aliquot celebr. Germaniae inferioris Effig. . . Antv. 1572. f. und Abbildungen in dem Theatr. Honoris . . . Amstel. 1618. f. —

Von englischen Maltern: S. vorher die Geschichte der Malterey. —

Von Deutschen Maltern: Auffer den, in dem Sandrart, im Descamp, so wie in dem d'Argensville, befindlichen Lebensbeschreibungen giebt es, meines Wissens, kein, die deutschen Malter allein und überhaupt begreifendes deutsches biographisches Werk; und wer die dazu erforderlichen Fähigkeiten und Kenntnisse besäße, und die dazu nöthige Zeit und Mühe darauf verwenden wollte, könnte sich also ein Verdienst um diesen Zweig unserer Literatur verschaffen, wenn er eines dergleichen lieferte. Nachrichten von deutschen Maltern liefern übrigens: Joh. Gabr. Doppelmayrs historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg. 1730. f. 2 Th. m. K. — Ios. Hartzheimii Bibliotheca Colonienfis . . . Accedunt Vitae Pictorum, Chalcogr. et Typogr. celebr. nostratium, Col. 1747. f. — Geschichte und Abbildung der besten Malter in der Schweiz von Joh. Casp. Süßli, Zür. 1754, 1779. 8. 5 Vd. (incl. des Anhangs) — Georg Wolfs. Knorr allgemeine Künstlerhistorie, oder berühmter Künstler Leben, Werke und Verrichtungen, Nürnberg. 1759. 4. — Der erste Abschnitt der zehnten Sammlung, von P. M. Sprengels Handwerke und Künste in Tabellen, Berl. 1773. 8. handelt auf 105

Seiten von Maltern, und enthält eine Biographie aller berühmten jüngern Berliner Malter. — Teutsches Künstlerlexikon . . . von J. G. Menzel, Lemgo 1778; 1789. 8. 2 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstfachen, das Leben und die Werke aller dässigen Malter, Bildhauer, u. s. w. betreffend . . . von H. Häsgen, Frankfurt a. M. 1780. 8. Verm. und mit dem Titel: Artiftisches Magazin: endend. 1790. 8. — Die bey der Beschreibung von Berlin, von H. Nicolai befindlichen Nachrichten, die Berliner Künstler betreffend, sind, Berl. 1786. 8. besonders abgedruckt worden. — Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern, von H. Keller, Leipz. 1788. 8. — S. übrigens die vorher bey der Geschichte der Malterey in Deutschland angeführten Werke. —

M a h l e r e y.

(Redende Künste; Musik.)

Man kann nicht nur für das Auge allein, sondern auch blos für die Einbildungskraft und sogar für das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieses die Tonsetzer. Der Dichter kann sichtbare Gegenstände so schildern, daß wir sie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieser Malterey ist bereits anderswo besonders gesprochen worden*). Die Maltereyen der Musik, in welche sich einige Tonsetzer sehr unzeitig verliebt zu haben scheinen, sondern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch schon in einem besondern Artikel berührt haben**). Der eigentlich für die Musik dienende Stoff ist leidenschaftliche Empfindung †). Doch geht es auch wol an, daß sie bloße Charaktere schildert, in sofern diese sich

*) S. Gemählde II Th. S. 349.

***) S. Gemählde II Th. S. 357.

†) S. Musik; Gesang.

sich in Ton und Bewegung zeigen; daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als solche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzelne Charaktere von besondern Menschen haben einige französische Tonsetzer, besonders Couperin, geschildert; und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierstücke herausgegeben, durch die er verschiedene Charaktere seiner Freunde und Bekannten ziemlich glücklich ausgedrückt hat. Es geht auch an, Malerereyen aus der leblosen Natur in Musik zu bringen: nicht nur solche, die in der Natur selbst sich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, sondern auch die, welche das Gemüthe durch bestimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer stillen ländlichen Scene, wenn nur die Musik die Poesie zur Begleiterin hat, die uns das Gemälde, dessen Wirkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorstellt.

Aber Malerereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, sondern als Vergleichen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar oft in den so genannten Arien geschieht, auch durch Musik auszudrücken, selbst da, wo der Eindruck derselben, dem wahren, durch das ganze Stück herrschenden Ausdruck schadet, ist eine Sache, die sich kein verständiger Tonsetzer sollte einfallen lassen. Der Dichter erinnert sich oft in der angenehmsten Gemüthsstimmung eines Sturms, der ihn ehemals beunruhiget hat, und thut seiner Erwähnung: aber unsinnig ist es, wenn der Tonsetzer bey dieser Erwähnung mit seinen Tönen stürmet.

Eben so unbesonnen ist es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonsetzer uns körperliche Gegenstände mahlet, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinschaft haben;

so wie man bisweilen sieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stück, bloß um die Kunst und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Racheule geschildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonsetzer muß sich schlechterdings dergleichen Kinderereyen enthalten, es sey denn, da wo er wirklich positiv seyn muß; er muß bedenken, daß die Musik weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern bloß für das Herz arbeitet.



Ueber die musikalische Malererey, von Joh. Jac. Engel, Berl. 1780. 8. Frzsch. in dem 1ten Bde. des Rec. de Pieces interess. — S. übrigens den Art. Ausdruck, S. 275.

M a n i e r.

(Zeichnende Künste.)

Das jedem Maler eigene Verfahren bey Bearbeitung seines Werks kann überhaupt mit dem Namen seiner Manier belegt werden. Wie jeder Mensch im Schreiben seine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchstaben zu bilden, und aneinander zu hängen, wodurch seine Handschrift von andern unterschieden wird: so hat auch jeder zeichnende Künstler seine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von seiner Hand ist, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handschriften kennet.

Man hat aber dem Worte noch eine besondere Bedeutung gegeben, und braucht es, um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrücken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geschmak der Natur entgegenstehendes an sich hat. Wenn man von ei-

nem Gemählde sagt, es sey Manier darin, so will man damit sagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung streitendes. Eigentlich sollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunst nichts, als die Natur, nämlich die vorgestellten Gegenstände sehen, ohne dabey den Künstler, oder sein Verfahren gewahr zu werden *). Bey Gemähl- den, die maniert sind, wird man sogleich eine besondere Behandlung, einen besondern Geschmak des Künstlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenstandes abführen, und die Aufmerksamkeit bloß auf die Kunst lenken. Darum ist die Manier schon in sofern etwas unvollkommenes: sie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künstler eine gewisse Behandlung, die er sich angewöhnt hat, auch bey solchen Arbeiten anbringt, wo sie sich nicht schicket. So hat Claude Melan Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer gestochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen, von einem Punkt aus als eine Schneefinie in die Runde herumlaufenden Strich besteht, der an dunkelen Stellen kernhafter und an hellen feiner ist. Die Manier ist nicht nur zu Figuren unnatürlich, sondern giebt dem Kupferstich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben so schlecht ist die Manier des Benedischen Kupferstechers Pitteri, der seine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufende Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen ist insgemein die Rede, wenn man von einem Künstler, besonders von Malern sagt, sie seyen manieret.

Wiewol man den Ausdruck gemeinlich bloß von der Behandlung braucht, so giebt es doch Künstler, die schlechte Manieren in der Wahl

*) S. Kunst.

der Materie, oder in der Zusammen- setzung, oder in der Zeichnung, und auch in der Führung des Pinsels haben. So haben David Teiniers, Ostade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona seine Manier in den zu langen Verhältnissen seiner Figuren. So giebt es Maler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die sie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die sie mahlen, haben in allen ihren Gemähl- den, jede Art immer dieselbe Gesichtsbildung, Stellung und dieselben Verhältnisse, so verschieden auch ihre Charaktere nach dem Inhalt der Stücke seyn sollten. So haben einige Maler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der streng oder lieblich, finster oder glänzend ist; der Inhalt sey von welcher Art er wolle.

Diesen manierten Künstlern fehlt es an der Biegsamkeit des Genies, jeden Gegenstand nach der ihm eignen Art darzustellen; sie zwingen alles in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden sie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannichfaltigkeit ihrer Werke einformig und langweilig.

Darum sollte der Künstler große Sorgfalt anwenden, sich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden besondern Fall, die eigentlichsten Mittel, zum Zweck zu gelangen, zu erfinden vermag. Nitzend lernet man das Genie des Künstlers besser kennen, als wo er Gegenstände von verschiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er sich in diese Verschiedenheit zu finden, und jedem Ding, auch in zufälligen Sachen, seinen natürlichen Charakter zu geben, so ist er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigem Genie; aber sehr eingeschränkt ist dasselbe, wenn

wenn

wenn er Dinge von verschiedener Art in seine Manier zwinget, und es macht wie Prokrust, von dem die Fabel sagt, daß er denen Gästen, die länger waren als sein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie sieht man an Homer und Horaz sehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer sehr genau nach dem Inhalt abändern, da man bey Ovidius beynah immer dieselbe kleine, spielerische Manier gewahr wird, es sey daß er große, oder kleine Gegenstände behandle.

Die Manier kann sich in jedem besondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeigt sich auch wirklich, wenn der Künstler in einem dieser Theile mehr das thut, dessen er gewohnt ist, als das, was die besondere Natur und Art seines Gegenstandes erfordert. Es giebt Baumeister, deren Hauptgeschmack so ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß sie diesen Charakter auch in einem zu bloßem Gefängniß bestimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Beispiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der seine Manier ist, behält.

Man sagt von einem Künstler, er habe eine große Manier, wenn er sich begnügt, das, was wesentlich zur Darstellung des Gegenstandes gehört, in der höchsten Wichtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger wesentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptsächlich darin, daß auf diese unwesentlichen Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geschiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künstler, seinen Fleiß, und seine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynah ängstliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenstandes selbst empfindet. So ist

in der Ausführung unser deutsche Mahler Denner, der in seinen Köpfen kein Haar im Barte übersehen hat, ohne es besonders anzuzeigen, und selbst der Ritter van der Werff, der, wie es scheint, sich ein Gewissen würde daraus gemacht haben, einen Pinselstrich in seinen Gemälden sehen zu lassen. Diese kleine Manier ist das, vor dem der Künstler sich am meisten hüten sollte, weil es dem Werk allen Nachdruck benimmt. Wenn wir einen Dichter sehen, der die einzelnen Buchstaben der Worte, die er braucht, mit solchem mühsamen Bestreben aussucht, daß er darüber die Gedanken selbst aus der Acht läßt; oder wenn wir einen Tonspieler hören, der die feinsten Manieren überall mit solchem Fleiß anbringt, daß er den wahren Ausdruck darüber vergißt: so entgeht uns über allen diesen Kleinigkeiten die Aufmerksamkeit, die wir auf die Sachen wenden sollten.

Am schlimmsten ist es, wenn eine solche kleine Manier in einem ganzen Zweig der schönen Künste unter einem Volke herrschend wird, wie es in der Beredsamkeit unter den spätern Griechen geschehen ist, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte gesagt werden. Viele der neuern französischen Schriftsteller haben diese kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutscher sucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte sich jeder Künstler zur Maxime machen, seinen Gegenstand bloß nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzustellen, die ihn versichert, daß er auch auf andre dieselbe Wirkung thun müsse.

Ein großer Theil dessen, was Reynolds in seinen Discourses von dem verschiedenen Stile in der Mahlerey sagt, als in

der Sammlung derselben, Pond. 1778. 8. S. 50. 101 u. f. und in seinen Anmerkungen zu Masons Uebersetzung des du Fresnoy S. 85 u. f. wird sich auf die Manieren in der Malerey anwenden lassen. — Einzelne Bemerkungen über die Manieren, wie sie entstehen, wie den übeln abzuwehnen ist, u. s. w. finden sich in des de Males Conversations de la Peinture, S. 97. 205. 218 u. f. im 4ten Bande der Oeuvr. —

Manieren.

(Musik.)

So nennet man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen, um dieselben von den andern bloß schlechtweg angegebenen Tönen zu unterscheiden; dergleichen die Triller, die Vorschläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr sind. Sie geben den Tönen, worauf sie angebracht werden, mehr Nachdruck, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen sie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewissermaassen Licht und Schatten in den Gesang. Sie sind nicht als etwas bloß künstliches anzusehen: denn die Empfindung selbst giebt sie oft an die Hand, da selbst in der gemeinen Rede die Zülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrücklichen Syllben hervorbringt, die den Manieren in dem Gesang ähnlich sind. Besonders haben zärtliche Empfindungen dieses an sich, daß sich Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenschaft vorzüglich stark ist. Dieses hat unstreitig die verschiedenen Manieren im Gesang hervorgebracht.

Hieraus folget aber, daß der Sänger sie nicht willkürlich und wo es ihm einfällt geschickt zu thun, sondern nur da, wo die Empfindung es erfordert, anbringen könne. Es

ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrücklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht in der verständigen Anbringung derselben; sie sollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geschicklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Empfindung zu heben. Unverständige Spieler bringen sie überall an, und erwecken nur Ueberdruß dadurch; ja es geschieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Gesanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeigt eine große Verderbniß des Geschmacks an, daß man im Gesang überall die Fertigkeit und Beugsamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieses hat den großen Mißbrauch der überhäuftten Manieren eingeführt und viele Sänger desto nachlässiger gemacht, auf den wahren Nachdruck des Gesanges zu denken.

Einige Manieren sind so wesentlich, daß die Tonsetzer sie auf den Stellen, wo sie angebracht werden sollen, vorschreiben; andre werden der Willkühr der Sänger überlassen. Die wesentlichsten Manieren sind die Triller, die Vorschläge und einige damit verwandte Verzierungen, davon an ihren Orten besonders gesprochen wird *). Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man sehr gründlichen Unterricht in Agricolas Uebersetzung der Anleitung zur Singkunst des Tosi im zweyten und dritten Hauptstück.

* * *

Von den Manieren in dem Vortrage der Musik handelt unter wehrern, J. W. Marpurz im 5ten Abschn. des 1ten Hauptst. f. Anleit. zum Clavier — C. P. E. Bach in dem 2ten Hauptstücke des ersten Theiles seines Versuches über die wahre Art, das

*) S. Triller; Vorschlag.

das Clavier zu spielen. — D. G. Dief
im 4ten u. f. Kap. seiner Klavierschule,
Leipz. 1789. 4. —

Mannichfaltigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Abwechslung in den Vorstellungen und Empfindungen scheint ein natürliches Bedürfnis des zu einiger Entwicklung der Vernunft gekommenen Menschen zu seyn. So angenehm auch gewisse Dinge sind, so wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu oft wiederholten Genuß erst gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüssig. Nur die öftere Abwechslung, das ist die Mannichfaltigkeit der Gegenstände, die den Geist, oder das Gemüth beschäftigen, unterhält die Lust, die man daran hat. Der Grund dieses natürlichen Hanges ist leicht zu entdecken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geistes; aber er zeigt sich erst, nachdem der Mensch zu einigem Nachdenken über sich selbst gekommen ist, und das Vergnügen wirksam zu seyn, oft genossen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen *), können einen ganzen Tag gedankenlos sitzen und auf ihren Pfeifen denselben Ton tausendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

Dieser Hang zur Abwechslung trägt sehr viel zur allmählichen Verbesserung des Menschen bey; denn sie unterhält und vermehret seine Thätigkeit und verursacht eine tägliche Vermehrung seiner Vorstellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menschen ausmachen. Obgleich die Liebe des Mannichfaltigen aus der innern Wirksamkeit entstehet, so wird im Gegentheil diese durch jene wieder

*) S. Condamines Reise längs dem Amazonenfluß.

verstärkt. Je mehr man die Lust abgewechselter und mannichfaltiger Vorstellungen genossen hat, je stärker wird das Bedürfnis, folglich das Bestreben die Anzahl derselben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Mensch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er sich allmählig dem Zustande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, dessen er fähig ist.

Da die Werke der schönen Künste nothwendig unterhaltend seyn, und in allen Theilen der Vorstellungskraft neuen Reiz geben müssen *); so muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannichfaltigkeit seyn. Alle Künstler von Genie haben sie in ihren Werken gezeigt, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit seines Genies. In der Ilias ist des Streitens unendlich viel und immer abgewechselt; die Helden, deren besonders Meldung geschieht, sind kaum zu zählen; aber jeder ist genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verschieden.

Die Mannichfaltigkeit aber, die gefallen soll, muß sich in Gegenständen finden, die eine natürliche Verbindung unter sich haben. Es ist eben so verdrießlich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beschäftigung zu haben, als jede Minute dasselbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzelner, unter sich gar nicht zusammenhangender Gedanken, deren jeder schön und wichtig wäre, würde ein Buch von großer Mannichfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand lesen könnte. Darum muß ein Faden seyn, an dem die Menge der verschiedenen Dinge so aufgezo-gen sind, daß, nicht eine willkührliche Zusammensetzung,

35
*) S. Werke der Kunst.

son-

sondern eine natürliche Verbindung unter ihnen sey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Wirkung einer einzigen Ursache, oder als verschiedene Kräfte, die auf einen einzigen Gegenstand wirken, oder als Dinge von einer Art, deren jedes durch seine besondere Schattirung ausgezeichnet ist, erscheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zusammenhangen, je feiner ist das Vergnügen, das sie verursacht.

Diese Mannichfaltigkeit muß überall, wo vieles vorkommt, beobachtet werden. Der gute Historienmahler läßt uns nicht nur Personen von verschiedenen Gesichtsbildungen sehen, auch in ihren Stellungen, in den Verhältnissen ihrer Gliedmaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnügt sich nicht an der Mannichfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet sie auch im Ausdruck, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonsetzer sorget nicht bloß für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verschieden.

Es denke kein Künstler ohne Genie, wenn er von Mannichfaltigkeit sprechen höret, daß es dabey auf eine Zusammenfassung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verschiedenheit der Sachen so zu finden und zu wählen, daß jede zum Zwet dienet, und am rechten Orte steht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, sondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erscheine, erfordert wahres Genie und einen sichern Geschmack. In den Werken der Künstler, denen diese beyden Eigenschaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unschickliche Zusammenhäufung fol-

cher Vorstellungen, die sich nicht zu einander schicken, antreffen. So sieht man in den Werken einiger Tonsetzer, entweder, daß sie durch ein ganzes Stück denselben Gedanken immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß sie eine Menge einzelner, sich gar nicht zusammenpassender Gedanken hinter einander hören lassen. Nur der Tonsetzer, der das zu seiner Kunst nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannichfaltiger Gestalt, durch abgeänderte Harmonien unterstützt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zusammenhangende Gedanken so zu verändern, daß das Gehör vom Anfang bis zum Ende beständig gereizt wird.

Es ist vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannichfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewissen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht schließen können, daß die Nation, bey der gewisse Werke der Kunst durchaus immer einerley Form haben: wie wenn alle Wohnhäuser nach einerley Muster aufgeführt; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angestimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieser Nation das Genie zur Baukunst, zur Comödie, zur Ode, noch fehlet?



Von der Mannichfaltigkeit (und Einförmigkeit) überhaupt handeln, Home, in den Elements of Criticism, Kap. 9. Bd. 1. S. 302. 4te Ausg. — J. Nibel in dem 5ten Abschnitt seiner Theorie der schönen Künste und Wissensch. S. 65 u. f. 1te Ausg. — J. E. König, im 4ten Abschn. s. Philos. der sch. Künste, S. 185 (Von

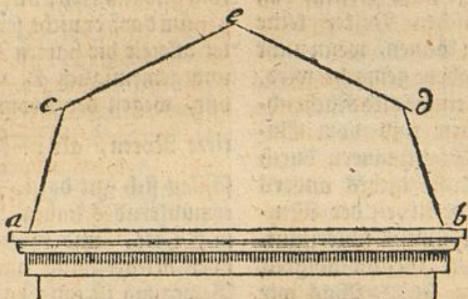
(Von der Einheit und Mannichf.) — —
 Von der Mannichfaltigkeit (und Größe)
 im Gartenbau, S. Hirschfeld in seiner
 Theorie, Bd. 1. S. 162. —

Mansarde.

(Baukunst.)

Eine besondere Art der Dächer,
 die von ihrem Erfinder, dem fran-

zösischen Baumeister Mansard, ih-
 ren Namen bekommen hat. In
 Deutschland werden sie auch gebro-
 chene Dächer genennet, weil jede
 Seite des Daches, anstatt eine ein-
 zige Fläche auszumachen, wie sonst
 gewöhnlich geschieht, gebrochen und
 in zwey Flächen von ungleicher Nei-
 gung gegen die Horizontalfäche ge-
 theilet wird.



Die Figur stellt den Durchschnitt ei-
 nes solchen Daches vor. Die Bau-
 meister geben den Theilen desselben
 nicht immer einerley Verhältniß. In
 Frankreich ist folgende durchgehends
 angenommen. Ueber die ganze Tie-
 fe des Hauses a b wird ein halber
 Zirkel beschrieben, dessen Umfang
 in fünf gleiche Theile getheilt wird.
 Die beyden untersten Theile a c
 und b d bestimmen die Lage und
 Höhe des Daches unter dem Bruch;
 der übrige aus drey Fünftheil be-
 stehende Bogen wird in e in zwey
 gleiche Theile getheilt; alsdenn be-
 stimmen die Sehnen ce, de, die
 Lage und Größe des Daches über
 dem Bruch. An dem Bruche selbst
 läßt man ein hölzern Gefims herum
 laufen.

Die gebrochenen Dächer verstaten
 die Bequemlichkeit, daß der Boden
 zwischen a b und c d zu räumlichen
 Dachstuben kann gebraucht werden.
 Wo man aber den Boden hiezu gar
 nicht benöthiget ist, thut man besser,
 anstatt der Mansarde ein einfaches
 Dach zu machen. Denn wo die

Dachfenster der Mansarden nicht mit
 ausnehmender Aufmerksamkeit ge-
 macht, und nicht mit dem besten
 Blech, oder gar mit Kupfer an das
 Dach verbunden werden, da dringet
 der Regen durch, und verursachet
 allmählig die Fäulung der Sparren.

M a r s c h.

(Musik.)

Ein kleines Constat, das unter fest-
 lichen Aufzügen, vornehmlich unter
 den Zügen der Kriegsvölker, auf
 Blasinstrumenten gespielt wird. Der
 Zweck desselben ist ohne Zweifel, dieje-
 nigen, die den Zug machen, aufzu-
 muntern, und ihnen auch die Be-
 schwerlichkeit desselben zu erleichtern.
 Man hat, vermuthlich schon vor der
 Erfindung der Musik, bemerket, daß
 abgemessene Töne, auch in sofern sie
 ein bloßes Geräusch ausmachen, viel
 Kraft haben, die Kräfte des Körpers
 bey beschwerlichen Arbeiten zu unter-
 stützen und die Ermüdung aufzuhal-
 ten. Daher finden wir vielfältig in
 allen Geschichten, daß große Arbei-
 ten,

ten,

ten, die man in der Geschwindigkeit wollte verrichten lassen, unter dem Schall der Trompeten und anderer klingenden Instrumente verrichtet worden. Als Xysander die lange Mauer bey Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielleute seines Kriegsheeres zusammen kommen, um wählender Arbeit auf Flöten und andern Instrumenten zu blasen *). Chardin sagt in seiner Reise nach Persien, daß die morgenländischen Völker keine schwere Last heben können, wenn nicht ein Geräusche dabey gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten vom Aufbauen und vom Einstürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Musik nichts anders sagen, als daß die Arbeit der Menschen, durch die Musik unterstützt, mit ungläublicher Geschwindigkeit verrichtet worden sey. Was wir noch igt bisweilen an dem Schiffvolk, welches schwer beladene Rähne gegen den Strom der Flüsse ziehet, sehen, daß es sich diese mühsame Arbeit durch Singen erleichtert, wobei die Schritte zugleich den Takt schlagen, hat auch schon Ovidius gesehen.

Hoc est, cur —

Cantet et innitens limosae pronus
arenae

Adverso tardam qui trahit amne
ratem,

Quique refert pariter lentos ad pe-
dora remos,

In numerum pulsa brachia verfat
aqua **).

Aus diesen Beobachtungen läßt sich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beschwerlichere Unternehmungen derselben fast bey allen Völkern mit Musik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzustellen.

*) Plutarchus im Xysander.

***) Trist. L. IV. 1.

len *), und uns hier bloß auf den Marsch einschränken.

Man siehet aus dem, was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beschwerlichkeit des Marschirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegerischen Muth unterstützen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonsetzer darauf denken, daß der Gesang und Gang des Marsches munter, muthig und kühn sey; nur wild, oder ungestüm darf er nicht seyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten dazu, und gemeinlich B, C, D, oder BE dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als: 

schicken sich gut dazu, weil sie etwas ermunterndes haben. Man setzet sie in $\frac{4}{4}$ Takt, und kann im Aufschlag oder Niederschlag anfangen. Die Bewegung ist immer pathetisch, geschwinde, oder langsamer, nachdem der Zug schnell oder langsam gehen soll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder einer, wenn der Alla-Breve-Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemessen und leicht fühlbar seyn. Das ganze Stück besteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erste acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in diesem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geschieht, welches in Ansehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einschnitte sind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit größern von zwey Takten untermenget. Dabey aber ist wol zu beobachten, daß die Einer paarweis aufeinander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einschnitt am fühlbarsten seyn.

Bey Märschen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können ange-

deutet

*) C. Musf.

deutet werden, ist auch diese genaue Abmessung der Einschnitte nicht nöthig; aber man sucht vornehmlich das Nuthige und Trogige, als den wesentlichen Charakter solcher Stücke, darin auf das vollkommenste zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegerische Märsche, die bey festlichen Aufzügen, dergleichen die verschiedenen Handwerksgeellschaften bisweilen anstellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig ist, die gegebenen Regeln so genau zu beobachten. Sie können in allerley Lastarten gesetzt werden; nur muß der Ausdruck immer lebhaft und munter seyn.

Roussseau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märschen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da sie gebraucht werden, in dem besondern Geist, den sie erfordert, den Marsch setzen würde.

Maschine.

(Epische und dramatische Dichtkunst.)

Durch dieses Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epischen und dramatischen Gedichten aufzulösen; dergleichen Wunderwerke, Erscheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge sind, wodurch der Knoten mehr zerschnitten, als aufgelöst wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkürlich eingemischte und blos in dem Bedürfnis des Dichters gegründete Wesen, oder Vorfälle, aus; wie wenn Voltaire in der Henriade die Zwietracht, oder wenn man andre allegorische Wesen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und ursprünglich bedeutet das Wort jene unnatür-

liche Auflösung des Knotens, und ist daher entstanden, daß die Alten die Erscheinung der Götter in den dramatischen Vorstellungen durch künstliche Maschinen veranstaltet haben, daher das Sprüchwort *Deus ex Machina* entstanden ist.

Die gesunde Kritik verwirft diese Maschinen als Erfindungen, die der Absicht des epischen und dramatischen Gedichtes gerade entgegen sind. Beyde sollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beispiele zeigen, was für glücklichen, oder unglücklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zustand einzelner Menschen, oder ganzer Gesellschaften, durch große Tugenden, oder Laster, oder durch Leidenschaften bewirkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, ist zu dieser Absicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menschlichen Leben Lagen der Sachen, da jedermann höchst begierig wird zu sehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich ist, oder nicht durch die in den handelnden Personen liegenden Kräfte bewirkt wird.

Darum sollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Ursachen, ob sie gleich historisch wahr sind, zur Bewirkung des Ausganges brauchen; denn sie erfüllen unsre Erwartung eben so wenig, als die Maschinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglücksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchst bedenklichen Lage sähen, die sich igt bald entwickeln müßte: so würden wir in unsrer Erwartung wegen des Ausganges der Sache uns sehr betrogen finden, wenn sie von ungefähr einen in der Erde verborgen gewesenen Schatz fände, der sogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein solcher Ausgang wäre

wäre

wäre weder für die Kenntniß des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum sagt Aristoteles, der Dichter habe mehr darauf zu sehen, ob die Sachen wahrscheinlich, als ob sie wahr seyen.

Aus diesem Grunde können wir auch mancherley Ursachen der Verwirrung und der Auflösung, die wir in alten Comödien finden, vergleichen die mancherley Vorfälle sind, die in der ehemals gewöhnlichen Befestigung neugebohrner Kinder, oder in der Sclaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen, weil sie ist bloße Maschinen wären, da sie in Athen oder Rom natürlich gewesen.



Ueber den Unterschied zwischen den Maschinen des Homer, und anderer epischen Dichter finden sich in dem 1ten der kritischen Wälder, S. 148 u. f. vortrefliche Bemerkungen. — Von den Maschinen im epischen Gedichte handelt das 5te Buch von des Bossu *Traité du poëme epique* in 6 Kap. als *Des div. espèces de divinités; des moeurs des Dieux; de la manière d'agir des Dieux; quand il faut user de machines; comment il faut employer les machines* und *si la présence des Dieux deshonoré les Heros.* — Einzeln, hierher gehörige Bemerkungen finden sich in dem 25ten Abschnitt des 1ten Bandes von des Dubos *Reflex. crit. sur la poésie et sur la peinture*, S. 225. *Dresd. Ausg.* — Von dem Wunderbaren in der Epöee, daß es das Wesen derselben ist, wie man es gebrauchen und anwenden soll, davon handelt *Vatteur* in dem 7. 10ten Kap. des 2ten Th. f. *Einleitung* S. 43 u. f. *4te Ausg.* — Von dem Wunderbaren in der Dichtung überhaupt *Marmontel* in dem 10ten Kap. seiner *Poëtique.* — Wider die Maschinen in der Epöee erklärt sich *Home*, in den *Elements of Crit.* I. S. 102 u. f. II. S. 385 u. f. *4te Ausg.* — Und *Hr. Kicdel*, in seiner *Theorie der schönen Künste und Wissensch.* S. 177 und 194 u. f. hat sich

ihres gegen ihn angenommen. — *S. Abhandlung* von dem Wunderbaren in der Poesie, und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, *Jür.* 1740. 8. — Und *Hr. Schlegels* *Abhandlung über das Wunderbare*, bey *J. Vatteur.* —

M a s k e n.

(Schauspiel; Baukunst.)

Die Masken, deren sich die Alten in Schauspielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, sind von Papp, oder einer andern leichten Materie gemachte Gesichter, oder ganze hohle Köpfe, die man über die natürlichen Gesichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zweck des Schauspiels dienliche Gestalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unserm Zweck, ausführlich von den Masken der Alten zu sprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen ist. Wer darüber nähern Unterricht verlanget, kann *Bergers* *Abhandlung de personis s. larvis* und die von *Piccard* nach alten Zeichnungen gestochenen Masken in *Dacier's* *Terenz*, zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comischen Balleten noch Masken gebraucht, wo possirliche Gesichtsbildungen und Caricaturen zum Inhalt der Stücke nothwendig sind. Wenn sie geistreich ausgedacht sind, so thun sie zur Belustigung ihre gute Wirkung. Würklich überraschend und seltsam sind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Länger von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunst werden Menschenköpfe, die an Schlüsselsteinen der Bögen ausgehauen werden, von den Italiänern *Mascaroni*, im Deutschen Masken oder Larven genannt. Diese Zierrath hat, wie alle andern

Zierrath

Zierrathen der Baukunst, ihren Ursprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verschiedenen barbarischen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen Feind in der Schlacht erlegt, dessen Kopf hernach oben an ihren Haus Thüren, als ein Siegeszeichen ange nagelt haben. Wie also die Schädel der Pferthiere in den dorischen Fries aufgenommen worden *), so sind auch die Masken entstanden, und auf eine ganz ähnliche Weise die Trophäen von eroberten und an den Häusern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es ist angenehm zu sehen, wie das menschliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern sich auf eine ähnliche Weise äußert. Alle wesentlichen Zierrathen der griechischen Baukunst sind aus Nachahmung gewisser, bey den noch rohen Hütten, die älter als die schöne Baukunst sind, natürlicher Weise vorhandenen Theile, entstanden**). Ich habe in nordischen Seestädten eine gothische Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden gesehen, die gerade auf eine ähnliche Weise entstanden ist. Die Gebäude sind von gehauenen Sandsteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenstern sind diese Steine sehr sauber so ausgehauen, daß sie einen von Weiden geflochtenen Zaun vorstellen. Ohne Zweifel haben die nordischen Völker ihre Hütten ehemals so gebaut, daß sie den offenen Raum zwischen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflecht von Weiden ausfüllten. Also hat der longobardische, oder wendische Baumeister seine Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der griechische die seynigen. Ich kann noch ein anderes Beyspiel anführen. Es ist an vie-

len Orten, wo der Geschmack der Bauart eben noch nicht verfeinert worden ist, gebräuchlich, die Thürren mit zwey ins Kreuz über einander gestellten Baustämmen, an denen noch etwas von den abgehauenen Aesten sitzt, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandenen Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey solchen Bäumen zu versperren, damit dadurch wenigstens das größere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Masken, welche an dem Berlinischen Zeughaufe über die Fenster an dem innern Hofe dieses prächtigen und in der That schönen Gebäudes angebracht sind, einer besondern Erwähnung. Sie sind alle nach Modellen des großen und doch wenig berühmten Schlüters *) gearbeitet, und stellen in der Schlacht sterbende Gesichter mit solchem Leben und solcher Mannichfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdrucks vor, daß jeder Kenner in Bewunderung derselben gesetzt wird. Der sehr schätzbare Berlinische Historienmaler Kobde hat sie in Kupfer geätzt herausgegeben**).

Masken.

*) Dieser fürtreffliche Künstler verdient näher bekannt zu seyn. Er war ein eben so großer Baumeister, als Bildhauer in Diensten König Friedrich des Ersten in Preußen. In Berlin sind, außer dem königlichen Schlosse und einigen andern Gebäuden von seiner Erfindung, noch fürtreffliche Werke des Meißels vorhanden, davon schon viele vom Herrn Kobde geätzt worden. Unter andern sind die beyden in der Berlinischen Schloß- und Dohmkirche stehenden Särge Friedrichs des Ersten und seiner zweeten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewunderung und kein Künstler ohne Nutzen betrachten wird.

***) Sie sind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: „Karven, nach den

*) S. Dorisch.

***) S. Gebälke.

M a s s e n .

(Mahlern.)

Was man im Gemählde in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt *), heißt in Ansehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Masse. Wenig und große Massen im Gemählde, will sagen, man müsse das Helle und das Dunkle nicht in kleinen zerstreuten Stellen anbringen, sondern wenig und große Stellen von Hellem und eben so von Dunkeln im Gemählde lassen. In Absicht auf die Beleuchtung scheint das Gemählde das vollkommenste zu seyn, das nur zwey Hauptmassen, eine helle und eine dunkle, zeigt. Dadurch wird es einfach, und das Auge wird auf den ersten Anblick zurechte gewiesen. Die beste Anordnung des Gemählde's könnte durch eine Zerstreung des Hellen und Dunkeln, verborgen werden. Das Gemählde würde dadurch flüchtig und das Auge bey der Beobachtung desselben ungewiß werden.

Die Massen selbst aber müssen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Diese Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunst macht, erläutert werden. „Er hätte sich, (sagt unser heutige Raphael) gleich große Massen von Licht und von Dunkeln zusammen zu setzen. Hatte er eine Stelle von starkem Licht oder Schatten, so fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, sondern machte einen großen Zwischenraum von Mittelteinten, wodurch er das Auge gleichsam als von einer Anspannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erscheint die-

den Modellen des berühmten Schüters von B. Nohde in klein Folio heraus gekommen.

*) S. Mengs Betrachtungen S. 54.

fer Theil der Kunst nur in den Werken des Corregio in seiner wahren Vollkommenheit. Hier müssen wir auch den Rath wiederholen, den wir anderswo dem Mahler gegeben haben, eine Landschaft in der Natur den ganzen Tag über in den verschiedenen von dem Sonnenschein bewirkten Erleuchtungen mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Denn dabey wird er bald größere, bald kleinere Massen; bald zusammen gehaltenes, bald zerstreutes Licht beobachten, und die verschiedenen Wirkungen dieser zufälligen Umstände deutlich gewahr werden.

M a t t .

(Schöne Künste.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. In einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben sind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennet, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit und dem erforderlichen Reiz fehlt.

In den bildenden Künsten ist gar oft die Abwechslung des Glänzenden und des Matten zur guten Wirkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es sehr gute Wirkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenstände matt gemacht werden. Eben so wird an verguldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte sich besser heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künsten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entsteht es aus allzuvielen, den Sinn langsam ausdrückenden Worten, wie wenn Racine jemand sagen läßt :

Et

Et le jour a trois fois chassé la nuit
obscure,
Depuis que votre corps languit sans
nourriture *).

Wenn hier ein Beyspiel des Matten aus einem großen Schrifsteller angeführt wird, da man leichter tausend andere aus geringeren hätte geben können: so geschieht es zu desto nachdrücklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erweckt durch viel Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorstellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart ist dem Zweck der Beredsamkeit und Dichtkunst so gerade entgegen, daß es unter die wesentlichsten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunst besonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden ist, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchsten Nichtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Ursachen des Matten scheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruck mehr Worte braucht, als nöthig ist, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbestimmte Begriffe in einen Gedanken zusammenfaßt. Sein Ursprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorstellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruck lebhaft fühlen, die also nothwendig sich immer matt ausdrücken. Sie sind gerade das Gegentheil dessen, was der Künstler seyn soll, der sich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menschen unterscheidet. Die Mittel, nicht ins Matte zu fallen, sind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder sich vorstellt; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu gehen, und sie wieder wegzulegen, ehe diese

*) In der Phädra.

Dritter Theil.

Kräfte erschöpft sind; gewisse Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulassen, als sich zum Ausdruck derselben zu zwingen.

Da die besten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung selbst der feurige Homer nicht ausgenommen, schläfrige Stunden, oder wenigstens Augenblicke haben: so kann nur eine öftere und sorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit setzen. Obgleich zur Befeilung eines Werks das Feuer, womit es zu entwerfen ist, mehr schädlich, als nützlich wäre: so muß sie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und oft wiederholt werden. Denn es ist nicht möglich, bey jeder Ueberarbeitung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich ist es, um das Matte in seinen Werken zu entdecken, wenn man einen Freund hat, dem man seine Arbeit vorliest.

Mediante.

(Musik.)

Ist die Terz der Tonart, in welcher der Gesang geführet wird; nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, sondern nur die sogenannte tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stück geht, oder allenfalls bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man sich befindet. Die Benennung ist daher entstanden, daß die Terz mitten zwischen dem Grundton und seiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetisch, oder harmonisch in zwey Theile theilet *).

Melissa

*) S. Arithmetisch; Harmonisch.

Ma

Melismatisch.

(Musik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Auszierung des Gesanges gehört, besonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder schnellere eingetheilt wird, die zusammen die Dauer des Haupttones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieses sind also melismatische Auszierungen.

Zu besonderm Sinne nennt man gewisse sehr einfache und leicht zu fassende Melodien, die jedermann gleich behält und nachsingen kann, und die sich zu Gassenliedern schiken, melismatische Gesänge. Man hat dergleichen italiänische Lieder, besonders solche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen Gondoliererrudern gesungen werden, die sehr angenehm sind. Man sagt, daß auch große Tonsetzer bisweilen in ernsthaften Opern, dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieser melismatischen Schreibart setzen.

Melodie.

(Musik.)

Die Folge der Töne, die den Gesang eines Tonstücks ausmachen, in sofern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Sie ist das Wesentliche des Tonstücks; die begleitenden Stimmen dienen ihr bloß zur Unterstützung. Die Musik hat den Gesang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künste der Harmonie haben bloß den schönen Gesang zum letzten Endzweck. Darum ist es eine eitle Frage, ob in einem Tonstück die Melodie, oder die Harmonie das vornehmste sey? Ohne Zweifel ist

das Mittel, dem Endzweck untergeordnet.

Wichtiger ist es für den Tonsetzer, daß er die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie beständig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch sie zu erreichen sind, in so fern sie von der Kunst abhängen, fleißig nachdenke. Da dieses Werk nicht bloß für den Künstler, sondern vornehmlich für den philosophischen Liebhaber geschrieben ist, der sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist sie zu erkennen, wissen will: so ist nöthig, daß wir hier die verschiedenen Eigenschaften des Gesanges, oder die Melodie aus ihrem Wesen herleiten.

Es ist bereits in einem andern Artitel *) gezeigt worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwickelt werden**), wie der Gesang aus der Fülle einer angenehmen leidenschaftlichen Empfindung, der man mit Lust nachhängt, entsiehet. Der natürliche, unüberlegte und ungekünstelte Gesang ist eine Folge leidenschaftlicher Töne, deren jeder für sich schon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringt, hat. Die Kunst ahmet diese Aeußerung der Leidenschaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig sind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand sagen können, daß er bey Anschlagung eines einzelnen Tones der Orgel, oder des Claviers etwas Leidenschaftliches empfinde; und doch kann aus solchen unbedeutenden Tönen ein das Herz stark angreifender Gesang zusammengesetzt werden. Es ist wol einer Untersuchung werth, wie dieses zugehe.

Die

*) S. Gesang.

**) S. Musik.

Die Musik bedienet sich zwar auch leidenschaftlicher Töne, die an sich, ohne die Kunst des Tonsetzers, schmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig sind. Aber sie entstehen durch die Kunst des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede ist, kommen sie nicht in Betrachtung, als in sofern der Tonsetzer dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeschriebenen Töne leidenschaftlich vortragen soll.

Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruck. Sie muß allemal irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört, muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der, von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget. In sofern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmacks ist, muß diese leidenschaftliche Rede wie jedes andere Werk der Kunst, ein Ganzes ausmachen, darin Einheit und Mannichfaltigkeit verbunden ist; dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowol überhaupt, als in einzelnen Theilen so beschaffen seyn, daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreung, den Eindrücken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelnen Theilen fehlen, ist fehlerhaft. Hieraus nun müssen die verschiedenen besondern Eigenschaften der Melodie bestimmt werden.

Zuerst ist es schlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darin herrsche, der durch eine gute, dem Ausdruck angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernünftiges Metrum, eine richtige

und wol abgemessene Eintheilung in kleinere und größere Glieder sich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdrucks bemerkt werden. Viertens muß jeder einzelne Ton, und jedes Glied, nach Beschaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich seyn. Ist die Melodie für Worte, oder einen so genannten Text bestimmt, so muß noch fünftens die Eigenschaft hinzukommen, daß alles mit der richtigsten Declamation der Worte, und mit den verschiedenen Gliedern des Textes übereinstimme. Jeder Artikel verdienet eine nähere Betrachtung.

1. Daß in der Melodie ein Hauptton herrsche, das ist, daß die auf einander folgenden Töne aus einer bestimmten Tonleiter müssen hergenommen seyn, ist darum nothwendig, weil sonst unter den einzelnen Tönen kein Zusammenhang wäre. Man nehme die schönste Melodie, wie sie in Noten geschrieben ist, und hebe die Tonart darin auf: so wird man den Gesang sogleich unerträglich finden. Man versuche z. B. folgenden Satz:



wenn man kann, so zu singen:



man wird es, wegen Mangel des Zusammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden; und wenn man ihn auch auf einem Instrument so spielte, so giebt er dem Gehör nichts vernünftliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derselben genommenen Tönen den nöthigen Zusammenhang *). Darum

1 a 2 hat

*) S. Ton; Tonart.

hat schon jede Folge von Tönen, wenn sie nur aus derselben Tonleiter genommen sind, sie folgen sonst auf- oder absteigend, wie sie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leitöne zuwider fortgeschritten wird,*) etwas angenehmes, weil man Zusammenhang und Harmonie darin empfindet.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stücks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an seinem Orte deutlich wird gezeigt werden**). Je feiner das Ohr des Tonsetzers ist, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glücklicher wird er in besondern Fällen in der Wahl des Haupttones seyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruck beiträgt.

Weil es gut ist, daß das Gehör sogleich vom Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, so thut der Setzer wol, wenn er gleich im Anfang die so genannten wesentlichen Saiten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme wird deswegen, auch ohne daß, die Tonart leichter durch die untere oder harmonische Hälfte der Octave von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, bestimmt. In dieser kann die Melodie so seyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlt, lange singen kann, ohne zu wissen, aus welchem Ton das Stück geht. So kann man bey folgendem Satze:



*) S. Leitton.

***) S. Ton, Tonart.

gar nicht sagen, ob man aus Cdur oder Gdur singe.

In ganz kurzen Melodien, die bloß aus ein paar Hauptsätzen bestehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allenfalls in seine Dominante moduliren: aber längere Stücke erfordern Abwechslung des Tones, damit der leidenschaftliche Ausdruck, auch in Absicht auf das Harmonische, seine Schattirung und Mannichfaltigkeit bekomme. Deswegen ist eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und den verschiedenen Wendungen der Empfindung mehr oder weniger ausgebildete, schneller oder langsamer abwechselnde, sanftere oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenschaft einer guten Melodie. Was aber zur guten Behandlung der Modulation gehöret, ist in dem besondern Artikel darüber in nähere Erwägung genommen worden.

Durch Einheit des Tones, harmonische Fortschreitung der Töne, und gute Modulation wird schon ein angenehmer, oder wenigstens gefälliger Gesang gemacht; aber er drückt darum noch nichts aus, und kann höchstens dienen, ein Lied choralmäßig, und doch noch sehr unvollkommen, herzulassen.

II. Darum ist zum guten Gesang eine gefällige Abmessung der Theile, wie in allen Dingen, die durch ihre Form gefallen sollen*), unumgänglich nothwendig. Jeder Gesang erweket durch die einzelnen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Jeder Ton ist als eine kleine Rührung, deren eine bestimmte Anzahl einen Schritt ausmachen, anzusehen. Man kann sich diese Bewegung als den Gang eines Menschen vorstellen: es scheint eine so natürliche Ähnlichkeit zwischen dem Gang und der Bewegung des

*) S. Metrum.

des Gesanges zu seyn, daß überall, auch bey den rohesten Völkern, die ersten Gesänge, die unter ihnen entstanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, besonders der Füße, angedeutet.

Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit ist, da kein Schritt dem andern gleichet, ist, selbst zum bloßen Anschauen, schon ermüdend; also würde eine Folge von Tönen, so harmonisch und richtig man auch damit fortschritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm besonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemessene Ordnung in dieser Abwechslung, unsre Aufmerksamkeit keinen Augenblick unterhalten, sondern uns vielmehr verwirren: wie wenn z. B. der vorherangeführte melodische Satz so gesungen würde:



Kein Mensch würde gehen können, wenn keiner seiner Schritte dem andern an Länge und Geschwindigkeit gleich seyn sollte. Ein solcher Gang ist völlig unmöglich. Wenn Töne uns ihn empfinden ließen, so wären sie höchst beschwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit seyn; sie muß in gleichen Schritten fortgehen*), und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Musik Takte genannt werden, eingetheilt seyn.

Diese Schritte müssen, wenn sie aus mehreren kleinen Rükungen bestehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt auf der ersten Rükung stärker als auf den übrigen angegeben wird, oder einen, Ac-

cent hat. Alsdenn fühlet das Gehör die Eintheilung der Töne in Takte: so wie vermittelst der Accente der Wörter, ob sie gleich nicht, wie im Gesange, immer auf dieselbe Stelle fallen, die Wörter selbst von einander abgesondert werden *).

Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin,



wenn auch gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verschieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar schon in der Rede würde das schönste Gedicht, wenn man uns in immer gleichem Nachdruck Sylbe vor Sylbe gleichsam vorzählen wollte, alle Kraft verlieren; die schönsten Gedanken wären nicht hinreichend, es angenehm zu machen. Darum müssen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es ist deswegen nöthig, daß die Dauer jedes Taktes in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verschiedenen Zeiten durch Accente, durch veränderten Nachdruck, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzelner Töne, sich von einander unterscheiden. Also müssen in jedem Gesang Takte von mehreren Tönen seyn, deren Dauer zusammen genommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hierdurch entstehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit, die den Gesang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile einteilen, so daß die Takte nicht nur gleich lang, sondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt sind. Dieses dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile seiner Zeiten, bald einen, bald

1 a 3

zwey,

*) S. Einförmigkeit.

*) S. Accent.

zwey, bald mehrere Töne haben, und diese können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verschiedene Dauer sich von einander auszeichnen. Hieraus entstehet eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit bey beständiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzusehen ist *). Daher läßt sich begreifen, wie ein Gesang, vermittelt dieser Veranstellungen, wenn er auch sonst gar nichts ausdrückt, sehr unterhaltend seyn könne. So gar ohne alle Abwechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Takts, und die Verschiedenheit in seinen Zeiten ein unterhaltendes Geräusch entstehen, wovon das Trommelschlagen ein Beyspiel ist:



Würden aber ganz verschiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, so wäre doch diese mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber sonst verschiedentlich gebildeten Gliedern besteht, ist nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirret. Darum müssen mehrere kleinere Glieder in größere gruppirt, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zusammengesetzt werden. Dieses ist für alle Werke des Geschmacks, die aus viel kleinen Theilen zusammengesetzt sind, eine nothwendige Forderung **). In der Melodie also müssen aus mehreren Takten größere Glieder, oder Einschnitte, und aus mehreren Einschnitten Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden †). Wird dieses alles richtig nach einem guten Ebenmaaß be-

*) S. Takt.

***) S. Glied; Gruppe; Anordnung; in welchen Artikeln dieses deutlich bewiesen worden.

†) S. Einschnitt; Periode.

obachtet, so ist die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

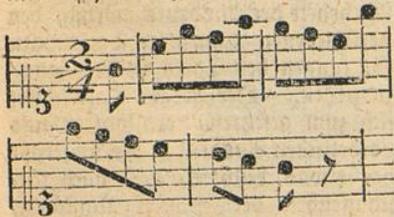
III. Bis hier haben wir das Metrische und Rhythmische der Melodie als etwas, das zur Annehmlichkeit des Gesanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger ist es, durch die darin liegende Kraft zum leidenschaftlichen Ausdruck. Dieser ist die dritte, aber weit die wichtigste Eigenschaft der Melodie. Ohne sie ist der Gesang blos ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräusch; durch sie wird er zu einer Sprache, die sich des Herzens ungleich schneller, sicherer und kräftiger bemächtigt, als durch die Wortsprache geschehen kann.

Der leidenschaftliche Ausdruck hängt zwar zum Theil auch, wie vorher schon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewirkt werden, ist dazu ungleich kräftiger. Wir müssen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verschiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenschaften der Melodie sorgfältig unterscheiden. Zuerst kommt die Bewegung an sich, in sofern sie langsam oder geschwind ist, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der sie bey einerley Geschwindigkeit sanft fließend, oder hüpfend, das ist, nachdem die Töne geschleift, oder stark, oder schwächer sind; drittens die größeren oder kleineren, consonirenden, oder dissonirenden Intervalle; viertens die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade sey, und die daher entstehenden Accente; fünftens seine besondere Art, oder die Anzahl seiner Theile; sechstens die Anstheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; siebentens das Verhältniß der Einschnitte und Abschnitte gegen einander. Jeder dieser Punkte

Punkte trägt das Seinige zum Ausdruck bey.

Da es aber völlig unmöglich ist, auch zum Theil unnützlich wäre, weitläufig zu untersuchen, wie dieses zugeht: so begnügen wir uns, die Wahrheit der Sache selbst an Beyspielen zu zeigen; blos in der Absicht, daß junge Tonsetzer, denen die Natur die zum guten Ausdruck erforderliche Empfindsamkeit des Gehörs und des Herzens gegeben hat, dadurch sorgfältig werden, keines der zum Ausdruck dienlichen Mittel zu verabsäumen.

1. Daß das Schnelle und Langsame der Bewegung schon an sich mit den Aeußerungen der Leidenschaften genau verbunden sey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kennet die Leidenschaften, die sich durch schnelle und lebhaftere Wirkungen äußern, und die, welche langsam, auch wol gar mit Trägheit fortschleichend sind. Der Tonsetzer muß ihre Natur kennen; dieses wird hier vorausgesetzt. Aber um den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit der Bewegung für jede Leidenschaft, sogar für jeden Grad derselben zu treffen, muß er sehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodischen Sätze erforschen, und zu dem Ende einerley Satz nach verschiedenen Bewegungen singen, und darauf lauschen, was dadurch in dem Charakter verändert wird. Wir wollen Beyspiele davon anführen. Folgender melodischer Satz,



in mäßiger Bewegung vorgetragen schicket sich sehr wohl zum Ausdruck der Ruhe und Zufriedenheit; ist die Be-

wegung etwas geschwinde, so verliert sich dieser Ausdruck ganz, und wird fröhlich; ganz langsam, würde diese Stelle gar nichts mehr sagen. Folgendes ist der Anfang einer höchst zärtlichen und rührenden Melodie von Graun:

Largo.



Man singe es geschwinde, so wird es vollkommen tadelnd. So sehr kann die Bewegung den Ausdruck ändern.

Man ist gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spieler allmählig darin nachlassen, oder, welches noch öfterer geschieht, schneller werden. Aber wie wenn der Ausdruck es erforderte, daß die Leidenschaft allmählig nachlasse, oder stiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht hat man es nur deswegen nicht versucht, weil es den Spielern gar zu schwer seyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerksamkeit von selbst kommt. Aber dieses würde ich für ein Meisterstück halten, wenn der Tonsetzer seine Melodie so einzurichten wüßte, daß die Spieler von selbst verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruck erfordert, etwas nachzulassen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte, worauf bey der Melodie, wegen des Charakters und des Ausdrucks zu sehen ist, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung sehr verschieden seyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenschaften an. Einige stoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre schleifen sie und spinnen gleichsam einen aus dem andern

andern heraus; einige reden stark, oder gar heftig, andre geben nur schwache Töne von sich. Einige äußern sich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonsetzer genau überlegen. Es sind verschiedene Zeichen eingeführt, wodurch der Tonsetzer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, so viel ihm möglich ist, hierin genau und sorgfältig seyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonsetzer starke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn sie schwach vorgetragen wird. Jeder Mensch empfindet, daß geschleifte Töne zu sanften, kurz abgestoßene zu heftigen Leidenschaften sich schicken. Werden die in den Niederschlag fallenden Töne schwach, und die im Aufschlag kommende stark angegeben, als:



p: *f*: *p*: *f*:

man etwas wildes, oder tobendes dabey; und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Takts verkehrt wird, so kann dieses Gefühl sehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Beugungen, Triller, die Vor- und Nachschläge sind, können dem Ausdruck sehr aufhelfen. Alle diese Kleinigkeiten muß der Tonsetzer zu nutzen wissen. In Ansehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenschaften sich in hohen, sanfte, auch finstere, in tiefen Tönen sprechen. Dieses leitet ihn, wenn es die übrigen Umstände zulassen, für den Affekt die schicklichste Höhe im ganzen Umfang der singbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre, einen prächtigen Marsch für die Violine zu setzen, so würde es auch ungereimt seyn, einen höchst freudigen Gesang in den tiefsten Bassönen hören zu lassen, oder etwas recht finstres in dem höchsten Discant. Dieses betrifft die Höhe des ganzen Stücks. Aber auch in einer Melodie, wozu

eine der vier Stimmen schon bestimmt worden, müssen die Töne da, wo die Leidenschaft heftiger wird, höher, wo sie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruck auch viel auf die Harmonie der Intervalle an, durch welche man fortschreitet. Die Fortschreitung durch diatonische Stufen hat etwas Leichtes und Gefälliges; die chromatische Fortschreitung durch halbe Töne etwas Schmerzhaftes, auch bisweilen etwas Furchterliches. Wir haben anderswo schon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt*). Daß die vollkommen consonirenden Intervalle im Aufsteigen überhaupt sich zu lebhaftern, die weniger consonirenden und dissonirenden aufsteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finstern Empfindungen schicken, ist bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhaftere Empfindungen ausdrücken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdient ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie vom Capellmeister Braun angeführten Beispiele, kommt das sehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieser Arie eine Dissonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Mediant, sondern die Septime des Haupttones ist, verursacht wird.

4. Viertens hat der Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdrucks nöthig, den verschiedenen Charakter der beyden Gattungen des Takts in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt schicket sich zum gefesteten, ernsthaften und pathetischen Ausdruck; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beschaffenheit der andern Umstände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder

*) Im Artikel Lied III Th. S. 220 f.

auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stöße sich äußernden Leidenschaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter sowohl in geradem, als ungeradem Takt; und dieses könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruck beytrage. Allein man wird finden, daß in solchen Fällen der Fehler in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade anstatt des geraden genommen worden ist, durch andre Mittel nur unvollkommen verbessert worden, und daß daher dem Gesange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit anklebt. Sollte es einem in allen Künsten des Sanges erfahrenen Tonsetzer gelingen, im $\frac{3}{4}$ Takt, der seiner Natur nach fröhlich ist, den traurigen Ausdruck zu erreichen: so wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruck wird immer schwächer seyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erst wenn alles übrige, was zum Metrischen des Gesanges gehöret, mit der Gattung des Taktes übereinstimmt, thut dieser seine rechte Wirkung.

5. Allerdings aber thut die besondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt ist, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruck. Es macht in dem Gang eines Menschen einen großen Unterschied, wenn seine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Hüfungen geschehen. Von den geraden Takten ist der von $\frac{3}{4}$ sanfter und ruhiger, als der von $\frac{4}{4}$, der, nach Beschaffenheit der Bewegung, mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrücken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruck, vom edlen Zustand sanfter, bis zum Ungeßüm heftiger Leidenschaften gebraucht wer-

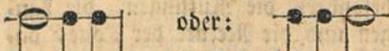
den, nachdem die übrigen Umstände, besonders die Hüfungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{4}$ ist der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas lustiges. Deswegen sind auch die meisten fröhlichen Tänze aller Völker in dieser Taktart gesetzt. Der von $\frac{5}{4}$ schicket sich vorzüglich zum Ausdruck eines sanften unschuldigen Vergnügens, weil er in das Lustige des $\frac{3}{4}$ Taktes durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Hüfungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernst des geraden Taktes einmischet.

6. Die größte Kraft aber scheint doch in dem Rhythmischen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derselben Anzahl der kleinen Haupttheile, vermittelt der verschiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrücklichen und leichten Töne, und der untergemischten kleinern Eintheilungen, eine erstaunliche Mannichfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieselbe Taktart in ihren Hüfen eine große Ungleichheit der Charaktere erhält, welches der sechste von den zum Ausdrucke nöthigen Punkten ist. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entstehen, sieht man am deutlichsten, wenn man die verschiedenen Tanzmelodien von $\frac{3}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum ist dem Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdrucks nichts so wesentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Wirkung der rhythmischen Veränderungen des Taktes. Hier wären sehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beispiele anführen, die uns von einem Meister in der Kunst mitgetheilt worden sind.

Gleiche Takttheile, wie: 

da der erste allezeit seinen natürlichen Accent, der andere seine Leichtigkeit behält, unterscheiden sich durch mehr Ernst

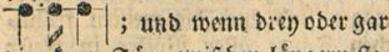
Ernst und Würde, als ungleiche, wie:



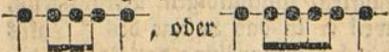
oder:

Dieser Schritt ist leb-

haft: (aber noch weit mehr dieser:



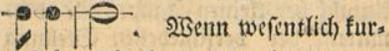
; und wenn drey oder gar vier kurze Töne zwischen längern stehen, so hat der Schritt großen Nachdruck zur Fröhlichkeit, wie diese:



Ein oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den

Accent nachdrücklichen, als: oder

, drücken etwas wildes und ungestümes aus; sehr schwerfällig aber ist diese Eintheilung:



Wenn wesentlich kurze Töne sehr lang gemacht werden, wie hier:

so giebt dieses dem Gang etwas widerspenstiges und ansahrendes. Es ist sehr zu wünschen, daß ein Tonsetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausschweifende Phantasie besitzt, als Vossius, sich die Mühe gebe, die besten Melodien in der Absicht zu untersuchen, seine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.

7. Endlich kommt in Absicht auf den Ausdruck auch der siebente Punkt, oder die Behandlung der rhythmischen Einschnitte in Betrachtung. Das Wesentlichste, was in Absicht auf die Schönheit hierüber zuzagen ist, kann aus dem, was in dem Artikel Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlassen dem, der sich vorgenommen hat, den Melodien Satz nach achten Grundsätzen zu studiren, die Anwendung jener Anmerkungen auf den Gesang zu machen. Sie wird ihm bey dem gehörigen Nachdenken nicht schwer wer-

den. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einschnitte, sich besser zu leichten und tändelnden, auch nach Beschaffenheit der übrigen Umstände zu ungestümen, heftigen Leidenschaften, größere zu ernsthaften, schicken. Alles was pathetisch, ernsthaft, betrachtend und andächtig ist, erfordert lange, und wol in einander geschlungene Glieder, oder Einschnitte; so wol das Lustige, als das Lobende sehr kurze, und merklicher von einander abgeforderte. Es ist ein sehr wichtiger Fehler, wenn Tonsetzer, durch den Beyfall, den unerfahrene und ungeübte Ohren gewissen sehr gefälligen so genannten Galanteriestücken geben, verführet, auch bey ernsthaften Sachen und sogar in Kirchenstücken, einen in so kleine, mehr niedliche, als schöne Sätze zerschnittene Gesang hören lassen. Hingegen wäre es auch allemal ein Fehler, wann die Einschnitte so weit gedähnt wären, daß sie unvernehmlich würden; oder wenn gar der ganze Gesang, ohne merkliche Einschnitte, wie ein ununterbrochener Strom wegflöße. Dieses geht nur in besondern Fällen an, da der Gesang mehr ein fortrauschendes Gesehrey, als einen wirklichen Gesang vorstellen soll. Uebrigens werden wir noch an einem andern Orte Gelegenheit haben, verschiedene Beobachtungen über diesen Punkt, besonders über das Ebenmaaß der Glieder zu machen *).

Dieses aber muß in Absicht auf den Ausdruck noch gemerkt werden, daß durch Abwechslung längerer und kürzerer Einschnitte sehr merklich könne gemacht werden, wie eine Leidenschaft allmählig heftiger und ungestümer wird, oder wenn sie mit Ungestüm anfängt, nach und nach sinket. Wir wollen hier nur noch einige besondere Beispiele anführen,

an

*) S. Rhythmus.

An denen man fühlen wird, wie ein und eben dieselbe Folge von Tönen, durch Verschiedenheit des Metrischen und Rhythmischen, ganz verschiedene Charaktere annimmt. Man versuche, den schon oben angeführten melodischen Satz, auf die verschiedenen nachstehenden Arten abgeändert, zu singen:

Mäßig.



Etwas geschwinder.



Allegretto.



Andante.



Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieses Satzes genau Achtung: so wird man ohne Weitläufigkeit und ohne alle Zweideutigkeit empfinden, was für große Veränderungen in dem Charakter und Ausdruck bey einerley Folge von Tönen, die Veränderung des Metrischen und Rhythmischen verursacht, und begreifen, daß dieses das meiste zum Ausdruck beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen seyn, dem Tonsetzer besondere Formeln, oder kleine melodische Sätze vorschreiben zu wollen, die für jede Empfindung den wahren Ausdruck haben, oder gar zu sagen, wie er solche erfinden soll. Wem die Natur das Gefühl dazu versagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Uebung im Singen und Spielen, bey Phantasieren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu oft geschehen kann, einzelne melodische Sätze von sehr bestimmten und schönem Ausdruck genug vorkommen. Diese muß er fleißig sammeln, und zu erforschen suchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann

zu dem Ende sich üben, verschiedene Veränderungen in Versetzungen, im Metrischen und Rhythmischen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruck dadurch verliert, oder gar seine Natur verändert. Durch dergleichen Uebungen wird sich sein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwikkeln.

Bevor ich diesen Hauptpunkt der guten Melodie verlasse, kann ich mich nicht enthalten, gegen einen sehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem sich leider auch die besten Sezer zu unsern Zeiten hinreißen lassen, ernstliche Erinnerungen zu thun. Man trifft nur gar zu oft unter richtigen und schönen Sätzen andre an, die außer dem Charakter des Tonstücks liegen, und gar nichts ausdrücken, sondern bloß da sind, daß der Sänger die Fertigkeit seiner Kehle, der Spieler die Flüchtigkeit seiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonsezer, die sich von solchen Sätzen gar nicht wieder loswickeln können, ehe sie dieselben durch alle Versetzungen durchgeföhret, ist in der Höhe, dann in der Tiefe, ist stark, und dann schwach, bald mit geschleiften und dann mit gestoßenen Tönen haben hören lassen. Ein wahrer Unsinnt, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden lassen, völlig ausgelöscht und zerstört, und wodurch der Sänger aus einem gefühlvollen und Empfindung-erweckenden Virtuosen in einen Lustspringer verwandelt wird. Nichts beweiset den frevelvollen Geschmak unsrer Zeit so un widersprechlich, als der allgemeine Beyfall, den eine so abgeschmakte Sache, wie diese, gefunden hat, wodurch auch die besten Meister sich in solche Kindereyen haben hinreißen lassen.

Nicht viel besser, als dieses, sind die übel angebrachten Mahlereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber schon in ei-

nem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

IV. Ueber alles, was bereits von den Eigenschaften der Melodie gesagt worden, muß auch noch dieses hinzukommen, daß sie singbar, oder spielbar, und, nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend sey: wo diese Eigenschaft fehlet, da werden die andern verbunfelt. Dazu wird erfordert, daß der Tonsezer selbst ein Sänger sey, oder daß er es gewesen sey, und daß er einige Uebung in den meisten Instrumenten habe, um zu wissen, was in jeder Stimme leicht oder schwer sey. Denn außerdem, daß gewisse Sachen an sich, des starken Dissonirens halber, jeder Stimme und jedem Instrument schwer sind, werden es andere, weil der Tonsezer die Natur des Instruments, wofür sie gesetzt sind, oder die Art, wie man darauf spielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Gesanges kommt gar oft von der Art der Fortschreitung her; und hierüber hat ein Meister der Kunst *) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilt, davon ich die vornehmsten jungen Tonsezern zu gefallen hier einrüken will.

Leicht und faßlich wird eine Melodie, die vornehmlich schon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, so lange man nicht ausweichen will, bleibet, und nirgend einen durch x oder b erhöhten oder erniedrigten Ton anbringt. Denn die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es versteht sich von selbst, daß dieses nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruck nicht nothwendig das Gegentheil erfordert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrenen, die kaum ihren Ton angegeben ha-

ben,

*) Herr Kirnberger.

ben, da sie schon Töne einer andern Tonart hören lassen; vermuthlich, weil sie sich einbilden, es sey gelehrter, wenn sie oft etwas fremdes einmischen.

Aber auch dabey muß man sich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewissen Tönen, die wir Leitttöne genennt haben *), stehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortschreite. So kann man z. B. wenn man in der großen Tonart stufenweis von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen ist, nicht stehen bleiben, noch davon rückwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Ist man in der weichen Tonart vom Hauptton stufenweis bis auf die Sexte gekommen, so muß man nothwendig von da wieder einen Grad zurüktreten, welches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man so gekommen ist; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton steigt, von da wieder in den nächsten halben Ton unter sich zurük.

Hiernächst sind in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges die Würkungen der verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen in Erwägung zu ziehen. Diesen Namen geben wir den Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quartan u. s. f. geschehen. Diese sind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder springenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

Die Fortschreitung durch diatonische Stufen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit, und ist jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Zugen besonders den Vortheil, daß der Hauptsatz dadurch von ei-

nem Gegensatz sich leicht auszeichnet, wie z. B.



Nur wird das Herauf- und Herunterrauschen von einem Ton bis in seine Octave, und von dieser zur Prime, als:



worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die stufenweis wiederholt werden, gefallen, wie z. B.



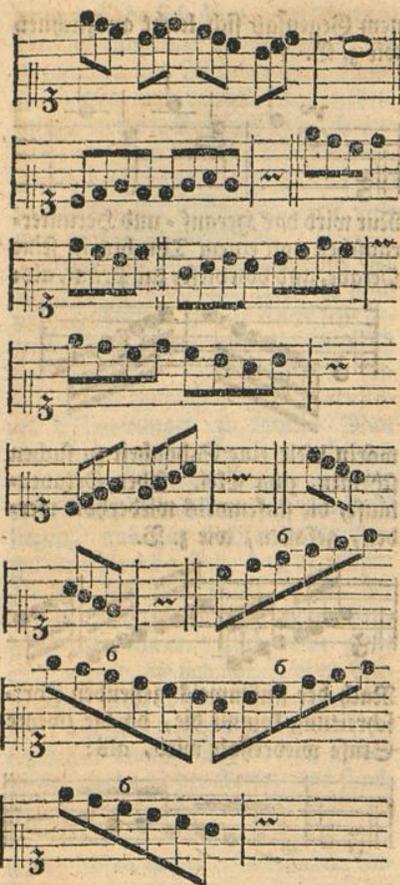
Nach der stufenweis gehenden Fortschreitung kommt die, da die zweyte Stufe wiederholt wird, als:



Auch dieses findet jeder Liebhaber gefällig. Aus solchen Secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf unzählige Weisen verändern kann, entstehen tausenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.



*) S. Leitton.



Aber stufenweis chromatisch fortzuschreiten, hat für bloße Liebhaber etwas mißfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruck etwas finsternes, oder gar schmerzhaftes erfordert; in Stücken von vergnügtem Charakter muß dieses gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Posirlichen in comischen Stücken, kann eine solche Fortschreitung, unter angenehme vermischet, gute Wirkung thun.

Nach den Secunden sind die Terzenfortschreitungen angenehm und leicht, auch zur schnellen Bestimmung der Tonart, wenn man von der Do-

nica eine Terz steigt, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, sehr dienlich. Man kann eine ganze Folge von Terzensprüngen stufenweise herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber zwey große Terzen nach einander sind nicht nur unangenehm, sondern auch kaum zu singen. Auch Terzensprünge, wodurch man allmählig heruntersteiget, sind auf folgende Art sehr unangenehm und zum Singen unbequem.



Gut aber sind sie auf nachstehende Weise:



Der hier durch einen Querstrich angezeigte Tritonus hat im Absteigen nichts Widriges. Man darf nur beyde Arten nach einander singen, um die Richtigkeit dieser Bemerkung zu empfinden.

Auch übereinander in eine Keyhe gesetzte Terzen sind angenehm und leicht, nur müssen sie alle aus der Harmonie des Bassstones seyn. Z. B.



in C dur. in C mol.



G Accord mit der 7.



G Accord mit 7.

Ueberhaupt kann man die Fortschreibung durch Terzen unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat schöne Melodien, in welchen keine größere Fortschreitungen, als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit genug haben.

Bei Fortschreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu sehen, daß sie mit dem Basson consoniren, damit sie im Singen leicht zu treffen seyen. Man kann sie alsdenn wie Stufen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf sehr schwere Intervalle herabsteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 7, die 4, die 3, die 6, und die große Septime zu treffen, deren jede, als das Subsemitonium einer von jenen Consonanzen ist, folglich durch das Absteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octave angesehen, und auf die Weise vom Sängler gefunden. Dieses wird durch folgende Beyspiele erläutert.



Quartensprünge, die stufenweis höher steigen, können auf folgende Weise angebracht werden:



Aber durch eine Folge von Quartensprünge herunterzusteigen, oder eine stufenweis höher gehende Folge von fallenden Quartensprünge, ist selten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen:



selten gut.

nicht



gut.

ist gut.

Ohne Unterbrechung durch Quartensprünge zu steigen, geht auch an, aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes ist gut:



Aber rückwärts herunter giengen diese zwey Quartensprünge nicht an.

Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es sey denn, daß einmal die übermäßige Quarte dazwischen liege, wie in folgendem Beyspiel:



Von kleinen Sexten können nicht zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verlegt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. 3. E.



Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu singen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn consonirende Sprünge dazwischen kommen.

In Ansehung der gefälligen Fortschreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Intervalle den Gesang angenehmer machen, als die größern: sie müssen also, wenn nicht der Ausdruck das Gegentheil erfordert, am öftersten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die seltenern vorkommenden größern Sprünge eine desto bessere Wirkung thun. Aber aus dem, was wir schon anderswo angemerkt haben *), ist auch begreiflich, warum für den tiefsten Bassgesang größere Intervalle den kleinen vorzuziehen sind. Wo der Gesang vielstimmig ist, da gehöret es wesentlich zur Faßlichkeit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierin das beste und leichteste Verhältniß beobachte, welches darin bestünde,

*) S. Eng.

daß, wenn der Bass durch halbe Takte fortrücket, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszehntel hätte. Aber gut ist es, wenn der Tonseher wenigstens so weit es die Umstände erlauben, sich diesen Verhältnissen zu nähern sucht. Es ist offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß sie eben deswegen weniger Nachdruck und Schattirungen, wodurch der Ausdruck unterstützt wird, fähig sind. Dieses muß also durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden. Und eben des Nachklangs halber, verträgt der Bass Brechungen, oder sogenannte Diminutionen einzelner Töne in der tiefern Octave gar nicht, weil sie ein unverständliches Gewirre verursachen. Je höher aber eine Stimme ist, je mehr verträgt sie solche; besonders schaden die daher im Durchgang entstehenden Dissonanzen der höchsten Stimme gar nichts.

Auch dieses ist zur Vernehmlichkeit sehr gut, und oft nothwendig, daß wenigstens eine Stimme bloß durch ganze Takttheile vorschreitet, durch Viertel im Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zuletzt möchte es, besonders in unsern Tagen, da die Melodien gar zu sehr mit unnützen Tönen überladen werden, nicht undienlich seyn, auf Einfachheit des Gesanges zu dringen. Aber es ist zu befürchten, daß die Tonseher wenig darauf achten. Mancher scheint in der Meynung zu stehen, daß er für einen um so viel geschicktern Tonseher werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt herein zwingt. Es wäre übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben sollte. Aber dies ist gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil sich besonders auszeichnen müsse;

müsse; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf diesen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die sogenannten Diminutionen, oder Brechung dieses Tones, hineingekommene Töne, als bloße Auszierungen dieses Haupttones anzusehen sind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen ist, den guten Geschmak beleidiget, so ist auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie dasselbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieses, daß dieselbe durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber und leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelstimmen verdunkelt wird. Dieses beweiset, daß die Mittelstimmen dem Gesang seine Faßlichkeit benehmen können. Daher trifft man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern, viel Arien an, die keine andre Begleitung, als den Bass haben. Diese nehmen sich unstreitig am besten aus; aber der Sänger muß seiner Kunst alsdenn gewiß seyn. Es giebt freylich Fälle, wo selbst rauschende Mittelstimmen nothwendig sind, wie z. B. wenn der Ausdruck wild und rauschend seyn muß, die Melodie aber in einem hohen Discant steht: da thun sehr geschwind rauschende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Wirkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonsetzer auch die Einfalt der Melodie nicht suchen, daß er die Singestimme im Unisonus von Flöten, Violinen oder andern Instrumenten begleiten läßt. Dieses ist vermuthlich schwacher Sänger halber aufgekomen, welche ohne solche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht sagen, daß man etliche Takte nach einander ganz
Dritter Theil.

einförmig seyn, oder allezeit nur die Töne setzen soll, die schlechterdings wesentlich sind. Es würde auf diese Weise dem Gesang an der so nöthigen Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Tonstücken großer Meister bisweilen Folgen von Taktten antrifft, da dieselben Töne wiederholt werden. Alsdenn aber wird durch die Mannichfaltigkeit der Harmonie und viel schöne Modulationen, die Abwechslung, die der Melodie zu fehlen scheint, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten ist.

V. Nun bleibet uns noch übrig, von der fünften Eigenschaft einer guten Melodie zu sprechen, wenn sie wirklich zum Singen, oder wie man sich ausdrückt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruck des Gesanges mit dem, der in dem Text herrschet, übereinkommen müsse, versteht sich von selbst. Deswegen ist das erste, was der Tonsetzer zu thun hat, dieses, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und so viel möglich, den Grad derselben bestimmt fühle; daß er suche sich gerade in die Empfindung zu setzen, die den Dichter beherrscht hat, da er schrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text oft lesen, und die Gelegenheit, wozu er gemacht ist, sich so bestimmt als möglich ist, vorstellen. Ist er sicher die eigentliche Gemüthsfassung, die der Text erfordert, getroffen zu haben, so versucht er ihn auf das richtigste und nachdrücklichste zu declamiren. Eine schwere Kunst*), die dem Tonsetzer höchst nöthig ist. Alsdenn suche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenste Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigsten Fehler des Satzes. Er bemerke genau die Worte
und

*) S. Vortrag in rebenden Künsten.

und Sylben, wo die Empfindung so eindringend wird, daß man sich etwas dabey zu verweilen wünschet. Dort ist die Gelegenheit, die rührendsten Manieren, auch allenfalls kurze Läufe, (denn lange sollten gar nicht gemacht werden,) anzubringen. Hat er Gefühl und Uebung im Satz, so werden ihm Bewegung und Takt, wie sie sich schicken, ohne langes Suchen einfallen. Aber den schicklichsten Rhythmus und die besten Einschnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen musikalisch gewesen ist, oft sehr schwer werden.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einschnitte und Perioden mit denen, die im Texte sind, übereinkommen müssen. Aber wenn diese gegen das Ebenmaaß der Musik streiten? Alsdenn muß der Sezer sich mit Wiederholungen und Versezungen einzelner Wörter zu helfen suchen. Höchst ungereimt sind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verstand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber ist schon anderswo das Nöthige erinnert worden *). Noch unverzeihlicher und wirklich abgeschmackt sind Schilderungen einzelner Worte nach ihrem leidenschaftlichen Sinn, der dem Ausdruck des Textes völlig entgegen ist. Wie wenn der Dichter sagte: weinet nicht, und der Tonsezer wollte auf dem ersten Worte weinerlich thun. Und doch trifft man solche Ungereimtheiten nur zu oft an.

Endlich ist auch noch anzumerken, daß gewisse Fehler gegen die Natur des Taktes die Melodien höchst unangenehm und widrig machen. Der gleichen Fehler sind die, da die Dissonanzen auf Takttheilen, die sie nicht vertragen, angebracht werden. Im $\frac{3}{4}$ Takt, wo die Rükungen durch Viertel geschehen, können die Vorhalte oder zufälligen Dissonanzen nur

*) Wahleren in der Musik.

auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen aber in diesem Takt die Rükungen durch Achtel, so können diese Dissonanzen auf dem ersten, dritten und fünften Achtel stehen: hingegen im $\frac{6}{8}$ Takt fallen sie auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder sechsten vorbereitet. Dieses sind sehr wesentliche Regeln, die man ohne Beleidigung des Gehöres nicht übertreten kann.



Von der Melodie überhaupt handeln: Gio. B. Dani (Discorso sopra la perfezione delle melodie. Das Werk ist nur aus dem 2ten Bd. S. 55 von Matthejens Crit. Mus. und aus N. Forkels Allg. Litterat. der Musik bekannt.) — J. J. Rousseau (Von, s. Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Melodie, im 16ten Vde. der Zwenbr. Ausg. s. W. gehören, das 12te 19te Kap. S. 204 u. f. hieher, und handeln De l'origine de la Musique et de ses rapports; de l'Harmonie; fausse analogie entre les couleurs et les sons; erreur des Musiciens; Que le systéme musical des Grecs n'avoit aucun rapport au notre; comment la Musique a dégénéré.) — Chstph. Nichelmann (Die Melodie nach ihrem Wesen so wohl, als nach ihren Eigenschaften, Danzig 1755. 4. Das Werk enthält 63 Kap. mit folgenden Ueberschriften: Die Musik ist eine Wissenschaft des Klanges; es giebt eine ursprüngl. Ordnung der auf einander folgenden Töne; jeder Klang ist schon eine Harmonie; worin die Theorie und die unterschiedenen Arten der Ausbildung der Musik bestehen; die allgemeinste Regel der Composition; von dem Subject, oder der Materie, mit welcher die Musik umgeht; von dem Object, oder der Materie, um welcher die Musik arbeitet; die Harmonie wirkt nur mittelst der Bewegung; Zeit und Dauer der Bewegung einer Musik kann nur auf dreyerley Art beschaffen seyn; von den drey verschiede-

nen

nen Haupt: Ges- oder Schreibarten in der Musik; von der Form der musikalischen Zusammensetzungen und von dem letzten Endzweck der Musik; von dem Vorwürfe der gegenwärtigen Abhandlung; Nähere Erläuterung davon; wie das monodische und das polyodische Verfahren von einander verschieden sind; wie man in der Composition auf monodische Art zu Werke geht; Erklär. der polyodischen Art der Grundlegung eines Gesanges; Scheinbare Vorzüge der monodischen Art der Grundleg. eines Gesanges; Widerlegung derselben; die monodische Art der Grundlegung zu einem Gesange ist nicht so natürlich als die polyodische; Grund der Umkehrung oder Verferung des Grundtones überhaupt; Untersch. zwischen der polyodischen und monodischen Umkehrung; das Zeitmaß ist in der Musik von großer Kraft; Erklär. der monodischen Art der Ausbildung eines Gesanges; Erklär. der polyodischen Art der Ausbildung eines Gesanges; was Melodie und was Harmonie in der Musik sey; wie sich die Melodie und die Harmonie, in Ansehung der Zeugung und des Ursprunges gegen einander verhalten; der Fortgang der zusammen gesetzten Harmonie ist beständig, und von der Natur selbst festgesetzt; warum wir den Fortgang der singbaren Stimmen von Natur treffen; Erfahr. in dem was die Erzeugung des Gesanges aus der vorher bestimmten Harmonie anbelangt; einige aus der Abhänglichkeit des natürl. Gesanges stehende Schlussfolgerungen; ein allg. Hauptfaz; Erläuter. durch melodische Beispiele; Forts. der Erläuter. durch melodische Beispiele; die Melodie unterhält unsre Aufmerksamkeit durch die Neuheit der Accorde; Erläuter. des Hauptfazes durch monodische Beispiele; die Effecte des monodischen Verfahrens, in Absicht auf den Mangel genugsamer Mannichfaltigkeit der Harmonie, betrachtet; die Harmonie hat ihren Grund in der Seele; Fortgef. Betracht. über die Unvollkommenheit der Monodie in Ansehung des Mangels der Mannichfaltigkeit der Harmonie; einem Einwurf wider das polyo-

dische Verfahren wird begegnet; Monodie in Absehung auf die fehlerhafte Mannichfaltigkeit der Harmonie betrachtet; Fortsetzung; die Musik begnügt sich nicht bloß, das allgemeine Lieblich der Musik, die natürlichen Fortschreitungen der Harmonie nachzuahmen; die Musik bedient sich der Verschiedenheit der Harmonie also, daß dadurch gewisse Neigungen und Empfindungen abgebildet und erregt werden; die unterschiedl. Effecte des monod. und polyod. Verfahrens in Absehung auf die Nachahmung einer Leidenschaft, oder eines natürl. Gegenstandes betrachtet; Fortgef. Betracht. der Unvollkommenheit der Monodie, in Ansehung der Abbildung eines nachzuahmenden Gegenstandes; Schwierigkeiten der Melodie; die Melodie ist um desto schöner, je mehr sie nur um eines solchen Fortgangs der Grundklänge willen ist, der sich für die besondern Umstände schickt; die Monodie unterbricht zum öftern die aus dem guten Verhalten der unterschiedlichen Theile zu dem Ganzen einer Zusammensetzung entstehende Einigkeit der Zusammenstimmung; Vergleichung der, aus dem einen und dem andern Verfahren stehenden unterschiedlichen Eigenschaften; nur die Ausdrücke der Melodie sind bestimmt und gewiß; die Melodie ist allein einfältig und natürlich; nur die Melodie ist von dem gehörigen Nachdrucke; wie die Melodie und die Monodie sich des Rhythmus bedienen; von der Kraft des Rhythmus; Schlussfolgerungen, die aus dem monodischen Verfahren zu ziehen; Kennzeichen der wahren Melodie; Ursachen der Einführung der Monodie; der Zusammenklang ist schon in den ältesten Zeiten bekannt gewesen; wahre Ursachen der Einführung der Monodie; Widerlegung der angegebenen Ursachen; die Monodie ist eine Ursache der geringen Wirkung der heutigen Musik in Vergleichung derselben der alten Zeiten; allg. Anmerk. über die Mittel, die Monodie zu vermeiden; die unterschiedl. Wirkungen, die von der Anwendung dieser Mittel zu erwarten stehen. Das Resultat des Werkes ist, daß in der Composition nur diejeni-

gen Stellen vorzüglich gefallen, wo nicht nur die Melodie für sich allein, sondern auch zugleich die Harmonie die Absicht des Componisten ausdrückt, unterstützt und empfinden läßt.) — Ernst Gottl. Baron (Abriss einer Abhandlung von der Melodie . . . Berl. 1756. 4.) — —

Von einzeln, zur Melodie gehörigen Punkten: Girol. della Casa (Il vero modo di diminuir con tutte le forti di stromenti, s. Arteaga's Geschichte der Ital. Oper, Bd. 1. S. 199 d. Uebers.) — Christn. Gottl. Neefe (Ueber die musikalische Wiederholung, im deutschen Museum v. J. 1776. als vorunter der Verf. den besten Gebrauch eines melodischen Satzes versteht.) — —

Wegen des Rangstreites zwischen Harmonie und Melodie s. den Art. Harmonie, S. 478. — —

M e n u e t.

(Musik; Tanzkunst.)

Ein kleines fürs Tanzen gefesttes Tonstück in $\frac{3}{4}$ Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an, und hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Takten auf dem letzten Viertel: gerade auf der Hälfte jedes Theiles müssen sie etwas merklicher seyn. Aber die durch solche Einschnitte entstehenden Glieder müssen geschickt mit einander verbunden seyn, welches am besten durch die Harmonie des wesentlichen Septimenaccords, oder dessen Verwechslungen, oder in der Melodie selbst auf eine Weise geschieht, wodurch zwar der Einschnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederschlag des letzten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruck muß edel seyn und reizenden Anstand, aber mit Einfach verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind Achtel. Aber es ist sehr gut, daß eine Stim-

me, es sey der Bass, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortschreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten ist. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonst muß dieser Tanz im reinen zweystimigen Satz, wo die Violinen im Einklang gehen, gefest seyn. Wegen der Kürze des Stückes haben keine andere Ausweichungen statt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbengehen berührt werden. Also kann der erste Theil in die Dominante schließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den ersten wiederholen, so schließt jener in die Dominante, und dieser in die Tonica. So sind die Menuette zum Tanzen am besten, weil sie am kürzesten sind. Man kann auch, um sie etwas zu verlängern, den fünften und sechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt beym zwenten Viertel jedes zweyten Taktes fühlen lassen; andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einschnitt setzen. Von dieser Art sind insgemein die Pastoralmenuette: aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn; damit der Rhythmus seine Natur, nicht verliere.

Beym Menuetten, die sowol zum Spielen als zum Tanzen gefest werden, pflegt man auf eine Menuette ein Trio folgen zu lassen, das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuette richtet. Aber im Trio muß der Satz durchaus dreystimmig und die Melodie einnehmend seyn.

seyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contrast beyder Stücke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton gesetzt, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz selbst ist durchgehends wol bekandt und verdienet in Aufsehung seines edlen und reizenden Wesens den Vorzug vor den andern gesellschaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden, weil dadurch die Ergötzlichkeit zu einformig würde. Er scheint von den Grazien selbst erfunden zu seyn, und schiket sich mehr, als jeder andere Tanz für Gesellschaften von Personen, die sich durch seine Lebensart auszeichnen. Seltsam ist es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieser feine Tanz zuerst aufgekomen ist. Französischen Ursprungs, wie viele glauben, scheint er nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesetzt.

Metalepsis.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die eine besondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Ursach und Wirkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durchs Los gewonnen hat, ein Los nennt.

Metapher; Metaphorisch.

(Redende Künste.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruck, der die Beschaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenstandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenstand vorhanden ist, erkennen läßt. Sie ist von der Allegorie darin unterschieden, daß diese das Bild, aus

dessen Ähnlichkeit mit einem andern wir dieses andre erkennen sollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnt wird. Wenn man sagt, der Verstand sey das Auge der Seele, so spricht man in einer Metapher, weil man die Beschaffenheit der Sache, die schon genannt worden, nämlich des Verstandes, durch die Ähnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt; sagte man aber von einem Menschen: sein scharfes Auge wird ihm die Beschaffenheit der Sache nicht erkennen lassen: so ist dieser Ausdruck, genau zu reden, allegorisch; weil der Gegenstand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genennet worden ist. Man nimmt es aber nicht immer so genau, und giebt fast allen kurzen Allegorien den Namen der Metaphern *). Von der Vergleichung unterscheidet sich die Metapher dadurch, daß die Form oder Wendung des ganzen Ausdrucks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrücklich anzeigt. Wenn man sagte: der Verstand ist gleichsam das Auge der Seele: so wäre dieses eine kurze Vergleichung. Also sind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verschieden; alle gründen sich auf Ähnlichkeit, und die Gründe, worauf ihre Nichtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, sind dieselben.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittlbar bloß solche Gegenstände bezeichnen, die einen Ton von sich geben,

*) Die Sprachlehrer sagen insgemein, die Allegorie sey eine ausgedehnte, oder fortgesetzte Metapher: richtiger und dem Ursprung dieser Dinge gemäcker würde man sagen, die Metapher sey eine kurze und im Vorbezug angebrachte Allegorie. Denn diese ist eber, als die Metapher gewesen.

ben *), und daß die Bedeutung derselben durch Ähnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Die fernach wäre der größte Theil der Wörter jeder Sprache metaphorisch oder vielmehr allegorisch.

Wir haben hier die Metapher blos in Absicht auf ihren ästhetischen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derselben den Sprachlehrern überlassen. Die meisten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien sind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge, veranlaßt, und durch die Länge der Zeit hat man vergessen, daß sie Metaphern sind; weil sie von unendlichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht worden. Die Wörter Versehen, Einsen, Sassen, Behalten, die gewisse Wirkungen der Vorstellungskraft bezeichnen, sind metaphorisch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieser Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philosophen, der die wunderbaren Verbindungen unsrer Begriffe beobachten will **).

In der Theorie der schönen Künste kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die ästhetische Kraft haben, und Sachen, die man ohne sie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkürliche Zeichen, sondern als Bilder erscheinen, an denen man die Beschaffenheit der Sachen lebhaft und anschauend erkennt. Von ihrer Wirkung ist bereits anderswo gesprochen.

*) Man sehe den Artikel Lebendiger Ausdruck.

***) Wer das Genie des Menschen recht aus dem Grunde studiren will, findet die beste Gelegenheit dazu in der Erforschung des Ursprungs der metaphorischen Ausdrücke. Wer hievon nähere Anzeige verlangt, kann nachlesen, was ich in der academischen Abhandlung von dem wechseltiaen Ursprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

chen worden *). Hier bleibet nur über diesen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da sie meistens mit einem einzigen Worte ausgedrückt wird, von schnellerer Wirkung ist, als andere Bilder. Man findet, daß sie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Nichtigkeit trofenen Zeichnung ein Gemälde macht. Schon dadurch allein kann ein sonst blos philosophischer Vortrag ästhetisch werden; weil er bey einer genauen Entwicklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle untern Vorstellungskräfte in beständiger Beschäftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, blos fruchtbaren Kornfeld in eine nicht weniger fruchtbare, aber durch tausend abwechselnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es gehört aber mehr, als blos lebhaftige Einbildungskraft zu der vollkommenen metaphorischen Schreibart. Es kann nützlich seyn, wenn wir hier über die bey dem Gebrauch der Metapher nöthige Behutsamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Aristoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weise fehlerhaft wird. 1. Wenn sie nicht richtig, das ist, wenn keine wirkliche Ähnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild ist. 2. Wenn sie (bey ernsthaftem Gebrauch) etwas eomisches hat, das ist, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contrast ausmachen. 3. Wenn sie zu hoch, oder schwülstig ist. 4. Wenn sie dunkel und zu weit hergeholt ist. Man könnte noch 5. hinzusetzen, wenn sie abgenutzt, oder so sehr gewöhnlich ist, daß man ohne das Bild sich das Gegenbild dabey unmittelbar vorstellt. Dieses bezieht sich auf ihre Beschaffenheit.

*) S. Bild; Allegoris.

fenheit. Ihr Gebrauch ist fehlerhaft: 1. Wenn man sie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet. 2. Wenn sie zu sehr angehäuft werden.

Man trifft fast in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an sich haben. Denn da sie oft aus Noth entstanden, oder von seltenen Umständen ihren Ursprung bekommen haben, so konnten sie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der strengsten Ähnlichkeit der Vorstellungen abgepaßt seyn. Vor dergleichen Metaphern, wenn sie gleich in der gemeinen Rede vollgültig sind, hüthet man sich in Werken des Geschmacks. Und hier ist auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachsene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn sie gleich noch so richtig und schön wären. In warmen Ländern, wo Frost, Schnee und Eis völlig unbekante Dinge sind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römischen Hierarchie völlig unbekant sind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutschen Dichters verstehen:

Ein trummer Stab, der ist gewachsen
Zum langen Speer *).

Dieses bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprache eines kaltblütigen Volkes sehr schwülstig seyn, die unter Völkern von mehr erhitzter Einbildungskraft nichts außerordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines scharfsinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, sagt er, der kühnen

*) Maner ein alter deutscher Dichter aus des Hundii Glossar. bey Leibnitz in seinem Etymol.

Wortmetaphern lag in der ersten Erfindung: aber wie? wenn spät nachher, wenn schon alles Bedürfniß weggefallen ist, aus bloßer Nachahmungssucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? und gar noch ausgedähnt und erhöht werden? Denn, o denn, wird der erhabne Unsinn, das aufgedunstene Wortspiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Wit, der dann vielleicht am wenigsten spielen wollte, wenn er am meisten zu spielen schien; es war rohe Erhabenheit der Phantastie, die solch Gefühl in solche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche schaler Nachahmer, ohne solches Gefühl, ohne solche Gelegenheit — ach; Ampullen von Worten ohne Geist *).“

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht bloß lebhafter Wit; eine gesunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einem fleißigen Beobachtungsgeist und weitläufige Kenntniß der körperlichen und sittlichen Natur unterküst, so muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entstehen. Darum ist nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftstellers besser erkennen kann, als aus dem Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was schon an einem andern Orte dieses Werks angemerkt worden, daß in unsern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten so weiten Ausdehnung der Kenntniß natürlicher Dinge, und bey so sehr vervielfältigten mechanischen Künsten, die Quelle der Metaphern weit reicher ist, als sie ehemals war. Es zeigte wirklich Armuth des Genies an, wenn die

Bb 4

Neuern

*) Herder über den Ursprung der Sprache S. 115.

Neuern in diesem Stück die Alten nicht übertrafen.

Es ist wol unnöthig sich hier in besondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher selbst, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulassen, da ein mittelmäßiges Nachdenken sie an die Hand giebt.

Aber dieses verdient angemerkt zu werden, daß die Metapher, um ganz vollkommen zu seyn, auch in dem Ton der Materie, wo sie gebraucht wird, müsse gestimmt seyn. Im Schäfergedicht muß sie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da sie bey strengerm Inhalt auch von sehr ernsthaften, allenfalls finstern Gegenständen kann genommen werden. Wer dieses ver säumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geschmacks ein sehr wichtiger Fehler ist *).

Auch dem Grade der Begeisterung, in dem man schreibt, muß die Metapher angemessen seyn: hoch und kühn in der Dde, aber gemäßiget und von philosophischer Schärfe in dem gesetzten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn sie gar zu gemein, oder schon abgenutzt ist. Da man aber unter solchen Metaphern einige von großer Kraft und Schönheit antrifft: so ist ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar sehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhöhet, da er den Drestes, um seinen Pylades von dem Dymersmesser zu retten, sagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer

*) S. Lon,

dieses Fahrzeuges von Widerwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich mit *).“

Dieses Beyspiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzesten und sichersten durch glückliche Metaphern zu erreichen sey. Der Fall muß statt haben, wo die Ueberzeugung von anschauender Erkenntniß, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu schwer, oder zu subtil wäre, den Beweis zu entwickeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induction, und setzt einen sehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines schwerer zu fassenden, aber ähnlichen Falles.



Von der Natur der Metapher überhaupt wird in der Recension der Sulzerischen Theorie, in der N. Bibl. der sch. Wiss. Bd. 15. S. 46 u. f. gehandelt. — Uebrigens wird diese Figur in allen Rhetoriken und Poetiken in Erwägung gezogen, und ich verweise daher nur auf die, meines Bedünkens, bessern Untersuchungen darüber, als in den reflex. sur la poesie des L. Racine, ein Abschnitt darüber — in den Elements of Crit. des Home der 6te Abschn. des 2oten Kap. Bd. 2. S. 275. 4te Ausg. — in Priestleys Vorlesungen über Redekunst und Kritik, die 22te und 23te Vorles. S. 191. der deutschen Uebers. — in Blair's Lectures, die 15te, Bd. 1. S. 295. — Wahre Philosophie über Metapher enthält der Aufsatz: Ueber einige Schwierigkeiten der correcten Schreibart, in dem 25ten Bd. der N. Bibl. der sch. Wissensch. (von H. Eberhard.) —

Metonymie.

(Redende Künste.)

Namensverwechslung. Ist ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, sondern

*) Iphig. in Taur, vf. 600, 601.

bern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewisse Weise angehört, genennt wird. Es giebt eine große Menge solcher Namensverwechslungen, davon wir die vornehmsten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Ursache und Wirkung. Z. B. die Feder für die Schrift selbst. Der lateinische Ausdruck *stylum vertere*, für ausbessern oder auslöschern, was man geschrieben hat. Hier wird die Ursache genennt, und die Wirkung verstanden. Wenn Ovidius sagt:

Nec habet Pelion umbras;

so will er sagen, er, der Berg, sey kahl von Bäumen. Also nennet er die Wirkung, und versteht die Ursache.

2. Die Verwechslung des Behältnisses einer Sache mit der Sache selbst. Er liebt die Flasche, d. i. den in der Flasche enthaltenen Wein. Der Himmel freuet sich, d. i. die Seltigen des Himmels.

3. Mit dieser ist die Verwechslung des Ortes mit der Sache fast einleuy. Wenn man sagt, dies ist die Anatomie, d. i. das Gebäude, auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkürlichen Zeichen derselben. Z. E. der Preussische Adler, der Preussische Zepter, anstatt das Preussische Reich.

5. Ein Theil des Leibes, um eine Eigenschaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein leichtes Gehirn.

6. Der Name des Besitzers einer Sache für die Sache selbst. Iam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichs'or. Ein Philipp.

Es giebt aber außer diesem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müßigen Grammatiker heranzählen, und wenn er will auch mit ihren besondern griechischen Namen zu belegen, überlassen.

Man sieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Ursachen, entstehen. In der Dicht- und Redekunst thun dieselben bisweilen kleine Dienste, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerksamkeit. Wie aber diese Wirkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müsse gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geschmack weit besser empfinden, als es zu beschreiben wäre.

Wichtiger wäre es für den Gebrauch des Philosophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie gesammelt würden, weil daraus die mannichfaltigen Wendungen des menschlichen Genies in Verbindung der Begriffe am besten erkannt werden können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein so sehr großer Reichthum des Ausdrucks in den ausgebildeten Sprachen entstanden ist.



Von der Metonymie handelt, unter mehreren, ausführlicher, Priefley in der 27ten seiner Vorlesungen über Redekunst und Kritik, S. 243. der deutschen Uebersetzung. —

Metopen.

(Baukunst.)

Sind in der dorischen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwischen den Triglyphen oder Dreyschlitzigen, von deren Ursprung und Beschaffenheit bereits im Artikel dorische Säulenordnung das Wichtigste ist angemerkt, und durch die dort stehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältnissen ihrer

B b 5

Größe,

Große, welches ein wichtiger Punkt ist, kommt im Artikel Säulenordnung das nähere vor. Da diesem Artikel in der Hauptsache nichts übrig geblieben ist, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltsame und Willkürliche im Geschmack anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weise führet.

Die erste betrifft das Willkürliche. Aus dem, was in den Artikeln Gebälk und dorische Ordnung ange- merkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, in welcher Ordnung es sey, nicht nur natürlich, sondern wesentlich seyen; und doch sind sie nur in der dorischen Ordnung gebräuchlich. Sollte dieses daher kommen, daß bloß in dorischen Gebäuden der Gebrauch gewesen, den Zwischenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachlässigkeit (denn die Dorier scheinen überhaupt weniger fein, als die andern Griechen gewesen zu seyn,) offen zu lassen? Oder ist die dorische Ordnung, wie es auch aus andern Umständen scheint, die älteste, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erst aufgekomen sind, als man schon die Kunst etwas verfeinert hatte? In diesem Falle läßt sich begreifen, daß man in der jonischen und corinthischen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat, so daß der ganze Fries eine platte Bande geworden ist.

Aber warum würde man ist einen Baumeister tabeln, wenn er in diesen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da sie ihnen doch eben so natürlich, als dem dorischen Fries sind? Deswegen, weil es gut ist, da einmal ein ungefährer Zufall bloß einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich ist, daß durch die besondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannich-

saltigkeit in den Bauarten beybehalten werden. Indessen ist Goldmann nicht zu tabeln, daß er in der toscani- schen Ordnung durch Einführung der Abschnitte *) auch Metopen an- bringet.

Noch weniger kann das Seltsame und Eigenartige des Geschmacks ge- rechtfertiget werden, das sich in der alten Verzierung der Metopen zeigt, denen Hirnschädel von Opferthieren, ein in der That ekelhafter Gegenstand, zur Zierrath dienen mußten. Dieses soll uns sehr sorgfältig machen, alles, was zum Geschmack gehört, aus allgemeinen Grundsätzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundsatz würde uns darauf geführt haben, daß an sich äußerst widrige Dinge, dergleichen Hirnschädel und abge- hauene Köpfe ermordeter Menschen sind **), die nur aus Nebenumständen für ein noch wildes Volk angenehme Gegenstände ausmachen, bey der äußersten Verfeinerung des Geschmacks, als wesentliche Zierrathen der schönen Baukunst sollten empfoh- len werden?

Metrum; Metrisch.

(Schöne Künste.)

Die Wörter bedeuten im allgemei- nesten Sinn etwas richtig abgemesse- nes, das größere und kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältniß ein Ganzes durch seine Form ange- nehm wird. Bey dieser allgemeinen Bedeutung bleibt dieser Artikel ste- hen; weil das eigentliche Metrum der lyrischen Gedichte in einem besondern Artikel vorkommt †).

Jedermann fühlt, daß in Gebäu- den und sichtbaren Formen Euryth- mie und Ebenmaaß, in Musik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abge-

*) S. Abschnitt.

**) S. Masken.

†) S. Sylbenmaaß.

abgemessenes seyn müsse; aber wenige wissen den Grund hiervon anzugeben.

In Gegenständen, die unabhängig von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das Aeußerliche der Form gefallen sollen, ist das Metrische eine wesentliche Eigenschaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt seiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht seinen Zweck durch die blos ungebundene Rede, wenn ihr auch allenfalls der gewöhnliche profaische Wohlklang fehlen sollte; und wenn wir bey einer sehr interessanten Handlung die Personen unordentlich durch einander gehen sehen, und ihre ungeschicktesten Reden hören, so finden wir Wohlgefallen daran. Aber Töne, die an sich weder Begriffe noch Empfindung erwecken; Bewegungen der Menschen, die nichts leidenschaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes haben; diese kann Niemand mit Wohlgefallen hören und sehen. Sollten sie uns reizen, so muß ihre Form durch genaue metrische Einrichtung gefällig werden. Also keine Instrumentalmusik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entsteht. Je unbedeutender die einzelnen Theile an sich sind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemessene der Form weniger nöthig, als eine blos zur Ergözung des Auges aufgestellte Vase, oder ein Obelisk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Gesang hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaasse, und im Rhythmus der Musik nöthig, als ein blos zur Ergözung dienendes Lied, oder eine Tanzmelodie. Im Tanze selbst hat die Pantomime, die schon durch den Inhalt etwas vorstellt, das scharfe Metrum nicht nöthig, das den gesellschaftlichen

Tänzen von weniger Bedeutung nothwendig ist.

Dieses erkläret den Ursprung alles Metrischen in Werken des Geschmacks. Was übrigens von der nähern Beschaffenheit dieser Abmessung in Gebäuden, in der Rede, in der Musik und im Tanze zu beobachten ist, wird in besondern Artikeln vorkommen *).

Mezzatinta.

(Mahlerey.)

Die Mahler verbinden mit diesem Worte eben nicht allezeit denselben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszudrücken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verstehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriss eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer sonnenbestimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieses Wort aufzunehmen. Die verschiedenen Sachen, die dadurch angezeigt werden, haben wir in den Artikeln Mittelfarben und gebrochene Farben vorgetragen.

Mi = Fa.

(Musik.)

So nennet man die in der diatonischen Tonleiter an zwey Orten unmitttelbar auf einander folgenden halben Töne, als in C dur e-f und h-c; weil nach der Aretinischen Solmisation der erstere immer Mi, der zweyte Fa heißt. Spricht man von Mi-Fa, als wenn diese beyde Sylben ein Wort ausmachten; so hat man dabey allemal Rücksicht auf gewisse Schwierigkeiten, welche aus der La-

*) S. Ebenmaas; Sylbenmaas; Rhythmus; Eurythmie.

ge des Mi und Fa, die in verschiedenen Tonarten verschieden ist, entstehen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten gesetzten Kirchensachen, und in allen Tugen, in Ab-sicht auf die Lage dieser halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor. Man hat die strengste Aufmerksamkeit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort, oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptsatz hat, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.

Führer.



Gefährte.



Nur wenn der Hauptsatz mit einem Gegensatz in verschiedene Contrapunkte versetzt wird, bindet man sich nicht mehr so genau an die Gleichheit des Mi-Fa, sondern sucht es durch \sharp oder \flat zu erhalten.

Man liest oft bey älteren Tonlehrern sehr ernstliche Warnungen, daß man sich vor dem Mi gegen Fa hüten soll. Dieses will so viel sagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortschreitung, denselben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen soll, wie z. E. hier:



weil dieses die unerträglichste Dissonanz ausmacht.

Miniatur.

(Mahlerey.)

Ist eine besondere Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz kleinen Gemälden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pinsel, aber nicht durch Striche, sondern bloß durch Punkte. Also bestehet das ganze Gemäld aus feinen an einander gesetzten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine besondere Miniaturart, durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemäld wird auf weißen Grund, starkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchsten Lichtern gespart wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemäld, besonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Gesicht, und was sonst an dem Bilde nakend ist, wird punktiert, das übrige, Gewand und Nebensachen, wird nach der gemeinen Art durch Pinselstriche und Vertreibung der Farben in einander gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey sehr schöne Stücke in dem Cabinet des Königs von Frankreich sind. In der Miniatur selbst wird nichts vertrieben, sondern jeder Punkt behält die Farbe, wie sie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, so thun sie doch neben einander gesetzt, wenn der Miniaturmahler recht geschickt ist, eben die Wirkung, als wenn sie in einander geflossen wären. Doch ist es seltener, eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu sehen, als ein anderes Gemäld. In Portraits sind doch die Farben insgemein zu schön, als daß sie das wahre Colorit der Natur darstellten. Für Blumen schiken sie sich am besten.

Diese

Diese Malhercy dienet nur für sehr kleine Gemählde, die allemal unter Glas müssen gesetzt werden: sie erfordert ungemein viel Geduld und große Behutsamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein lassen sie mehr die Geduld und den Fleiß des Künstlers, als sein Genie bewundern. Doch sieht man auch bisweilen Miniaturen von großer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber sie sind selten. Insbesondere ist die Miniatur deswegen schätzbar, weil ganz kleine Gemählde in Ringe, Uhren und anderes Geschmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich besinne mich bey irgend einem alten Schriftsteller die Beschreibung eines Gemähldes gelesen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müßte in Miniatur gearbeitet gewesen seyn. In den mittlern Zeiten, da die schönen Künste meist in Staub lagen, mag die Miniatur am meisten geblühet haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchstaben kleine Gemählde machen; und diese Art der Pracht war ihnen damals so gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es ist. In dem Cabinet des Herzogs von Parma soll ein Missale dieser Art von ausnehmender Schönheit seyn, von Dom. Jul. Clovio bemahlt. Dieser Clovio ist einer der berühmtesten Miniaturmaler gewesen. Seine vornehmsten Werke sind nebst denen von Fra Gio. Batt. del Monte Sinarario vornehmlich in der florentinischen Gallerie zu sehen.



Von besondern Anweisungen zur Miniaturmalhercy sind mir bekannt: *Traité de la Miniature* von Mssel. Cath. Perrot f. l. 1625. 12. und bey dem 6ten Bde. der *Entret. sur les Vies et les Ouvrages des plus excell. Peintr.* . . . p. Mr. Felibien, Trev. 1725. 12. —

Traité de Mignature pour apprendre aisement à peindre sans maitre, Lyon 1672. f. Par. 1676. 12. à la Haye 1688. 1708. 12. (Der Verf. nennt sich E. B. und hat das Werk der Mssell. Fouquet zugeschrieben; es ist nachher noch öfter, unter dem Titel: *Ecole de la Mignature . . . avec les secrets pour faire les plus belles couleurs, l'or bruni, et l'or en coquille*, Lyon 1679. 12. Brux. 1692. 12. Par. 1769. 8. 1782. gedruckt; und Italienisch zu Mayland 1758. 12. erschienen. Auch ist eine englische *School of Miniature*, 1733. 8. und eine Art of painting in *Miniature*, Lond. 1750. 8. beyde aus dem Franz. überfetzt, vorhanden; so wie eine deutsche, „Grundmäßige Anweisung zum Miniaturmalen von G. A. D. F. Nürnberg. 1688. 12. welche ebenfalls aus dem Französischen überfetzt ist; ich weiß aber nicht, ob es Uebersetzungen dieses Werkes sind. Ursprünglich bestand dasselbe nur aus 7 Kapiteln; in den neuern Auflagen enthält es (außer einem *Traité de la Peint. au Pastel*) deren 9, und diese handeln: De la Peint. en général, de son origine, de son progrès, sa definition, ses parties; du dessein, des div. manieres de desfiner; quelques inventions pour desfiner en faveur de ceux qui ne scavent que peu ou point de dessein; des couleurs, de leur préparation, de leurs qualités, des pinc. palette etc.; quelques preceptes generaux pour la prat. avec la manière de faire les fonds; des carnations; des draperies, crépes, linges, dentelles, pierreries etc.; des passages; des fleurs.) — *L'Academie de la peinture . . . pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en Mignature*, Par. 1679. 12. — *Eliac Brenneri Nomenclatura trilinguis, genuina specimina colorum simplicium exhibens quibus artifices miniatæ picturæ utuntur*, Holmiae 1680. 8. — Anweisung zum Miniaturmalen, Leipzig. 1752. 1766. 8. — Um's Jahr 1759 machte Hr. Vincent von Montpetit in Paris Versuche,

suße,

suche, mit Gel in Miniatur zu mahlen (S. Bibl. der schönen Wissensch. Bd. 6. S. 405 u. f.) ob er seine Methode bekannt gemacht, ist mir nicht bewußt. — *Traité de Mignature*, Par. 1765. 12. — *Trattato del Disegno e della Pittura in Miniatura* . . . Ven. 1768. 8. — *Introduction à la Mignature*, par Mr. Mayol, Amst. 1771. 12. — *Traité sur l'art de peindre en miniature par le moyen duquel les Amateurs qui ont les premiers principes du dessein peuvent atteindre à la perfection sans le secours d'un maître*, p. Mr. Violet, Par. 1788. 18. 2 Bde. Deutsch von J. H. M. Hof 1793. 8. — Auch handelt in des de Piles *Elemens de la Peinture* das 11te Kap. (*Oeuvr. T. III. S. 244*) von der Miniaturmahlerey; und bey dem Wörterbuche des *Pernety* findet sich ein Aufsatz darüber. — —

Zu der Geschichte der Miniaturmahlerey: *Essai sur l'art de verifier l'age des Miniatures peintes dans des manuscrits depuis le XIV jusqu'au XVII Siecle incl. de comparer leurs differens styles et degrés de beauté, et de déterminer une partie de la valeur des manuscrits qu'elles enrichissent*, par Mr. l'Abbé Rive, Par. 1784. fol. 26 Blatt. — —

Als Miniaturmahler sind vorzüglich bekannt: *Dderico da Gobbio* (1330) *D. Lorenze* (1410) *Attavante* (1450) *Fra Bernardino* (1450) *Frane. Gio. Angel. da Fiesole* († 1455) *Sherardo* († 1470) *Wart. della Gatti*, *Abate di S. Clemente* (1490) *Giov. Riccio* (1550) *Anna Segers* (1550) *Joh. Mielsch* († 1572) *Dom. Giul. Clovio* († 1578) *Giov. Anticone* (1590) *Annuntio Galizi* (1590) *Andr. di Vito* (1610) *Isac Oliver* († 1617) *Giov. P. Cerva* († 1620) *Fil. de Pianto* († 1625) *Jac. Pigozio* († 1627) *Sintib. Scorza* († 1631) *Frane. und Michele da Castello* (1636) *Giov. Casulli* († 1637. Aus dem, was *Soprani* in den *Vite de Pittori Genoelsi*, S. 35 u. f. von diesem Mahler erzählt, könnte man bemerke schließen, daß in *Genua*, zu seiner Zeit, die Mahlerey noch nicht zu den schön-

nen Künsten, sondern zu den Handwerken gerechnet worden.) *Joh. Wilh. Bauee* († 1640) *Sig. Laitre* († 1640) *Jacq. Stella* († 1647) *Louis du Guernier* († 1659) *Giov. Stefaneschi* († 1659) *Phil. Fruitiers* (1660) *Pet. Oliver* († 1660) *Walth. Gerbier* († 1661) *Bon. Vissi, Padre Vittorino gen.* († 1662) *Giov. Borgonzone* (1662) *Giovanna Garzoni* († 1670) *Nic. Gafner* (1670) *Joh. Bapt. van Duinen* (1671) *Sam. Cooper* († 1672) *Jacq. Vailly* († 1679) *El. Aubriet* (1700) *Alemans von Brüssel* (1700) *Jos. Werner* († 1710) *Elis. Sophie Cheron* († 1711) *Giovanna Maria Clementina* (1720) *Jacq. Phil. Ferrand* († 1733) *E. G. Klingstedt* († 1734) *Kud. Manzoni* (1739) *Gius. di Figuoro* (1740) *Felicitas Sartori* (1740) *Maria Felicia Tibaldi* (1740) *Jac. Chret. Febfond* († 1741) *Jacq. Ant. Urland* († 1743) *Marolles* (1750) *Rosalba Carrera* († 1757) *Ismael Mengs* († 1764) *Gius. Camerata* (1764) *D. Lud. Melendez* (1765) *Jeanb. Massa* († 1767) *Ph. A. Vaudouin* († 1770) *Frane. Boucher* († 1770) *C. Warber* (1770) *Gustav Andr. Wolfgang* (1770) *Mart. de Meytens* († 1770) *Jean Et. Pottard* (1776) *Ant. Fdr. König* († 1787) *Dan. Chodowiecki* — *H. S. Füger* — *Niron* — *Shello* — *Andreas Westermeyer* — — S. übrigens den Artikel *Schmelzmahlerey*.

Minute.

(Baufunst.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeister den Model eintheilen. Die meisten geben der Minute den dreyßigsten Theil des Models. Man sehe den Artikel *Model*.

Mitleiden.

(Schöne Künste.)

Die liebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der schönen Künste besonders in Betracht-

Betrachtung zu kommen. Verschiedene Werke der Kunst zielen blos darauf ab, uns diese Art der Wollust, die das Mitleiden mit sich führet, genießen zu lassen. Darum wolten wir hier die Natur und die Wirkungen dieser Leidenschaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derselben in den schönen Künsten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menschen, an deren Schicksal wir Antheil nehmen, für unglücklich halten; es sey daß sie selbst dabey leiden, oder nicht. Denn oft entsteht das größte Mitleiden, wenn wir andre unglücklich sehen, ob sie gleich selbst ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnsichtigen geschieht. Das erste also, was zum Mitleiden erfordert wird, ist, daß wir andre für unglücklich halten; das zweyte, daß wir Antheil an ihrem Schicksal nehmen müssen. Sowol bey der einen als bey der andern dieser Bedingungen ist verschiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfordert.

Zuerst also richtet sich das Mitleiden nach den Vorstellungen, die wir selbst von dem Elend, oder Unglück haben. Wer niederträchtig genug ist, selbst keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern widerfähret, kein Mitleiden erwecken; und so wird der, welcher den Besitz des Reichthums gering schäzet, kein Mitleiden mit dem haben, der sein Vermögen verloren hat; auch sogar alsdenn nicht, wenn es diesem schmerzhaft ist. Es giebt sogar Fälle, wo wir den über sein Elend klagenden schelten, und es ihm übel nehmen, daß er sich elend fühlet. So gewiß ist es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir selbst leiden würden, wenn wir an derselben Stelle wären.

Die andere Erfoderniß zum Mitleiden ist, daß uns die Personen, deren Elend wir fühlen sollen, nicht gleichgültig seyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig ist, macht keinen Eindruck; trifft es Personen, die man hasset, so macht es sogar Vergnügen. Aber auf den höchsten Grad steigt es, wenn das Elend Personen betrifft, für die man große Hochachtung, oder sehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt ist ein Mensch nur in sofern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menschen, die Niemand achten als sich, und die, welche ihnen angehören, und diese sind gegen alle Menschen hart und unempfindlich; — Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand ist: diese haben nur mit Personen ihres Standes Mitleiden; sie sehen die Noth der geringern ohne die geringste Rührung. Nicht selten findet man Menschen, die so sehr in sich selbst verliebt, und dabey so kurzsichtig, und daher so ungerecht sind, daß sie jeden andern Menschen, der nicht so denkt und handelt wie sie es erwarten, verachten, oder gar hassen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menschen, die gegen ihre Freunde sehr mitleidig sind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwerdt gegen die wüthen, die in bürgerlichen, oder gottesdienstlichen Angelegenheiten von einer andern Parthey, als sie selbst sind. Ich habe einen Mann gekannt, der sich aus unmenschlichen Grausamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden fast außer sich kam, wenn er eines seiner Kinder leiden sah. So wenig kann man auf das gute Herz eines Menschen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt sieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß also

also

also nicht nur das Elend der Personen lebhaft schildern, sondern vorher unfre Hochachtung und Zuneigung für sie erweken. Beydes hat Shakespeare in einem hohen Grade besessen. Auch Euripides kann darin als ein Muster angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird hier nicht die Clarissa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muster beyfallen? Ist der hochachtungswürdige Mensch bey seinem Leiden noch geduldig, oder entsetzt sein Elend ganz unmittelbar aus der Größe seiner Tugend, so steigt das Mitleiden auf den höchsten Grad. Im erstern Falle befindet sich Anchises in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröstet.

Sic o! sic positum adfati discedite corpus.

Ipse manu mortem inveniam; miserebitur hostis

Exuviasque petet: facilis iactura sepulchri est *).

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomsons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menschen von Empfindung das Herz durchbohret. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, ist ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred seine Errettung vom Tode, seine Erziehung, und zuletzt die Krone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als seinen Vater. Aber da dieser verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelsten Absicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, seine Verbindung mit Sigismunde hintertreibet, bricht er in den heftigsten Zorn gegen ihn aus; nennt seinen Wohlthäter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred selbst ein hochachtungs- und lie-

*) Aeneid. L. II.

benswürdiger Jüngling ist, so übernimmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der sich durch die Heftigkeit der Leidenschaft zu dieser Abscheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben soll. Dies ist meines Erachtens eine der stärksten tragischen Scenen, die möglich sind.

Der Redner, oder der Dichter, der sich vorsetzt, zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menschen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menschen richten sich ihre Vorstellungen von Elend und Unglück. Weichliche, verzärtelte Menschen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausstehen; und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt ist, fühlt bey einer unglücklichen Liebe das größte Mitleiden, wo ein anderer nur spotten würde. Es giebt Menschen, die nicht begreifen können, daß man unglücklich sey, so lange man Macht oder Reichthum besitzt, und dadurch in Stand gesetzt wird, sich alles, was zum Vergnügen der Sinne gehört, zu verschaffen. Wie die Menschen, nach einer gemeinen oder feinern Sinnesart, ihre Vergnügen an gröberen oder feineren Dingen finden, so urtheilen und empfinden sie auch verschiedentlich bey dem Elend, und darnach richtet sich nothwendig das Mitleiden.

Die unmittelbare Wirkung dieser Leidenschaft, in sofern sie durch die Werke der schönen Künste erregt wird, ist gar oft nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangenehme Empfindung, weil der Mensch alles liebet, was sein Gemüth ohne widrige daurende Folgen in Bewegung setzet *).

So

*) Man sehe, was hiervon im Artikel Leidenschaft III Th. S. 224 ange-
merkt worden.

So ist das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus beym Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erweckung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Verleidenten rege gemacht wird, dem Verleidenten eine schwerere Strafe zuziehen. Aber die gute Wirkung des Mitleidens kann sich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erstrecken. Dieses verdienet eine nähere Betrachtung.

Wenn wir unter eigenem Schmerzen fremdes Elend sehen, das aus Bosheit, Uebereilung, oder bloß ungeschicklichem Betragen anderer Menschen auf die Leidenden gekommen ist: so werden wir dadurch kräftig gewarnt, uns selbst vor solchem Betragen, dadurch andre unglücklich werden, sorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Bosheit verabscheuen, die andre elend gemacht hat. So würckt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abscheu gegen die verdammte Ehr- und Herrschsucht des Agamemmons, der selbst das Leben einer lebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrückten Volks bis zu Thränen gerührt hat, die Tyraney und jeden Unterdrücker auf ewig hassen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz so rührend schildert *)? Ueberhaupt also kann das Mitleiden dienen, Haß und Abscheu gegen solche Laster zu erwecken, wodurch unschuldige Menschen unglücklich werden. Der Künstler verdienet unsern Dank, der die Scenen des Elends, das Laster über

Unschuldige gebracht haben, so schildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottlose boshafte Mensch wird freylich dadurch nicht gebessert; aber die Menschlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabscheuet wird.

Aber nicht nur ganz verworfene, sondern auch sonst noch gute Menschen, können, durch Leidenschaften verleitet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil und mancherley Schwachheiten, andre Menschen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernstlich, daß wir gegen solche Schwachheiten auf guter Hut seyen. Wird nicht ein Vater sich hüten, einer sonst lebenswürdigen, aber von Zärtlichkeit über-eilten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über so mancherley Jammer, das eine solche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakespears Romeo und Juliette vorstellen gesehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubt ist, wird sich nicht mit äußerster Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu dessen Besitz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mitleiden gefühlt hat, das Eleanors Wahnwitz in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteste erweket?

Aus diesen und tausend andern Beyspielen erhellet, was für gute Wirkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der schönen Künste erfolgen können. Vielleicht wäre es auch möglich, harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch solche Werke allmählig empfindsam zu machen. Was sie bey den verschiedenen mitleidenswürdigen Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnte ihnen vielleicht durch recht lebhaftes

*) Od. L. II. Od. 13. v. 26. ff.

Schilderungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle sonst unmittelbar gute Leidenschaften, schädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benimmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Mensch aber bekommt seinen Werth mehr von den wirkenden, als von den leidenden Kräften; man kann sehr mitleidig und im übrigen sehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anstrengung der Kräfte erfordernden, guten Handlung fähig seyn. Also könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts mehr dienen, als daß der Mitleidige sich selbst durch seine Empfindsamkeit elend mache. Wie es oft geschieht, daß Menschen vor allzugroßen Schmerzen elend werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können; so kann auch der, den das Mitleiden niederdrückt, in manchen Fällen dem Elenden wenig Hülfe leisten. Und wie es nicht mehr heilsame Empfindsamkeit, sondern höchstschädliche Schwachheit ist, jede uns betreffende Beschwerlichkeit lebhaft zu fühlen: so ist ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß sich nicht auf geringe und in ihren Folgen nützliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf bloß eingebildetes Elend erstrecken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt sind, die damit zufrieden, sich ihren täglichen Unterhalt dadurch schaffen, und zugleich nothwendige Geschäfte, derer die Gesellschaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder warum sollte man weichliche Menschen, die von jeder Beschwerlichkeit niedergedrückt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen?

Also gilt auch von dieser an sich liebenswürdigen Leidenschaft, was Aristoteles mit Recht von allen sittlichen Eigenschaften fodert, sie muß das Mittelmaaß nicht viel überschreiten.

Aus diesen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens kann der Künstler lernen, was er in Absicht auf dasselbe zu thun hat. Will er Mitleiden erwecken, so muß er das Elend, das unsere Empfindsamkeit reizen soll, lebhaft schildern; für die leidenden Personen muß er uns einnehmen, muß ihre Unschuld, ihre Tugend, die ein bessers Schicksal verdiente, oder ihre Gelassenheit und Geduld; daneben ihr Leiden, die Unmöglichkeit, daß sie sich selbst helfen, uns fühlen lassen; er muß uns helfen, uns selbst in die Umstände der Leidenden zu setzen, damit wir alles recht fühlen; denn muß er bisweilen das Mitleiden selbst, das er, oder andere bey dieser Sache schon fühlen, so lebhaft, als ihm möglich ist, ausdrücken; weil dieses allein uns schon zu derselben Empfindung reizet. Dieses alles bedarf keiner weitem Ausföhrung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künstler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er in uns rege machen will, abzielen könne, oder müsse. Werke, die auf bloß vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Fall vielleicht die meisten Trauerspiele sind, so angenehm sie auch sonst seyn mögen, sind von keiner großen Wichtigkeit, wo sie nicht durch Nebensachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künstler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erweckt, dessen Wirkungen, wie vorher gezeigt worden, heilsam sind, wodurch er Abscheu oder Feindschaft gegen Grausamkeit, Bosheit und gegen Laster, Furcht vor Schwachheiten und Vergehungen,

gen, dadurch andre elend werden können, auf eine dauerhafte Weise in die Gemüther pflanzen kann. Aber er hüte sich, uns ein bloß eingeübtes Elend, als ein wirkliches vorzustellen. Er fodre nicht von uns, daß wir mit einem König Mitleiden haben, der durch unverzeihliche Schwachheit darum sich unglücklich fühlt, weil er seine Neigung zu einer Vuhlerin dem Besten des Staats aufzuopfern nicht im Stande ist. Dieses verdienet mehr unsern Unwillen, als unser Mitleiden. Er mache uns nicht weichherzig, wenn Cato den Untergang der Freyheit nicht überleben will, und sich von dem weit größern Elend, der Schmeichler eines Tyrannen, oder allenfalls auch nur der Zeuge seiner Handlungen zu seyn, durch einen freywilligen Tod befreyt; oder wenn ein rechtschaffener Mann, wie Phocion, ein Opfer der Tyranny wird, da sein Tod uns mit Hochachtung für ihn erfüllet. Der Held bedarf unserm Mitleidens nicht, und den Tyrannen verabscheuen wir, ohne erst durch dieses Mitleiden dazu vermocht zu werden.

Mittelfarben.

(Mahlerey.)

Man ist über die Bedeutung dieses Wortes nicht überall einstimmig. Der Hr. von Hagedorn merkt an ^{*)}, daß diejenigen den Sinn desselben zu sehr einschränken, die nur die Schattirungen, die zu den Halbschatten gebraucht werden, darunter verstehen, da man auch in dem ganzen Lichte Mittelfarben haben muß; er dehnet auch die Benennung sogar auf die Farben aus, wodurch die Wirkung der Widerscheine besonders ausgedrückt wird. Nach diesen Begriffen gehört jede Farbe oder jede Tinte,

^{*)} S. Betrachtungen über die Mahlerey. S. 681.

die aus Vereinigung zweyer in einander übergehender Farben entsteht, oder derselben zu Hülfe kommt, zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Ursprung und ihrer Anwendung verschiedene Namen. In sofern sie aus ganzen Farben durch Verminderung ihrer Stärke entstehen, werden sie gebrochene Farben genennet; und indem sie zu Schattirungen zwischen Licht und Schatten gebraucht werden, bekommen sie den Namen der Halbschatten und der Zwischenfarben.

Ueberhaupt also gehören alle Tinten, wodurch die eigenthümliche Farbe eines Gegenstandes von dem höchsten Licht allmählig abnimmt, es sey, daß sie sich in ganzen oder halben Schatten verlieret, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man sieht Köpfe von van Dyk, an denen man keine Schatten wahrnimmt, ob sie sich gleich vollkommen runden. Diese Wirkung ist eben sowol den Mittelfarben zuzuschreiben, als die ähnliche Wirkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird. Die meisten Farben also, die von dem Pinsel auf das Gemählde getragen werden, sind Mittelfarben, und durch sie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgebracht. Die flache chinesische Mahlerey unterscheidet sich von der unsrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermassen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkle Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kupferstichen etwas Aehnliches sehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre besondere Farbe hat, nur ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Makenden entsteht, so wie der liebliche Schmelz und das Durchsichtige,

tige, wodurch, wie Hagedorn sich glücklich ausdrückt *), die Schatten gleichsam nur über die Gegenstände schweben, dieses ist die Wirkung der Mittelfarben.

Also hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie sind es, die uns in den schönsten Gemälden der Niederländer bezaubern, und uns vergessen machen, daß wir ein Gemälde sehen. Ohne sie kann kein Gemälde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß seyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenstand aber sein wahres Ansehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländischen Malern zu verachten scheinen, von einem höchst empfindsamen Auge unterstützt, führt zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdecken, und die Gegenstände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzustellen.

Nichts würde vergeblicher seyn, als den jungen Maler durch Regeln in der Kunst der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfordert wird, so kann man ihm weiter nichts sagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbaren Werke der Niederländer empfohlen wird.

Mittelftimmen.

(Musik.)

Sind in einem Tonstück die Stimmen, welche außer dem begleitenden Bass den Hauptgesang durch harmonische Ausfüllungen begleiten. Denn in vielstimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieser Name unrecht den zwischen dem Bass und dem Discant liegenden Stimmen ge-

*) Betrachtungen über die Malerey S. 302.

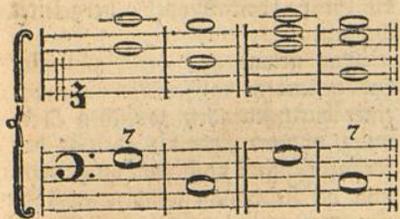
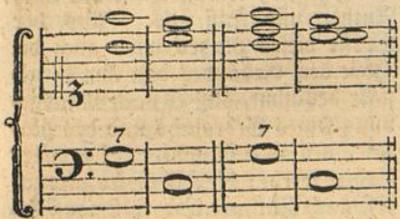
geben werden. Die Mittelftimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgearbeitete Melodie. Zwar ist es allemal ein großer Mangel, wenn sie ganz ohne Gesang und für sich bestehenden Ausdruck sind; aber ihre Melodie muß sehr einfach seyn, damit sie den Hauptgesang, den sie gleichsam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

Die Hauptmelodie ist allemal das Wesentliche des Tonstücks *), nach ihr der Bass, der die Harmonie leitet; die Mittelftimmen müssen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die schicklichsten Töne zur Unterstützung des Gesanges nehmen. Sind sie selbst ohne alle Melodie und nur aus einzelnen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter sich nicht zusammenhängenden Tönen zusammengesetzt; ist darin nichts von Takt und Rhythmus; so leisten sie auch wenig Hilfe, und es wäre in solchem Fall eben so gut, daß die Hauptstimme bloß durch den Generalbass begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in solchem Falle diejenigen, welche die Mittelftimmen spielen, den Ausdruck des Stücks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es seyn sollte, ihn durch guten Vortrag unterstützen können.

Also ist nothwendig, daß jede Mittelfstimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinstimmenden Gesang habe, der höchst einfach sey. Nur da, wo die Hauptstimme entweder pausirt, oder aushaltende Töne hat, ist den Mittelftimmen erlaubt, einige eigene Sätze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geschieht, die dem Hauptgesang keinen Abbruch thut. Man nimmt in die Mittelftimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Bass noch die Haupt-

*) S. Melodie.

Hauptstimme haben. Aber einem bessern Gesang dieser Mittelstimmen zu gefallen, wird auch wol ein solcher Ton weggefaßt, und dagegen ein anderer verdoppelt. Dieses muß vornehmlich in Mittelstimmen, die deutlich gehört werden, bey Leittonen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum ist in folgenden Beyspielen



das erste und zweyte, da das Submitonium in der Mittelstimme seinen natürlichen Gang über sich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannichfaltiger sind, vorzuziehen.

Es ist eine Hauptregel, daß die Mittelstimmen sich in den Schranken ihrer Ausdehnung halten, und nicht über die Hauptstimme in der Höhe heraustreten, weil diese dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man sich nicht einfallen lassen, einen Gedanken in der Hauptstimme abzubrechen, und seine Fortsetzung einer Mittelstimme zu überlassen.

Ueberhaupt gehört mehr, als bloße Kenntniß der Harmonie, zu Verfertigung guter Mittelstimmen. Ohne feinen Geschmack und scharfe Beurteilung werden sie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Ge-

räusch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

Die beste Wirkung thun die Mittelstimmen, in denen die zur Vollständigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine singbare Melodie ausmachen. Am reinsten klingt die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelstimmen so vertheilt sind, daß alle gegen einander harmoniren. So klingt z. B.

dieser Accord
weit besser



als dieser:



weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelstimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmonisten, die gerne ihre Kunst zeigen wollen, geschieht, zu sehr mit Tönen überhäuft ist. Daher lassen bisweilen gute Melodisten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Gesang haben sollten, die Bratsche mit dem Bass im Unisonus gehen. Wie die Mittelstimmen zu Arien zu behandeln seyen, kann man am besten aus den Graunischen Opern sehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelstimmen in gewissen Stücken daher, daß eine derselben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn sie durch die Melodie, wie oft geschieht, nicht deutlich angezeigt wird. Davon giebt die Graunische Arie aus der Oper *Cleopatra*: *Ombra amata* etc. ein schönes Beyspiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Gesang höchst pathetisch machen; die

Ec 3

Mit-

Mittelstimmen aber geben die Bewegung an.

Model.

(Baukunst.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunst die verhältnismäßige Größe jedes zur Verzierung dienenden Theiles bestimmt wird. Indem der Baumeister den Aufriß gewisser Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der absoluten Größe in Fußmaaß, sondern blos nach der verhältnismäßigen, in Modeln und dessen kleinern Theilen. Der Model ist nämlich keine bestimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, sondern unbestimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Ist die Säule sehr hoch, und folglich auch sehr dick, so ist der Model groß; ist die Säule klein, so wird auch der Model klein.

Vitruvius, und seinem Beyspiel zufolge Palladio, Serlio und Scamozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule; nur in der dorischen Ordnung nehmen die drey ersten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyspiel vieler anderer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model ist, so muß dieser in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meisten Baumeister theilen ihn in 30 Theile ein, die sie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile einteilt. Nach diesen Erläuterungen müssen alle Bestimmungen der Verhältnisse verstanden werden, welche in den, die Baukunst betreffenden Artikeln dieses Werks vorkommen.

Der Baumeister, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßstäbe, nach denen er sich richten muß, den, welcher die absoluten Größen angiebt,

und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt ist, und dem, wodurch er die Verhältnisse bestimmt, und der nach Modeln und dessen Theilen abgetheilt ist. Er muß also wissen, den Modelmaaßstab mit dem andern zu vergleichen. Gesezt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von jonischer Art aufzuführen; der Platz, den es einnehmen soll, wird ihm gezeigt; er mißt denselben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieses Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergestalt bestimmt, daß es nach Maaßgebung seines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird also zuerst nach Ruthen- und Fußmaaß bestimmt, und daraus muß hernach die Größe des Modells hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeister habe gefunden, daß sein Gebäude von einer durchgehenden jonischen Ordnung, von der Erde bis oben an den Kranz, 60 Fuß hoch seyn müsse. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßstab nach Modeln haben, folglich muß er wissen, wie viel Fuß und Zoll der Model sey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model seyn muß *); mithin müssen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden stehen. In diesem Fall also nimmt man den 21sten Theil von 60 Fuß, das ist, 2 Fuß 10 Zoll $\frac{3}{4}$ Linie für den Model. Hieraus ist offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erst auf diesen Fuß stellen: so würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch

*) S. Säulenordnung.

werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ste Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß $5\frac{1}{2}$ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenstühle stellen, und diesen 4 Model geben: so ist klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mithin wäre in diesem Fall ein Model der 25ste Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weise. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Postament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Postament haben, so wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar ist, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht dasselbe bleibt.

Dieses gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, so hat nothwendig jede Ordnung ihren besondern Model. In zwey aufeinander stehenden Ordnungen muß der Model der obern zu dem Model der untern, auf welcher jene steht, sich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezeichneten Stammes *). Als denn wird die Berechnung des Modells etwas schwerer. Ein Beyspiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieser Berechnung zu lehren.

Laßt uns setzen, es müsse ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey über einander stehenden Ordnungen, einer niedrigen und einer hohen, aufgeführt werden, und die Säulen sollen auf Postamenten von vier Modeln kommen. Auf diese Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung

*) S. Uebersetzung.

24 Model, der höhern aber 28 Model seyn *). Mithin müssen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch diese Bedingniß statt haben, daß die obern Model zu den untern sich verhalten wie 4 zu 5. Denn so verhält sich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man also für den untern Model x setzt, und für den obern y , so müssen diese beyde Bedingnisse erfüllt werden:

$$1. \text{ daß } x : y = 5 : 4.$$

$$2. \text{ daß } 24x + 28y = 100.$$

Daher findet man x oder den untern Model $2\frac{2}{3}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{2}{3}$. Diesemnach würde das untere Geschoß 24 mal $2\frac{2}{3}$, oder $51\frac{2}{3}$ Fuß, das obere $48\frac{2}{3}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine bestimmte Größe hat, so hat man doch noch kein so großes Gebäude gesehen, dessen Model über vier Fuß, noch ein so kleines, dessen Model unter einem Fuß gewesen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältnisse der Haupttheile bestimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verzierung der Thüren und Fenster gebraucht wird. Sind an diesen Oeffnungen Säulen, so wird der Model, so wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber diese Oeffnungen blos mit Einfassungen verzieret, so kann füglich die Höhe des Gesimses zum Model genommen werden.

Model.

(Zeichnende Künste.)

So nennet man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nakend und in einer

Ec 4

von

*) S. Säulenordnung.

von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figuren oder Formen gegeben, nach welchen ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede ist, so bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menschen, der wegen seiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaassen den Nachzeichnern zum Muster dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Thon bilden, welche hernach zu Mustern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen soll, so kann er nicht wie der Mahler sich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgestellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein seinem künftigen Werk ähnliches und wirklich körperliches Bild vor sich haben. Dieses wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit so lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu setzen könne, bis man das Bild so hat, wie es die Phantasie, oder die Natur, dem Künstler zeigt. Erst, wenn das Modell vollkommen fertig ist, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er so genau als möglich nach seinem Modell aushaut. Das Modelliren ist also dem Bildhauer eben so nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen ist es auch diesem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelnen Figuren, sondern vornehmlich bey Gruppierung derselben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perspektiv sehr zu statten, wenn er seine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren,

und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor sich setzen kann *). Es ist deswegen den Anfängern der Mahlerey sehr anzurathen, daß sie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verschiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

Modulation.

(Musik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Ursprünglich bedeutet es die Art eine angenehme Tonart im Gesang und der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In diesem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulatio; und in diesem Sinne kann man von den Kirchentönen sagen, jede habe ihre eigene Modulation, das ist, ihre eigene Art fortzuschreiten, und Schlüsse zu machen. Gemeinlich aber bezeichnet man dadurch die Kunst, den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tönearten vermittelt schicklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denselben wieder in den ersten, oder Hauptton, darin man immer das Tonstück schließt, einzulocken.

In ganz kurzen Tonstücken also, die durchaus in einem Ton gesetzt sind, oder in langen Stücken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibt, ehe man in andre ausweicht, bestehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Gesang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortsetze, und am Ende darin beschließen. Dieses erfordert wenig Kunst. Es kommt blos darauf an, daß

*) S. Anordnung I Th. S. 157.

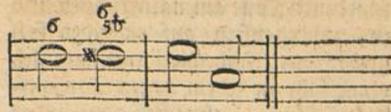
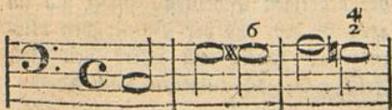
daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang seiner wesentlichen Saiten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Gesang, so wie die Harmonie, durch die verschiedenen Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesang noch in der Harmonie, gehört werden.

Dabei ist aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmonisten thun, nur immer sich auf zwey oder drey Accorden herumtreiben, oder in Versekungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stück oder der erste Abschnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton schließen; und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich gewesen ist.

Die Regel, daß man nur solche Töne hören lasse, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das strengste beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man ist, zu verlassen, oder das Gefühl desselben auszulöschen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geschehen, und man muß sie sogleich wieder verlassen. Man könnte in C dur, anstatt also zu moduliren,



auch wol auf folgende Weise fortschreiten,



ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöscht würde. Nur müssen nicht solche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen sind, wie wenn man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde sogleich das Gefühl einer sehr entfernten Tonart erweckt werden.

Man kann auf diese Weise ganze Stücke, oder Abschnitte von zwölf, sechszehn und mehr Tacten machen, ohne langweilig zu werden*). Dieses sey von der Modulation in einem Ton gesagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation versteht, erfordert schon mehr Kenntniß der Harmonie, und ist größern Schwierigkeiten unterworfen. Es ist kein geringer Theil der Wissenschaft eines guten Harmonisten, längeren Stücken durch öfteres Abwechseln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus schnellen Abwechslungen entsteht, zu fühlen sey. Dieser Punkt verdient demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit, in längern Stücken Gesang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den ersten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüssen, wodurch diese Modulation erhalten wird, ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden*), den Anfänger hier vor Augen haben müssen. Dort ist auch gezeigt worden, wie die ver-

C c 5 schie-

*) Man sehe was hierüber in dem Artikel Fortschreitung angemerkt worden.

***) C. Art. Ausweichung.

schiedenen Töne am natürlichsten und ungezwungensten auf einander folgen können, und wie lange man sich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne sich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur gelten, in sofern es um einen gefälligen und wolfließenden Gesang zu thun ist. Der Ausdruck und die Sprache der Leidenschaft erfodern oft ein ganz anderes Verfahren. Wenn sich die Empfindung schnell wendet, so muß auch der Ton schnell abwechseln. Also bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu sprechen.

Sie ist nicht in allen Arten der Kunststücke denselben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meistens eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Gesang; die Tanzmelodien und die Lieder sind in der Modulation sehr viel eingeschränkter, als die Arien, und diese mehr, als große Concerte. Also kommt bey der Modulation die Natur des Stücks und besonders seine Länge zuerst in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation bloß eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Absicht habe, oder ob sie zur Unterstützung des Ausdrucks dienen soll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonsetzer in besondern Fällen die Regeln seines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausschweifen könne, und wo er sich immer in seiner Nachbarschaft aufhalten müsse; wo er schnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo seine Ausweichungen sanfter und allmählig seyn sollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man sicher seyn will, für jeden besondern Fall die beste Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruck sehr unterstützt werden. In Stücken von sanftem und etwas ruhigem Affect muß man nicht so oft ausweichen, als in denen, die ungestümere Leidenschaften ausdrücken. Empfindungen verdrießlicher Art vertragen und erfodern sogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächsten eben nicht allzusant absteigt. Wo alles, was zum Ausdruck gehört, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da sollte auch die Modulation so durch den Ausdruck bestimmt werden, daß jeder einzelne melodische Gedanke in dem Ton vorkäme, der sich am besten für ihn schicket. Zärtliche und schmerzhaft Melodien, sollten sich nur in Molltönen aufhalten; die muntern Durttöne aber, die in der Modulation des Zusammenhanges halber nothwendig müssen berührt werden, sollten gleich wieder verlassen werden.

Es ist einer der schweresten Theile der Kunst, in der Modulation untadelhaft zu seyn. Deswegen ist zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunst schreiben, sich über diesen wichtigen Artikel so wenig ausdähnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn sie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den ersten Ton einlenken solle. Die Quette von Braun können hierüber zu Muster dienen.



(*) Außer den, bey dem Art. Accord angeführten, größtentheils bisher gehörigen Schriften, findet sich im 4ten Bd. S. 688 der Burney'schen History of Musik ein Werk von Jos. Frick, On Modulation and Accompani-

paniment, Lond. 1782 angezeigt, dessen Inhalt ich aber nicht näher zu bestimmen weiß. — —

Man stelle sich vor ABCD sey der Kasten zu einem Monochord, ab, cd, ef, gh seyen vier

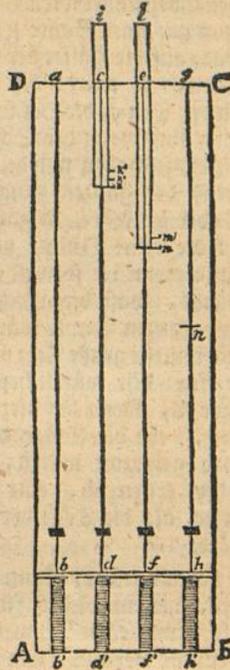
Monochord.

(Musik.)

Ein Instrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Stäg und mit Eintheilungen, wodurch man sehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten diese Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemessener Länge jeder Sayte den Grundton mit seiner vollen Harmonie auf dem Instrument haben könne. Bessern Klanges halber wird dasselbe hohl, mit einem Resonanzboden, und mit Tasten zum Anschlagen der Sayten gemacht.

Wiewol in der Musik das Gehör in Absicht auf den Wohlklang der einzige Richter ist, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in sofern die Instrumente wirklich darnach gestimmt sind, bloß durch das Gehör gefunden worden; so muß sich dadurch Niemand verführen lassen, zu glauben, daß die mathematische Bestimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes sey. Sie leitet nicht nur auf die Entdeckung der wahren Ursachen aller Harmonie*), sondern dienet auch noch zu verschiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; besonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können gespannt werden.

*) S. Consonanz.



gleich lange und gleich stark gespannte Sayten; bb', dd', ff', hh', seyen die Tasten, vermittelst deren die Sayten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang gesetzt werden; ik und lm seyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen versehen, so daß von dem Anschlagen der Tasten dd' und ff', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen kd und mf klingen; endlich sey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg gesetzt, so daß nur die halbe Sayte nh klinge.

Um nun den Gebrauch eines solchen Monochords zu begreifen, ist vor allen Dingen zu merken, daß die Töne solcher gleich dikten und gleich gespannten Sayten um so viel höher werden, als die Sayten in der Länge abnehmen. Man setze, die Sayten

ab,

ab,

ab, cd, ef und gh setzen alle im Unifonus gestimmt, und geben den Ton an, der gemeinlich mit dem Buchstaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte gh den Stäg gerade auf die Hälfte der Sayte in n setzen, so würde die halbe Sayte n h den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber lm so weit eingeschoben würde, daß mf gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Länge der Sayte ef oder ab wäre, so gäbe die Sayte mf die reine Quinte von C oder G; und wenn ik so weit eingeschoben würde, daß die Länge kd genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Sayte wäre, so gäbe kd die reineste große Terz von C. Bequemer für den wirklichen Gebrauch wäre es, wenn die vier ledigen Sayten, ehe die Stäge daran kommen, so gestimmt wären, daß der Ton der ersten ab, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieses vorausgesetzt, kann man leicht sehen, wie ein solches Instrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beyspiel wird die Sache am besten erläutern. Gesezt also, man wollte die Kirnbergerische Temperatur prüfen, nachdem man sie einmal durch Zahlen nach den Längen der Sayten ausgedrückt hat *). Da die Reinigkeit der Harmonie hauptsächlich auf der Beschaffenheit des Dreyklanges beruhet, indem die Consonanzen die wenigsten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: so ist es hinlänglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkommende Dreyklänge durch das Gehör beurtheilet. Denn wenn diese gut consoniren, so ist gewiß auch die ganze Temperatur gut.

Zuvörderst also suche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne sie durch

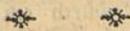
*) C. Temperatur.

die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C - $\frac{1}{2}$ E, $\frac{2}{3}$ F, Cis - E, $\frac{10}{12}$ F, Fis - A, $\frac{13}{12}$ F, A - c, $\frac{16}{12}$ F, E - G, $\frac{5}{4}$ G, große Terzen: C - E, $\frac{4}{3}$ B, B - d, $\frac{64}{81}$ F, E - Gis, $\frac{7}{6}$ F, F - A, $\frac{128}{101}$ A, A - Cis, $\frac{130}{128}$ F; hernach auf gleiche Weise die Quinten, deren in dieser Temperatur viererley vorkommen, nämlich C - G, $\frac{3}{2}$ D, D - A, $\frac{10}{8}$ F, A - e, $\frac{16}{15}$ F, und Fis - Cis, $\frac{109}{96}$ F. Hierauf trage man auf dem Monochord längst der zweyten Sayte cd, alle kleinen und großen Terzen auf; das ist, man trage von d nach k, $\frac{2}{3}$ F, von der ganzen Länge der Sayte cd; hernach nach k' trage man $\frac{10}{12}$ F von der ganzen Länge; nach k'', $\frac{16}{12}$ F derselben Länge und so fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen längst der Sayte cd hat. Auf eben diese Weise trägt man die Quinten längst der Sayte ef auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu setzen, so darf man nur die Dreyklänge aller 24 Töne durch das Gehör prüfen. Man fängt von C dur an, schiebet ik so, daß der Stäg k auf dem Punkt der Eintheilung $\frac{4}{5}$ stehe, lm schiebet man auf den Punkt $\frac{2}{3}$, so hat man den vollkommen reinen großen Dreyklang von C. Hierauf nehme man Cis dur, und schiebe zu dem Ende ik auf die Eintheilung $\frac{6}{7}$, lm aber lasse man auf $\frac{2}{3}$ stehen, so hat man einen Dreyklang, der dem von Cis dur völlig ähnlich ist. Schiebet man nun wechselsweise ik auf $\frac{2}{3}$, und dem auf $\frac{6}{7}$, so wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im letztern Falle, wenn er so gleich auf den ersten folget, die Harmonie noch gut sey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann also jede Conleiter, und jedes einzeln Intervall nach den auf das genaueste bestimmten Verhältnissen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger könnten es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die verschiedenen Intervalle auf das genaueste

naueste zu treffen. Denn es ist doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das bloß durch das Gehör in der höchsten Reinigkeit könnte gestimmt werden.



Außer dem, was bereits in den alten Schriftstellern von der Musik, als in des Euklides *Εἰσαγωγή*, und im 4ten Buche von des Boethius Schrift *De Musica* vorkommt, gehören hieher: *Musica*, f. *Guidonis Aretini de Monochordo Dialogus*, edid. Andr. Reinhard, Lips. 1604. 12. (Da unter den, von dem Abt Gerbert herausgegebenen Schriften des Guido sich dieser Dialog nicht findet und der, in Petersens *Thes.* Bd. VI. S. 223 abgedruckte Aufsatz von demselben, die *Mensura Monochordi*, unmöglich es seyn kann: so ist der Zweifel entstanden, ob auch Guido der Verfasser desselben sey? welchen Zweifel ich nicht entscheiden kann, da ich diese Schrift nur aus Matthesons *Mus. crit.*) — *Bernelinus* (1050. *Cita et vera divisio Monochordi in diatonico genere*, im 1ten Bd. S. 312 der, von dem Abt Gerbert herausg. *Scriptor. ecclesiast. de Musica*.) — *Cyriac. Schneegass* (*Nova et exquisita Monochordi Dimensio*, Erphord. 1590. 8. Die Schrift enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberschriften: *Monochordum quid, et quomodo construat; de iusta Monoch. dimensione quae fit per Diatasseron; de alia dimensionis ratione quae fit adminiculo Trianguli; de intervallor. quorundam proport. quarum cognitione ad mensur. Monoch. opus est; de utroque Semitono; quid Comma, quid Schisma, quid Diaschisma, et cur iisdem Monochordon sit distinctum; de utilitate et usu hujus instrumenti.*) — *Abrah. Bartolus* (*Beschreibung des Instruments Magadis, oder Monochords*, Alt. 1614. 4ngl. 4. Das Werk besteht aus 3 Th. wovon der erste von der Ähnlichkeit der Töne mit den Planeten; der zweyte von Ausmessungen und Rechnun-

gens und der 3te vom Gebrauch oder der Anwendung der Proportionen handelt.) — *Heinrich Grim* (*Ihm wird eine deutsche Abhandl. vom Monochord zugeschrieben, die ums J. 1624 erschienen seyn soll, welche ich aber nie gesehen.*) — *Abdias Treu* (*Dissertat. de divisione Monochordi deducendisque in Sonor. concinnor. speciebus et affectibus, et tandem tota praxi composit. music.* Altorf. 1662. 4.) — *Joh. Andr. Werkmeister* (*Musicae mathem. Hodegus curiosus . . . d. i. wie man nicht allein die natürlichen Eigenschaften der musik. Proportionen, durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, sondern auch vermittelst derselben, natürliche und richtige rationes über eine musikalische Composition vorbringen könne . . .* Leipz. 1687. 4. Das Werk enthält 46 Kap. und einen Anhang von 10 Kap.) — *Franc. Loulie* (*Nouv. Syst. de Musique avec la description du Sonometre. Instrum. à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin*, Par. 1698.) — *John Wallis* (*On the Division of the Monochord*, in den *Philos. Transact.* vom J. 1698. N. 238. S. 80.) — *Joh. G. Weidhard* (1) Die beste und leichteste Temperatur des Monoch. Jena 1706. 4. 2) *Sectio Canon. harm. zur völligen Richtigkeit der Gener. modul.* Königsb. 1724. 4. 3) *Gänzlich erschöpfte mathemat. Abtheil. des Diatonisch, Chromatischen, temperirten Canonis Monochordi*, allwo in unvordersprechlichen Regeln gezeigt wird, wie alle Temperaturen zu finden, in Linien und Zahlen darzustellen und aufzutragen seyn . . . Königsb. 1732. 4.) — *Ungen.* (*Mem. sur l'usage d'un Instrum. nommé Phtongometre . . . pour fixer les touches des Instrum. de Mus.* S. die *Mem. pour l'Hist. des Sciences et des beaux arts*, Februar 1745. S. 201.) — *G. Andr. Sorge* (*Ausführl. und deutliche Anweisung zur Rationalrechnung und der damit verknüpften Ausmessung und Abtheil. des Monochords*,

mittelft welcher man die musikal. Temperatur . . . so genau als es das Gehör zu fassen vermag, nicht nur auf verschiedene Art ausrechnen, sondern auch bis auf ein Haar ausmessen, und folglich auf Dregeln und allerhand andere Instrumente bringen kann . . . Lobensf. 1749. 8. 2) Kurze Erklär. des Canon. harmonici, Lobensf. fol.) — In der Nizlerschen Bibl. Bd. 3. S. 450 hat Christoph. Gottl. Schröter die Aufgabe: „Einem Monochord so viel Theile zuzueignen, als nöthig sind, um zu beweisen, daß die 12 einfachen Klangstufen gleich schweben“ aufgelöst. — Im Anhang zum 3ten Jahrg. der wöchentlichen Nachrichten S. 77 findet sich eine „Nachricht von einem neuen Monochord, Klang- und Pfeifenmesser.“ — Auch handeln gelegentlich mehrere musikal. Schriftsteller davon, als Rob. Flud, in dem, bey f. Histor. utriusque Cosmi, Oppenh. 1617. f. befindlichen Templ. Musices, in dem 3ten Buche desselben. — Ath. Kircher, im 4ten Buch des 1ten Bd. f. Musurgia. — Cl. Chales, in dem 3ten Bd. S. 1 u. f. seines Cours. f. Mund. mathem. Tur. 1670 und 1690. f. 3 Bde. — Prinz, in dem 5ten Kap. (S. 23 der 2ten Ausg.) f. Compend. Music. signator. et modulator. voc. Dresd. 1689 und 1714. 8. — J. W. Marpurg im 19ten Kap. f. Anfacgsgr. der theoret. Musik, Leipz. 1757. 4. — u. a. m. — Ein Unterricht von dem 1752 erfundenen und eingerichteten Monochord findet sich bey J. Dan. Verlius Anleit. zur Donometrie . . . Kopenh. 1767. 8. — —

Ingleichen giebt es noch musikalische Handschriften über das Monochord von Conr. Zubern, Walth. Clemons, Koerner, Andr. Kaselius, u. a. m. aber die von Walth. und von Adlung (Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit S. 318 u. f.) angeführten Schriften von Augilbert, Verno, Hermannus, Contractus haben sich bis jetzt nicht gefunden. — — S. übrigens die Art. Intervall, Temperatur u. d. m. —

M o r a l.

(Schöne Künste.)

Eine Vorstellung aus der Classe der sittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in sofern sie durch ein Werk der Kunst, als durch ein Bild, anschauend erkannt wird. So ist die Lehre der äsopischen Fabel die Moral derselben; die Fabel selbst das Bild, wodurch sie anschauend erkannt wird. So hat auch die sinnliche Allegorie und jedes sittliche Sinnbild seine Moral. Es hat Kunstichter gegeben, welche die Epopöe als ein sittliches Bild ansehen, das seine Moral hat; der Pater Le Bossü hat behauptet, die Ilias sey bloß ein Bild, an dem verbündete Fürsten lernen sollen, wie nöthig ihnen die Eintracht ist. Mit eben so viel, oder noch mehr Recht hätte er sagen können, die Moral dieses Gedichts sey der Satz: Quiaquid delirant reges, plectuntur Achivi; und wenn die Epopöe auf eine Moral abzielen sollte, so müßte die Tragödie derselben Regel unterworfen seyn. Das hiesse mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkstelligen wäre. Wir haben schon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äsopische Fabel eine Moral enthalte.

Moral; Moralisches Gemähd.

(Mahlern.)

Unter diesem Namen verstehen wir ein Gemähd von der historischen Gattung, das nämlich handelnde Personen vorstellt, wobey der Mahler die Absicht hat, durch das Besondere, was er vorstellt, dem Verstand etwas Allgemeines zu sagen. Von dieser Art sind Hogarths Kupfer, die den Titel

*) S. Fabel äsop.

Titel the Harlots progress führen. Der Historienmahler hat seinem Beruf genug gethan, wenn er das Besondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorstellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch sein Gemählde den Uebergang von dem Besondern auf das Allgemeine veranlassen. Wenn jener einen bekannten für sein Vaterland sterbenden Helden so mahlt, daß jeder ihn erkennt, seine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, so hat er alles gethan, was man von ihm fordern konnte; dieser, der sich vorgesetzt hätte, durch ein ähnliches Gemählde uns die Wahrheit empfinden zu machen, es sey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu sterben, müßte noch mehr thun, um sicher zu seyn, daß dieser Gedanke durch das Gemählde in uns erweckt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Historien, die unmittelbar lehrreich sind, wenn sie blos rein historisch behandelt würden. So sind der Tyrann, Dionysius, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Ansehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten sein Brod verdient; und C. Marius, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menschen verlassen sitzt, große Beyspiele, aus denen jedermann so gleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorstellung davon durch wol ausgesonnene Zusätze weit rührender machen. Dieses muß allemal die Hauptabsicht des moralischen Gemähldes seyn. So könnten in dem ersten der beyden angeführten Beyspiele in dem Gemählde ein paar Personen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über diesen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verstehen gäbe.

Der Historienmahler muß seinen Inhalt aus der Geschichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet seyn, und da kann der Mahler ohne Unschicklichkeit auch allegorische Wesen mit einmischen, wo nicht die Vorstellung schon an sich selbst hinlänglich spricht, wie in den angeführten Kupferstichen des Hogarths, und in den anderswo *) erwähnten schönen Zeichnungen des Hrn. Chodowiczky, das Leben eines Mannes nach der Welt, betitelt. Anstatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufschrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine solche wird das berühmte Arkadien des Poussins zur Moral **).

Es wäre zu wünschen, daß Künstler und Liebhaber ihre Aufmerksamkeit auf diese Gattung richteten, damit man anstatt der ewigen Wiederholungen mythologischer Stücke, oder sonst unbedeutender biblischer Geschichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloße Kunst zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweist mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geschmacks der Liebhaber, als die Sammlungen historischer Gemählde und Kupferstiche. Wie selten sind nicht darin die Stücke, die sich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir selbst mit Zuverlässigkeit bewußt, daß eine schön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen starken Eindruck auf mich machen: dennoch kann ich nicht sagen, daß dieser Reiz jemals hinlänglich gewesen wäre, selbst in den prächtigsten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwarren, den das Leere und Gedankenlose des Inhalts des größten Theiles der Historien verursacht. Und leider! ist

*) S. Malerey.

**) S. Aufschrift.

es mir mehr als einmal in Kirchen nicht besser geworden.

Würde man anstatt der heidnischen Mythologie und der christlichen Legenden gute sittliche Gemälde sehen, was für gute Eindrücke könnte man nicht daher erwarten? An Stoff kann es dem Künstler, der ein Mann von Nachdenken ist, nicht fehlen. Die heilige und weltliche Geschichte, die Schauspiele, die Werke der epischen, dramatischen und lyrischen Dichter, die äsopische Fabel, das tägliche Leben, alles dieses ist reich an einzelnen Fällen, die durch ein Wort, oder durch einen Nebenumstand zu allgemeinen Lehren werden können. Was für ein Beispiel für einen Tyrannen, wenn Dionysius sich von seinen Töchtern den Bart muß abtrennen lassen, weil er sich vor dem Messer, selbst wenn es in den Händen seiner eigenen Kinder wäre, fürchtet? Was für eine Lehre, wenn Damocles in der größten Herrlichkeit ein an dünnen Faden aufgehängenes Schwert über seinem Kopfe sieht, und darüber alle vor ihm liegende Güter vergißt?

Otto Vānius hat Denkbilder, aus Horazens Gedichten gezogen, herausgegeben, deren Erfindung größtentheils sehr elend ist; und doch ist der Dichter sehr reich an moralischen Gemälden, die wol verdienen, von einem Chodowiczky herausgezogen zu werden. Was für ein fürtreffliches Gemälde von der gottlosen Härte eines mächtigen und zugleich geizigen Monarchen könnte nicht aus folgender Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos et ultra
Limites Clientum
Satis avarus? Pellitur paternos
In sinu ferens Deos,
Et uxor et vir, sordidosque na-
tos *).

*) Od. L. II. 18.

Wie wollte man die Schändlichkeit der Genußsucht besser mahlen, als in einer Moral nach folgender Erfindung des Plautus.

— Nam si sacrificem summo

Jovi

Atque in manibus exta teneam ut

porrigam; interea loci

Si lucri quid detur, potius rem di-
vinam deseram *).

An wichtigem Stoff zu solchen Gemälden sind alle gute Vorreden reich; wenn nur die Künstler sie in der Absicht, Gebrauch davon zu machen, lesen wollten.

Mosaisch.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinandersetzung kleiner Stücke, gefärbter Steine oder gefärbter Gläser gemacht wird. Wenn man sich vorstellt, daß ein etwas großes Gemälde durch kleine, in die Länge und queer über dasselbe gezogene Striche in sehr kleine Vierecke getheilt sey, so begreift man, daß jedes dieser Vierecke seine bestimmte Farbe habe, und das ganze Gemälde kann als ein Stückwerk aus diesen Vierecken zusammengesetztes Werk angesehen werden. Setzet man nun, daß ein Künstler einen hinlänglichen Vorrath solcher Vierecke von Stein oder Glas geschnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor sich habe, daß er sie in der Ordnung und mit den Farben, die sie in jenem durch Striche eingetheilten Gemälde haben, vermittelst eines feinen Rüttes genau aneinandersetze, so hat man ungefähr die Vorstellung, wie ein mosaisches Gemälde verfertigt werde, und wie überhaupt ein Gemälde auf diese Weise copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf diese

*) Pseudol.

diese Weise verfertigtes Werk gesehen hat, sich nicht vorstellen können, daß sie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die in einer geringen Entfernung des Auges das Ansehen wirklicher mit dem Pinsel gemachter Gemälde giebt. So weit ist aber die Kunst der mosaïschen Arbeit gegenwärtig gestiegen, daß das Auge auf diese Weise damit getäuscht wird.

Der Ursprung dieser Gattung der Malerey fällt in das höchste Alterthum; und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perser *), oder die noch älteren Babylonier, das älteste uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlasset hat, die Erfinder derselben seyen. Vielleicht ist dieses sogar die älteste Malerey, woraus die eigentliche Malerey erst nachher entstanden ist. Die Menschen haben einen natürlichen Wohlgefallen an schönen Farben und deren mannichfaltigen Zusammensetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Puz Arbeiten von bunten Federn und Muscheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hoch geschätzt werden. Da hat man den ersten Keim der Malerey durch Zusammensetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeigt, scheint der Einfall, durch Aneinandersezung solcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zusammensetzung schöner Federn erhält, dem müßigen Menschen natürlicher Weise gekommen zu seyn.

Vermuthlich wurden solche Steine zuerst zum Schmuck, als Juwelen zu-

*) Man sehe hierüber Joh. Alex. Furierti de Musivis, Romae 1752. 4to. in gleichen die Nachricht von mosaïschen Gemälden in Böremons Natur und Kunst in den Gemälden 10. im II Th. auf der 388 u. ff. S.

Dritter Theil.

sammengesetzt; wovon wir an dem Brustbild des obersten Priesters der Iraeliten ein sehr altes Beyspiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Decken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man die Arbeit, und man versuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenstände durch dieselbe nachzuahmen, und so entstand allmählig die Kunst der mosaïschen Malerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glases vollkommener geworden.

Wie dem sey, so ist doch dieses gewiß, daß nicht nur die alten morgenländischen Völker, sondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieser Art verfertigt haben. Unter den Ueberbleibseln des Alterthums besitzt die heutige Welt noch verschiedene mosaïsche Werke von mancherley Art, davon einige eine noch etwas rohe, andere eine schon auf das höchste gestiegene Kunst anzeigen *). Zu diesen letztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike PASTE, die mir der ihige Besitzer derselben, Herr Casanova in Dresden, gezeigt, und deren auch Winkelmann gedankt **). Das Werk ist aus durchsichtigen Glasstücken zusammengesetzt, zeigt aber nicht die geringste Spur von Fugen, sondern die Stücke sind an einander geschmolzen, und mit so feiner Kunst, daß man es für ein Werk des feinsten Pinsels halten würde, wenn nicht die Durchsichtigkeit des Glases die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man also gleich aus dem Alterthum sonst keine mosaïschen Gemälde

*) S. Winkelmanns Geschichte der Kunst, S. 406. 407. und die Anmerkungen über dieses Werk, S. 103 und 122.

**) S. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 5 und 6.

D d

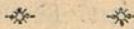
mahlbe vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig in Rom gefertigt werden, nur einigermaßen zu vergleichen wären, so beweiset jene Pafte schon hinlänglich, wie hoch die Kunst in diesem Stük bey den Alten gestiegen sey. Sonst sind die meisten antiken mosaïschen Arbeiten aus vierckigten Stücken noch etwas nachlässig zusammengesetzt, so daß merkliche Fugen zu sehen sind. Gegenwärtig ist diese Kunst in Rom zu einer bewunderungswürdigen Höhe gestiegen. Die rühmliche Begierde, die in der Peterskirche befindlichen erhabenen Werke des Pinsels eines Raphaels und anderer großen Meister vor dem Untergang, der unvermeidlich schien, zu retten, hat das Genie ermuntert, diese Mahlerey zu vervollkommen. Es ist ihm auch so gelungen, daß gegenwärtig eine große Anzahl sùrtrefflicher alter Blätter auf das Vollkommenste nach den Originalgemälden mosaïsch copirt in der Peterskirche stehen, und nun so lange, als dieses bewunderungswürdige Gebände selbst stehen wird, immer so frisch und so neu, wie sie aus den Händen der Künstler gekommen, bleiben werden.

Es scheint, daß etwas von dem Mechanischen der Kunst sich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des dreyzehnten Jahrhunderts soll Andreas Tafi die mosaïsche Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er selbst hat sie von einem Griechen, Namens Apollonius, gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an bis auf die ersten Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieser Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römischen Mosaïkschule in keine Betrachtung. Man hat igt nicht nur gar alle Hauptfarben, sondern auch alle mögliche Mittelfarben in Glase, und die Glas-

stükchen, woraus man die Gemählde zusammensetzt, werden so fein gemacht und so gut an einander gefüget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeschliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein wùrktliches Werk eines guten Pinsels zu seyn scheint.

„Die Verbesserung und Vollkommenheit dieser unvergleichlichen Kunst, hat man dem Cavalier Peter Paul von Crisophorus, einem Sohn des Fabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses igtlaufenden Jahrhunderts eine mosaïsche Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter sind Brughio, Conti, Conei, Satorci, Goffone, Ottaviano und andere, die vornehmsten, welche — die Kunst bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten sie noch kein hochrothes mosaïsches Glas, bis eben damals Alexis Mathioli so glücklich war, das Geheimniß dieser geschmolzenen Composition zu erfinden *).“

Aber der erstaunliche Aufwand, den diese Kunst erfordert, wird ihrer Ausbreitung immer sehr enge Schranken setzen. Bis igt wird sie, so viel mir bekannt ist, nur in Rom, meistens auf öffentliche Unkosten, in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkstelle auf der Peterskirche selbst angelegt ist.



Von der Musivmalerey handeln theoretisch und historisch: *Vetera Monumenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura, dissertationibus iconibusque observ. oper. et stud.* Joa. Ciampini . . . Rom. 1690. 1699. f. 2 Bd. mit Kupf. — *De Musivis*, Aut. Ioh. Alex. Furietti; Rom. 1752. 4. mit Kupf. — Ein französischer Auszug aus beyden Werken erschien, unter dem Titel:

*) S. Adremon an dem angezogenen Orte.

Titel: Essai sur la Peinture en Mosaïque, par Mr. le V. . . . Ensemble une dissertation, sur la pierre Speculaire des anc. Par. 1768. 8. (Das Werk besteht aus 12 Kap. und diese handeln De l'origine de la Mosaïque; de l'étymol. du mot Mosaïque et des differens noms que les Grecs donnerent aux differentes fortes d'ouvrages de ce genre; de l'excellence de la Peint. en Mos. et des differentes destinations que les Anc. en firent; de la Mos. de Palestrine; de l'emploi que les Chrétiens firent de la Peint. en Mos. dès les premiers tems de la liberté; des sujets que les anc. Peintres en Mos. traitoient le plus ordinairement dans les Eglises; des progrès de la Peint. en Mos. dans les Egl. des Gaules et dans la Grece chretienne; des revolutions survenues dans la Peint. en Mos. dans l'Occident et l'Orient, et comme la Peint. sur verre a pris sa place en France; de la restauration de la Peint. en Mos. dans l'Italie; des progrès de la Peint. en Mos. dans l'Italie, depuis le commencement du 13 Siecle jusqu'à nos jours, et des noms des plus célèbres Peintres qui s'en sont occupés; du mechanisme de la Peint. en Mos. telle qu'on la pratique à Rome avec des cubes de verre; de la Mos. de placages de marbres et en cubes de pierres fines, comme on la pratique à Florence, et de la Marqueterie.) — Auch findet sich etwas darüber, in dem Werke des Pacciaudi, De sacris Christianorum Balneis, Rom. 1748. S. 64 u. f. gehandelt. — Eine Abhandlung von Giuf. Placenza bey dem 1ten Th. seiner Herausgabe des Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Traité sur la fabrique des Mosaïques, de Feugereux de Vondarois, bey den Recherches sur la ville d'Herculanum, Par. 1770. 8. — Jos. Bernetti, in s. Diction. S. 41 der pract. Abhandl. — Nachrichten von dera. Arbeiten aus dem Alterthum, und aus neuern Zeiten, geben Winkelmann, in s. Gesch. der Kunst, S. 406 u. f. 1te

Ausg. und in den Anmerk. dazu, S. 5. 103. 122. — J. S. Wolfmanns im 2ten Bde. seiner histor. krit. Nachrichten von Italien, Leipz. 1771. 8. — Adremons Natur und Kunst in Gemälden Bd. 2. S. 388. . . . Leipz. 1770. 8. — Observations sur la Mosaïque des Anciens, à l'occasion de quelques tableaux en Mosaïque qui se trouvent à la Galerie de Peinture de S. A. E. Palatine, par Mr. l'Abbé Casimir Haeffelin, in der Hist. et Comment. Acad. Elect. . . . Theod. Palat. Vol. V. Hist. Mannh. 1783. 4. S. 89 u. f. — Erklärungen einzelner Musivmalereyen: Explication de la Mosaïque de Palestrine (Pisanese) par Mr. l'Abbé Barthelemi . . . Par. 1760. 4. S. auch die Mem. de l'Acad. des Inscr. Bd. 30. (Schon Kircher, in s. Lat. und Montfaucon, im 4ten Bde. der Supplemente zu seiner Antiquité expliquée haben es herausgegeben und erläutert.) — Ein Aufs. in den Philos. Transact. Bd. 2. N. 321. 351. 402. von Benj. Motte. — Opus Musivum erutum ex ruderibus Villae Hadriani (eine Facht von wilden Thieren) gez. v. Caj. Savorelli, und gestochen von Capellani, Flor. 1779. — Osservaz. di Enn. Quir. Visconti su due Musaiici Ant. istoriati, Parm. 1785. 4. — Auch findet sich in J. G. Meusels Miscell. Heft 2. S. 26 eine kurze Nachricht von einem mosaïschen Fußboden. — Ferner gehört hierher noch das Mem. des Gr. Caylus: Sur la manière de peindre en marbre, in dem 29ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Deutsch, in den Abhandlungen zur Geschichte und Kunst. — Außer den, von H. S. angeführten vorzüglichen Musivarbeitern, sind als solche noch bekannt: Gaddo de Gaddis († 1312) Angel. Bondone, Giotto gen. († 1336) Dom. Ghirlandajo († 1493) Pietr. Dda (1500) Jac. und Valerio Zuccari (1545) Alex. und Franc. Scaglia (1550) Ferd. Sermei (1550) Giov. Fratini (1550) Lud. Ricci (1530) Th. Brandus (1550) Gab. Mercanti (1550) Lud. Caietano (1559) Ana. Sabattini (1600) Cint. Bernasconi (1600)

(1600) Umbe. Gioffio (1600) Vital de Massa (1600) P. Lambert de Cortona (1600) Cruciano de Macerata (1600) Giovb. Cataneo (1600) Franc. Zuccha (1600) P. Rosetti (1600) Ces. Torelli (1600) Giovb. Colandra († 1644. Er fand einen Kutt, die zur Verfertigung der Musivarbeit nöthigen Stifte fester als vorher zu machen.) Giov. Merlini, Giov. Giaretti, Giovsr. Vottini, Cosm. Chermar, Giov. Giorgi, Por. Vottini, Giov. Bianchi, Carlo Centinelli u. a. m. welche von Baldinucci, als die ersten Musivarbeiter von Edelsteinen, ums J. 1650, in der Florentinischen Galerie angeführt werden. Marc Spina (1650) Draz. Mannetto (1650) Matth. Piccioni (1655) Marcel Provenzale († 1693) La Balette (1710) Nic. Brocchi (1713) Phil. Coechi (1720) Nic. Onuphrio (1720) Bern. Regolo (1720) Enr. Fano (1720) Gull. Palat (1720) Fr. Flano (1720) —

Notette.

(Musik.)

Ein Singestük zum Gebrauch des Gottesdienstes, das insgemein ohne Instrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutschland wird dieser Name vorzüglich den Stücken gegeben, welche über profaische Texte, die aus der heiligen Schrift genommen sind, gesetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenstük über einen lateinischen Text eine Notette genannt.



Notetten haben, unter mehreren, gesetzt, Agostino, Auvergne, Nic. Vernier, M. Vontempo, Carissimi, Drouard de Bauffer, Calviaire Capricornus, Charpentier, Clairambault Vat. und S. Clazrene, Frz. Couperin, H. de la Court, de la Croix, Daquin, Davesne, Desmelius, Desmaretz, Dornel, Duguet,

Fr. Durante, Fanton, Ch. Gauzargues, J. Giles, Fr. Girouss, J. M. Glettle, J. J. Harnisch, Haudimont, Hiller, Händel, Jan. Holzbauer, Gottfr. Aug. Homilius, P. Humphry, Jacob, Zovanelli, de la Lande, Lassus Orlandus, Leo Leoni, Louis, Martin, J. A. Matthieu, Moller, Marafioni, Ben. Marcello, Madin, Mondanville, P. J. Mongeot, u. v. a. m. — Auch handelt davon Bonnet in s. Hist. de la Musique, Bd. 4. S. 32.

M ü ß s a m.

(Schöne Künste.)

Unter diesem Ausdruck verstehen wir hier eine den Werken des Geschmacks anklebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künstler die Arbeit sauer geworden ist. Bey dem Mühsamen bemerkt man einigen Zwang in dem Zusammenhang der Dinge; man fühlet, daß sie nicht natürlich und frey aus einander geflossen, oder neben einander gestellt sind. In den Gemälden merkt man das Mühsame an etwas verschiedentlich durch einanderlaufenden Pinselstrichen, wodurch eine Wirkung, die mit weniger Umständen hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig gewesen sind, haben sollen verbessert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was schon ohne volle Wirkung vorhanden war, etwas nachhelfen sollten; und an mehreren Umständen, die man besser fühlt, als beschreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruck zeigt es sich auf eine ähnliche Weise. Der Zusammenhang ist nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflickte Begriffe verbessert worden; die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruck selbst nicht genug bestimmt, und oft durch einen andern nur unvollkommen verbessert, und

und selbst dem Klang nach fließen die Worte nicht frey genug. In der Musik machen erzwungene Harmonien, schwere Fortschreitungen der Melodie, eingestifte Löhne in den Mittelstimmen, wodurch Fehler der Hauptstimme sollten verbessert seyn, ein in der Abmessung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewisse Bewegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Mühsame.

Menschen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg suchen, und sich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wohlgefallen. Deswegen wird ihnen das Mühsame, das sie in andrer Menschen Verfahren entdecken, sehr zuwider. In Werken des Geschmacks, wo alles einnehmend seyn sollte, ist das Mühsame ein wesentlichlicher Fehler. Künstler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genies ersetzen wollen, können durch keine Warnung, durch keine Vorschrift dahin gebracht werden, daß sie das Mühsame vermeiden. Aber da auch gute Künstler in besondern Fällen ins Mühsame zerathen können, so ist es nicht ganz überflüssig, sie davor zu warnen.

Wer das Mühsame vermeiden will, muß sich hüten, ohne Feuer, ohne Lust, oder gar aus Zwang zu arbeiten: er muß die Feder, oder den Pinsel welegen, sobald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey fließen; denn durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitleideln sich in das nöthige Feuer der Arbeit zu setzen, wodurch man das Mühsame vermeidet, ist anderswo gesprochen worden *).

*) Im Artikel Begeisterung.

Musette.

(Musik; Tanzkunst.)

Das kleine Constück, welches von dem Instrumente dieses Namens (dem Dudelsak) seinen Namen bekommen hat, wird gemeinlich in $\frac{3}{8}$ Takt gesetzt, und kann sowol mit dem Niederschlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter ist naive Einfalt mit einem sanften, schmeichelnden Gesang. Durch eine etwas langsamere und schmeichelnde Bewegung unterscheidet es sich sowol von den Siquen, als von den Baurentänzen, die diese Taktart haben. In der Sique z. B. werden die Achtel etwas gestossen, in der Musette müssen sie geschleift werden, also:



Gar oft wird das Stück über einen anhaltenden Basson gesetzt; deswegen der Tonsetzer verstehen muß, die Harmonie auf demselben Basson hinlänglich abzuwechseln.

Der Tanz, der diesen Namen führet, ist allemal für naive ländliche Lustbarkeiten bestimmt, kann aber sowol zu edlen Schäfercharakteren, als zu niedrigen bäuerischen gebraucht werden. Aber die Musik muß in beyden Fällen sich genau nach dem Charakter richten.

M u s i k.

Wenn wir uns von dem Wesen und der wahren Natur dieser reizenden Kunst eine richtige Vorstellung machen wollen, so müssen wir versuchen, ihren Ursprung in der Natur auszuforschen. Dieses wird uns dadurch erleichtert, daß wir sie einigermaßen noch täglich entstehen sehen, und auch die erste ganz rohe Bearbeitung des Gesanges durch den Geschmak,

schmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündiget sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrey setzet uns in Schrecken, und frohlockende Töne wirken Fröhlichkeit. Die gröbren Sinne, der Geruch, der Geschmack und das Gefühl, können nichts, als blinde Lust oder Unlust erwecken, die sich selbst, jene durch den Genuß, diese durch Abscheu, verzehren, ohne einige Wirkung auf die Erhöhung der Seele zu haben; ihr Zweck geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Gesicht uns empfinden lassen, zielt auf die Wirkksamkeit des Geistes und des Herzens ab; und in diesen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verständigen und sitzlichen Handlungen. Von diesen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die stärkere Kraft *). Ein in feiner Art gerade so mißstimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmonisch ist, ist ungleich unangenehmer und beunruhigender, als diese; und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat sehr viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben so viel und so genau harmonisirende Töne, z. B. der harmonische Dreyklang auf einer rein gestimmten Orgel. Das Gehör ist also weit der tauglichste Sinn, Leidenschaft zu erwecken. Wer wird sagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmonischen, oder widrigen Farben schmerzhaft Empfindungen verursacht habe? Aber das Gehör kann durch unharmonische Töne so sehr widrig an-

*) Man sehe, was hievon in dem Artickel Künste III Th. S. 91 f. angemerkt worden.

gegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

Dieser Unterschied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft, gar sehr viel gröber und körperlicher ist, als das ätherische Element des Lichts, das auf das Auge wirkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die sie bekommen, ihre Wirkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten, welches bey dem Gesichte nicht angeht. Und so läßt sich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um diese Kraft in dem Ton zu entdecken. Der unachtsamste Mensch erfährt sie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen der in Leidenschaft gesetzte Mensch sich gern in derselben bestärkt, daß er sich bestrebet, sie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen im Zorne und auch in andern Affekten geschieht: so wird sehr begreiflich, wie auch die rohesten Menschen, wie so gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reihe leidenschaftlicher, abgewechselter Töne sich selbst, oder andre Menschen in der Leidenschaft zu bestärken, und sie immer mehr anzuklammen.

Dieses ist nun freylich noch kein Gesang, aber der erste natürliche Keim desselben; und wenn noch andere, eben so leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geschmack hinzukommen: so wird man bald den förmlichen Gesang entstehen sehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemessenen Bewegung, des Rhythmus und die sehr enge Verbindung beyder

beyder

beyder mit den Tönen. Die abgemessene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrücket, und ihre Schritte durch den Nachdruck, den jeder beym Auftreten bekommt, merklich macht, ist unterhaltend und erleichtert die Aufmerksamkeit oder jede andre Bestrebung auf einen Gegenstand, der sonst bald ermüden würde. Dieses wissen oder empfinden Menschen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß sie mühsame Bewegungen, die lange fort dauern sollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortstoßen, wie Goidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt *). Aber noch mehr Aufmunterung giebt diese taktmäßige Bewegung, wenn sie rhythmisch ist, das ist, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verschiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche sind, und aus mehreren Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entstehen. Daher entsteht das Rhythmische in dem Hämmern der Schmiede, und in dem Dreschen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth vermittelst der Lust, die es an Einförmigkeit mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortsetzung derselben ermuntert wird.

Diese taktmäßige und rhythmische Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil diese allezeit den Begriff der Bewegung mit sich führet; und so ist demnach der Ursprung des förmlichen, mit Takt und Rhythmus begleiteten Gesanges, und seine natürliche Verbindung mit dem Tanze

*) S. Marsch.

Begreiflich. Und man wird sich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von selbst an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die rohesten Völker die Musik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derselben gethan haben.

Sie ist also eine Kunst, die in der Natur des Menschen gegründet ist, und hat ihre unwandelbare Grundsätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonstücke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunst selbst, arbeiten will. Und hier ist sogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche sowol in der Musik, als in andern Künsten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundsätze haben. Der Chineser, sagt man, findet an der europäischen Musik keinen Geschmack, und dem Europäer ist die chinesische Musik unausstehlich; also hat diese Kunst keine in der allgemeinen menschlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen sehen.

Hätte die Musik keinen andern Zweck, als auf einen Augenblick Freude, Furcht, oder Schrecken zu erwecken, so wäre allerdings jedes von vielen Menschen zugleich angestimmte Freuden- oder Angstgeschrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menschen auf einmal frohlockend jauchzen, oder ängstlich schreyen, so werden wir gewaltig dadurch ergriffen, so unregelmäßig, so dissonierend, so seltsam und unordentlich gemischt diese Stimmen immer seyn mögen. Da ist weder Grundsatz noch Regel nöthig.

Aber ein solches Geräusche kann nicht anhaltend seyn, und wenn es auch dauerte, so würde es gar bald unkräftig werden, weil die Aufmerksamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn also die Wirkung der Töne anhaltend seyn soll, so muß nothwendig

wendig das Metrische hinzukommen*). Dieses fühlen alle Menschen von einiger Empfindsamkeit; der Buzat und der Kaschin in den Wüsten Sibiriens**), der Indianer und der Troqueuse, haben es eben so gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus ist, da ist Ordnung und regelmäßige Abmessung. Hierin also folgen alle Völker den ersten Grundregeln. Weil aber das Metrische unzähliger Veränderungen fähig ist, so hat jedes Volk darin seinen Geschmack, wie aus den Tanzmelodien der verschiedenen Völker erhellet; nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaßes sind überall dieselben.

Daß aber ein Volk eine schnellere, ein anderes eine langsamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht so viel Abwechslung, auch nicht so sehr bestimmtes Ebenmaß suchen, als die, welche sich schon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menschen mehr Dissonirendes in den Tönen vertragen, als andere, die mehr geübet sind das Einzelne in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk seine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf besondere Fälle macht, woraus die Verschiedenheit der besondern Regeln entsteht, ist sehr natürlich, und beweiset keinesweges, daß der Geschmack überhaupt willkürlich sey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlet, mehr Regeln beobachten, als andere, die erst, nachdem sie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget sind, diese vorher übersiehene Regeln entdecken und beobachten? Also beweiset die Verschiedenheit des Geschmacks hier so wenig, als in andern

*) G. Metrisch.

**) G. Smeltius Reise III Theil.

Künsten, daß er überall keinen festen Grund in der menschlichen Natur habe.

Wir haben gesehen, was die Musik in ihrem Wesen eigentlich ist — eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu stärken; — und nun ist zu untersuchen, was Erfahrung, Geschmack und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunst gehöret, aus der Musik machen könne, und wozu ihre Werke könnten angewendet werden.

Ihr Zweck ist Erweckung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geschieht auf eine den Absichten der Natur bey den Leidenschaften gemäße Weise. Jeden dieser Punkte müssen wir näher betrachten.

Der Zweck ist keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß ist, daß die Lust, sich in Empfindung zu unterhalten und sie zu verstärken, den ersten Keim der Musik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber scheint die Fröhlichkeit den ersten Schritt zum Gesang gethan zu haben; den nächsten aber die Begierde sich selbst in schwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieses auf eine doppelte Weise geschehen kann; entweder bloß durch Erleichterung, da vermittelst mannichfaltiger Einförmigkeit die Aufmerksamkeit von dem Beschwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch wirkliche Aufmunterung vermittelst besetzter Töne und lebhafter Bewegung, so zielt die Musik im ersten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeuerung der Leibes- und Gemüthskräfte. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen scheint die bloß natürliche Musik gar nicht, oder sehr selten zum Zweck zu haben.

Aber

Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenschaften dieser Art sich durch die Kunst höchst nachdrücklich schildern, folglich auch in den Gemüthern erwecken lassen, so ist sie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie sich die Leidenschaften bey einzelnen Menschen äußern, den wichtigsten Einfluß auf seinen sittlichen Charakter haben, so kann auch gar oft das Sittliche einzelner Menschen und ganzer Völker, in sofern es sich empfinden läßt, durch Musik ausgedrückt werden. Und in der That sind die Nationalgesänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie sind munter oder ernsthaft, sanft oder ungestüm, fein oder nachlässig, wie die Sitten der Völker selbst.

Daß aber die Musik Gegenstände der Vorstellungskraft, die bloß durch die überlegte Kenntniß ihrer Beschaffenheit einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, schildern soll, davon kann man keinen Grund entdecken. Zum Ausdruck der Gedanken und der Vorstellungen ist die Sprache erfunden; diese, nicht die Musik, sucht zu unterrichten, und der Phantasie Bilder vorzuhalten. Es ist dem Zweck der Musik entgegen, daß dergleichen Bilder geschildert werden*). Ueberhaupt also wirket die Musik auf den Menschen nicht, in sofern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in sofern er empfindet. Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühsam überlegt, und nach den schweresten Regeln richtig wäre, so ist das Stück, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth.

*) S. Mahlerey in der Musik.

Der Zuhörer, für den ein Tonstück gemacht ist, wenn er auch nichts von der Kunst versteht, nur muß er ein empfindsames Herz haben, kann allemal entscheiden, ob ein Stück gut oder schlecht ist: ist es seinem Herzen nicht verständlich, so sag er dreiste, es sey dem Zweck nicht gemäß, und taue nichts; fühlet er aber sein Herz dadurch angegriffen, so kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zweck ist dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zweck erreicht wird, ist gut. Ob es aber nicht noch besser hätte seyn können, ob der Tonsetzer nicht manches, aus Mangel der Kunst oder des Geschmacks, verschwächt oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlasse man den Kunstverständigen zu beantworten. Denn nur diese kennen die Mittel zum Zweck zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es scheint sehr nothwendig, so wol die Meister der Kunst, als die bloßen Liebhaber des Zwecks zu erinnern, da jene sich sogar oft bemühen, durch bloß künstliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts sagen, aber schwer zu machen sind, Beyfall zu suchen, diese ihn so unüberlegt am meisten dem geben, der so künstlich als ein Seiltänzer gespielt, oder gefungen, und dem, der im Satz so viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der, der auf einem Pferde stehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher ist es nicht, mit dem Agestilus den Gesang einer wirklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonstück vorzuziehen?

Nach dem Zweck kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Kunst besteht. Hier ist also die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung

zung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammenzusetzen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gesetzt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch sanften Zwang genüßiget werde, derselben nachzuhängen. In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst, deren verschiedene Arbeiten hier nicht umständlich zu beschreiben sind, aber vollständig anzuzeigen wären, wenn unsre Kenntniß so weit reichte. Diese Mittel sind:

1. Der Gesang, oder die Folge einzelner Töne, in sofern sie nach der besondern Natur der Empfindung langsamer oder geschwinder fortfließen, geschleift oder gestoßen, tief aus der Brust, oder bloß aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, stärker oder schwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge solcher Töne, wie z. E. diese:



wird ein melodischer Satz, ein Gedanke in der Musik genannt. Jedermann empfindet, daß eine unendliche Menge solcher Sätze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewissen Empfindung, oder einer besondern Schattirung derselben habe. Aus verschiedenen Sätzen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, besteht der Gesang. Es läßt sich leicht begreifen, wie ein solcher Satz, ein sanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder häßfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finstere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn, u. d. gl. ausdrücken könne. Dadurch also kann die Sprache der Leidenschaften in unar-

tikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen abgegeben werden, wodurch die daher zu erwekende Empfindung auch mehr oder weniger stark angreift, das Gemüth beruhiget oder erschüttert *). Schon darin liegt ungemeine Kraft auf die Gemüther zu wirken. Also sind dergleichen melodische Gedanken, mit einem leidenschaftlichen Ton vorgetragen, das erste Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanke vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen sehr starken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöffnet, sondern sie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklingende oder harmonirende Stimmung. Dieses empfindet jeder Mensch, der andre in Affekt gesetzte Menschen reden höret. Wenn also unter den mannichfaltigen Tonleitern, deren jede ihren besondern Charakter hat **), diejenige allemal ausgesucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jeder einzeln Gedanken übereinkommt, so wird dadurch der wahre Ausdruck der Empfindung noch mehr verstärkt. Also sind Tonarten und Modulationen, durch welche selbst einerley Gedanken verschiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wodurch der Seher seinen Zweck erreicht †).

3. Das Metrische und Rhythmische der Bewegung in dem Gesange, wodurch Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit erhalten wird. Der Gesang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Wesen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge desselben fort-dauernde Aufmerksamkeit zu haben.

*) S. Stärke.

**) S. Tonarten.

†) S. Tonart; Modulation.

Ben *). Aber auch zum Ausdruck der Empfindung hat der Rhythmus eine große Kraft, wie an seinem Orte gezeigt wird **).

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Gesang zur Unterstützung und Begleitung dienet. Schon hierin allem liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruck. Es giebt beruhigende Harmonien; andere werden durch recht schneidende Dissonanzen, besonders, wenn sie auf den kräftigsten Takteheilen mit vollem Nachdruck angegeben, und eine Zeitlang in der Auflösung aufgehalten werden, höchst beunruhigend. Dadurch kann schon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh, Schrecken und Angst, oder Fröhlichkeit erweckt werden.

Werden alle diese Mittel in jedem besondern Falle zu dem einzigen Zweck auf eine geschickte Weise vereinigt, so bekommt das Constat eine Kraft, die bis in das Innerste gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteste erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel in ein wolgeordnetes und richtig charakterisirtes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder, der einige Empfindung hat, schon aus der Wirkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien, wenn sie recht gut in ihrem besondern Charakter gesetzt sind, thun. Es ist nicht möglich sie anzuhören, ohne ganz von dem Geiste, der darin liegt, beherrscht zu werden: man wird wider Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebärden und Bewegung des Körpers auszudrücken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Musik dauern kann; diese reizet also den Körper selbst zur Bewegung; sie hat wirklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Be-

wegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es ist glaublich, daß durch Musik der Umlauf des Blutes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt sind die Geschichten von dem Einfluß der Musik auf gewisse Krankheiten; und obgleich verschiedenes darin fabelhaft seyn mag, so wird dem, welcher die Kraft der Musik auf die Bewegungen des Körpers genau beobachtet hat, wahrscheinlich, daß auch Krankheiten dadurch wirklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menschen in schweren Anfällen des Wahnsinnes durch Musik etwas besänftiget, gesunde Menschen aber in so heftige Leidenschaft können gesetzt werden, daß sie bis auf einen geringen Grad der Raserey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber ist offenbar, daß die Musik an Kraft alle andern Künste weit übertrefse.

Aus diesem Grunde ist hier mehr, als sonst irgend bey einer andern Kunst nöthig, daß sie in ihrer Anwendung durch Weisheit geleitet werde. Deswegen ist in einigen griechischen Staaten, als sie noch in ihrer durch die Gesetze richtig bestimmten gesunden Form waren, dieser Punkt ein Gegenstand der Gesetze gewesen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Musik entweder in allgemeinen oder besonders bestimmten Absichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es gehöret zur Theorie der Kunst, daß diese Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geist der Musik für jeden bestimmt werde. Damit wir das, was in den besondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Constate vergessen, oder sonst aus der Acht gelassen worden, einigermaßen ersetzen, und einem Kenner, der künftig in Absicht auf die Musik

*) S. Einformigkeit; Mannichfaltigkeit; Ebenmaß; Metrisch.

**) S. Rhythmus.

Musik allein, ein dem unsrigen ähnliches Werk zu schreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles vollständig abzuhandeln, wird es gut seyn, wenn hier die Hauptpunkte dieser nicht unwichtigen Materie wol bestimmt werden.

Die allgemeinste Absicht, die man bey der Anwendung der Musik haben kann, ist die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß sie dazu wirklich viel beytrage, haben verschiedene griechische Völker eingesehen *); und es ist auch schon erinnert worden, daß die alten Celten sie hiezu angewendet haben **). In unsern Zeiten ist es zwar auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Musik als einen Theil einer guten Erziehung anzusehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Personen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es scheint deswegen nicht überflüssig, daß die Fähigkeit dieser Kunst, zu jener wichtigen Absicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeschränkte Begriffe hat, hier ins Licht gesetzt werde.

Allem Ansehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieses geistreichen und empfindsamen Volkes seine eigene, durch einen besondern Charakter ausgezeichnetere Musik gehabt. Dieses Eigene bestand vermuthlich nicht bloß in der Art der Tonleiter, und der daraus entstehenden besondern Modulation; sondern es läßt sich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm ihre besondere Art gehabt haben. Da-

von haben wir noch gegenwärtig einige Beispiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, so mannichfaltig sie auch sonst, jede in ihrer Art, sind, allemal einen Charakter behalten, der sie von den Gesängen andrer Völker unterscheidet. Ein schottisches Lied ist allemal von einem französischen, und beyde von einem italienischen, oder deutschen, so wie jedes von dem gemeinen Volke gesungen wird, merklich unterschieden.

Hieraus läßt sich nun schon etwas von dem Einfluß der Musik auf die Bildung der Gemüther schließen. Wenn die Jugend jeder Nation ehedem beständig bloß in ihren eignen Nationalgesängen geübt worden, so konnte es nicht wol anders seyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrücke ihres besondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus solchen wiederholten Eindrücken von einerley Art, entstehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydische Tonart aus seiner Republik, weil sie bey einem gewissen äußerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieser Stamm sich von andern auszeichnete, an sich hatte. Gegenwärtig, da die Musik unter den verschiedenen Völkern von Europa, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowol die deutsche, als die französische Jugend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander spielt, und höret, und sich in allen Arten der Tänze übet: so ist auch die Einförmigkeit des Eindrucks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat sich in der Musik, so wie in der Poesie größtentheils verloren. Darum dienet auch die Musik gegenwärtig nicht mehr in dem Grad, als ehedem, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

*) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

*) S. Lied, III Th. S. 254. f.

Dennoch könnte sie noch dazu gebracht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschäft nach einem gründlichen Plan betreiben. Denn da jede leidenschaftliche Empfindung durch die Musik in den Gemüthern kann erweckt werden, so dürfte man nur der Jugend, bey welcher eine gewisse Art der Empfindung herrschend seyn sollte, auch vorzüglich solche Stücke, die diesen Charakter haben, in gehöriger Mannichfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Musik, auch selbst das Mitspielen, sind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitsingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und so war es bey den Griechen, bey denen das Wort Musik einen weit ausgedehntern Begriff ausdrückte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfordert, daß die, welche in der Musik unterrichten, weit sorgfältiger, als gemeinlich geschieht, darauf sehen, daß die Jugend mit wahren Nachdruck und wahrer Empfindung jedes Stück fänge, oder spielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die sie gesellschaftlich trieben, nachdrücklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spielen und Singen, und die zierlichsten Manieren, auf welche man fast allein sieht, tragen gar wenig zu dem großen Zweck, von dem hier die Rede ist, bey: wer nicht mit Empfindung singt, auf den würket auch der Gesang nichts. In diesem Stück wäre, wenn die Musik eben in dem Grad, wie ehemals geschehen ist, zur Bildung der Jugend dienen sollte, eine gänzliche Verbesserung des Unterrichts und der Uebungen in der Kunst nothwendig, welche in unsern Zeiten nicht zu erwarten ist.

Auf diese allgemeine Anwendung der Musik folgen die besondern Anwendungen derselben, gewisse Empfindungen bey öffentlichen sehr wich-

tigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einem bestimmten Zweck lebhaft zu erwecken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird sie als ein Mittel gebraucht, den Menschen durch ihre unwiderstehliche Kraft zu Entschließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Wirksamkeit zu unterstützen. Diesen Gebrauch kann man bey verschiedenen Gelegenheiten von der Musik machen.

Erstlich würde sie zu Kriegsgefangen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Wirkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Instrumenten ein feuriges Constück spielte, und wenn dieses mit dem Gesang des Heeres selbst abwechselte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich ist es, da schlechterdings kein kräftigeres Mittel ist, den Muth anzufeuern, als der Gesang, daß man es, da es einmal eingeführt gewesen, wieder abgeschafft hat. Einem verständigen Consetzer würde es leicht werden, den besondern Charakter solcher Stücke zu treffen, und das, was sie in Ansehung der Regeln des Satzes besonders haben müßten, zu bestimmen. Der Satz solcher Stücke würde durch ungleich weniger Regeln eingeschränkt seyn, als der für Constücke, wo jede Kleinigkeit in einzelnen Stimmen schon gute oder schlechte Wirkung thun kann. Ich habe zu meiner eignen Verwunderung erfahren, daß die unregelmäßigste Musik, die möglich ist, da hundert unwissende Türken, jeder mit seinem Instrument nach Gutdünken geleyert, oder geraset hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieses Geräusch nach einem Takt abmessaß, — daß diese Musik, besonders in ein-

ger Entfernung, mich in lebhaftere Empfindung gesetzt hat.

Zweitens, zu wichtigen Nationalgefeugen, und überhaupt zu politischen Feyerlichkeiten, zu denen sich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt versammelt. Dergleichen sind Huldigungen, Begräbnisse verstorbenen wahrer Landesväter, Feste zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden verdienten. Dabey könnte die Musik, wenn nur die Einrichtungen solcher Feste von Kennern der Menschen angegeben würden, von ausnehmend großer Wirkung seyn. Aber das Wichtigste wäre, wenn dabey Gesänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemeinere Sänger, sondern aus gewissen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl geehrte Bürger anstimmten. Man stelle sich bey den römischen Säcularfesten, das ganze römische Volk, den Herren der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an seiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, denn zwey Chöre der edelsten Jünglinge und Jungfrauen, die abwechselnd singen: so wird man begreifen, daß nichts möglich ist, wodurch der wahre patriotische Geist in stärkere Flammen könne gesetzt werden, als hier durch Musik, und damit verbundene Poesie geschehen kann. Da wäre es der Mühe werth, daß die größten Tonsetzer gegen einander um den Vorzug stritten; und dieses wären Gelegenheiten, sie in das Feuer der Begeisterung zu setzen, und die volle Kraft der Musik anzuwenden. Aber unser durch subtiles und alles zerflieherndes Nachdenken sich von der Einfalt der Natur und der geraden Richtung der durch keine Vernunftschlüsse verfeinerten Empfindung, entfernde Geschmak,

überläßt dergleichen Feste den noch halb wilden, aber eben darum mehr Nationalgeist besitzenden Völkern. Es ist zum Theil dem Mangel solcher feyerlichen Anwendungen der Musik zuzuschreiben, daß man gegenwärtig die großen Wirkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Musik der Griechen, nach dem so einstimmigen Zeugniß so vieler Schriftsteller, gethan hat.

Drittens kann die Musik bey dem öffentlichen Gottesdienst sehr vortheilhaft angewendet werden, und ist auch von alten Zeiten her dazu angewandt worden. Aber — wir können es nicht verheelen — in den protestantischen Kirchen geschieht es meistens auf eine armselige Weise. Schon einige der wichtigsten geistlichen Feyerlichkeiten haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Masse interessirender Feste, verloren; jeder steht dabey nur auf sich selbst, als wenn sie nur für ihn allein wären, und dieses Kleinfügige herrscht auch nur gar zu oft in der Kirchenmusik, und in der dazu dienenden geistlichen Poesie. Dadurch wird sie oft zur Schande unsers Geschmaks zu einer beynahe theatralischen Lustbarkeit, und oft, wo es noch recht wohl geht, zu einer Andachtsübung, wie die sind, die jeder für sich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmusik, und einige besondere Arten derselben, in eigenen Artikeln gesprochen *).

Dieses sind die verschiedenen Gelegenheiten, da die Musik zu öffentlichem Behuf kann angewendet werden. Daß wir die theatralische Musik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauspiele selbst, wie schon anderswo erinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranstaltungen

*) S. Choral; Kirchenmusik; Motette; Oratorium.

kungen verloren haben. Man besucht sie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um sich blos für sich selbst jeder nach seinem besondern Geschmak zu ergötzen, und ohne seine Empfindungen aus der Masse des vereinigten Eindrucks zu verstärken, ohne Eindrücke zu erwarten, die auf das Allgemeine des gesellschaftlichen Interesse abzielen. Was übrigens von diesem Zweige der Musik hier könnte gesagt werden, findet sich in einem besondern Artikel *).

Von dem Privatgebrauch der Musik kommt zuerst die in Betrachtung, die für gesellschaftliche Tänze gemacht wird. Das was über die Tänze selbst anderswo gesagt wird **), dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonsätze zu bestimmen. Es bestehet eine so natürliche Verbindung zwischen Gesang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereiniget bey allen noch rohen Völkern antrifft, wo die Kunst noch in der Kindheit liegt. Daher läßt sich vermuthen, daß dieses die älteste Anwendung der Musik sey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Musik, die großen auf das Allgemeine, oder auf erhabene Gegenstände abzielenden Kräfte der Seele in Bewegung zu setzen. Aber da die mit übereinstimmender körperlichen Bewegung begleitete Musik lebhaften Eindruck macht, der Tanz aber sehr schicklich ist, mancherley leidenschaftliche und sittliche Empfindungen zu erweken, so wird diese Gattung der Musik nicht unwichtig, und könnte besonders auch zu Bildung der Gemüther angewendet werden. Es ist auch weder etwas geringes noch etwas so leichtes, als sich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird sie nicht blos dadurch,

daß Bewegung, Takt und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemessen sind, sondern auch durch schildernde musikalische Gedanken oder Sätze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jedem Tanz eignen sind, wol ausdrücken. Darum gehört so viel Genie und Geschmak hiezu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächst ist die Anwendung der Kunst auf gesellschaftliche und auf einsam abzusingende Lieder zu betrachten. Da solche Lieder, wie ausführlich gezeigt worden ist *), von sehr großer Wichtigkeit sind, so ist es auch die dazu dienliche Musik. Die Gesänge, wodurch Orpheus wilden, oder doch sehr rohen Menschen Lust zu einem wolgestiterten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Ansehen nach solche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunst, herrschte. Ich mehrertheils wollte lieber ein schönes Lied, als zehen der künstlichsten Sonaten, oder zwanzig rauschende Concerte gemacht haben. Diese Gattung wird zu sehr vernachlässiget; und es fehlet wenig, daß Tonsäzer, die durch Duvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, sich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn sie sich bis zum Lied, ihrer Meynung nach, erniedriget haben. So sehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung seiner Kunst.

In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spielen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und

*) S. Oper.

***) S. Tanz.

*) S. Lied.

und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz vorstellen. Dieses ist aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meisten gearbeitet wird. Es sey ferne, daß wir die Concerte, worin Spieler sich in dem richtigen und guten Vortrag üben, verworfen. Aber die Concerte, wo so viel Liebhaber sich zusammen drängen, um sich da unter dem Geräusche der Instrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantasie zu überlassen; wo man die Fertigkeit der Spieler oft sehr zur Unzeit bewundert; — wo man Spieler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte Bravos von dem wahren Geschmak abführt, und in Tändeleien verleitet: — doch es ist besser hievon zu schweigen. Denn der Geschmak an solchen Dingen ist vielleicht unвідerrüstlich entschieden. Dieses wird freylich manchem Virtuosen beleidigend vorkommen. Da er wirklich ein großes Vergnügen an solchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jedermann dasselbe empfindet. Wir wollen ihm seine Empfindung nicht streitig machen; aber die wahre Quelle desselben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von großer Urtheilskraft entdecken. „Das Vergnügen, sagt er, welches der Virtuose empfindet, indem er Concerte nach dem bunten heutigen Geschmak höret, ist nicht jenes natürliche Vergnügen, das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, sondern ein Vergnügen von der Art dessen, das wir empfinden, indem wir die unbegreiflichen Künste der Lustspringer und Seitentänzer sehen, die sehr schwere Sachen machen *).“

*) G. Letter to Lord K. in Franklin's Experiments and observ. on Electricity, S. 467.

Doch wollen wir die Sache nicht so weit treiben, wie Plato, der alle Musik, die nicht mit Gesang und Poesie begleitet ist, verwirft *). Auch ohne Worte kann sie Wirkung thun, ob sie gleich erst alsdenn sich in der größten Wirkung zeigt, wenn sie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunst anwendet.

Daß die Musik überhaupt alle andern Künste an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe, ist bereits angedeutet, auch der Grund davon angedeutet worden. Aber auch blos durch die Erfahrung wird dieses genug bestätigt. Man wird von keiner andern Kunst sehen, daß sie sich der Gemüther so schnell und so unwiderstehlich bemächtigt, wie durch die Musik geschieht. Um der allgewaltigen Wirkung der ehemaligen Pöane der Griechen, oder eines bloßen unordentlichen Freudengeschreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poesie, Gesang, Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein solches Duett in einer Oper gehört zu haben. Indem Salimbeni ein solches Adagio sang, standen einige tausend Zuhörer in einer staunenden Entzückung, als wenn sie versteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der ersten Köpfe unsers Jahrhunderts anführen.

„Da ich sie singen hörte, sagt er, bemächtigte sich allmählig eine nicht zu beschreibende Wollust meiner ganzen Seele. — Bey jedem Worte stellte sich ein Bild in meinem Geiste, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar. — Bey den glänzenden Stellen, voll eines starken Ausdrucks, wodurch die Unordnung heftiger Leidenschaften gemahlt, und zugleich wirklich erregt wird, verlor sich bey mir die Vorstellung von Musik, Gesang

*) De Leg. L. II.

sang und Nachahmung gänzlich. Ich glaubte die Stimme des Schmerzens, des Zorns, der Verzweiflung selbst zu hören; ich dachte, jammernde Mütter, betrogene Verliebte, rasende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe, bey der großen Erschütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein, ein solcher Eindruck ist niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird außer sich gerissen; man bleibt entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmäßig; entweder höret man ein bloß unverständliches Geräusch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenschaft, der uns fortreißt, und dem die Seele zu widerstehen unermöglich ist *).

Diejenigen, die an den Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen der Musik, die wir bey den alten Schriftstellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Musik gehört, oder es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, und dem schnellen Laufe des Geblütes herkommet; daß die Musik wirklich auf beyde würke, kann gar nicht geläugnet werden. Da sie mit einer Bewegung der Luft verbunden ist, welche die höchst reizbaren Nerven des Gehörs angreift, so würket sie auch auf den Körper; und wie sollte sie dieses nicht thun, da sie selbst die unbelebte Materie, nicht bloß dünne Fenster, sondern fogar feste Mauern erschütteret **)? Warum sollte man also daran zweifeln, daß sie auf empfindliche Nerven eine Wirkung mache, die keine andere Kunst zu thun vermag, oder daß sie vermittelst der Nerven eine zerrüttete,

febrische Bewegung des Geblütes in Ordnung bringen könne, und wie wir in den Schriften der parisischen Academie der Wissenschaften finden, einen Tonkünstler von dem Fieber selbst befreyt habe? Wer Erzählungen von außerordentlichen Wirkungen der Musik zu lesen verlangt, findet davon eine Sammlung in des Bartolini Werke von den Flöten der Alten. Es ist gewiß nicht alles Fabel, was die griechische Tradition vom Orpheus sagt, der die Griechen durch Musik aus ihrer Wildheit soll gerissen haben. Was für ein ander Mittel könnte man brauchen, ein wildes Volk zu einiger Aufmerksamkeit, und zur Empfindung zu bringen. Alles, was zur Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse gehört, hat ein solches Volk gemeinlich; Vernunft aber und Ueberlegung dem zuzuhören, der mit ihm von Sitten, von Religion, von gesellschaftlichen Einrichtungen sprechen wollte, hat es nicht. Also kann man es durch Versprechung größern Ueberflusses nicht reizen. Poesie und Beredsamkeit vermögen nichts auf dasselbe; auch nicht die Malerey, an der es höchstens schöne Farben betrachten würde, die nichts sagen: aber Musik dringet ein, weil sie die Nerven angreift; und sie spricht, weil sie bestimmte Empfindungen erwecken kann. Darum sind jene Erzählungen völlig in der Wahrheit der Natur, wenn sie auch historisch falsch seyn sollten.

Bey diesem augenscheinlichen Vorzug der Musik über andre Künste, muß doch nicht unerinnert gelassen werden, daß ihre Wirkung mehr vorübergehend scheint, als die Wirkung andrer Künste. Das was man gesehen, oder vermittelst der Rede vernommen hat, es sey, daß man es gelesen, oder gehört habe, läßt sich eher wieder ins Gedächtniß zurückerufen

*) Rousseau dans la Julie T. I. p. 48.

***) Man sehe hierüber die besondern Beobachtungen, die Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique im Artikel Musik gesammelt hat.

als bloße Töne. Darum können die Eindrücke der Malerey und Poesie wiederholt werden, wenn man die Werke selbst nicht hat. Also müssen die Werke der Musik, die dauernde Eindrücke machen sollen, oft wiederholt werden. Hingegen, wo es um plötzliche Wirkung zu thun ist, die nicht fortdauernd seyn darf, da erreicht die Musik den Zweck besser, als alle Mittel, die man sonst anwenden könnte.

Aus allen diesen Anmerkungen folget, daß diese göttliche Kunst von der Politik zu Ausföhrung der wichtigsten Geschäfte könnte zu Hülfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß sie bloß als ein Zeitvertreib müßiger Menschen angesehen wird! Braucht man mehr als dieses, um zu beweisen, daß ein Zeitalter reich an Wissenschaft und mechanischen Künsten, oder an Werken des Witzes, und sehr arm an gesunder Vernunft seyn könne?

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Musik die älteste aller schönen Künste sey: sie ist mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir sie auch bey allen Völkern, und bey solchen, die sonst von keiner andern Kunst etwas wissen, an. Es wäre also ein einfältiges Unternehmen, in der Geschichte oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzusuchen. Jedes Volk kann sich rühmen sie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es seyn, die völlige Geschichte von ihrem allmählichen Wachsthum zu haben. Es ist aber nicht daran zu denken, daß diese Geschichte auch nur einigermaßen könnte gegeben werden. Denn die Nachrichten der Griechen, die einzige Quelle, woraus man schöpfen könnte, wenn sie weniger trübe wäre, sind gar sehr unzuverlässig.

Ohne Zweifel hatte man schon seit langer Zeit sehr schöne Gesänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von speculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derselben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältnisse zu bestimmen, und feste zu setzen. Es ist vergeblich zu untersuchen, wie die Griechen auf ihre verschiedene Tonleitern gekommen sind, und woher die dreyerley Gattungen derselben, die enharmonische, chromatische und diatonische entstanden seyen. Die Empfindung allein bildete die ersten Gesänge in den Kehlen empfindsamer Menschen. Diese waren nach dem mehr oder weniger lebhaften Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Biegsamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem rauheren oder sanftern Ton, in größern oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerührt, versuchten auch zu singen, und ahmeten dem ersten nach, oder fielen wegen der Uebereinstimmung der Charaktere auf dieselben Tonarten, an welche sich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verschiedenen griechischen Stämmen, jeder seine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verschiedenen Gattungen eingeföhrt wurden. Erst lange hernach wurden sie festgesetzt, und durch Berechnung ihrer Verhältnisse genau bestimmt. Der würde sehr irren, der die sogenannten Genera und Modos der Griechen für Werke des Nachdenkens und einer methodischen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleitern und Arten zu moduliren haben, als uns jetzt bekannt sind, so dürfte man sich nur die Gesänge der zahlreichen asiatischen Völker bekannt machen, die noch keine geschriebene Musik ha-

ben.

ben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß sie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen; obgleich bisweilen Reisende uns solche Gesänge nach unserm diatonischen Geschlecht aufgeschrieben haben. Denn schon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunstverständigen Männern von feinem Gehör versichert worden, Gesänge, die nach keiner unsrer Tonleitern können geschrieben werden.

Die Erfindung der Abmessung der Töne durch Zahlen, schreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras zu; die Umstände, die man davon erzählt, sind bekannt: andere erzählen mit noch wahrscheinlichern Umständen etwas ähnliches von dem Künstler Glaucus. Ein gewisser Hippasis soll viel gleichgroße, in der Dife ungleiche eiserne Zeller gedrechselt haben, deren harmonischen Wohlklang Glaucus zuerst soll bemerkt, und in seinen Ursachen untersucht haben *).

Ueber die eigentliche Beschaffenheit der griechischen Musik sind von den Neuern erstaunlich viel Untersuchungen angestellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen ist. Man findet in den griechischen Schriftstellern, die besonders über die Musik geschrieben haben, nicht nur an verschiedenen Stellen undurchdringliche Finsterniß, sondern auch ganz offenbare Widersprüche. Wir wollen uns also bey dieser Materie nicht vergeblich aufhalten: wer begierig ist, sie näher zu untersuchen, den verweisen wir auf die alten Schriftsteller über die Theorie der Musik, die Meibom in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den Claudius Ptolemäus und auf die Abhandlungen verschiedener

*) Zenob. paræm. Cent. II. 91.

Gelährten, welche in der Sammlung der Schriften der französischen Academie der schönen Wissenschaften verschiedentlich zerstreut ange troffen werden. Vor nicht gar langer Zeit hatte der Pater Gerbert, damals Bibliothecarius des Benedictiner Closters zu St. Bläsi, eine Reise, in der Absicht Entdeckungen über die Geschichte der Musik zu machen, unternommen. Er schrieb im Jahr 1763 aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter suscipere pro historia Musicae praesertim graecae, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac speciminibus notarum musicarum per duodecim saecula continua serie, genere quodam Palaeographiae. Ob wir daher etwas Zuverlässigeres, als man bis jetzt gehabt, zu erwarten haben, steht dahin.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reihe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen ist, haben wir in den noch ist gebräuchlichen Kirchentonarten die meisten Modos Musicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieser Tonarten sagen, mit dem vergleicht, was noch ist ein geübtes Ohr dabey empfindet, so ist es nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die Sache wirklich so sey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Gesänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, ist noch so können gesungen werden, wie sie ehemals wirklich gesungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch ist in katholischen Kirchen übliche Gesänge ein hohes Alter von tausend Jahren und darüber haben, ist nicht unwahrscheinlich.

Bey allen diesen Ungewisheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern schönen Künste auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben,

ben, nicht auch diese in ihrer vollen Stärke und Schönheit sollten besitzen haben; besonders, da sie so große Liebhaber des Gesanges waren. Freylich mögen die griechischen Gesänge eben so sehr von den heutigen unterschieden gewesen seyn, als Homers Epopöen oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verschieden sind. Ob aber unsre Art jener vorzuziehen sey, ist eine andre Frage.

Gewiß ist dieses, daß die Gesänge der Alten weit einfacher gewesen sind, als unsere Opernarien; und aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Alten die vielstimmige Musik, da eine Hauptstimme bloß der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Gesänge, die aus vielen wirklich singenden Stimmen bestehen, wie unsre vierstimmigen Choräle sind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, scheint Rousseau ohne guten Grund zu läugnen. Wenn nur das Rauschen der Harmonie den Gesang nicht verdunkelt, so dienet sie ungemein den Charakter und Ausdruck eines Stücks zu verstärken. Aber unsere Coloraturen, Passagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unsrer künstlichen Sänger und Spieler, würde der Griechische aus der guten Zeit sicherlich verachtet haben, wenn er sie auch gehört hätte.

Freylich klagten auch schon einige spätere Schriftsteller unter den Alten über den Verfall ihrer Musik, den Ueppigkeit und bloße Wollust des Gehörs sollen verursacht haben. Was von der Veredsamkeit angemerkt worden, daß sie allmählig gesunken sey, nachdem man nicht mehr aus wirklicher Nothwendigkeit zu überreden, sondern aus Nachahmung und in der Absicht für einen schönen Geist gehalten zu werden,

mehr schöne, als nachdrückliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Musik angewendet werden. Die Begierde bloß zu gefallen führet nothwendig auf tausend Abwege, weil bald jeder Mensch seine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorsatz zu rühren, diese oder jene bestimmte Leidenschaft zu erwecken, führet sicher. Denn in jedem besondern Fall ist nur ein Weg, der mitten in das Herz führt. Wenn der Tonsetzer sich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhaftre Freude, oder schmerzhaftre Traurigkeit auszudrücken, so weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird also der Musik, die in den schönsten Zeiten Griechenlands in ihrer Art so vollkommen mag gewesen seyn, als irgend eine andere der schönsten Künste, auch bey der Ausartung des griechischen Geschmacks nicht besser gegangen seyn, als diesen; und es ist höchst wahrscheinlich, daß sie allmählig von ihrem ersten Zweck abgeführt, und bloß zur Belustigung müßiger Menschen gebraucht, dadurch aber mit willkürlichen und unnützen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß sie in diesem Zustande gewesen sey, als man anfang sie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienstes in den christlichen Kirchen einzuführen. Dadurch ist sie zwar von allen ausschweifenden Zierrathen und von der theatralischen Ueppigkeit wieder gereinigt, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubt worden. Denn in jenen Zeiten, da der gute Geschmack überhaupt beynah ganzlich erloschen war, konnte es nicht anders seyn, als daß auch die Musik von der allgemeinen Barbarey angefaßt werden mußte. Sie wird, wie die Wissenschaften, bloß in den Händen unwissender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben seyn,

wo sie nothwendig ihre beste Kraft verlieren mußte.

Doch ist in diesen finstern Zeiten, durch Erfindung einiger blos zum äußerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbesserung gelegt worden. In dem elften Jahrhundert erfand ein Benediktiner Mönch, Guido von Arezzo, wie man durchgehends dafür hält, das Linien-system, um die Töne, die vorher blos durch Buchstaben, die man über die Sylben setzte, angedeutet wurden, durch die verschiedene Lage auf demselben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieser höchstglücklichen Erfindung entstand nachher, durch allmähliche Zufälle und Verbesserungen, die izt übliche Art die Töne in Noten zu schreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach seiner Höhe und Tiefe, sondern auch nach seiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine sehr bequeme Weise kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonstücks erstaunlich erleichtert, und eben darum auch die Musik selbst in ihren wesentlichen Theilen befördert hat. Im vierzehnten Jahrhundert soll die Art ein Tonstück durch Noten zu bezeichnen, durch einen französischen Doktor der freyen Künste, Jean de Meurs oder de Muris noch mehr vervollkommen worden seyn. Wenigstens schreibt man ihm die Erfindung der verschiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne angezeigt wird, zu; woran aber Rousseau, wie es scheint, nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es scheint aber, daß die Erfindung der Noten, und dessen, was sonst zum Schreiben der Tonstücke gehöret, erst in dem nächstverflorbenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmählichen Verbesserungen der Kunst, in Absicht auf das Wesentliche derselben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntniß hat, eine Sammlung auserlesener Gesänge aus verschiedenen Zeiten, nach der izigen Art in Noten geschrieben, herausgeben wird, damit sie mit Fertigkeit können gesungen, und folglich richtig beurtheilet werden. Die oben angeführte Nachricht des P. Gerberts läßt uns hierüber nicht ganz ohne Hoffnung. Am sichersten aber wäre diese Arbeit von dem berühmten Pater Martini in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beschaffenheit der Musik in den mittlern Zeiten noch wissen, betrifft fast allein den Kirchengesang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man sehr wenig; und doch würde man uns auch solche vorlegen müssen, wenn wir von der Beschaffenheit der ältern Musik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es scheint, daß man bis ins sechszehnte Jahrhundert die diatonische Tonleiter der Alten, in Absicht auf das Harmonische darin, ohne andere Veränderung als den weitem Umfang in der Höhe und Tiefe, behalten habe: und in Absicht auf die Modulation ist man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieselbe Zeit stehen geblieben. Erst in erwähntem Jahrhundert scheint der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu seyn, wodurch jeder Ton in seinen Intervallen, den andern ohngefähr gleich gemacht worden. Ehe diese halbe Töne eingeführt worden, konnte man nicht anders, als nach den sogenannten Kirchentönen *)

Es 3

modu

*) S. Tonarten der Alten.

moduliren. Spielte man in der jonischen Tonart, oder nach isiger Art zu sprechen aus C, so war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, so wenig als aus A, oder der äolischen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte gespielt werden. Doch ist bis ist die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, so neu sie auch ist, nicht bestimmt. Vermuthlich sind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, sondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch sind die chromatischen und enharmonischen Gänge in die Musik eingeführt, und daher ist auch die Mannichfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem sechszehnten Jahrhundert haben Zerlino und Salinas das meiste zum Wachsthum der Musik beigetragen. Es scheint auch, daß der vielstimmige Satz, und die begleitende Harmonie damals in der Musik eingeführt worden.

In dem letztverwichenen Jahrhundert hat die Musik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verzierungen in den Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählig die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Musik aufgekommen. Es ist nicht zu läugnen, daß nicht dadurch die melodische Sprache der Leidenschaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede seyn, daß von den Verzierungen und den mehreren Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein so großer Mißbrauch ist gemacht worden, daß die Musik gegenwärtig in

Gefahr steht, gänzlich auszuarten. In dem vorigen Jahrhundert und in den ersten Jahren des gegenwärtigen ist die Reinigkeit des Satzes in Absicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodischen Fortschreitungen auf das Höchste getrieben worden; und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernsthaften Kirchengesang höchst nothwendig sey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geschätzt, oder gar für unnütze Pedanterey gehalten, wodurch besonders die Kirchenmusik und alle andern Gattungen, wo jeder Schritt des Gesanges ausdrückend und bedeutend seyn soll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodischen Erfindung, und selbst durch kluge Uebertretung der strengen harmonischen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meister wissen diese Vortheile zu nutzen.

Daß die Musik in den neuern Zeiten dem schönen und sehr geschmeidigen Genie, und der feinen Empfindsamkeit der Italiäner das meiste zu danken habe, ist keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien ist das meiste, wodurch der wahre Geschmak verdorben worden, vornehmlich die Leppigkeit der nichts sagenden und bloß das Ohr kitzelnden Melodien, in die Kunst gekommen. Schwerlich werden die meisten Ausländer, die in vielen Stücken gegen das deutsche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unsrer Nation das Recht wiederfahren lassen, das ihr in Absicht auf die Musik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit gestehen, daß unsre Bache, Sündel, Graun, Haffe in die Classe der Männer gehören, die der heutigen Musik die größte Ehre machen.

chen. Sündel hat, nicht seine bewundernswürdige Kunst, sondern bloß die Ausbreitung seines Ruhmes, dem Zufall zu danken, daß er durch seinen Aufenhalt in England den Nationalstolz dieser sonderbaren Nation, interessirt hat: hätte er alles gethan, was er wirklich gethan hat, so würde seiner kaum erwähnt werden, wenn bloß seine Werke, ohne seine Person nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Gesanges alle übertrifft, und an Rich- tigkeit und Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachsteht, ist außer Deutschland fast gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunst ist bis jetzt, wenn man das, was die Wichtigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrifft, ausnimmt, wenig beträchtliches geschrieben worden. Selbst das, was die Harmonie betrifft, ist nicht aus zuverlässigen Grundsätzen hergeleitet worden. Das wichtigste Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das seyn, was der Berlinische Conser- Hr. Kirnberger unternommen hat, wenn erst der zweyte Theil desselben wird an das Licht getreten seyn *). Schon im ersten Theile ist die Kenntniß der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin sie, nicht in den Tonstücken großer Meister, sondern in den theoretischen Schriften dar- über, gelegen hat, in ein helles Licht gesetzt worden. In diesem ganzen Werke bin ich überall den harmonischen Regeln dieses Mannes, so weit ich sie einzusehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequemste Ort seyn, überhaupt

*) Der erste Theil ist unter dem Titel: „Die Kunst des reinen Sanges in der Musik,“ herausgekommen.

das Bekenntniß abzulegen, daß das, was ich über diese Kunst hier und da bemerkt habe, aus dem Unterrichte geflossen ist, den mir dieser in seiner Kunst höchst erfahrene und scharfsinnige Mann, mit ausnehmendem Eifer ertheilt hat.



Schriften der Alten über die Musik, und zwar von Griechen: Aristoxenus (3630. ἀριστοξένου στοιχείων f. elementor. harm. lib. III. mit den Harm. des Ptolemäus, und dem Aristotelischen Fragmente, de objecto auditus, lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. Mit dem Manual Harmon. des Nicomachus, und den Introduct. harm. des Alippius, gr. von Joh. Meursius, Lugd. Bat. 1616. 4. und im 1ten Bd. der Antiquae Mus. Auctor. septem, gr. und lat. von Marc. Meibom, Amstel. 1652. 4. 2 Bd. Erläuterungsschriften: Il Patritio, ovvero de' Tetracordi Armonici di Aristosseno, da Eric. Bottrigari, Cav. Bol. Bol. 1593. 4.) — Euklides (3697. 1) Ἐὐκλείδου ἀρμο- νική, zuerst lat. durch G. Balla, unter dem Titel von Cleonidae Harm. Introductori . . . Ven. 1447. f. Unter dem Nahmen des Euklides, gr. und lat. durch Joh. Pena, Lutet. 1557. 4. Von Conr. Dasypodius, mit den übrigen Schrif- ten des Euklides, gr. und lat. Argent. 1571. 8. Von M. Meibom gr. und lat. bey der vorhin angeführten Ausgabe im 1ten Bd. Amstel. 1652. 4. Von Dav. Gregor, Oxf. 1703. f. Auch lat. in dem 5ten Bd. N. 8. von Pet. Herigonius Curf. mathem. Par. 1644. 8. 6 Band. Französ. durch P. Forcadel, Par. 1572. 8. Englisch, in den Letters . . . upon subjects of Litterat. . . . by Ch. Davies, L. 1787. 8. 2 Bde. 1790. 8. 2 Bde. 2) Καταρχὴ Κανόνος, bey den Aus- gaben des vorher gehenden Werkes; engl. von Davies, a. a. O. Als Erläuter. ge- hört hieher des Ventini Euclides expli- carus bey dessen Apiar. univ. Philos. mathem. Bon. 1642 und 1645. f.) —

Alypius (J. E. 117. *Introd. Musica*, gr. von Joh. Meursius, Lugd. Bat. 1616. 4. Gr. und lat. von M. Weibom im 1ten Vd. der angef. Ausg.) — **Aristides Quintilianus** (J. E. 117. *De Musica*, Lib. III. bey der von M. Weibom besorgten Ausg. im 2ten Bande.) — **Bacchius** (117. *Introductio Artis Musicae*, von Sr. Morell, Lut. 1623. 8. gr. und lat. und im 1ten Vd. von M. Weibom. Auch hat Merfenne das Werk f. Commentar. ad sex prima Gen. capitula, Par. 1623. f. gr. bendencken lassen, so wie eine franz. Uebers. davon besorgt.) **Gaudenrius** (J. E. 120. *Introductio harmonica*; von Weibom im 1ten Vd.) — **Nikomachus Gerasenus** (*Manuale harmon.* L. II. gr. von Joh. Meursius; gr. und lat. von M. Weibom im 1ten Vd.) — **Plutarchus** († 120. um die Folge der, von M. Weibom zugleich herausgegebenen Schriftsteller nicht zu unterbrechen, setze ich das Gespräch von der Musik erst hierher. Im Original findet es sich in den *Opuscul.* Ven. 1509. f. gr. Basf. 1574. f. gr. und in den Werken, ex ed. H. Steph. 1572. 8. 13. Vd. Franc. 1620. f. 2 Vd. ex ed. Reisk. Lips. 1774. 8. 10 Vd. sämmtlich gr. und lat. Ital. von Ant. Gandino, Ven. 1625. f. Franzöf. durch J. J. Burette, im 14ten Vd. der *Mem. de l'Acad. des Inscr.* Duodeztausg. Als Erläuterungen gehören dazu eben dieses J. Burette *Examen du traité de Plut. Observations touchant l'hist. litt. du traité de Plut. Analyse du traité de Plut.* in dem 1ten Vd. *Remarq. sur le Dial. de Plut.* im 14ten Vd. *Suite des remarques*, im 19ten, 23ten, 26ten Vd. *Deux dissertat. servant d'epilogue aux remarq.* im 26ten Vd. *Supplement aux dissert.* in eben diesem Bande der *Mem. de l'Acad. des Inscr.* Auch ein Ital. Carlo Valgusto, hat in *Plutarchi Dial. de Musica ad Titum Pyrrhinum*, Ven. 1532. 8. geschrieben. — **Theon von Smyrna** (J. E. 117. Das von ihm übrige Fragment über Arithmetik und Musik hab Jean. Beauclaud, unter dem Titel: Th.

Sm. eor. quae in Mathem. ad Plat. lectionem utilia sunt, *Expositio* . . . Lut. 1644. 4. gr. und lat. heraus.) — **Claudius Ptolemäus** (J. Chr. 120. 160. *Element. harmonic.* Lib. III. lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. Lat. und gr. von Joh. Wallis, mit einem Anhang, de Veterum Harmon. ad hodiernam comparata, Oxon. 1682. 4. und mit dem Commentar des Porphyrius im 3ten Vd. seiner Werke, ebend. 1699. fol. Bey eben dieser Ausg. finden sich auch die Scholia in Ptol. lib. von Barlaani, einem Mönche aus dem 14ten Jahrh. Und, als Erläuterung kann die *Abhandl. des Dont, Del sincono Didimo o di Tolomeo*, im 1ten Vd. S. 349 f. W. und einige Stellen im *Ca. linas, De Mus.* Lib. IV. c. 25. so wie mehrere der *Letters* . . . upon subjects of Litterat. . . by Ch. Davies, Lond. 1787 und 1790. 8. 2 Vde. angesehen werden.) — **Lucian** (J. E. 180. *Harmonides f. Encom. Music.* in den Werken, als Flor. 1496. f. gr. Ed. pr. Salm. 1619. 8. 2 Vd. gr. und lat. Amst. ex ed. Graev. 1687. 8. 2 Vd. gr. und lat. ex ed. Reitzii 1743. 4. 4 Vd. gr. und lat. Einzelu, Par. 1550. 4. griech.) — **Nich. Const. Psellus** (1105. *Compendium IV Artium*, Ven. 1532. 8. gr. Basf. 1556. 8. gr. u. lat. Lips. 1590. 8. gr. und lat. Lugd. Bat. 1647. 8. gr. und lat. Das, was die Musik angehet, findet sich einzeln, lat. bey des Lamp. Marbus Schriftchen, de *Musica Ver.* Schleusf. 1638. 12. und deutsch in *Mylers Musikal. Bibl.* Vd. 3. St. 2. S. 171, 200.) — Ein Verzeichniß der nicht auf uns gekommenen, griechischen Schriften von der Musik, findet sich, unter andern, in *Fabr. Bibl.* gr. Lib. III. c. 10.) — **Man. Bryennius** (J. E. 1320. *Ἀρμονικῶν* lib. III. bey Joh. Wallis vorhin angeführten Ausgabe des Ptolemäus.) —

Von Römern: **Martianus Capella** (457. Das 9te Buch seines Werkes, de *Nuptiis Philologiae et Mercurii*, Parm. 1494. f. Ed. pr. Lugd. Bat.

Bar. ex ed. Grocii 1599. 8. handelt von der Musik, und findet sich einzeln in dem 2ten Band der vorhin angezeigten Meibomischen Ausgabe der sieben alten Schriftsteller von der Musik, Amstel. 1652. 4. Es ist fast nichts als Auszug aus dem Werke des Aristides Quintilianus; aber methodischer und deutlicher, als das Original. Als Erläuter. gehört dazu des Remigius Altiſſodorenſis, oder Remi v. Auxerre, aus dem 9ten Jahrh. Musica, in der bekannten Gerbertſchen Samml. Bd. 1. S. 63.) — Aurelius Augustinus († 430. De Musica Lib. VI. in den verschiedenen Ausg. ſ. Werke, einzeln, Bas. 1521. das Werk handelt bloß von den metrischen und rhythmischen Regeln der Musik, und ist in Frag. und Antworten abgefaßt.) — Anicius Manl. Torq. Sever. Boethius (524. De Musica, Lib. V. in seinen Operibus, Basl. 1570. f. 2 Bd.) — Aurelius Cassiodorus († 575. Institut. Musicae, in seinen Oper. Rothom. 1679. fol. 2 Bd. Ven. 1729. f. 2 Bd. und bey Gerbert, Bd. 1. S. 14.) — Jord. Memorarius (700. In ſ. W. Par. 1503. f. findet sich eine Arithmetica Musica, und ein Epir. in Arithm. Boetii.) — Außer diesen handeln noch gelegentlich, unter den alten Schriftstellern, von der Musik, und Dingen, die Musik betreffend, Aristoteles, Polybius, Athendus, Pollux, Vitruvius (vorzüglich im 4ten Kap. des 5ten Buches, De Harmonia secundum Aristoxeni traditionem, S. 83. Edit. Laet; 1703, so wie zu einzeln Stellen des folgenden Kap. M. Meibom, unter mehreren, einen Commentar geliefert hat, welcher sich, ebend. S. 254. findet.) Macrobius, u. v. a. m. von welchen, unter andern, La Worte in dem 3ten Kap. des 5ten Buches ſ. Essai sur la Musique, Bd. 3. S. 123 u. f. ein, obgleich unvollständiges, und höchst verwirrtes, und Hr. Forſel, in ſ. Allg. Litterat. der Musik, S. 44. ein sehr gutes Verzeichniß geliefert hat. — —

Ueber- und von der Musik der Alten überhaupt; und zwar vorzüglich von

der Musik der Griechen und Römer: Lud. Coelius Rhodiginus oder Richer († 1520. In ſ. Lection. antiq. Lib. XXX handelt das 9te Buch, und mehrere Kap. in andern Büchern von der Musik der Alten, und enthält sehr gute Erläuter. darüber.) — Raph. Volateranus († 1521. In ſ. Comment. urb. Lib. XXXVIII. Freſc. 1603. fol. handelt das 13te, 15te, 16te, 18te, 19te und 20te Buch von alten Musikern und Dichtern, und das 35te von musikal. Instrumenten, Tänzern, u. d. m.) — Andr. Matth. Aguaviva (Von ſ. Commentar. in Plutar. de virtute morali, Neap. 1526. f. verm. unter dem Titel: Illustr. et exquisit. Disput. Lib. IV. Helen. 1609. 4. handeln die 22 Kap. des ersten Buches von den Tönen, Tonarten, Systemen, Klanggeschlechtern der Griechen, und besonders von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Musik gemacht hat.) — Fabius Paulinus (Der größte Theil ſ. Hebdomad. de numero septenar. Lib. VII. Ven. 1589. 4. enthält Erläuter. über musikal. Begriffe der Alten.) — Joh. Textor, od. Xavissius (Versch. Kap. des 4ten Buches ſ. Theatr. poet. et histor. Bas. 1592. 4. handeln von der Musik und den musikal. Instr. der Alten.) — Ever. Seith (In ſ. Antiq. Homer. (ſ. den Art. Homer, S. 643) handelt das 4te Kap. des 4ten Buches, De Musica.) — Joh. Selden (Vey ſ. Ausg. der so genannten Arundelschen Marmor (ſ. Art. Aufschrift, S. 236) kommen allerhand Erläuter. über einige Musiker und musikal. Instrumente der Alten vor.) — Lambert Alardus (De veter. Musica Lib. sing. . . . Schleus. 1636. 12. das Werk besteht aus 29 Kap.) — Jul. Cef. Scaliger (In dem 1ten Buche ſ. Poetik wird hin und wieder von der Musik der Alten gehandelt.) — Gerh. Joh. Vossius (Das 1te und 3te Buch, ſ. Institut. poet. Amstel. 1647. 4. enthält mancherley von der Musik der Griechen, in so fern solche mit der Poesie, und den theatral. Vorstellungen verbunden war. Auch

Auch f. De Artis poet. nat. ac constitut. Lib. Amst. 1647. 4. so wie f. De Quatuor Art. popul. Lib. ebend. 1650. 4. (Cap. 4. 19. 20. 21. 22.) und f. De univ. Mathes. nat. ac constit. Lib. ebend. 1650 handeln a. m. St. von der Musik der Alten, oder von der Musik nach griechischen Grundsätzen.) — Joh. G. Ebeling (Archaeol. Orphic. f. Antiquit. Musicae, Ged. 1657. gehen nur bis auß J. 3920. und sind leeres Geschwätz.) — Edm. Chilmead (De Musica ant. graeca, bey der Ausg. des Aetius, Oxon. 1672. 8.) — Joh. Phil. Pfeiffer (Das 64te Kap. des 2ten Buches f. Antiquit. Graec. Regiom. 1689. 4. handelt von der Musik der Griechen.) — Rene Cuvrad (Ihm wird eine Histor. Music. apd. Hebr. Graecos et Romanos zugeschrieben, von welcher sich aber nirgends bestimmte Nachrichten finden.) — Cl. Franc. Féaiguier (Examen d'un passage de Platon sur la Musique, im 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Deutsch im 2ten Bde. von Marpurgs histor. krit. Beitr. S. 45. Eine mißverständene Stelle im Plato, De Leg. Lib. VII. S. 637. C. vergl. mit dem Protagoras, S. 189. Ed. Fic. Lugd. B. 1590. f. hat den Verf. verleset, den Alten die Kenntniß unsrer Harmonie zuzuschreiben.) — P. J. Burette (Auffer den, bereits angef. Erklärer. über die Schrift des Plutarch, finden sich von ihm in den Mem. et Hist. de l'Acad. des Inscript. eine Dissert. sur la Symph. des Anc. Bd. 5. S. 151. Dissertat. où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Mus. des Anc. ne prouvent point qu'elle fut aussi parfaite à la nôtre; Dissert. sur le Rhythme de l'anc. Musique; Dissert. sur la Melopée de l'anc. Musique; Addit. à la Dissert. sur la Melopée, ebend. im 7ten Bde. S. 205 u. f. Disc. dans lequel on rend compte de divers ouvrages mod. touchant l'anc. Musique, im 10ten Bde. (gegen die, in der Folge vorkommenden Schriften des Chateaufneuf und Bougeant) Nouv. re-

flex. sur la Symphonie des Anc. im 11ten Bde. der Duodezaußg.) — Abt Chateaufneuf (Dial. sur la Mus. des Anc. Par. 1725. 12. mit einer Vorrede von Morabin, und im 5ten Bde. der Bibl. franç.) — Ungen. (Observat. sur la Musique, la Lyre et la flûte des Anc. im 5ten Bde. der Bibl. franç.) — Guil. Hyac. Bougeant (Nouv. Conjectures sur la Mus. des Grecs et des Latins, in den Mem. de Trev. Jul. 1725.) — Lamb. Bos (In f. Antiq. graec. praec. atticar. Descript. Fran. 1714. 12. Lips. 1767. 8. handeln versch. Kap. von den griech. Epistelen, der gr. Musik, und gr. Instrumenten.) — Was Ch. Rollin in f. Hist. Anc. Liv. II. ch. 6. von der Musik der Alten sagt, findet sich Deutsch von G. Benzko, im 2ten Bde. S. 636. der Mißlerischen Bbl. — Angel. Mar. Ricci (Von f. Dissert. homer. Flor. 1741. 4. handelt eine de Achille Cithara canente, veterique Graec. Mus. und eine de Musica virili et effeminata graecor.) — Montucla (In f. Hist. des Mathematiques, Par. 1758. 4. 2 Bde. findet sich eine kurze, aber sehr leichte Gesch. der griech. Musik.) — J. Jortin (Lettre concerning the Musik of the Anc. bey der 3ten Ausg. von Artsons Ess. on musical Expression, und auch in des ersten Tracts, Lond. 1790. 8. 2 Bde.) — Rochefort (Mem. sur la Mus. des Anciens, où l'on expose le princ. des proport. authentiques, dites de Pythagore, et de divers systemes de Mus. chez les Grecs, les Chinois et les Egypt. Avec un Parallèle entre le Syst. des Egypt. et celui des Mod. Par. 1770. 4. Vielleicht das beste und bündigste Werk über die alte Musik.) — Abt Barthelemi (Entretiens sur l'état de la Musique grecque vers le milieu du IV Siecle avant l'Ere vulgaire, P. 1777. 8. Der Unterr. sind zweye; die erste handelt Des sons, des accords, des genres, des modes, manière de solfier, des notes, du rythme; die zweyte, de la partie morale de

de la Musique: Bey aller Gründlichkeit doch einseitig zum Vortheil der Griechen.) — **Ch. Davies** (Der 2te, 4te, 9te, 10te und 11te s. Letters to a young Gentleman . . . Lond. 1787. 1790. 8. 2 Bde. handelt von der Musik der Alten.) — Im 2ten Bde. von **C. v. Pauw** (Recherches sur les Grecs, Berl. 1788. 8. 2 Bde. handelt der 7te Abschn. vom Zustande der Künste zu Athen, und folglich auch von dem Zustande der Musik daselbst.) — Von den harmonikalischen Theilen der griechischen und römischen Musik: **Jeandrinus Gasfort**, oder **Gasurius** (1) Theor. Opus harmonicae discipl. Neap. 1480. Mediol. 1492. f. Das Werk besteht aus 5 Büchern. 2) **Angel. ac divinum Opus Musicae** . . . Mediol. 1508. f. ebenfalls aus 5, aber italienisch geschr. Büchern, deren Inhalt mit dem Inhalt der vorigen sehr übereinkommt. 3) **De Harmonia Musicor. Instrumentor.** Mediol. 1518. f. Vier Bücher, deren Inhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 77 u. f. angegeben ist.) — **Ponce de Thyard** (Solitaire second, ou Prose de la Musique, Lyon 1555. f. In Gespr. abgefaßt.) — **Luigi Dentice** (Due Dialoghi della Musica, Nap. 1552. Rom. 1553. 4.) — **Franc. Patricio** (In der Deca istoriale s. Poetica, Ferr. 1586. 4. handelt das 7te Buch von der Art und Weise des griech. Gesanges und den gr. Tetrachorden. Eine Widerlegung seiner Behauptungen findet sich in der, vorher, bey dem Aristopenus, angezeigten Schrift des Bottrigari; und eine Vertheidigung derselben in den Consideraz. music. des P. Giann. Artusi, bey dem 2ten Th. s. Imperfettione della moderna Musica, Ven. 1603. f.) — **Giovb. Doni** (In der, unter dem Titel, Lyra Barbarina, o siano Tratt. di Musica antica . . . Flor. 1743 - 1763. f. 2 Bde. mit Kupf. erschienenen Samml. s. W. finden sich verschiedne hieher gehörige Abhandl. als **Sopra il Genere enarmonico; Discordo del Syntono di Didimo e di To-**

lomeo; del Diaton. equabile di Tolomeo; quale spezie di Diat. si usasse dagli Antichi e quale oggi si pratici; Progymnastica Music. pars veter. restituta et ad hodiernam praxin redacta, Lib. II. S. übrigens die Folge dieses Art. und den Art. Tonarten der Alten.) — **Andre du Cerceau (Dissertat. . . où l'on explique . . ce qui regarde le Tetrachorde des Grecs in den Mem. de Trevoux, Bd. 52. S. 100. 284. 605. Bd. 53. S. 122; und 1420. Gegen diese Erklärung erschienen in dem Journal des Savans, May 1728 reflexions, welche dem Burette zugeschrrieben werden, und darauf von du Cerceau eine Reponse à une objection, in jenen Memoires Bd. 55. S. 2085. 2189. Bd. 56. S. 69. 234. Auch gehört hieher eine Replique auf diese Reponse im Journ. des Savans, Bd. 88. S. 580.) — **Joh. Christoph. Pepusch** (Of the various Genera and Spec. of Music among the Anc. with some observat. concern. their scale, in den Philos. Transact. vom J. 1746. Bd. 44. S. 266.) — **Abt Roussier** (Lettre à l'Auteur du Journ. des beaux Arts et des Scienc. . . in diesem Journ. v. J. 1770 und einzeln 12. Seconde lettre, ebend. v. J. 1771. handelt von den musikal. Verhältnissen.) — **De la Borde** (Mem. sur les proport. musicales, le Genre énarmonique des Grecs et celui des modernes . . . avec les observat. de Mr. Vandremonde, et les remarq. de l'abbé Roussier, Par. 1781. 4.) — **John Keeble** (The Theory of Harmonics, or an illustrat. of the grec. Harmonica, I. as it is maintained by Euclid, Aristoxenus and Bacchus sen. II. as it is established on the doctrine of the ratio: in which are explained the two Diagr. of Gaudentius and the Pythagor. numbers in Nicomachus . . . Lond. 1784. 4. — — Ueber die Kenntniß der Alten von der viestimmigen Musik: **Joh. Willh. Marpurg** (Ob und was für Harmonie die Alten gehabt, und zu welcher**

Der Zeit dieselbe zur Vollkommenheit gebracht worden, in s. *Histor. krit. Beytr.* Bd. 2. S. 273.) — **Chabanon** (*Conjectures sur l'introduction des Accords dans la Mus. des Anc. im 35 Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg.* Dem Verf. zu Folge ist der Gebrauch der paraphonischen Töne, deren **Gaudentius** erwähnt, als der erste Anfang des Contrapunktes zu betrachten: eine Meinung, welche lange vorher schon **Marpurg** äußerte. Uebrigens ist die Bemerkung des Verf. daß, so lange das enharmonische Klanggeschlecht, so bewundert und beliebt war, als es im **Plato**, **Aristophenus**, u. a. m. erscheint, keine Versuche in der Harmonie Statt finden konnten, weil enharmonischen Melodien sich kein Fundamentalbaß geben läßt, sehr gegründet.) — **Kochfort** (*Recherches sur la Symphonie des Anciens, im 4ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg.* worin der Verf. behauptet, daß zwar die Griechen nicht so weit, als die Neuern, die Kunst des Contrapunctes getrieben hätten, aber doch nicht ganz so unbekannt, als man gewöhnlich glaubt, damit gewesen wären.) — **Louis de Chastelux** (*Lettre . . . aux Auteurs du Journ. Encycl. Deutsch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 225.* Ueber die unvollkommenen Begriffe der Griechen von der Harmonie.) — S. übrigens die Art. **Contrapunkt**, S. 583 u. f. und **Harmonie**, S. 479. — — Von den Wirkungen der alten Musik: **D. Joan 4te B. v. Portugal** (*Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco, Lisb. 1649. 4. Ital. Perugia. 1666 4.*) — **John Wallis** (*On the strange effects reported of Musik in former times, in den Philos. Transact. v. J. 1698. N. 243.* Bey dieser, so wie bey mehreren Untersuchungen, über die Wirkungen der Musik, scheint vergessen worden zu seyn, daß diese Wirkungen nie anz allein von dem Subjectiven, sondern auch von dem Objectiven, von der Art und dem Grade der Cultur des

Hörenben, abhängen.) — — Von dem Gebrauch der Musik bey der Erziehung der Griechen: Außer dem, was einige Litteratoren, als **P. Camerarius**, in den *Hor. subsecis. Cent. I. c. 18.* **Herm. Conring** in s. Werken, u. a. m. davon beybringen, handeln besonders davon: **Fr. Mar. Colle** (*Dissertaz. sopra il Quefito: Dimostrare che cosa fosse, e quanta parte avesse la Musica nell' educazione de' Greci, qual era la forza di una si fatta istituzione e qual vantaggio sperar si potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione, Mant. 1775. 4.*) — **Giov. Sacchi** (*Della natura e perfezione della antica Musica de' Greci, e della utilità che ci potremmo noi promettere della nostra, applicandola secondo il loro esemplo alla educazione de' Giovani, Diss. III. Mil. 1778. 8.* In der ersten Dissertation wird von dem Unterschiede zwischen der griechischen und unsrer Musik; in der 2ten die Frage, von den Vorzügen der einen und andern, und in der 3ten von dem Nutzen der Musik bey der Erziehung gehandelt.) — — Vergleichungen zwischen der alten und neuen Musik: **Vincent. Galilei** (*Dial. della Musica antica e moderna . . . Fir. 1581. 1602. f.* Ganz zum Vortheile der alten Musik, aber eigentlich gegen einige Behauptungen des **Zarlino** gerichtet.) — **Giovmar. Artusi** (*Delle imperfezioni della moderna Musica Rag. dui . . . Ven. 1600. und 1603. f.* Auch zu Gunsten der alten Musik. Noch gehören eben dieses Verf. *Considerazioni musicali bey der 2ten Ausgabe des vorhergehenden Werkes* hieher.) — **Givrol. Mey** (*Disc. sopra la Musica ant. e moderna, Ven. 1602. 4.*) — **Gior. Mazzafiero** (*Dial. sopra la Musica ant. e moderna.* Unter diesem Titel kommt das Werk in des **Fontanini** *Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 2. S. 417. Ann. x. Ausg. von 1753. 4.* aber ohne Bestimmung des Druckortes und der Jahreszahl vor.) — **Giob. Doni** (*De praestantia Musi-*

ver. Lib. III . . . Flor. 1647. 4. und im 1ten Bde. s. *Lyra Barbarina*. Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt, und einige Vorliebe für die griech. Musik abgerechnet, mit vieler Gründlichkeit geschrieben. Auch gehört noch dessen Disc. . . sopra la Musica antica e il cantar bene, im 2ten Bde. S. 233. s. W. hieher.) — *Joh. Rist* (In s. *Erbaulichen Monatsgespr.* wird, in der Aprilunterredung S. 157 u. f. von der alten und neuen Musik gehandelt.) — *Joh. Riemer* (*De proportione music. Veter. et noitra*, Disp. Jen. 1673. 4.) — *Will. Temple* (In s. bekannten *Essay upon anc. and modern Learning* wird der alten Musik der Vorzug vor der neuern gegeben.) — *Cl. Perrault* (Im 2ten Bde. s. *Essais de Physique*, Par. 1630. 12. 4 Bde. findet sich eine Abhandl. *De la Musique des Anc.* worin den Alten die Kenntniß der Harmonie abgesprochen wird.) — In *S. G. Seyjoos Cartas eruditas y curiosas*, Mad. 1742. 4. 5 Bde. findet sich, Bd. 1. eine Vergleichung zwischen der alten und neuen Musik, welche auch in die engl. Uebers. derselben (*Essays*) 1778. 8. aufgenommen ist. — *Sannier de Beaumont* (*Lettre sur la Musique anc. e moderne*, Par. 1743. 12.) — *Franc. Proredi* (*Paragone della Mus. antica e della moderna*, Ragion. IV. in dem 5ten Bde. der *Racc. d'opuscoli scient. e filol.* Ven. 1754. 8. Der Verf. behauptet mit mehreren, daß in dem so genannten Kirchengefange sich die wahre alte griechische Musik erhalten habe, und dieser dem neuern vorzuziehen sey.) — *G. S. Martini* (Beweis, daß der Neuern Urtheile über die Tonkunst der Alten nicht entscheidend seyn können, Regensb. 1764. 8.) — *Saverio Mattei* (*Lettere . . . in cui si propongono vicendevolmente e si sciogliono varj dubbi . . . intorno alla Mus. ant. e moderna*, in dem 8ten Bde. der *Dissertaz. prelim. alla Traduz. de' Salmi*, Pad. 1780. 8. Die Briefe sind von mehreren Verf. als dem Bischofe v. Pistoja, und Metastasio;

und die Verf. schrieben den Griechen die Kenntniß der viestimmigen Musik zu.) — *D. Giancinaldo Carli* (Im 14ten Bde. S. 329 s. *Opere*, Mil. 1786. 8. finden sich *Osservaz. sulla Mus. ant. e mod.* worin den Alten die Kenntniß des *Contrapunctes* zugesprochen wird.) — Besondre Erklärungen der Kunstwörter der alten griechischen Musik finden sich in mehreren Wörterbüchern, als in des *Bernh. Valdis Lex. Vitruv.* Aug. Vind. 1612. 4. In *Had. Junius Lex. gr. lat.* Antv. 1583. 8. In *Rub. Gostlenius Lex. philos. freest.* 1613. 4. In *M. Martini Lex. philol.* Amst. 1623 und 1701. fol. In des *Du Cange Glossar.* u. a. m. Auch ist von *Giovb. Martini* ein *Onomast. s. Synops. musicar. graecar. atque obscurar. vocum cum ear. interpretatione, ex oper. J. Bapt. Donii* dem 2ten Bde. der *Werke des letztern*, S. 268 u. f. beigefügt — *Schriften vermischten Inhaltes über die Musik der Alten: Pet. Sabre* (*Agonisticon, s. de athl. ludisque Veter. gymn. musicis atque circens.* Lugd. 1592. 4.) — *Sev. Cassius* (*De Industria Orphei circa stud. Music. Franc.* 1608.) — *Carl Seb. Feidler* (*Dissert. epistol. de veter. Philof. Studio musico*, Nor. 1745. 4.) — *G. S. Martini* (*Von den Ideen der Alten*, Leipz. 1767. 8. *Von den musikal. Wettstreiten der Alten*, im 7ten Bde. S. 1 u. f. der *Neuen Bibl. der sch. Wissensch.*) — *C. C. L. Kirckfeld* (*Plan der Gesch. der Poesie, Vereds. Musik, Wahl. und Bildhauerkst. unter den Griechen*, Kiel 1770. 8.) — *C. G. Heyne* (*De litterar. artiumque inter antiq. Graec. conditione, quatenus illa ex Musar. aliorumque deor. nominibus manisque intelligitur*, Gott. 1772. f. und im 2ten Bde. der *Opusc. acad.*) — *D. Tiedemann* (*Einige Anmerk. über die pythagor. Musik*, im 2ten Bde. von *N. Forkels Musik. krit. Bibl.*) — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden Geschichtsbücher von der Musik überhaupt. — Auch gehören hieher

hieber noch verschiedene, von den griechischen Wertfreiten handelnde, bey dem Art. Pindar angeführte Schriften. — Die über die Instrumente der Alten geschriebenen Werke finden sich, bey dem Art. Instrumentalmusik.

Von der Musik der Hebräer überhaupt: Auffer dem, was in den, in der Folge vorkommenden, allgem. Geschichtsbüchern von der Musik sich hierüber findet, handeln davon: **Blasius Ugolinus** (Tract. de Mus. veter. Hebraeor. excerpt. ex Schilte Haggiborim, im 3ten Bde. von dessen Thef. Antiq. sacrar. Ven. 1744-1769. fol. 34 Bde.) — **Joh. Keintr. Orho** (Spec. Mus. ex Lex. rabbin. excerptum, ebend. S. 491.) — **Cyprian de la Huerga** (De ratione Musicae. et Instrument. usu apd. Veter. Hebraeos. Alcala . . .) — **Lodov. S. Francesco** (Globus canonum et arcanorum linguae f. et div. script. R. 1586.) — **Maria Merfenne** (In f. Quaest. celeb. in Genes. Par. 1623. f. handelt die 56te und 57te Quaest. von den Instrum. deren die alten Hebräer und Griechen sich bedienten, und von der Kraft der alten so wohl als der neuern Musik.) — **Athan. Kircher** (In f. Musurgia univers. Rom. 1650. f. handelt das 4te und 5te Kap. des 2ten Buches im ersten Bde. von der Musik, den Instrumenten, den Psalmen der Hebräer.) — **Jul. Bartolocci** (De Hebraeor. Musica und de Psalmor. Libro, de Psalmis und Music. Instrum. in des Verf. Bibl. Rabbin. R. 1675. und 1693. f. 4 Th. Th. 4. S. 427. und Th. 2. S. 184.) — **Bern. Lamy** (In des Verf. Appar. ad intell. sacr. Biblia 1687. f. 1723. 4. findet sich eine Dissertat. de Levitis Cantoribus etc. de Hebraeor. Cant. Mus. et Instrum. die auch in den 3ten Bde. des Thef. Antiq. sacr. des Ugolini aufgenommen worden ist.) — **Salom. van Til** (Digt. Sangen Speelkonst, soo der Ouden, als bysonder der Hebreen . . . Dortr. 1692. 4. Deutsch, Leipz. 1706. 1714. 4. Lat. im 6ten Bde. von J. G. Fabricius

Theaur. Antiq. Ebraic. Das Werk besteht aus 3 Theilen, wovon der erste von dem Urspr. und Fortg. der erwähnten Künste, der zweyte von der Poesie der Hebr. und den Psalmen, der dritte von der Leviten Singübung handelt.) — **Dan. Lund** (De Musica Hebraeor. ant. Diss. Upl. 1707. 8.) — **Ad. Erdm. Nirus** (Kurze Fragen aus der Musica sacra, worinnen den Liebhabern bey Lesung der Bibl. Historien eine sonderbare Nachr. gegeben wird, Sörl. 1707. Dresd. 1715. 12. Das Werk besteht aus 2 Th. wovon der erste 3 und der zweyte 8 Kap. enthält.) — **Joh. Keintr. Borcius** (Im 4ten Bde. der Miscell. Lipf. S. 56 findet sich von ihm eine Observ. de Mus. Praeexercitamento Ebraeor. quibus ad divinam sapientiam se praeparabant.) — **Christoph. Gottl. Schröter** Epist. gratulator. de Mus. David et Salomon. Dresd. 1716. 8.) — **Ungen**. (De excell. Mus. ant. Hebraeor. et Instrum. music. Mon. 1718. 8.) — **Joh. Christoph. Savenberg** (Veri divinique natales Circumc. jud. Templi Salom. Musices David, in Sacr. etc. Helmsf. 1720. 4. Commentat. de re Mus. vetustiss. ad illustrand. Script. sacros et exteros accommod. in dem 2ten Th. des 9ten Bds. der Miscell. Lipf. nov. Lipf. 1752. 8.) — **Aug. Calmet** (Dissert. sur la Mus. des Anc. et en particulier des Hebreux und Dissert. sur les deux termes Lammazeach et Sela, im 4ten Bde. S. 64. und 14 f. Comment. literer. sur la Bible, Amst. 1723. 8. und lat. im 3ten Bde. des Thef. Antiq. sacrar.) — **Bened. Marcello** (Die Vorreden zu f. Ekströ poet. armonico oder Paraphr. zu 50 Psalmen, Ven. 1724: 1727. f. 8 Bde. enthalten mancherley über die Musik der alten und neuen Hebräer.) — **Joh. Mattheson** (Sein Musikalischer Patriot . . . Hamb. 1728. 4. handelt größtentheils von der Musik der Hebräer und den Ueberschr. der Psalmen.) — **Arth. Bedford** (In f. Script. Chronolog. demonstrated by Astron. Calculations, Lond. 1730. f. wird auch

auch von der Musik der Hebräer überhaupt, und im Tempel gehandelt.) — **Joh. Chrstph. Speidel** (Unverwerf. Spuren von der alten Davidischen Singskunst, nach ihren deutlich unterschiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Tact und Repetitionen, mit einem Exempel zur Prob, sammt einer Untersuchung der Dialog. musicor. und gründl. Anweisung zur Wörthell. der Psalmen, Stuttg. 1740. 4.) — **Joach. Chrstph. Bodenburg** (Von der Musik der Alten, sonderslich der Ebräer, und von den berühmtesten Tonkünstlern des Alterthumes, Berl. 1745. 4.) — **Aug. For. Pfeiffer** (Ueber die Musik der alten Ebräer, Erl. 1779. 4.) — **Sav. Mattei** (Von s. Dissertaz. preliminar. alla traduz. de' Salmi, Nap. 1780. 8. 8 Bde. handelt die 9te des ersten Bandes della mus. ant. e della necessitá delle notizie alla Musica appartenenti, per ben intendere e tradurre i Salmi; die 12te des zweyten Bds. della Salmodia degli Ebrei, und die 18te im 6ten Bde. della Filof. della Mus. o sia la Musica de Salmi; aber alles ohne tiefe Sanktenntniß.) — **Sam. Theoph. Wald** (Histor. artis Musicae, Spec. Hal. 1781. 4. in drey Abschn. welche sich vorzüglich mit der Musik der Hebräer beschäftigen.) — **De la Motte du Constant** (Traité sur la Poésie et la Musique des Hebreux . . . Par. 1781. 8. Zur Erlädr. der Psalmen geschrieben, und nur im 4ten Kap. etwas von der Musik enthaltend, das obendrein ausgeschriebsen ist.) — **Joh. G. Herder** (In s. Werke Vom Geist der Hebräischen Poesie, Dess. 1782-1783. 8. 2 Bde. kommt, im 2ten Bde. mancherley von der Musik der Psalmen, und von der Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange vor.) — **Jos. Mar. Pulci Doria** (In s. Hebr. Antiquit. Nap. 1784-1785. 4. 2 Bde. handelt das 7te Kap. von der Musik der Ebräer.) — Von den musikalischen Instrumenten der Hebräer: Der Kirchenvater Hieronymus (Ihm wird eine Epistol. . . de Instrum. musicis zugeschrieben, welche auch im

9ten Bde. der Antwerper Ausg. s. W. sich findet.) — **Joh. Gabr. Drechsler** (De Cythara Davidica, Dissert. Lips. 1670. 1712. 4. auch in Ugolini Thes. Ant. sac. Bd. 32. Deutsch in G. Serpillii Lebensbeschr. geistlicher Schriftsteller. S. 34.) — **Joh. Ad. Glaser** (Exercit. philol. de Instrum. Hebr. mus. Lips. 1686. 4.) — **Chrstin. Zoega** (De Buccina Hebraeor. Diss. Lips. 1692.) — **Mich. Heinr. Reinhard** (De Instrum. music. Hebraeor. Diss. Viteb. 1699. 4.) — **Aug. Pfeiffer** (In s. Oper. philol. Ucr. 1704. 4. findet sich ein Tract. de Neginoth, aliisque Instrum. music. Hebraeor. welche auch in Ugolini Thes. Ant. sac. Bd. 32 aufgenommen worden ist.) — **Chrstin. Schörltzen** (An Instrum. Dav. music. fuerit utriculus, Progr. Freft. 1716. 4.) — **J. d'Outrein** (In s. Disput. de Clangore Evang. wird auch von der Musik der Hebr. besonders aber de instrum. Magrepha gehandelt, und dieses findet sich in Ugolini Thes. Bd. 32.) — **Aug. Calmet** (In der bey s. Comment. litteral sur la Bible befindl. Dissert. sur la Mus. des Hebr. kommt auch manches von den Instrum. der Hebr. vor, und dieses ist besonders in den Thes. des Ugolini eingerückt.) — **Nic. Sparre** (De Mus. et Cyth. Dav. eiusque effectu, Hafn. 1733. 4.) — **C. Innoc. Ansaldo** (De forensi Jud. Buccina Comment. Brix. 1745. 4. Steht gewöhnlich unter den musikal. Schriften, wahrscheinlicher Weise, weil die Hebr. überhaupt ein dergl. Instrument hatten.) — **Conr. Jken** (De Tubis Hebraeor. argenteis, Disp. II. Brem. 1745. 4.) — **Joh. Phil. Breidenstein** (Gespr. von der Pauke und der alten Strafe des Paukens, aus Ebr. II. 1769. 8.) — Von den, bey den Psalmen vorkommenden musikalischen Ausdrücken: **Joh. Pasch** (Dissertat. de Selah, Viteb. 1685. und im 32ten Bde. von Ugolini Thes.) — **Chrstph. Sontag** (De Titulis Psalmor. Sil. 1687. 4.) — In **J. Bartolucci** Bibl. Rabbin. Rom. 1693.

1693. f. Th. 4. S. 427 findet sich eine Abhandl. De voce Sela, welche auch in Ugolini Thes. Ant. sacr. Bd. 32. S. 679 aufgenommen worden ist.) — **Jac. Säus** (De Inscript. Psalmi vigesimifec. im 32ten Bd. des Thes. Ant. sacr. des Ugolini.) — **Heinr. Gottl. Reime** (De voce Sela, ebend. S. 727.) — **Heinr. Joh. Bytemeister** (Discuss. sententiae M. Reimii de significat. voc. Sela, ebend. S. 731.) — **Willh. Jehove** (Conject. philol. crit. theolog. in Psalmorum titul. . . . Lugd. B. 1728. 4. wovon sich ein deutscher Ausz. von G. Wenzky in Mislers Musikal. Bibl. Bd. 3. S. 674. findet.) — **Christn. Aug. Heumann** (De Sela Hebr. interject. music. Progr. in des Verf. Poec. Bd. 3. S. 471. Hal. 1729. 8. und im 32ten Bde. von Ugolini Thes. Ant. sacr. Der Verf. erklärt den Begriff von diesem Worte für unerforschlich.) — **Joh. Christn. Bronstedt** (Conject. philol. de Hymnopoëorum apud Hebr. signo, Sela dicto, Gött. 1739. 4.) — **Sam. Frdr. Bucher** (Menassehchim, Capellm. der Hebr. Sittau 1741. 4.) — **Joh. Mattheson** (Das erläuterte Geläch Hamb. 1745. 8. Der Verf. glaubt, daß das Wort Sela ein wirkliches Ritornel bedeute.) — **Joh. Christph. Biel** (Diatr. philol. de voce Sela; in dem 3ten Bde. der Miscell. Lips. nov.) — Ueber die hebräischen Accente, als musikal. Noten: **Joh. Valentin**, in s. Prof. Hebr. Par. 1544 sieht sie für dergleichen an. Was er darüber sagt, findet sich auch in Ugolini Thes. Antiq. sacr. Bd. 32.) — **Andr. Senner** (De accentis Hebraeor. Viteb. 1670. 4. Auch wird eben diesem Verf. eine Abhandl. De Musica quondam Hebraeor. zugeschrieben, welche ich nicht näher nachzuweisen weiß.) — **Joh. Mich. Beck** (De Accent. hebr. usu musico, Jen. 1678. und im Thesaur. Theol. philol. Amstel. 1701.) — **Joh. G. Abicht** (De Ebraeor. accent. gevor nuino officio Joh. Franke's Diatr. Sacr. 1710. 4. Vindic. usus Accent. mus.

et orator. Io. Frankio oppof. Viteb. 1713. 4. Accentus hebr. ex antiq. usu lectorio vel musico explicati, ebend. 1715. 8.) — **Pet. Guarin** (In s. Gram. hebr. et chald. Par. 1726. 4. handelt das 1te Kap. des 3ten Buches im 2ten Bande De accent. et de Hebr. accent. modulatione; auch sind einige Melodien beygefügt.) — **G. Wenzky** (Gesanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer, im 3ten Bde. S. 666. der Mislerschen Bibliothek. S. auch die Vorrede zu dessen Prof. Accentuation, Magd. 1734. 8. und Ablungs Anleit. zur musikal. Gelahrtheit S. 176 und 192. Ausg. v. 1783.) — **Conr. Gottl. Anton** (De metro Hebraeor. antiquo, Lips. 1770. 4. Vindic. disput. de metro Hebr. Lips. 1770. - 1771. 8. 2 Th. Versuch die Melodie und Harmonie der alten hebräischen Gesänge und Konzerte zu entziffern . . . in 2 Th. im Neuen Repertor. für bibl. und morgenl. Litteratur, von H. F. G. Paulus Bd. 1. S. 160. Bd. 2. S. 80. Bd. 3. S. 1.) — Auch erklärt **J. Nicolai** in s. Tractat. de Siglis veter. Lugd. B. 1703. 4. die Ebr. Accente für musikalische Bezeichnungen. — Ueber die Tempelmusik der Hebräer besonders: **Heinr. Horchius** (Die erste s. Dissertat. Theol. Herb. 1691. und im 32ten Bde. von Ugolini Thes. Ant. sacr. handelt De igne sacro et de Musica, igni victimas absumente accin.) — **Heinr. Hammond** (Seine Paraphrase and annorat. upon the Book of the Psalms enthalten auch An Account of the use of Musik in divine service.) — **J. Lightfoot** (In s. Descript. of the Temple as it stood in the days of our Saviour, Lond. 1650. 4. Lat. Amstel. 1686. f. wird auch von den Sängern und der Musik im Tempel gehandelt.) — **Joh. Jac. Schudr** (De Cantibus Templi, im 32ten Bde. des Thes. Antiq. sacr. von Ugolini.) — **Joh. Spencer** (Ulus Music. in sacris celebrandis, ebend. S. 556.) — **Christph. Semler** (Das 1ste und 16te Kap.

Kap. f. Jüdischen Antiquit. Halle 1708. 12. handelt von der Vocal- und Instrumentalmusik der Leviten bey dem Gottesdienst, und ist im 2ten Bde. S. 71 u. f. von Misers Musikal. Bibl. abgedruckt.) — **Joh. Andr. Jussow** (De Cant. Eccl. veter. et novi Testam. Dissert. Helmst. 1708. 4.) — **Joh. Andr. Schmid** (De Elifaeo ad Music. Sonum Propheta, Helmst. 1715. 4. Auch wird ihm eine, der vorher gehenden gleich lautende Dissertation zugeschrieben.) — **Arth. Bedfort** (Temple of Musik, or an Essay concerning the method of singing the Psalms of David in the Temple before the Babylonish captivity . . . Lond. 1712. 8.) — **Fdr. Ad. Lampe** (In s. Exercitat. sacr. Dodec. wird auch von den unterschiedlichen Classen der Levitischen Sänger gehandelt.) — **Jan. Mich. Sonne** (De Music. Judaeor. in sacris frante templo adhibita, Dissert. Hafn. 1724. 4.) — **Valent. Koesler** (De Choreis veter. Hebraeor. Diss. philol. crit. Altorf. 1726. 4.) — **Matth. Jilschow** (De Choro cantico, a Dav. instit. ut templo, inserviret, Hafn. 1732. 4.) — **Joh. Benj. Kempe** (De sacr. Musicae praefectis ap. Hebr. Comment. Dresd. 1737. 4.) — **Joh. Lund** (In s. Alten Jüdischen Heiligtümern . . . Hamb. 1738. f. wird auch im 4ten und 5ten Kap. des vierten Buches von den Levitischen Instrum. und Sängern gehandelt.) — — **Vermischte Schriften über die Musik der Hebräer**: **Andr. Keyher** (Spec. music. pro exercit. ebraice conjugandi, Goth. 1671. 4.) — **Nich. Heinr. Reinhard** (De ὀργανοφωναίω music. Cad. Hebraei Dissert. Viteb. 1699. 4.) — **Joh. Fdr. Treiber** (De Musica Davidica itemque Discursibus per urbem Musica nocturnis. Progr. Arnst. 1701. 4.) — **Heinr. Pipping** (De Saule per Music. curato, Dissertat. histor. theor. Viteb. 1688. 4. und in des Verf. Dissert. Acad. Lips. 1723. 8. S. 103 u. f.) — **Aless. Bagnoli** (Ragion. in difesa delle osservazioni del **Dritter Theil,**

Sign. Ottav. Maranta contra l'Antologia del S. Fabio Carcellini, R. 1713. 4. **Widerlegung des sechtern, eines Rabbinen, Namens Raph. Rabenius, welcher den Ebräern, mit mehreren, die Kenntniß des Contrapunctes zugeschrieben hatte.)** — **Joh. Joach. Hilliger** (De Tibic. in funere adhibitis, Dissert. 1717.) — **Joh. S. Schmidt** (De cantandi ritu per noctes festor. apd. Hebr. Lips. 1738. 4.) — **Sigf. Casp. v. Neminga** (De Chor. festivis; de Mus. instrum. festiva; de Hymnis festivis, und de Conviviis festivis aevi antiqui, Grypsw. 1749-1750. vier Progr.) — **Jort. Schacchi** (In s. Dissertat. de inaugurat. Reg. Israel, im 3ten Bde. von Ugolini Thes. Antiq. sacrar. kommt mancherley über die Instrumente der Hebräer vor. — — **Proben von alter jüdischer Musik** soll **Erul Arwidson**, Stockh. 1706. herausgegeben haben; aber sie sollen höchst jämmerlich gewesen seyn. (S. das 2te St. S. 8. von Ruez Widerlegten Vorurtheilen.) — —

Von der Musik einiger andern, alten Völker, als der Aegypter: Außer dem, was darüber in der allgemeynen Geschichte der Musik vorkommt, handeln davon: **Atban. Kircher** (In s. Oedip. aegypt. Rom. 1652-1654. f. 4 Th. kommt mancherley über die Musik der alten Aegypter vor, ob wir gleich von dieser Musik eigentlich nichts wissen.) — **In Jac. Fdr. Reimmanns Idea Systemat. antiquitat. litter. special. s. aegypt. Bild. 1718. 8.** wird die Meinung widerlegt, daß die Aegypter die Musik verachtet hätten. — **Joh. Nicolai** (In s. Tract. de Synedrio Aegyptior. Lugd. B. 1708. handelt das 3te Kap. von dem, zum Tempeldienst in Aegypten, angestellten Personen, und von den dazu gehörigen Sängern.) — — **Der Etruscier** (Etwas darüber findet sich im 2ten Bde. S. 73 der **Pictur. Etruscor.** von Passeri.) — —

Schriften über Musik, aus dem Mittelalter. Die mehresten derselben finden sich in der von dem **Abt. Martin Serbert**

Gerbert herausgegebenen, bekannten Sammlung: *Scriptores ecclesiast. de Musica sacra potissimum. Ex var. Ital. Gall. et German. codic. collecti* . . . Typis San Blasianis 1784. 4. 3 Bände und sind, von folgenden Verfassern: Der spanische Bischof **Isidor** († 636. Das 3te Buch seiner *Originum*, welche aber schon lange vorher gedruckt waren, handelt in 9 Kap. von der Musik, ihren Erfindern, ihrer Eintheilung u. b. m.) — **Aurelianus**, ein französischer Mönch (im 9ten Jahrh. *Musica disciplina*, 20 Kap. Bd. 1. S. 27.) — **Ubaldo** oder **Zuchald**, ein Mönch († 930. 1) De harmon. institutione. 2) *Alia Musica*. 3) De mensur. organicar. fistular. 4) De cymbalar. ponderibus. 5) De quinque Symph. f. Consonantiis. 6) *Musica Enchiriadis* aus 19 Kap. mit dazu gehörigen Schollen, und in so fern merkwürdig, als er der erste Schriftsteller ist, welcher, im 14ten und 15ten Kap. etwas von viestimmiger Musik, die er *Diaphonic* heißt, geschrieben hat. Bd. 1. S. 103.) — **Abt Regino** († 908. *Epistola de harmonica institut.* . . . in 19 Abschn. Bd. 1. S. 230.) — **Abt Wddo** († 942. 1) *Tonarius*. 2) *Liber qui et Dial. dicitur*. 3) *Musica*. 4) *Reg. D. Oddonis de Rhythmimachia*. 6) *Reg. sup. Abacum*. 5) *Quomodo organistrum construatur*. Bd. 1. S. 247.) — **Adelbold** (1003. *Musica*, in 2 Abtheil. quemadmodum indubitanter musicae consonant. indicare possint und *Monochordi notarum per tria genera partitio*. Bd. 1. S. 303.) — **Un**genannte. (1) *Musica* in 8 Abschn. 2) *Tractat. de Musica*. 3) *Fragm. music.* Bd. 1. S. 330.) — **Otfer**, ein Mönch (*Mensura quadripartitae mensurae*.) — **Guido von Arezzo** (1050. 1) *Micrológus*, de disciplina Artis musicae enthält 20 Kap. als quid faciat, qui se ad disciplinam Mus. parat; quae vel quales sint notae, vel quot; de disposit. ear. in monochordo; quibus sex modis sibi invicem voces jungantur; de diapason et cur tantum septem

sint notae; de division. et interpret. earum; de affinitat. vocum per quatuor modos; de aliis affinitatibus et b et h; de similitudine voc. quarum diapason sola perfecta est; de modis et falsi meli agnitione et correctione; quae vox et cur in cantu obtineat principatum; de divis. quatuor modor. in octo; de octo modor. agnit. acumine et gravitate; de tropis et virtute Musicae; de commoda vel componenda modulatione; de multiplici varietate sonor. et neumarum; quod ad cantum redigitur omne quod dicitur; de *Diaphonis* i. e. organi praeccepto; dictae *Diaphon.* per exempla probatio; quomodo *Musica* ex malleor. sonitu sit inventa. 2) *Musicae regulae rhythmicae in Antiphonar. s. prolog. prolatae*. 3) *Aliae regul.* de ignoto cantu, handelnd, de motione et vocis acumine, s. gravitate; de integrit. et diminutione; de consonantia, s. minus convenientia vocum; de affinitatibus diversar. vocum; de modor. quatuor generibus; de formulis differentiar. et ear. proprietatibus, 4) *Epist.* . . . de ignoto cantu, schon vorher im 1ten Th. des 6ten Bds. S. 223 von **Peze's** Thes. abgedruckt. 5) *Tractat. corrector. multor. error. qui fiunt in cantu Gregor. in multis locis*. 6) *Quomodo de Arithmet. procedit Musica*. Bd. 2. S. 1. Uebrigens ist, bey dem **Art. Monochord**, ein, dem **Guido** zugeschriebener *Dialogus* bereits angezeigt, an dessen Richtigkeit aber gezweifelt wird. Auch führt **Orlandi** in *s. Origine e Progr. della stampa*, Bol. 1722. S. 280 ein *De Arcetio Guido Repertor*. 1494. f. en, dessen Inhalt mir nicht näher bekannt ist. Nachrichten von dem **Guido**, und von seinen Verdiensten um die Musik, finden sich nicht allein, in den verschiedenen allgemeinen Geschichtsch. der Musik, sondern auch in den *Annal. Camaldulens.* Bd. 2. S. 42. In dem *Merc. de France*, Jul. 1743. S. 1551 (*Lettre de l'abbé L. au R. P. D. Timothée Veyrel, au sujet des Ouvrages de* Gui

Gui Aretin . . .) In des Quadrato Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Bd. 2. S. 703. In des Mazzuchelli Scriptor. Ital. Bd. 1. Th. 2. S. 1007. In des Tiraboschi Stor. letterar. d'Ital. Bd. 3. S. 339 der Röm. Ausg. von 1783 u. a. m. Daß er aber, wie die Italiener gewöhnlich sagen, der Urheber der viestimmigen Musik überhaupt seyn sollte, ist ungegründet. Uebrigens fanden auch seine wirklichen Verdienste mancherley Beeinträchtiger und seine musikalischen Behauptungen mancherley Widerspruch. Der erste seiner Gegner soll ein Carmeliter, Gio. Orbi gewesen seyn, von dessen Schrift ich aber keine Nachweisung geben kann. Ein zweyter war ein Spanier, Bartol. Ramus von Pareja, (wahrscheinlicher Weise, in s. De Musica Tract. 1. Musica practica, Bon. 1482. 4.) welcher ihm vorwirft, Verwirrung in der ganzen Musik angerichtet zu haben (S. Martini Stor. della Musica, Bd. 1. S. 272. Bol. 1757. f.) hingegen vertheidigte ihn Nic. Burzio, oder Burzio in dem Music. Opusc. cum defensione Guid. Aret. contra quendam Hispanum veritatis praevariatorem, Bon. 1487. 4. welcher wieder von Joh. Spadario in einer: Ad Rev. in Xsto Pat. et D. Antonio Galeaz de Bentivolis . . . Joa. Spadarii . . . et ejusd. Musices ac. Bart. Rami Parejae ejus praeceptoris honesta defensio . . . Bol. 1491. (trotz des lat. Titels italienisch geschrieben) so wie Spadario deswegen wieder von Franz. Gosor, oder Gasurio, in s. Apologia. . . adv. Joa. Spadar. et complices Musicos, Bon. 1520 widerlegt wurde, wogegen jener endlich die Errori di Fr. Gasario da Lodi in sua defensione, e del suo praeceptore Mro. Bart. Ramis subtilmente demonstrati, Bon. 1521. 4. schrieb. S. übrigens den Art. Solmisation.) — Abt Herno († 1048. 1) Musica s. Prol. in Tonarium, in 15 Kap. 2) Tonarius. 3) De cantona Tonor. diversitate. Bd. 2. S. 62. Ein anderes seiner, in eben dieser Samml. befindlichen Werke ist bereits in dem Art.

Kirchenmusik angezeigt.) — Contr. Hermann († 1054. Opuscula de Musica, ein Unterricht in den Anfangsgr. der Musik nach damaliger Art. 2) Explicat. litter. et signor. 3) Versus ad discernendum cantum, Bd. 2. S. 125.) — Willhelm, Abt von Girsaui (1068. Musica, besteht aus 41 Kap. Bd. 2. S. 154.) — Theoger (1090. Musica, Bd. 2. S. 182.) — Aribio (1078. Musica, Bd. 2. S. 197.) — Joh. Cotto (Musica. Ausser einem Prolog, 27 Kap. als: qualiter quis ad Mus. discipl. se aptare debeat; quae utilitas sit seire Mus. et quid distet inter Musicum et Cantorem; unde sit dicta Mus. et quomodo sit inventa; quot sint instrumenta mus. soni; de numero litter. et de discret. earum; qualiter sit mensurand. Monochordum; unde dicatur Monoch. et ad quid sit utile; quot modi sint quibus melodia contextitur; quot sint voc. discrepantiae et de diapason; de modis quos abusive tonos appellamus; de tenoribus modor. et finalibus eorum; de regul. cursu modor. atque licentia; super graec. notar. vocab. expositio; quid faciendum sit de cantu qui in perpetuo cursu deficit; quod stultor. ignorantia saepe cantum depraverit; quod diversi diversis delectantur modis; de potentia Mus. et qui primitus ea in Rom. Eccl. usi sint; praec. de cantu componendo; quae sit optima modulandi forma; qualiter per vocales cantus possunt componi; quid utilitatis afferant neumae a Guid. inventae; de pravo usu abjiciendo, et superfluis quorund. modor. differentiis; de diaphonio i. e. organo; de primo modo et ejus discip. cum differentiis; de tertio tono et quarto et eor. differentiis; de quinto et sexto et eor. differentiis; de sept. et octav. et eor. differentiis. Bd. 2. S. 230. Uebrigens wird diese Schrift unter die wichtigsten gesetzt, welche aus dem Mittelalter, zwischen den Zeiten des Guido und Gasur, übrig geblieben sind.) —

3 f 2

Franco

Franco von Cöln (1083. Gehört der
 Zeitordnung nach hierher, ob gleich, in
 der angeführten Sammlung, seine Schrift
 erst im 3ten Vde. S. 1 steht. Sie führt
 den Titel, Musica et Ars cantus men-
 surabilis, und enthält 13 Kap. folgenden
 Inhaltes, als de definitione Mus.
 mensurab. et ejus speciebus; de de-
 finit. discantus et divisione; de mo-
 dis cujuslibet discantus; de figuris
 f. signis cant. mensurabilis; de or-
 dinat. figurar. ad invicem; de plicis
 in figuris simplicibus; de ligaturis et
 ear. proprietatibus; de plicis in figu-
 ris ligatis; de paulis, et quomodo
 per ipsas modi ad invicem variantur;
 quod figurae simul ligabiles sunt; de
 discantu et ejus speciebus; de copula
 und de Ochetis. Daß der Verf. der ei-
 gentliche Erfinder des musikalischen Zeits-
 maßes sey, scheint jetzt ausgemacht zu
 seyn; so gar der ihm, gewöhnlich, gege-
 bene Mitbewerber um diesen Ruhm, der,
 ein paar Jahrhundert später lebende Joh.
 de Muris, räumt selbst ihm diese Ehre
 ein (S. Burneys Histor. of Music,
 Vd. 2. S. 175.) — Der h. Bernard
 († 1153. Ihm wird ein, in dieser Samml.
 Vd. 2. S. 265 abgedrucktes, in Gesprä-
 chen abgefaßtes Tonale zugeschrieben.
 Eine andre Schrift von ihm, De cantu
 f. correctione Antiphonarii ist, im
 Art. Kirchenmusik, S. 25 a. ange-
 führt.) — Abt Engelbert († 1331.
 De Musica, vier verschiedene Tractate,
 Vd. 2. S. 287.) — Joh. Aegidius
 (Ars musica, in 15 Kap. Vd. 2. S. 369.)
 — Marchetti von Padua (1274-1309.
 1) Musica, f. Lucidar. in arte Musi-
 cae planae besteht aus 16 verschiedenen,
 größtentheils wieder in einzelne Kapitel ab-
 getheilten Abhandlungen. 2) Pomerium
 in arte Musicae figuratae in verschiede-
 nen Abtheilungen, als, nach einer Epi-
 stel an Robert, König in Sicilien, erst-
 lich De caudis et proprietatibus quan-
 do non faciunt in musica mensurata;
 de caudis et propriet. quid faciunt in
 Musica. Die zweyte de Paulis, welche
 zusammen den ersten Theil des ersten Bu-

ches de Essentialibus Mus. mensuratae
 ausmachen. Der zweyte Theil dieses er-
 sten Buches handelt de Tempore; das
 zweyte Buch De imperfecto tempore,
 und de applicatione ipsius temporis
 imperfecti; das dritte, de his . . .
 quantum in eis surgat diversimoda
 Harmonia, de modo ligandi notas
 ad invicem f. de ligaturis, ex quo
 confurgit ipse discantus Vd. 3. S. 64
 u. f.) — Joh. de Muris (1) Sum-
 ma Mag. Joa. de Muris in 25 Abschn.
 2) Tract. de Musica, oder Music. spe-
 culativa oder theoret. 3) Eine ver-
 mehrte Ausg. desselben. 4) De numeris,
 qui musicas retinent consonantias se-
 cund. Ptolemaeum de Parisiis. 5) Tr.
 de Proportionibus. 6) Quid Musica,
 f. de mensurabili. 7) Quaest. super
 partes Mus. 8) Ars discantus, Vd. 3.
 S. 189.) — Joh. Beck (Introducto-
 rium Mus. Vd. 3. S. 319.) — Adam
 von Fulda (1490. Musica, in 4 Th.
 wovon der erste in 7 Kap. von der Erklar.
 Erfindung und vom Lobe der Musik; der
 zweyte in 17 Kap. de manu, cantu, vo-
 ce, clave, mutatione, modo und tono;
 der dritte in 13 Kap. de Mus. mensur.
 aut figur. der vierte in 8 Kap. de pro-
 portion. et consonantiis handelt, Vd. 3.
 S. 329. S. übrigen, wegen einiger hier
 übergangener Schriftsteller aus dieser
 Sammlung, den Art. Kirchenmusik.
 — — Einzelne Schriften aus dem
 Mittelalter: Der Ehrwürdige Beda
 († 735. 1) Tract. de Mus. theoret. in
 dem 1ten Vde. S. 344 der Cöfner Samml.
 f. B. enthält scholastische Subtilitäten.
 2) Musica quadrata (practica) f. men-
 surata, ebend. S. 251. Diese letztere
 Schrift ist ihm in neuern Zeiten abgespro-
 chen, und ins 13te oder gar 14te Jahrh.
 gesetzt worden, weil sie viel Dinge aus-
 führlicher enthält, als solche in den frü-
 her geschriebenen Werken des Franco,
 Joh. de Muris, u. a. m. vorkommen.) —
 Vincentius von Beauvais († 1264.
 In f. Specul. doctrin. histor. natural.
 et moral. wird, im 17ten Buche des
 ersten

ersten Spec. einzeln, Norimb. 1486. Douay 1624. f. zusammen, Argent. 1473 und 1476. f. in 26 Kap. von der Musik gehandelt.) — G. Valla (In f. Werke De expetendis et fugiendis rebus, Ven. 1479. f. finden sich De Musica Lib. V.) — Heinr. Canisius (C. Antiq. Lect. Ingolst. 1601. 4. 6 Vde. Ex ed. Basn. Antv. 1725. f. 4 Vde. enthalten vielerley zum Gesang der katholischen Kirche gehörige Dinge.) — — **Schriften und Nachrichten über die Musik des Mittelalters:** Ausser dem was in den größern Sammlungen von Schriften aus diesem Zeitpunkte vorkommt, als in des Muratori Antiq. Ital. med. aevi. In des Lebeuf Rec. de divers ecrits pour servir d'clairc. à l'Hist. de la France, Par. 1738. 12. 2 Vde. In des Pistorius, Goldasi, Schard, Heineccius, Reuber, Freher, Lindenborg, Meibom, und Heineccius Script. rerum germanicar. In Leibniz Scriptor. rerum Brunsv. In Schilters Thes. Ant. Teutonicar. — oder in einzeln Schriftstellern aus diesem Zeitpunkt, als in Ioa. Trithemii Oper. In des Silv. Stralvudus († 1210) Topogr. Hiber. Frctf. 1602. f. (Distinct. III. c. 71-15.) In des Joh. Fordun Scoti chronicon Lib. VI. (S. Hawkins History of Musik Vd. IV. S. 7.) in dem Chronic. Francofurt. des Pet. Herp, Helmst. 1666. 4. — oder in allgem. Litterargeschichten, als in des Sav. Bettinelli Risorgimento d'Italia nelle Studi, nelle arti e ne' costumi dopo il mille, Bass. 1775. 8. 2 Vd. Ven. 1786. 8. 2 Vd. und im 3ten und 4ten Vde. der Opere desselben (B. 2. Kap. 4.) in des Girol. Tiraboschi Storia della Litterat. Italiana, Mod. 1772-1780. 4. 8 Vde. In der Hist. litteraire de la France par les Relig. Benedict. de St. Maur. Par. 1730-1763. 4. 12 Vde. In den Dissertat. sur l'Hist. eccles. et civ. de Paris, P. 1741. 12. 2 Vde. — handeln davon besonders: A new account of the Revival of Musik in Europe im 6ten Vde. des Present State of the Republick of Letters,

1730. S. 358 (wo diese Wiederauflebung in die Jahre 568=728 gesetzt wird.) — Observatio de Cleri Rom. controversia cum Clero German. circa Mus. ecclesiast. in den Observat. Hallens. v. J. 1703. Vd. 7. S. 370. — Edw. Jones (Musical and Poet. Relicks of the Welsh Bards, preserved by tradition and authentic Manuser. . . . Lond. 1784. f.) — Jos. Walker (Histor. Mem. of the Irish Bards, interspersed with anecdotes of, and occasional remarks on, the Musik of Ireland; also an histor. and descript. acc. of the musical instrum. of the anc. Irish . . . with select Irish Melodies, Lond. 1786. 4. — und gelegentlich siesen noch Nachrichten darüber: Joh. J. Winkelmann, im 7ten Kap. f. Notit. histor. polit. ver. Saxo-Westphal. Oldenb. 1667. 4. — Andr. Christoph. Schubart, De Litterat. apud Germ. primord. et increm. im 5ten Vde. S. 41. der Miscell. Lips. — Veensch. B. Koal, De Germania artibus litterisque nulli secunda, Rost. 1698. 4. — P. Hachenbergs Disfert. hist. de stud. veter. Germanor. in s. Germania Media, Hal. 1709. 4. S. 134. — C. Calvdes Saxoniam inferior antiqua gentil. et christ. d. i. Das alte heydnische und christliche Niedersachsen, Gosl. 1714. f. — Joh. Wilh. Versgers, De prisco Germano haud illiter. Witreb. 1722. 4. — Joh. H. Voerisus Dissertat. de erudit. Caroli M. Suinf. 1726. 4. — G. St. Wiesand Comment. de Car. M. artium liberal. restauratore, Jen. 1756. 4. — P. v. Stetten Kunst- u. Handwerks-Gesch. der Reichsstadt Augsb. 1779. 8. — u. v. a. m. — Auch finden sich Nachrichten von Werken über die Musik und Erläuterungen musikalischer Ausdrücke aus diesem Zeitpunkte in I. A. Fabricii Bibl. lat. med. et inf. aetat. Hamb. 1734-1744. 8. 6 Vde. In E. Ducange Glossar. ad Script. med. et inf. Latinitatis, Par. 1678. f. 3 Vde. Ex ed. Benedict. Par. 1733-1736. f. 6 Vde. Ex ed. I. C. Adl. Hal. 1774 u. l. 8. 5 Vde.

5 Bde. In H. Speelmanns Glossar. archaeolog. Lond. 1687. f. 2 Bde. (3te Ausg.) — u. a. m. —

Schriften über die theoretische Musik von Neuern, und zwar solche, worin entweder die Lehrlätze der Alten, mit der vorhandenen Masse der musikalischen Kenntnisse, größtentheils in Rücksicht auf Composition, in Verbindung gebracht, oder solche, worin die sämtlichen Theile der musikalischen Wissenschaften, aus der Natur der Kunst selbst, entwickelt, und in systematische Ordnung gebracht worden sind: Franz. Gafor (1520. Practica Musicae, Mediol. 1496. Bresc. 1497. 1502. Ven. 1512. f. Das Werk ist in vier Bücher abgetheilt, deren Inhalt in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik angezeigt worden ist.) — Joh. Reisch (Das 5te Buch s. Margarita philos. Freib. 1503. handelt in 2 Abtheil. De Musica speculativa und de princ. music. pract. in genere.) — Andr. Venitoparchus (Musicae activae Micrologus, Lib. IV. digestus. . . Lips. 1521. 8. Col. 1535. 8 obl. Das erste Buch, in 13 Kap. plani cantus principia declarans; das zweite, in 13 Kap. Mensurabilis Cantilenae rudimenta declarans; das dritte in 8 Kap. Ecclesiast. declarans accentum; das vierte, gleichfalls in 8 Kap. Contrapuncti principia dilucidans. Engl. von Dowland 1609.) — Stef. Danneo Recanetum de Musica aurea, R. 1533. fol. Ursprünglich italiensisch geschrieben, aber von Vincent. Rosselli ins Lat. übersetzt, besteht aus 3 Büchern.) — Joh. Grosch (Rer. musicar. Opuscul. . . . totius ejus negotii ration. . . . complectens, Argent. 1535. f. scheint aber, dem Titel und der Zueignungsschrift zu Folge, bereits die 2te Aufl. zu seyn. Es enthält 19 Kap. deren Inhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Musik sich findet.) — Heinrich Lorit Clareanus 1) De Music. divisione ac definitione, soll schon zuerst 1516. 4. gedruckt seyn; ist aber auch noch Bas. 1549. 4. erschienen, 2) Dodechordon Lib. III. Bas. 1547. f.

Den Inhb. s. bey Forkel, a. a. D. Die Hauptabsicht des Werkes ist, die damals noch schwankende Lehre von den 12 Tonarten festzusetzen.) — Nic. Vicentino (L'antica Musica ridotta alla moderna pratica, con le dichiarazioni e con gli Essempi dei tre generi, con le loro spezie, e con l'invenzione d'un nuovo Stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta Musica, R. 1555 und 1557. f. handelt vorzüglich von dem harmonischen Klanggeschlechte, in 6 Büchern, und zwar im ersten Della Theorica musicale, und in den fünf übrigen Della Pratica music. Zu diesem Werke gehört: Il Melone, discorso armon. und Il Melone sec. consideraz. musicali . . . intorno . . . a' libri dell' antica Mus. ridotta alla moderna pratica . . . Ferr. 1602. 4. von Jac. Voltrigari, als welches eine Kritik des selben enthält.) — Giuf. Zarlino (1) Istituzioni harmoniche divise in quattro parti . . . Ven. 1558. 1562. 1573. f. 2) Dimostrazioni harmon. div. in cinque ragionamenti, ne' i quali si discorrono e dimostrano le cose della Musica e si risolvono molti dubbii d'importanza a' tutti quelli, che desiderano di far buon profitto nella intelligenza di cotale Scienza, Ven. 1571. f. 1580. f. 3) Sopplimenti musicali, nei quali si dichiarono molti cose contenute ne i due primi Volumi . . . Ven. 1588. f. Das Werk besteht aus 8 Büchern. Sämmtlich in f. Opere, Ven. 1589. f. 4 Bb. 1751. f. 3 Bb. Wegen des Inhaltes derselben, s. Forkel, a. a. D. Die von Mattheson (Ehrenpforte S. 331) und von Adlung (Anleit. S. 337) angeführten holl. und deutsche Uebers. derselben scheinen nicht gedruckt worden zu seyn. Zu diesen Schriften gehören übrigens der Disc. intorno all' opere di Zarlino, Fior. 1589. 8. von Vinc. Galilei, und des P. Giov. Mar. Artusi Impresa del R. P. Giuf. Zarlino . . . dichiarata, Bol. 1604. 4.) — Franc. Salina (De Musica Lib. VII. in quibus eius doctrinae veritas tam quae

ad Harmoniam, quam quae ad Rhyth-
mum pertinet, juxta sensus ac ratio-
nis indicium ostenditur et demon-
stratur, Salmant. 1577. 1592. f. Den
Innhalt s. bey Forkel, a. a. D.) —
Per. Gregorius (In s. Syntax. artis
mirab. Lib. XL compreh. Lyon 1574. 8.
2 B. Eöln 1600. 8. 2 B. handelt das 3te
2ite Kap. des 2wdlsten Buches von hieher
gehörigen musical. Dingen.) — Lau-
rencini (Unter diesem Nahmen führt La
Vorde, im 3ten Bde. S. 354. f. Essai et-
nen Thesaurus harmonicus vom J.
1603 an, welcher hieher zu gehören
scheint, mir aber nicht näher be-
kannt ist.) — D. Pedro Cerone (El
Melopeco y Maestro, Tract. de Musi-
theoret. y pract. en que se pone por
extenso lo que uno para hazerse per-
fecto Musico ha menester saber . . .
Nap. 1613. f. Anv. 1619. f. Das
Werk enthält 22 Bücher folgenden Inn-
halts: De los Atavios y consonan-
cias morales; de las curiosidades y
antiguallas in Musica; del Canto Lla-
no; del Tono para cantar las Oracio-
nes, Epist. y Evangelios assi a uso de
España come de Roma y de toda Ita-
lia; de los avisos que son muy ne-
cessarios en Canto llano; del Canto
metrico ò de organo; de los avisos
necessarios en Canto de organo; de
las reglas para cantar glosado y de
garganta; de las reglas comunes para
hazer contrapunto sobre Canto Lla-
no; de los contrapuntos artificiosos
y doctos; del passar regoladamente
de una especie à otra; algunos avisos
necessarios para mayor perfeccion de
la Compostura; de unos fragmentos
music. para aviso de los Composito-
res; de las Canones, fugas y de unos
Contrapuntos de mucho primor y ar-
te; de los passos comunes, entradas
y clausulas; de los Tonos usados en
Canto de Organo; del modo, tiempo
y prolacion; de las notas en el nu-
mero ternario y de sus accidentes;
de las proporciones musicales; de la
Missa lomme arme del P. Luys de

Preneffina; de los Conciertos y con-
veniencia de los instrumentos musi-
cales; de los Enigmas musicales.) —
Sal de Caux (Institut. harmonique,
div. en deux parties. En la premiere
sont monstrées les proportions des in-
tervalles harmoniques, et en la deu-
xième les compositions d'icelles. Freft.
1615. f. Den Innhalt s. bey Forkel, a.
a. D.) — Rob. Sludd († 1637. In
s. Histor. utriusque Cosmi, Oppenh.
1617. f. findet sich ein Templum Mu-
sic. in quo Musica universalis tanquam
in speculo conspicitur, welche aus 7
Büchern besteht, deren Innhalt sich bey
Forkel, a. a. D. findet.) — Joh. Ke-
pler († 1630. In s. Harmonic. mundi,
Lib. V. Linc. 1619. f. handelt das drit-
te Buch in 16 Kap. von musicalischen hie-
her gehörigen Dingen.) — J. Couste
(La Musique universelle, cont. toute
la Pratique et toute la Theoric.) —
Marie Mersenne (Harmonicor. Lib.
XII. in quibus agitur de Sonor. nat.
caus. et effectibus; de consonantiis,
dissonantiis, ration. gener. mod. can-
tib. compositione orbisque totius har-
mon. Instrum. Lutet. 1635. f. verm.
1648. 1652. f. Die 2wdl Bücher han-
deln, de nat. et propriet. sonorum;
de causis sonor. f. de corpor. sonum
producentibus; de fidibus, nervis et
chordis atque metallis ex quibus fieri
solent; de sonis conf. f. consonan-
tiis; de Mus. dissonantiis, de ration.
et proport. deque divis. consonantia-
rum; de speciebus consonant. deque
mod. et generibus; de cantibus f.
cantilenis, eorumque numero, par-
tibus et speciebus, de composit. mu-
sic. de canendi methodo et de voce.
Wegen der übrigen vier Bücher s. den
Art. Instrumentalmusik. Sehr ver-
mehrt gab der Verf. selbst, das Werk frau-
zösisch, unter dem Titel: Harmonie uni-
verselle, cont. la Theorie et la pra-
tique de la Musique . . . Par. 1636-
1637. f. 2 Bde. heraus. Es ist hier in
5 verschiedene Traités abgetheilt, wovon
der erste, in 3 Büchern, de la nature
des

des sons, et des mouvemens de toutes fortes de corps; der zweyte, in 3 Propos. des poids foustenus par des puissances sur les plans inclinés à l'Horizon; der dritte, in 2 Büchern, de la voix et des chants; der vierte, in 6 Büchern, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la composition et de l'art de bien chanter; der fünfte, in 8 Büchern, des Instrum. à cordes, des Instr. à vent, des instr. de percussion, de l'utilité de l'harmonie et des autres parties des Mathem. handelt. 5. Forkel sagt, a. a. D. das Werk sey ein musikalisches Magazin, worin alle, im Anfang des 17ten Jahrh. bekannte musikal. Kenntnisse sich aufbewahrt fänden. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel, Harm. theoret. pract. et instrumentalis Lib. IV. Par. 1644. f. Dessen Inhalt ist aber nicht bekannt.) — **Ch. Buttler** (Principles of Musik in Singing and Setting, with the twofold use thereof, ecclesiastical and civil, Lond. 1636. Das Werk ist in 2 Bücher abgetheilt, deren Inhalt sich bey Forkel, a. a. D. findet.) — **Ath. Kircher** († 1680. Musurgia universalis, s. Ars magna Consoni et Dissoni in X lib. digesta . . . R. 1650. f. 2 Bde. 1654. f. 2 Bde. Die zehn Bücher handeln, De natura soni et vocis in 15 Kap. de Mus. et Instrum. Hebr. et Graecor. in 7 Kap. De Harmonicor. numeror. doctrina in 17 Kap. De geom. divis. Monochordi in 12 Kap. De componendz. omnis generis melodiar. certa ac demonstrativa rat. in 22 Kap. De Mus. Instrumentali in 4 Theilen; de Mus. ant. et moderna in 3 Th. De Musurgia mirifica s. artificio novo ac facillimo componendi cantilenas in 4 Th. De Magia Consoni et Dissoni in qua reconditoria sonor. per varias experientias in lucem proferuntur ac declarantur in 6 Th. De Organo de caulo in quo per X registra demonstratur, naturam rerum in omnibus observasse musicas et harmon. pro-

portiones. Einen deutschen Auszug aus dem Werke, unter dem Titel, Kircherus Ies. Germ. Germaniae redonatus, s. Ars magna. de Consi. et Diss. Ars minor. d. i. Philos. Extract und Auszug u. s. w. gab Andr. Hirsch. Schw. Hall. 1662. 12. heraus; aber schwerlich dürfte das Werk die Mühe verdient haben.) — **John Birkenshaw** (Syntagma Mus. Treating of Musik philosophically, mathem. and practically, 1674. S. Hawkins Hist. of Mus. Bd. 4. S. 449 und die Philos. Transact. v. 3. 1672. N. 90 und 100.) — **Jac. Tevo** (Il Musico Testore, Ven. 1706. 4. Das Werk besteht aus 4 Th. deren Bauhau sich bey Forkel findet.) — **Joh. Mattheson** († 1764. 1) Das eröfnete Ohrsie, oder universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Musik erlangen u. s. w. möge. Hamb. 1713. 12. Besteht aus 3 Theilen. 2) Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesenen Haupt- und Grundlehren der musikal. Gesangkunst oder Composition, Hamb. 1737. 4. Als ein Anhang dazu erwidien die „Südtigen Zeugnisse . . . Hamb. 1738. 4. 3) Der vollkommene Kapellmeister, d. i. Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehre und Nutzen vorstehen will, Hamb. 1739. fol. Das Werk enthält drey Theile, wovon der erste, in 10 Kap. von der wissenschaftlichen Betrachtung der zur völligen Conlehnens- thigen Dinge; der zweyte, in 14 Kap. von der wirklichen Verfertigung einer Mes- lodie oder des einstimmigen Gesanges, sammt dessen Umständen und Eigenschaften; der dritte in 26 Kap. von der Zusammenfügung verschiedener Melodien oder von der vollstimmigen Gesangkunst, so man eigentlich Harmonie heist, handelt.) — **D. Pedro Ulloa** (Musica universal o Principios univ. de la Musica, Mad. 1717. f.) — **Maut. Vogt** (Conclave Thesauri magnae artis Musicae in quo tractatur praecipue de

com.

compositione pura musicae theoria, anatomia sonori, mus. enharmonica, chromat. diaton. mixta, nova et antiqua; terminor. musicor. nomenclatura; musica authentica, plagali, choralis, figurali, mus. historia, antiquit. novit. laude et vicuperio; symphonia cacophon. psychophon. proprietate, tropo, stylo, modo, affectu et defectu etc. Prag. 1719, fol.) — Alex. Malcolm (A Treatise of Music, speculative, practical and historical, Edinb. 1721. 8. Enthält 14 Kap. deren Inhalt sich bey Forkel findet. Ein Auszug aus dem Werke, aber nach einer ganz andern Ordnung erschieen 1779. S. Forkel, a. a. D.) — Jac. Willh. Lustig (Inleiding tot de Muzykkunde, uit klare, onwederspreekelyke gronden; de innerlyke geslhapenheid, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkselen, de groote waarde, en't rechte gebruik der Muzykkonst aanwyzende. Gron. 1751. 1771. 8. Der Inhalt der 17 Hauptst. des Werkes findet sich bey Forkel.) — Jdr. Willh. Marspurg (Anfangsgründe der theoret. Musik, Leipz. 1757. 4. Ist eine Anweisung zu den musikalischen Rechnungen, in 19 Kap. deren Inhalt sich bey Forkel, a. a. D. S. 249 findet.) — John Holden (An Essay towards a rational System of Music, Glasg. 1770. 4. Das Werk besteht aus 2 Theilen, wovon der erste in 12 Kap. The rudiments of practical Music. und der zwerte, in 4 Kap. the theory of Music auf eine verständliche und bündige Art enthält.) — Joh. Nic. Forkel (Ueber die Theorie der Musik, in so fern sie Liebhabern und Kennern derselben nothwendig und nützlich ist . . . Göt. 1777. 4. auch im 1ten Jahrg. S. 855 des Cramerschen Magazines der Musik, und unter Chr. Lud. Bachmanns Namen, wieder Est. 1785. 4. gedruckt.) — Joh. Gehot (Treatise on the Theory and Practice of Music, Lond. 1784. 8.) — —

Schriften von Mathematikern, worin die Musik, als ein Theil der Ma-

thematik betrachtet wird: Petr. Cirvellus (S. f. Carl. quatuor mathem. discipl. Alc. 1526. f.) — Orontius Fineus (Von s. verschiedenen mathem. Schriften gehören hierher s. Opus varium, Par. 1532. f. und De reb. mathematic. Par. 1556. f.) — Conr. Dassypodius (Institut. mathem. Argent. 1596. 8. Lexic. mathematic. Arg. 1573. 8.) — Franc. Maurolycus (S. Opusc. mathem. Ven. 1575. 4. enthalten Music. Tradit. oder Mus. Elementa aus dem Boethius.) — Giuf. Unicorni (De Mathematic. arrium utilitate, Berg. 1584.) — Joh. Bapt. Benedictus (Speculat. mathem. et physic.) — Jos. Blancanus (Aristotelis loca mathem. . . Bon. 1615. 4.) — Hugo Sempilius (De Mathem. Discipl. Lib. XII. Antw. 1635. f. Auch findet sich bey dem Werke ein Verzeichniß musikalischer Schriftsteller.) — Mar. Bettini (Apiaria univ. Philosophiae mathem. . . . Bon. 1642. f. 1645. f. 1656. f. 2 Vde. Aerar. Philos. mathem. Bonon. 1648. 4. 3 Vde.) — Joh. Caramuel v. Lobkowitz (Mathes. audax, Lov. 1642. 4.) — Abd. Treu (Im 3ten Buche s. Director. mathem. . . . Nor. 1657. 4. findet sich ein Compend. Harmonicae, s. Canon, ad partes Mathes. spec. pertinens.) — Hier. Vitalis (Lexic. mathematic. . . Par. 1668. Rom. 1690. 1692. 4.) — Teod. Vstus (Von s. Sylva novar. opinionum, Freft. 1669. 12. gehören verschiedene Kap. hierher.) — Ehrh. Weigel (In s. Idea Math. univ. Ien. 1669. 4. handelt das 13te Kap. von der Musik, und dieses findet sich Deutsch im 1ten Vde. Th. 4. der Mitherschen Bibliothek.) — Cl. Franc. de Chales (In s. Mund. mathematic. Lugd. 1674. f. 3 Vde. handelt der 22te Tractat in 47. Propos. von der Musik.) — Willh. Oughtred (Music. Elem. finden sich in s. Opusc. mathematic. Oxon. 1677. 8. N. 7.) — Pet. Galtruchius (Mathem. totius . . . Institut. Lond. 1683. 8.) — Jacq. Ozanam (Vey s. Diction-

Dictionaire de Mathem. Amst. 1691. 4. findet sich, S. 640 ein Traité de Musique; und in f. Recreat. mathem. . . . Par. 1724. 8. 3 Bde. handeln mehrere Probleme von musikal. Dingen.) — **Joh. Lud. Höcker** (Von f. Mathemat. Seelenlust handelt der 4te Th. von d. Musik.) — Auch gehören noch hieher: **Giovb. Martini** (De usu progress. geometr. in Musica, in dem 5ten Bde. Th. 2. S. 372 der Comment. de Inſtit. Bonon. v. J. 1767.) — und der erste Theil von **J. Matthesons** Forschenden Orchester oder desselben dritte Eröffnung (S. Art. Quarte) . . . Hamb. 1721. 12. in so fern darin der wahre Gebrauch und Nutzen der Mathematik in musikalischen Dingen richtig bestimmt wird.) — — Wegen der mehrern, im Ganzen hieher gehörigen Werke, s. die Art. Klang, Ton, Conart, Temperatur, Monochord, Harmonie, Intervall, Accord, Generalbass, Bezifferung, Versetzung, Satz, Contrapunct, Melodie, u. d. m. — —

Von der practischen Musik überhaupt: Allgemeine Anweisungen dazu haben geschrieben: **Bartol. de Pareja Ramis** (De Musica Tractatus, f. Musica practica . . . Bon. 1482. Eine, mit eben derselben Jahreszahl bezeichnete Ausgabe ist etwas verändert.) — **Ungen.** (Musices non inuſite Compend. Ven. 1498. 4. S. G. E. Lessings Collect. zur Litter. Bd. 2. S. 262.) — **Joh. Wendestein** (Musica activa, Col. 1507. 8.) — **Ch. de Bouelles**, oder **Bovillus** (Rudim. Music. figur. ums J. 1510.) — **Pet. de Canutiis Regni.** Flor. Music. Flor. 1510.) — **Franc. Covar** (Libro de Musica practica, Barcel. 1510. 1519. 4.) — **Joh. Cochläus** (Teorachord. Musices . . . Nor. 1511. 1520. 4. Die vier Tractate handeln, De Mus. elementis; de Mus. Gregoriana; de octo tonis meli, und de Mus. mensurali) — **Ottom. Luscinus** oder **Nachtigall** (Music. Institut. Arg. 1515. Musurgia, f. Prax. Music. Arg. 1536. 1542. 4. Das Werk

besteht aus zwey Theilen, oder 4 Büchern, wovon die beyden ersten, in Gesprächen, eine Beschreibung der, zur Zeit des Verf. üblichen Instrum. und die letztern die Anfangsgründe der mus. Wissenschaft enthalten, oder de Concentus polyphoni, i. e. ex plurifariis vocibus compos. vocibus handeln. Ob es nicht bloß eine verbesserte Auflage des ersten ist, weiß ich nicht zu entscheiden.) — **Joh. Aventinus** (Rudim. Music. Aug. Vind. 1516. 4.) — **Nich. Koswik** (Compendiar. Mus. Eruditio, cuncta quae ad Practic. attinent . . . complectens, Lips. 1516 und 1519. 4.) — **G. Rhaw** (Enchiridion Mus. ex var. Musicar. libr. depromptam, Lips. 1518. 8. Unter einem etwas veränderten Titel, Witt. 1531. 1536. 1546. 8. Das Werk besteht aus zwey Theilen, dessen zweyter, mit der Aufschrift, Enchiridion. music. mensurabilis einzeln Vit. 1530. 1553. gedruckt worden ist.) — **Will. Chelle** (Music. pract. Compend. Oxon. ums J. 1524.) — **Bern. de Lavineta** (In f. Compend. explicat. artis Lullianae wird, in 9 Kap. deren Inhalt sich bey Forkel a. a. D. findet, von der practischen Musik gehandelt.) — **Gio. Mar. Lan Franco** (Scintille di Musica, che mostrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti delle note misurate, le proporzioni, i tuoni, il Contrapunto e la divisione del Monochordo, con la accordatura de varij instrumenti, dalla quale nasce un modo . . . Breſc. 1533. 4. Das Werk ist in 4 Th. abgetheilt, deren Inhalt s. Forkel a. a. D. angegeben hat.) — **Nic. Listenius** (Rudimenta Music. . . . Vitt. 1533. 8. 1553. 8. und öfterer. Das Werk besteht aus 2 Theilen und jeder Theil aus 10 Kap.) — **Joh. Volkmer** (Epit. utriusque Music. activ. 1538. 4.) — **Gio. del Lago** (Breve introd. alla Musica misurata, Ven. 1540.) — **Marth. Greiter** (1550. Elementale Musicum . . .) — **Seinr. Faber** (Ad Music. practic. Introductio, non modo

modo praecepta, sed exempla quoque ad usum pueror. accom. Norimb. 1550. 4. Lips. 1558. 1571. 4. Mühlh. 1608. 4. Wahrscheinlicher Weise ist aber das Werk zuerst schon früher erschienen; s. Forkel, a. a. D.) — **Friedr. Beurhusius** (Erotem. Music. Lib. II. Nor. 1550. 1573. 1585. 1591. 8. Das 1te Buch enthält 13. das 2yente 5 Kap.) — **Friedr. Hauſea** († 1550. Hagoge Music. . . .) — **Claude Martin** (Elements de Musique, Par. 1550. 4. Uebrigens wird das Werk unter verschiedenen Titeln angeführt, welche h. Forkel, a. a. D. angegeben hat.) — **Adr. Petit Coclicus** (Compendium Music. in quo praeter caetera tractantur haec, De modo ornate canendi, de regul. Contrapuncti, de Compositione . . . Nor. 1552. 4. Das Werk ist in zwey Theile abgetheilt, deren Inhalt sich bey Forkel a. a. D. findet.) — **Greg. Faber** (Institut. Music. s. Music. pract. Erotemat. Lib. II. Bas. 1552. 8.) — **Job. Frisius** (Hag. Music. Bas. 1554. 8.) — **Max. Guillaud** (Traité de Musique, dédié à . . . Cl. de Sermisy, Par. 1554. 4.) — **Melch. de Torres** (Arte de la Musica . . . Alc. 1554. 4.) — **Job. Sanger** (Practicae Music. praecepta . . . Lips. 1554. 4. in 2 Th. wovon jeder 7 Kap. enthält.) — **Wolfg. Sigulus** (Elem. Music. Lips. 1555. 8.) — **Herm. Fink** (Practica Musica, exempla varior. signor. proport. et Canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artifice, cantandi cont. Vit. 1556. 4. Etwas von dem Inhalte findet sich in E. L. Gerbers Histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler, Th. I. S. 411 u. f. und bey Forkel, a. a. D.) — **Lud. Venegas de Zinesvrosa** (Tratado de Ciffra nueva para Tecla, Harpa, y Viguela, Canto Llano, de Organo y Contrapunto, Alc. de Henares 1557. f.) — **Job. Lengenbrüener** (Music. haud vulgare Compendium . . . Aug. Vind. 1559.) — **Job. Litavicus Vuonnegger** (Music. Epit. ex Glareani Do-

dech. . . . Bas. 1559. 12. Das Werk besteht aus 2 Th. wovon der 1te von den Tonarten, der 2te vom Mensuralgesang handelt.) — **Luc. Loffius** (Erotem. Music. pract. . . . Nor. 1563. 1570. 1579. 8. — **Ambros. Wilphlingseder**, oder **Wilflings** (Erotem. Music. pract. Nor. 1563. Auch geht unter dem Nahmen dieses Werf. eine Deutsche Musica, welche ebend. schon 1509 und 1574. 8. gedruckt worden seyn soll.) — **Job. Sesser** (Kindliche Anleitt. oder Unterweisung der edlen Kunst Musica, Augsb. 1572. 8.) — **Jean Gosselin** (La Main harmonique, ou les Principes de Mus. ant. et moderne, Par. 1571. f.) — **Nich. de Menchou** (Instruction des preceptes, ou fondemens de Musique tant pleine que figurée, Par. 1571.) — **Corneille v. Brockland** (Instruict. fort facile pour apprendre la Mus. prat. sans aucune Gamme, ou la Main, Lyon 1573. 8. In Walthers Wörterbuche, wird in dem Art. Montfort, als welchen Nahmen der Verf. auch, von seinem Geburtsorte, führte, ein lateinisches Werk von ihm, gedruckt zu Lyon 1587. 8. angeführt, welches mit dem vorigen einersley zu seyn scheint. Es besteht aus 16 Kap.) — **Georg Theodorovicus** (Quaest. musicae, Gorl. 1573. 8.) — **Job. Th. Freigius** (Per. Rami Professio regia, h. e. Septem Artes liberales per Freigium in tab. perpet. relatae, Bas. 1576. f. Auch handelt er von der practischen Musik in s. Paedagogus . . . Bas. 1582. 8. S. 157 u. f. und in s. Quaest. physic. ebend 1576. 8.) — **Jean Mandon** (Traité de Musique pract. div. en deux livres, Par. 1582. f.) — **Gallus Dresler** (Music. pract. Elementa, Magd. 1584. 8. Das Werk besteht aus 3 Theilen, wovon der erste 5, der zweite 8, und der dritte 9 Kap. enthält.) — **Euchar. Hofmann** (Music. pract. Elem. Gryphsw. 1584. verm. Hamb. 1588. 8. Das Werk ist in 13 Kap. abgetheilt, welchen, in der letzten Ausg. noch des Werf. Doctrina de Tonis beygefügt

gefügt ist.) — **Georg Cober** (Tyroc. Music. Nor. 1589. 8.) — **Andr. Kaselius** (Hexachordum, s. Quaest. Music. practicae, Nor. 1589. 8. besteht aus 6 Kap.) — **Gen. Dedekind** (Praecursor metric. artis Music. Erphord. 1590.) — **Cyriac. Schnegass** (Hag. Mus. Lib. II. Erphord. 1591. 8. enthält 10 Kap. und einen Anhang in 5 Kap. de cantu composito, de vocibus, de fugis, de consonant. et dissonantiis und de clausulis. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel: Deutsche Musica für die Kinder, und andere, so nicht Latein verstehen . . . Erf. 1592. 8. besteht aus 7 Kap. und ist in Frag. und Antw. abgefaßt.) — **Joh. Crusius** (Hag. in Music. Nor. 1592. 8.) — **Joh. Magirus** (Artis mus. legibus logicis methodice informatae Lib. II. . . . Frctf. 1592. 1596. 8. Guelph. 1611. 8. Das erste Buch enthält 28, das zweite 31 Kap. deren Inhalt Forkel a. a. D. angezeigt hat.) — **Dav. Chyrraeus** oder **Kochhaven** (Das 3te Kap. des Anhangs zu s. Regul. studior. . . . Ien. 1595. 8. handelt de Musica, de sententia, de rhythmo et voc. modulatione, de spec. intervallorum, de tetrachordis, generibus et mod. musicis.) — **Ungen.** (The Guide of the Path-Way to Music, Lond. 1596. 4.) — **Th. Morley** (A plaine and easie Introd. to practical Musike, Lond. 1597. 4. Neu herausg. von Howard 1771. 4. Das Werk, welches in Gesprächen abgefaßt ist, besteht aus drey Theilen, wovon der 1te singen, der 2te die Harmonie, der 3te die Composition lehrt.) — **Ungen.** (Kurze und gewisse Unterrichtung Mus. practicae . . . Zür. 1599. 4.) — **Orazio Scaletta** (Scala di Musica per i Principanti, Mil. 1599. Ven. 1600. 1656. Rom. 1666. 1677.) — **Virgil. Haug** (Erotem. Mus. practicae . . .) — **Joh. Tutinomarus** (Rudimenta Music.) — **Joh. Vogelsang** (Quaest. music. Augsb. 8.) — **Scip. Terreto** (Delta practica musicale, vocale e stromentale . . . Nap. 1601. 4.) — **Ungen.** (Introd. in Artem musicam . . . Vef. 1604. 8.) — **Andr. Lucasburger** (Music. practica. Lib. II. Cob. 1604. 8.) — **Andr. Crappius** (Music. Artis Elementa, Hal. 1608. 8.) — **Otto Sigfried Karnisch** (Artis mus. delinearum . . . doctrinam modor. in ipso concentu practico accurate demonstrans . . . Frctf. 1608. 4.) — **Barth. Gesius** (Synopsis Mus. pract. Frctf. 1609. 8. verm. mit einem Zusatz, De ratione componendi cantus, ebend. 1615. 8.) — **Const. Enirim** (Hag. musica . . . Erph. 1610. 8.) — **Christoph. Thom. Wälfler** (Music. figurat. praecepta brevia . . . Argent. 1611. 4. Das Werk enthält 10 Kap. deren Inhalt sich bey Forkel, a. a. D. findet.) — **Georg Daubenroch** (Epitome Music. Norimb. 1613. 8.) — **Jod. Willich** (Introd. in Artem musicam, Vefal. 1613. 8. Vielleicht eben dasselbe, vorher schon angeführte, unter eben dem Titel, ebenfalls zu Wefel erschienene Werk?) — **Steff. Bernardi** (Porta musicale, Ver. 1615. 4. 1639. 4.) — **Erasm. Widmann** (Mus. Praecepta latino-germ. Nor. 1615. 8.) — **Franc. Rognone Taegio** (Selva de varij passaggi secondo l'uso moderno per cantare e suonare con ogni Sorte de' Stromenti div. in due parti . . . Mil. 1620. 1646. f. Den nähern Inhalt s. bey Forkel, a. a. D.) — **Ant. Zarz** († 1620. In s. Anatom. Ingenior. et Scient. wird Sect. IV. von der practischen Mus. gehandelt.) — **Ant. Fernandes** (Arte da Musica de Canto de Orgão e Canto Chão e proporgoens da Musica dividida harmonicamente, Lisb. 1625. 4.) — **Joach. Thuring** (Opusc. bipartitum, De primordiis musicis, Ber. 1625. 4. Der 1te Th. handelt De Tonis s. modis, der 2te de componendi regulis.) — **Lor. Brunelli** (Regole di Musica, ums J. 1630.) — **Silv. Piverli** (Specchio I. di Musica, Nap. 1630. Specchio II. ebend. 1631. 4.) — **Xene François** (In s. Essai des

des merveilles de la Nature, Rouen 1631. 8. handelt das 54te Kap. von den Noten, Puncten, Pausen, Ligaturen, Intervallen u. d. m.) — Paul Reich (Deutsche Musica, Wittenb. 1631. 8.) — Chrstn. Gueinzius (Pars general. Musicae discipl. disquis. subj. Hal. 1634. 4. Pars special. Mus. ebend. 1635.) — Andr. Keyber (Epit. Music. pro Tyronibus, Schlef. 1635. 8. und als die 12te Disp. in f. Margarita Philos. Nor. 1636. 8.) — Erasim. Sartorius (Institut. music. cum doctrina de Modis, Hamb. 1635. 8. Das Werk ist in 2 Bücher abgetheilt, wovon das erste, in 6 Kap. de Musica elementari; das zweyte, in 7 Kap. de musica harmon. handelt.) — Abdias Treu (Janitor Lycaei musici, Lyc. mus. Intimatio et Epitome, Rotenb. 1635. Es soll auch eine deutsche Uebers. davon vorhanden seyn.) — Ungen. (Rud. mus. pro Gymnasio Geldro-Velavico, Amstel. 1636. 4.) — Laur. Erhardi (Compend. Music. lat. germanic. Preft. 1640 und 1660. 8.) — Joh. Heincr. Alsted. (S. Scientiar. omnium Encyclop. Lugd. 1649. enthält mancherley auch hieher gehöriges.) — Matth. Ebio (Hag. mus. d. i. Kurzer, jedoch gründlicher Unterr. wie ein Knabe, in kurzer Zeit, mit geringer Mühe, Musicam lernen könne . . . Hamb. 1651. 8.) — Andr. Gleichen (Compend. Music. Deutsch, Leipz. 1653. 8.) — John Playford (An Introduction to the Skill of Musick in three books, cont. 1. The grounds and princ. of Musick accord. to the Gammut. . . 2. Instruct. and less. for the Treble, Tenor. and Bass-Viols and also for the Treble-Violin. 3. The art of descant, or composing Musick in Parts, L. 1655. 8. Verb. von Heincr. Purcell, 1683. 1700. 8.) — Franc. de la Marche (Synops. Mus. oder kleiner Inhalt, wie die Jugend kürzlich . . . in der Musica, auch Instrumenten abzurichten, Münch. 1656. 8.) — Gio. d'Avella (Le Regole di Musica, div.

in cinque Trattati, Rom. 1657. f.)

— Ungen. (Instruction pour comprendre en bref les preceptes et fondemens de la Musique, P. 1666. 3te Ausg.) — Sigism. Lauxnim (Ars et Praxis musica, Vilm. 1667. 4.) — Chrstn. Demelius (Tirocinium music. exhib. musicae artis praecepta tabul. synoptica. inclusa, nec non praxim peculiarem . . . Nordh. f. a. 4.) — David Funck (Compend. Music. Lips. (1670.) 8.) — Georg Baumgarten (Rudim. Musicae, kurze jedoch gründl. Anweisung zur Figuralmusik . . . Berl. 1673. 2te Aufl.) — Joh. Georg Braun (Kurze Anleit. zur edlen Musikkunst, in Frag und Antw. Hanau 1681. 8.) — Joh. Chrstph. Stierlein (Trifolium Musicale . . . d. i. eine dreifache Unterweisung, wie primo ein Incipient die Fundamente im Singen recht legen solle, sammt einem Anhang, die heutige Manier zu erlernen. Secundo, wie der Generalbass gründlich zu tractiren, und tertio, wie man arithmetice, und mit lauter Zahlen, anstatt der Noten componiren lernen könne, Stuttg. 1691. langl. 4.) — Man. Nunes da Sylva (Arte minima que con semi breve recopilação trata em tempo breve os modos da maxima e longa sciencia da Musica, Lisb. 1685. 1704. 4.) — Dan. Speer (Grundrichtiger, kurz- leicht- und nöthiger Unterr. der musikal. Kunst. Oder vierfaches musikal. Kleeblatt, worin zu ersehen, wie man . . . 1) Choral und Figural-singen. 2) Das Clavier und Generalbass-tractiren. 3) Allerhand Instrument. greiffen und blasen lernen. 4) Vocaliter und Instrum. componiren lernen kann, Ulm 1687. 8. Sehr vermehrt ebend. 1697. 4.) — Joh. Casp. Lange (Method. nov. et perspic. in Mus. d. i. Recht gründliche Anweisung, wie die edle Musik mit allen zugehörigen Stücken . . . leicht bezubringen bey . . . Hildesh. 1688. 8. In Frag. und Antwort.) — Franc. Loulie (Elemens ou princ. de Musique . . . div. en trois parties . . . Par. 1696. 8. Amst. 1698. 8.) —

Srie

Frieder. Juncius (Janua lat. germ. ad artem music. 8.) — Matth. Koltz, oder Koltz (Ifago Music. S. Matth. Ehrenpforte, S. 273.) — Joh. Matth. Schmiedeknecht (Tyroc. Music. Deutsch, Goth. 1700. 8. (3te Aufl.) 1710. 8.) — Th. Eisenhuet (Musikalisches Fundament, Rempten 1702. 4. (2te Aufl.) Das Werk besteht aus 2 Th. wovon der erste 14 Kap. und der zweyte lauter Exempel enthält.) — Joh. Pet. Sperling (Princip. Mus. d. i. Gründl. Anweisung zur Musik, wie ein Musikscholar . . . soll geführt und gewiesen werden, Buzdissin 1705. 4. Porta Musica, d. i. Eingang zur Musik, oder notwendigste Gründe, welche einem musikal. Discipel . . . beygebracht und an die Hand gegeben werden müssen. Görlitz 1708. 8.) — Fdr. Ehrh. Tiedt (Musikal. A. B. C. zum Nutzen der Lehr- und Lernenden, Hamb. 1708. 4.) — Mich. Montclair (Methode facile pour apprendre la Musique unis S. 1700. Vermehrt, unter dem Titel, Nouv. Methode . . . par des demonstrat. faciles, suivies d'un grand nombre de leçons à une et deux voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des transposit. et la connoissance des differentes mesures . . . Par. 1709. f.) — Joh. Fdr. Bernh. Casp. Maier (Hodegus music. Hal. Suevor. 1718. 8.) — Pet. Prellent (The modern Music Master cont. an introduction to Singing, and instruct. for most of the instruments in use, Lond. 1730.) — Vague (L'art d'apprendre la Musique, exposée d'une manière nouv. et intelligible par une suite de Leçons . . . Par. 1733. 1750. f.) — Joh. Dan. Berlin (Anfangsgr. der Musik, Dronth. 1744.) — Joh. Fdr. Lampe (The art of Music, Lond. 1740.) — João Christófi. da Cruz (Methodo breve e claro, em que sem prolixidade, nem confusão se exprimem os necessários principios para intelligencia da Arte da Musica, Lisb. 1743. 4.) — Denis (Nouv. Systeme de Musique pratique

qui rend l'etude de l'art plus facile . . . Par. 1747.) — Ungen. (Erleichterte Anfangsgründe zu allen musikal. Wissenschaften . . . Nürnberg. 1747. 4. In Frag- und Antwort.) — Will. Tanbur (A new musical Grammar, Lond. 1747. 1772. 4.) — Ungen. (Einige zum allgemeinen Nutzen, deutlicher gemacht musikal. Erweckungs- und andre, leichter eingerichtete, Uebungswahrheiten . . . Leipz. (1750.) 4.) — G. G. G. (Kurze Anweisung zu den ersten Anfangsgründen der Musik . . . Langen. 1752. 4.) — Jak. Willh. Lustig (Musikale Spraakkonst, of duidelyke Aanwyzing en Verklaaring van allerhande weerenswaardige dingen, die in de geheele musykaale practyk tot eenen grondslag kunnen verstreken, Amst. 1754. 8. Ein gutes, gründliches Werk, in 16 Kap. mit einem Anhang, dessen Inhalt sich bey Fortset findet. Von eben diesem Verf. erschien im J. 1756 eine Monatschrift, welche hiesher gehört: Samenspraaken over musikale Beginfelen, Amst. 8. und im J. 1757 Twaalf Maandelyksche Musikale Redevoeringen, Amst. 8. welche, wahrscheinlicher Weise nichts, als jene Monatschrift, unter einem allgemeinen Titel ist.) — Bordet (Methode raisonnée pour apprendre la Musique . . . à laquelle on a joint l'etendue de la flute traversiere, du Violon, du perdessus de Virole, de la Vielle et de la Musette, leur accord, quelques observations sur la touche desdits instrumens etc Par. 1755. 4. in 3 Büchern.) — Choquel (La Musique rendue sensible par la Mecanique, ou nouveau Syst. pour apprendre la Musique soi même 1759. 8. Unter etwas verändertem Titel, 1782. 8.) — Bordier (Methode de Musique, Par. 1759. 4. 1781. 4.) — J. B. Rameau (Code de Musique prat. ou Methodes . . . pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main . . . pour l'accompagnement sur tous les instrumens qui en sont susceptibles,

et pour le prélude . . . Par. 1760. 4. Nouv. reflex. sur le princ. sonore, als Fortf. des Code de Mus. prat. 1761. 4.) — **Joh. Lor. Albrecht** (Gründl. Einleit. in die Anfangslehren der Tonkunst . . . Langens. 1761. 4.) — **Kob. Bremner** (Rudiments of Mus. 1763. 8.) — **Joh. Sam. Petri** (Anleit. zur practischen Musik . . . Laub. 1769. 8. Sehr verm. Leipz. 1782. 4. Die Einleitung in die historische Musik dürfte wohl das Beste des Werkes seyn.) — **Ungen.** (Eene Verhandeling over de Muzyk, waarin men tracht, dezelve tot meerder klaarheid te brengen, van het overtollige te zuiveren, ze gemaklyker in de beoeffening te maken, en eenen grooteren trap van volkomenheid te doen bereiken . . . Gravensh. 1772. 8.) — **Ans. Bayly** (On singing and playing 1772. 8.) — **Pablo Minguet** (Quadernillo nuevo, que en ocho Laminas finas demuestra y explican el arte de la Musica, con todos sus rudimentos para saber solfear, modular, transportar y otras curiosidades muy utiles ums J. 1774.) — **Azais** (Methode de Mus. sur un nouveau plan . . . Marf. 1776. 4.) — **Ungen.** (Etrennes music. ou le petit Rameau pour apprendre de soi-même la Mus. Par. 1777. 24.) — **G. Jos. Vogler** (Churpälzische Tonfschule, Mannh. 1778. 8.) — **Ungen.** (Muzyk- Onderwyzer . . . Rotterd. 1780. 8. in zwey Stücken, wovon das 1te von dem Ursprung und Fortg. der Musik, und das 2te von den dazu erforderlichen Naturgaben und Eigenschaften handelt.) — **Dessain** (Nouv. Manuel music. cont. les Elem. de la Mus. des agrémens du Chant et de l'accomp. du Clavecin, Par. 1781. 4. In Frag. und Antwort.) — **Joh. Fdr. Christmann** (Elementarbuch der Tonkunst . . . Speyer 1782. 8. Zweyter Theil, ebend. 1790. Practische Beitr. zum Elementarbuch, ebend. 1782. f.) — **Mich. Corvette** (Le parfait Maitre à chanter, ou Methode pour apprendre facilement la Musi-

que vocale et instrumentale, où tous les principes sont développés nettement et distinctement . . . Par. 1782. Ist aber nicht die erste Ausg.) — **Ungen.** (Raccolta dei Principij di Musica, Fir. 1782.) — **Joh. Jos. Klein** (Vers. eines Lehrbuches der practischen Musik in system. Ordnung, Gera 1783. 8. Ein gründliches, mit Ordnung abgefaßtes Werk.) — **Rodolphe** (Prosp. d'une nouvelle Methode de Mus. en deux parties ums J. 1783.) — **D. Isidor Castagneda y Pareas** (Traité. theoret. sur les premiers elemens de la Musique . . . Cadix 1785.) — **Milner** (Musical Institutes 1785.) — **Amad. Smith** (Philosophische Fragm. über die practische Musik, Wien 1787. 8.) — **Verscb. Raynaen** (Catech. der Muzyk, Amst. 1788.) — **Berthet** (Leçons de Musique.) — **Dupont** (Princ. de Musique, in Frag. und Antwort.) — **Jos. Schmitt** (Princ. de Musique, Amst.) — **Terabio Timate** (Gli Elementi gener. della Musica, Rom. 1792. 8.) — **S.** übrigen die Art. Choral, Singen, Solmisation, Noten, Zeiten, Instrumentaltmusik, u. d. m. —

Vermischte Schriften von der theoretischen und practischen Musik zugleich: **Mart. Basanier** (Plusieurs beaux secrets touchant la Theorie et Pratique de Musique ums J. 1584.) — **Franc. Montanos** (Arte de Musica theorica y practica, Vallad. 1592. 4.) — **Jac. Mazzonius** (In 3. Werke, De triplici hominis vita, activa, contemplativa et religiosa, Cef. 1597. 4. wird in der 2684 = 2777ten Frage von der Musik gehandelt.) — **Joh. Heinr. Alsted** (S. Elementale mathematic. Freft. 1611. 4. enthält auch S. 287 u. f. ein Elementale musicum, in 2 Büchern, de Musica simplici und de Music. harmonica, welches John Birkenshaw, Lond. 1664 ins Englische übersetzte. In eben dieses Verf. Admirand. Mathematic. Lib. XII. Herb. 1613. 12. handelt das achte Buch v. d. Musik.) — **Cef.**

Ces. Crivellati (Disc. musicali nelle quali si contengono non sole cose pertinenti alla Teorica mà eziandio alla Prattica . . . Viterbo 1624. f.) — **Chrystn. Gueinzius** (Miscel. Problemata de Musica, Hal. 1638.) — **Otto Gibelius** (Introd. Music. theoret. et didacticae, Brem. 1660. 4.) — **Joh. Gezelius** (In f. Encyclop. Synoptica, Abo 1672. 8. wird auch v. d. Mus. gehandelt.) — **Angelo Berardi** (Ragion. musicali, Bol. 1681. 8. Sind in Gesprächen abgefaßt, deren 3 sind.) — **Joh. Arn. Forkerodt** (Musikalischer Unterricht, darin die musikal. Regeln, aus mathemat. Princ. untersucht, vorgelesen werden, Müßth. und Bielef. 1698=1718. 4. 3 Th. Der erste Th. enthält etwas von der Mus. histor. und dann die musikal. Rechnungen, der 2te handelt von der Temperatur; der 3te von der Composition.) — **Sixto Illuminato** (Illuminata S. Forkel, a. a. D. S. 450.) — **Ungen** (La Musique theoret. et pratique, Par. 1725.) — **Chapelle** (Les vrais Princ. de la Musique, exposés par une gradation de leçons . . . Par. 1736. f. verm. 1756. f. in 3 Bänden.) — **Joh. Ephr. Antonius** (Principia Musicae, Brem. 1743. 8.) — **P. C. Humanus**, oder **Hartong** (Musicus theoret. practic. bey welchem anzutreffen 1) die demonstrat. Theorica Musica . . . 2) Die methodische Clavieranweisung mit Neg. und Exempeln, wozu noch kommt eine Anführung zu suggestenden Phantasien . . . Nürnberg. 1749. 4.) — **Lenain** (Elemens de Musique, ou Abrégé d'une Theorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raisonner et les principes de cette science . . . Par. 1766.) — **J. Trydell** (Two Essays on the Theory and Practice of Musik, Dubl. 1768. 8.) — **Biferi** (Traité de Musique abrégé, Par. 1770.) — **Ant. Rocchi** (Institut. di Musica teoret. pratica, 1778. 4.) — **Marcou** (Elem. theoret. et prat. de Musique, Lond. 1782. 12.) — **Marmaduke**

Overend (On the Science of Music, Lond. 1783. 4.) — —

Von den Grundsätzen der Musik überhaupt: außer dem, was in den, bey dem Art. *Ästhetik* angeführten, Schriften über die *Ästhetik* überhaupt, von den Grundsätzen der Musik vorkommt, handeln davon: **Louis Bertr. Castel** (Lettres d'un Acad. de Bordeaux sur le fond de la Musique, Bord. 1754. Es sind deren achte, worauf eine Reponse d'un Acad. de Rouen erschien, welche in der France litterair. auch dem P. Castel zugeschrieben wird. Sie wurde durch Rousseau's Schrift über die französische Musik veranlaßt.) — **Lor. Mizler** (Unged. Uebers. von Horazens Dichtkunst durchgehends auf Musik angewandt, im 3ten Bd. S. 605 f. Musikal. Bibl.) — **Abt Arnaud** (Lettre sur la Musique 1754 und im 3ten Bde. S. 551. des Essai sur la Mus. anc. et moderne, so wie in Arteaga's Rivol. del Teatro musicale, und in der deutschen Uebersetzung dieses Werkes.) — **C. S. Blainville** (L'Esprit de l'art musical . . . Gen. 1754. 12. Deutsch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 308 u. f.) — **C. W. Ramler** (Auszug aus Batten's Einleitung in die sch. Wissensch. auf Musik angewandt, im 5ten Bde. S. 20 der Marburgischen Histor. krit. Beyträge.) — **Carl Lud. Junker** (Tonkunst, Berg 1777. 8. Auch gehören noch f. Betracht. über Wahl. Ton und Bildhauerkunst. Bas. 1778. 8. hieher.) — **Chabanon** (Observat. sur la Mus. et principalement sur la Metaphys. de l'art 1779. 12. Sehr verm. unter dem Titel: De la Musique considerée en elle même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poesie et le theatre, Par. 1785. 8. Deutsch, nach der ersten Ausg. von A. Hiller, Leipz. 1781. 8. Das Werk besteht in der letzten Ausg. aus 2 Th. worin der erste 21. und der zweite 11 Kap. enthält. Auch finden sich einige Anhänge dabei. Es wäre zu wünschen, daß es, nach der zweiten Ausg. von neuem übersezt, aber mit berichtigenden Anm. begleitet

plettet würde.) — Einer Philosophie der Musik, von D. Fav. Mattei gedenkt Signorelli, in s. Krit. Gesch. des Theaters Th. 1. S. 141. Anm. 1. d. U. die ich aber nicht näher kenne. — —

Ueber die Gewisheit der musikalischen Grundsätze: Franc. Vellez de Guevara (De la realidad y experiencia de la Musica, soll im 15ten Jahrb. geschrieben worden seyn.) — Agost. Steffani (Quanta certezza habbia da suoi principij la Musica, Amst. 1695. 12. Deutsch von Andr. Werkmeister, Quedl. 1700. 8. Wählh. 1760. 4.) — —

Ueber das musikalische Genie: J. B. Rameau (Observat. sur notre Instinct pour la Musique et sur son principe, ou les moyens de reconnoitre l'un par l'autre, conduisant à pouvoir se rendre raison avec certitude des differens effets de cet art, Par. 1754. 12. Eine nicht günstige Beurtheilung davon findet sich in Matthesons Plus ultra, S. 470.) — —

Ueber die Verbindung der Musik mit den Wissenschaften: Jean le Murerat (De moderatione et concordia Grammat. et Music. ums J. 1490 bey dem Martyrolog. des Usuard.) — Joh. Doppert (Musices c. litteris copula vom J. 1711.) — Lor. Witzler (Dissert. quod Mus. scientia sit et pars erudit. philof. Lips. 1734. 4. verm. 1736. 4.) — Ungen. (Untersuchung ob die Musik ein Theil der Gelehrsamkeit sey, in den Braunschweigischen Anzeigen v. J. 1745. St. 55.) — Joh. Mattheson (De Erudit. musica, Schediasma epistol. . . . Hamb. 1732. 8. und bey dem philof. Tresepiel 1752. 8.) — G. Gottfr. Petri (Quod conjunctio Studii musici cum reliq. litterar. studiis eruditio non tantum utilis sit, sed et necessaria videatur, Gortl. 1765.) — Joh. Frdr. Albert (De jucunda artis music. conjunctione cum litterar. studio, Nordh. 1778. 4.) — —

Ueber Verbindung und Aehnlichkeit der Musik mit Poesie und Dritter Theil.

Sprache: Ant. Ludw. Aldrighetti, oder Andrighetti (Ragguaglio di Parnasso della gara nata tra la Musica e la Poesia, Pad. 1620. 4.) — Teod. Vasio (L'Armonia del nudo parlare, ovvero la Musica ragione della voce continua, nella quale a forza di arithmetiche e di musiche speculazioni si pongono alla prova le regole fino al presente stabilite dagl' osservatori del numero della profa e del verso, Mil. 1637.) — George Ent (An Essay tending to make a probable conjecture of temper by the modulations of the voice in ordinary discourse, im 12ten Vde. der Philof. Transact.) — Joh. Ulr. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunst und Musik, als Anhang bey s. Ausg. der Vesserschen Schriften.) — Joh. Chrstn. Winter (De eo quod sibi invicem debent Musica, Poetica et Rhetorica, Dissertat. epistol. Hanov. 1764. 4.) — Dan. Webb (Observat. on the correspondence between Poetry and Music, Lond. 1769. 8. Deutsch v. J. J. Eschenburg, Leipz. 1771. 8.) — J. Mirford (Vey s. Essay on the Harmony of language . . . 1774. 8. finden sich Observat. on the connexion of poetry with Music.) — Jam. Beattie (Essay on Poetry and Music as they affect the mind, bey s. Essay on the nature and immutability of truth, Lond. 1776. 4. Deutsch im 10ten Vde. s. Neuen Philof. Versuche, Leipz. 1779. 8.) — Ans. Bayly (Alliance of Music, Poetry and Oratory, Lond. 1789. 8.) — —

Aehnlichkeit und Vergleichung der Musik mit Malerey: Jam. Harris (Von s. Three Treatises (s. Art. Dichtkunst, S. 630) enthält die zte eine Untersuchung über die Verwandtschaft und Verschiedenheit der Musik, Malh. und Poesie, und einen Versuch, eine Rangordnung unter ihnen festzusetzen.) — Wolfsg. Ludw. Gräfenhahn (Rede von dem Vorzuge der Musik vor der Malh. Poesie und Schauspielskunst,

89

kunst,

Kunst, im 4ten Bd. S. 1. der Mitzlerschen Bibl. und nachher unter dem Titel: Wettstreit der Malererey, Musik, Poesie und Schauspielkunst, Bayr. 1746. 8.) — In dem Mercure de France v. J. 1768, ist eine Beantwortung der Frage: Was finden sich zwischen der Musik und Malererey für Aehnlichkeiten? enthalten, und diese, deutsch, in Hillers Wöchentlichen Nachr. v. Jahre 1768.) — Eine andere, französische, Vergleichung zwischen Musik, Malererey und Poesie ist im J. 1777. 8. Holländisch im Haag erschienen; das Original ist mir aber nicht bekannt. — J. G. Herder (Ob Malererey oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? in der 1ten Samml. S. 133. s. Zerstreuten Blätter.) — —

Ueber Verbindung der Musik mit dem Tanze: Guil. Dumanoir (Le Mariage de la Musique et de la Danse, Par. 1664. 12.) — Borin (La Musique theoret. et prat. dans son ordre naturel avec la danse, 1746.) — Noverre (Einige Bemerkungen über den Einfluß des musikal. Gehörs in die Tanzkunst, im 1ten Bde. S. 341. der Hamb. Unterhaltungen.) — C. Pauli (Musik und Tanz, im 2ten St. des 2ten Bds. des Gothaischen Magazines.) — —

Ueber Nutzen und Wirkung der Musik überhaupt: Johann v. Salisburj (1782. In s. Poliocrat. s. de nugis curial. et vestig. Philos. handelt das 6te Kap. des 1ten Buches, De Musica et Instrum. et Modis, et fructu eorum.) — Franc. Patricius († 1480. In s. De regno et regis Institut. Lib. IX. wird im 1sten Abschn. des 2ten Th. vom Nutzen und Einfluß der Musik auf die moral. Bildung des Fürsten gehandelt.) — Franc. Bocchi (Discorso sopra la Musica, non secondo l'arte di quella, mà secondo la ragione alla Politica pertinente, Fir. 1580. 8. Wider die Meinung, daß die Musik die Sittlichkeit befördere.) — Hier. Vossorius (In s. W. De regis Institut. et disciplina, Col. 1588. 8. kommt im 4ten Buche Bl. 125. manches von den

Wirkungen der Musik vor.) — Jac. Martini (In der 7ten seiner Centur. quaest. illustr. philos. 1609. wird Quaest. 3 und 4 untersucht, an Musica omni aetati conveniat? und Musica ad quid conducatur?) — H. Peacham (Sein compleat Gentleman, Lond. 1624. enthält auch eine Abhandl. von der Musik, so fern sie dem gebildeten Manne nothwendig ist.) — Ad. Stader (Εγκύκλιος Μουσικήs h. e. Dissert. de dignitate, utilit. et jucunditate artis mus. Alt. 1632. 4.) — Georg Gumpelzhaimer (In s. Gymnas. de Exercit. Academicor. Argent. 1652. 12. findet sich im 2ten Th. eine Abh. v. der Musik, worin sie unter die ersten Eradslichkeiten des Geistes gesetzt wird.) — J. Heintzelmann (De musica colenda . . . Berol. 1657.) — W. G. Hack (De admirandis Music. effectibus, Berol. — Was in des Patru und Ablancourt Dialogues sur les plaisirs über den Nutzen der Musik gesagt ist, findet sich Deutsch in der Hertelschen Samml. Musik. Schr. St. 2. S. 170. — Christn. Jod. Reineccius (De effectibus Music. merito suspectis, Isleb. 1729. 4.) — Christn. And. Binemann (Orat. de Musica virtutis administra, Berol. 1741.) — J. S. Mechelin (De usu Musicæ morali, Abo 1763.) — J. G. Feyjoo (In s. Teatro crit. univ. Mad. 1726 u. f. 4. 8 Bde. findet sich eine Abhandl. über das Vergnügen der Musik, welches, Auszugsweise im 1ten Bd. der Hamb. Unterhalt. S. 326 übersetzt ist.) — Ungen. (Thoughts on the use and advantage of Musik, Lond. 1765. 8.) — G. Christph. Schwarz (De Music. morumque cognatione Comm. Alt. 1765. 4. — Angelo Mazzia (Gli effetti della Musica. . . . Pam. 1776. 8. Sind 3 Den auf die Musik.) — Cl. Jos. Dorat (Le pouvoir de l'Harmonie, imité de Dryden . . . im J. 1779.) — Ungen. (Euterpe, or Rem. on the use and abuse of Music, as a part of modern education, Lond. 1779. 4.) — Mart. Ehlers (In

(In f. Betracht. über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Flensb. 1779. 8. 2 Th. handelt die 20te von der Musik und vom Tanze, worin jene unter die nützlichsten gesetzt wird.) — **L. X. Brijon** (L'Apollon moderne, ou developpement intellectuel par les sons de la Musique, nouv. decouverte de premiere culture, aisée et certaine pour parvenir à la reussite dans les scienc. et nouveau moyen d'aprendre facilement la Musique, Par. 1781. Der Verf. glaubt, durch fleißigen Gebrauch der Harmonie auch Herz und Geist des Menschen harmonisch machen zu können.) — **C. W. Brumley** (In f. Philepsidemie, oder Anleitung für einen jungen Studierenden Quedl. 1781. 8. wird Bd. 1. S. 373. von dem Nutzen der Musik gehandelt.) — **Joh. Jos. Kausch** (Psychologische Abhandl. über den Einfluß der Töne, und insbesondere der Musik auf die Seele . . . Bresl. 1782. 8.) — **J. A. P. Schulz** (Ged. über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes Kopenh. 1790. 8.) — **Psychol. Bemerk.** über die Wirkung der Tonkunst von Herrmann, in dem 1ten Bd. des Allg. Repertor. für die emp. Psychologie, von J. D. Rauchart, Nürnberg. 1792. 8. — — **Von den physischen Wirkungen der Musik:** **Nic. de Flamel** (La Musique chimique, wahrscheinlicher Weise in dessen Sommaire philos. aus dem 1sten Jahrb.) — **Heinr. Corn. Agrippa** (Das 14te Kap. des 2ten Buches s. Werkes De occulta philos. handelt de Mus. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua sedandis.) — **Symphorian Campegius**, eigentlich **Champier** (In f. Werk, De Dialect. Rhetor. etc. Basl. 1537. 8. handelt das 5te Kap. des 2ten Th. von den Wirkungen der Musik.) — **Joh. Brodäus** (In f. Miscell. Lib. VI. Basl. 1555. 8. untersucht das 3te Kap. des 4ten Buches: An mus. cantibus sanenturischiadici?) — **Hier. Magius** (Im 33ten Kap. des 4ten Buches s. Miscell. Ven. 1564 sucht er zu erweisen, Music. in humanos ani-

mos inque corpora ipsa vim esse maximam.) — **Andr. Tiraquell** (Im 3ten Kap. s. W. De Nobilitate etc. Lyon, 1579. f. (3te Ausg.) wird der Musik die Heilung mehrerer Krankheiten zugeschrieben.) — **Ant. Mar. Delrio** († 1608. (Von f. Disquis. magic. handelt auch eine von der Musica magica.) — **Giorg. Porta** (In f. Magia natural. handelt das 7te Kap. des 20ten Buches De Mus. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua sedandis.) — **Rod. Castro** (Das 14te 16te Kap. des 4ten Buches s. Medic. politic. Hamb. 1614. 4. handelt von dem nütlichen Gebrauch der Mus. bey Krankheiten.) — **Chrsph. Schorer** († 1671. (De Musica addiscenda, Diss. nürnberglich für den Arzt.) — **Sam. Bassenreffer** (Monochordon Symbol-Biomatic. obstructissimam pulsaum doctrinam ex harmoniis music. dilucide, figurisque oculariter demonstrans Ulm. 1640. 8.) — **Ed. Medeira** (In f. Nov. Philos. et Medic. Ulyssip. 1650. 8. findet sich eine Inaudita Philos. de viribus Music. und eine Abh. von der Tarantel.) — **Girol. Bardi** (Musica medico-magica, mirab. consona, dissona, curativa etc. umß J. 1651.) — **Arhan. Kircher** (In f. Ars magnetica, R. 1654. f. wird auch von der magnetischen Kraft der Musik, von der Tarantel, u. d. m. gehandelt.) — **Wolf. Senguerdi** (Tract. de Tarantula, Lugd. B. 1667. 12. und auch bey f. Ration. et Experient. Connub. Rotter. 1715. 8.) — **Joh. Chrstn. Frommann** (In f. W. De Fascinatione, Nor. 1675. 4. wird im 1ten Buch de Mus. vi in animata, bruta, homines, spiritus et morbos geh.) — **Georg Frank v. Frankenauf** (De Musica Medico necessaria Dissert. Heidelberg. 1672. 4. und bey f. Satyr. Med. Lips. 1722. 8.) — **Phil. Douth** (Mus. incantans, f. Poema exprimens vires Musices, juvenem in infaniam adigentis, Lond. 1674. 4.) — **Herm. Grube** (De usu Tarant. et vi Mus. in ejus curatione, G g 2 Freft.

Fract. 1679. 8.) — **J. G. Schiebel** († 1684. Cürieuseste Wunderw. der Natur, so sie durch den einstimmden Klang an Menschen, Vieh und allen Creaturen ausübt.) — **Bernh. Albinus** (De Tarantula, Dissert. Fract. 1691. 4.) — **G. Baglivi** (De anatom. morfu et effect. Tarant. Dissert. 1695.) — **Rich. Mead** (De Tarantula deque opposita iis Musica, Lond. 1702.) — **Ad. Brendel** (De curat. morbor. per carm. et cantus musicos, Vitteb. 1706. 4.) — **Lud. Valetta** (Soll eine Abh. von dem Tarantelstich, Neap. 1706. haben drucken lassen.) — **Nich. Ernst Eitmüller** (Effectus Mus. in hominem, Lips. 1714.) — **Theod. Craanen** († 1658. In s. Tract. physico-med. Neap. 1722. 4. handelt das 107. 109 Kap. De Musica, de Echo, de Tarant.) — **Rich. Browne** (Medicina Musica, or an mechanical Essay on the effects of singing, musick and dancing on human bodies . . . Lond. 1729. 8. Ist aber zuerst auch früher erschienen. Lat. ebend. 1735. 8.) — **Joh. Willh. Albrecht** (Tract. phys. de effect. Mus. in corpus animatum, Lips. 1734. 8. S. Mitslers Mus. Bibl. V. 4. S. 23.) — **Ang. M. Ricci** (An musica curentur morbi, Dissert. bey s. Dissert. Homeric. Flor. 1741. 4. 2 Vd.) — **Ernst Ant. Nicolai** (Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrtheit, Halle 1745. 8.) — **Joh. Gottl. Krüger** (Anmerk. aus der Naturlehre über einige zur Musik gehörige Sachen, im 1ten Vd. des Hamb. Magaz. S. 336 u. f. Auch findet sich in den *Erduemen* eben dieses Verf. mancherley über Musik.) — **J. N. Marquet** (Methode pour apprendre par les notes de la Mus. à connoitre le pouls de l'homme . . . Par. 1747. 4. verm. von P. J. Buchoz, Amst. 1768. 12.) — In dem *Ouvrage de Penelope, ou Machiavel en Medecine*, Berl. 1708. 8. handelt das 6te Kap. De l'utilité de la Mus.) — **Rich. Brocklesby** (Research. on anc. and modern Musik with

the applicat. to the cure of diseases . . . Lond. 1749. 8. Deutsch, Auszugweise, von Abr. Kästner, mit Anm. im 9ten Vd. S. 87. des Hamb. Magaz. und im 2ten Vd. S. 16 der Hist. kritischen Ventr. von Marburg. Das Werk besteht aus 6 Kap.) — **G. Louis Buffon** (Ueber den Einfluß der Musik auf die Thiere aus s. Hist. natur. Deutsch im 10ten Vd. der Berl. Samml. zur Beförd. der Arzneywissensch. Berl. 1779. 8.) — **Jos. Lud. Koger** (Tent. de vi Soni et Music. in corpus humanum, Aven. 1758. 8. besteht aus 2 Th. von der erste 3 und der zweyte 4 Kap. enthält.) — In *Zillers Wöchentl. Nachrichten* v. J. 1766. S. 86. findet sich ein Aufs. von der Wirkung der Musik auf die Thiere, aus des *Bigneul Marville* sehr alten *Melanges d'Hist. et de Litterat.* gezogen. — In **J. A. Unzers** *Art* handelt das 14te Stück von der Musik. — **Ungen.** (Von dem Einfluß der Musik in die Gesundheit der Menschen, Leipz. 1770. 8. — **P. van Swieten** (Dissert. sistens Music. in Medic. influxum et utilit. Lugd. B. 1773. 4.) — **Campbell** (De Mus. effectu in doloribus leniendis aut fugiendis, Edinb. 1777. 4.) — **Nich. Gaspar** (De arte medendi apud pricos Musicos ope atque Carm. Epist. ad Anr. Relhan, Ultraj. und das 2te Mahl, Lond. 1783. 8.) — **Luigi Desbout** (Ragion. fisico-chirurg. sopra l'effetto della Musica nelle malattie nervose, Liv. 1780. 8.) — *Preuve de l'efficacité de la Musique dans les convulsions und nouv. preuve*, im *Journ. Encycl.* vom J. 1780. Mon. März und Octobr. —

Von dem *Werthe und der Schönheit der Musik*: **Joh. Gerson** († 1429. De laude Music. in s. W.) — **Rud. Agricola** († 1485. Orat. in laud. philos. et reliq. artium v. J. 1476 im 2ten Vd. s. Oper. Col. 1539.) — **Franc. Wilster** (De Musica ejusque laudibus, ums J. 1495.) — **Phil. Beroald** († 1504. De laude Music. Orat.

Orat. in f. Orat. Bas. 1509. 8.) — Guil. Telin (Louange de la Musique, Par. 1533. 4.) — G. Strölich (Vom Preis, Lob und Nützbarkeit der lieblichen Kunst Musica, Augsb. 1540 und in F. J. Benschlags Sylloge var. opusc. Hal. Suev. 1729. 8. Bd. 1. S. 569.) — Joh. v. Holtzheuser (Encom. Musicae . . . Erph. 1551. 4.) — Joh. Guidonius (Minervalia in quibus scient. praec. atque ignorantiae socordia consideratur, artium liberal. in Musicen decertatio lepida appingitur, Mast. 1554. 4.) — Nicod. Strischlin († 1590. De Encom. Music. Orat.) — Matth. Gwinne (Orat. in laud. Music. gehalten im J. 1582.) — Mart. Luther (Encom. Musices, Viteb. 1538. und im 8ten Bd. f. W. der Jen. Ausg. so wie in Werkmeisters Würde der edlen Musikkunst, in der Müglerschen Bibl. und in Winters Rede De cura princ. in tuendo cantu eccl. . . Epistol. ad Lud. Senfelium, Cob. 1530 in Fr. Buddei Collect. nov. Epist. Lutheri, und im Leipz. Musikal. Alman. auß J. 1784.) — John Case (The Praise of Musicke, Ox. 1586. 8.) — Seb. Pichselius (Carmen de Musica, Sp. 1588. 8.) — Jac. Lätitius (Encom. Music.) — Jean. Prætorius (Orat. de praestant. auctor. et dignitate art. Music. Rost. 1603. 4.) — S. S. E. (Triumph der hochgelobten himmlischen Kunstreichen Musica . . . Nürnberg. 1607. 8.) — Joach. Leseberg (Orat. de honestor. convivor. inprimis musicor. ipsiusque Musices jucundit. et utilit. Hagae Schaumb. 1616. 4.) — Lud. Casali (Grandezze e maraviglie della Musica, Mod. 1629.) — Andr. D'Onofrio (Discorsi in Prosa della bellezza, dell'amicizia, dell'amore, della Musica etc. Nap. 1636. 4.) — Laur. Schröter (Laus Music. Copenh. 1639. 8.) — Laur. Ludenius († 1654. Orat. de Musica.) — Joh. Moller (Orat. de Mus. ejusque excellentia, geh. im J. 1667. in den Difisert. Moller. Lipf. 1706. 2. S. 58.) —

Aug. Brückting (Lob der Musik, Halle 1682. 8.) — Andr. Werkmeister (Der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch . . . Frankf. und Leipz. 1691. 4.) — Joh. Frdr. Köber (De Mus. quibusdam admirandis Progr. Ger. 1695. 4.) — Joh. Chrstph. Lorbeer (Lob der edlen Musik, Weimar 1696. 8. ein Ged. mit erklärenden Anm.) — Jrc. Ant. Le Fevre (Musica, Carmen 1704. 12. und in der Scelta di Poemi lat. della Comp. di Gesu, Ven. 1749.) — G. Elevesaal (Orat. de Mus. voluptate et commodo ejus insigni . . . Gött. 1707. 4.) — Joh. Doppert (De Music. praestant. et antiq. ein Progr. v. J. 1708.) — Const. Bellermann (Progr. in quo Parnassus Musar. voce, fidibus tibiisque resonans, f. Music. . laudes, etc. enarrantur. Erph. 1743. 4. S. Müglers Musik. Bibl. Bd. 3. S. 559.) — Georg Venzky (Versch. f. Reden, als die Vorurtheile wider die Tonkunst; von Gott als dem Urheber und obersten Beförderer der Musik; von der Vortreflichkeit der Tonkunst, in Mügl. Musik. Bibl. Bd. 3. S. 369. 768. 774. gehören hieher.) — Th. Nriarte (La Musica, Poema, Mad. 1779. 4. in 5 Ges. Eines der schönsten neuern Lehrgedichte.) — C. Lud. Junker (Ueber den Werth der Tonkunst, Bayr. 1786. 8.) — — Ueber die Mängel und Verbesserungen der Musik: Rich. Pace († 1532. De rekitur. Music.) — Phil. Melancthon (De emendat. Musices, in f. lat. Episteln, Viteb. 1570. 8. S. 473.) — J. C. Klinghammer (Theoret. pract. Ged. über die Tonkunst, nach welchen solche leichter und deutlicher können begriffen werden, Salzw. 1736. 4.) — Ernst Chrstph. Dresler (Fragm. et niger Ged. . . die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend, Gotha 1767. 4.) — Frdr. Arn. Klokensbring (Ueber die Fehler des gewöhnlichen Unterrichts in der Musik, in f. Musf. verschiedenen Innhaltens, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — —

Ueber Natur und Zweck der Musik: **Joh. Ad. Weber** (In f. Discurs. curios. . . . Salzbr. 1673. 8. handelt der 25te De Musurgia s. de natura Mus. S. 372.) — **Lud. Fr. Pape** (De usu Mus. Diss. Upl. 1735. 4.) — Das, was im Spectacle de la nature von der Bestimmung der Musik gesagt ist, findet sich deutsch in Marpurgs Histor. kritischen Beytr. Bd. 1. S. 550. Bd. 2. S. 145. — Versuch von dem Urspr. der Natur und Absicht der Musik, aus dem Universal Magazine in dem Hamb. Magazin B. 21. S. 149. — Ueber die Musik, ihre Gestalt, Grundf. Endzweck u. s. w. aus dem Comparat. view of the state and facult. of Man with those of the animal world, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 361. — —

Von dem Ursprung und der Erfindung der Musik: **Gervasius Tiberiensis** (1211. In f. Otii imperial. In Leibnitz Script. Brunf. Bd. 1. handelt S. 899 der 20te Abschn. der 1ten Abtheil. de Invent. Musicae et multor. artific.) — **Guil. de Podio** (Ars Musicor. f. Commentar. musicae facultatis, Valent. 1495. 4.) — **Polidorus Vergilius** (In f. De rerum Inventor. Lib. VIII. Bol. 1499 handelt das 14te und 15te Kap. des ersten Buches von der Erfindung der Musik und der musikal. Instr.) — **Marc. Ant. Majoragius** (f. 1555. Die 23te f. Orat. handelt von dem Ursprung, Alter, Kraft und Nutzen der Musik.) — **Rud. Schlick** (Exercitat. qua Mus. origo prima, cultus antiq. dignitas et emolumenta . . . breviter ac dilucide exponuntur, Spir. 1588. 8.) — **Pet. Eichmann** (Orat. de divina origine atque utilitate . . . artis Music. Gedan. 1600. 4.) — **Guido Pancirolo** (In f. B. Dereb. memorab. f. deperd. handelt das 39te und 40te Kap. des 1ten Thls. von der Erfindung musikal. Dinge.) — **Alex. Sardus** (S. De rer. Inventor. Lib. II. Neom. 1671. enthalten im 1ten Buche

vielerley von den Erfindungen musikal. Dinge und Instrum.) — **Theod. Janf. v. Almeloveen** (In dem, f. Inventis novo antiq. Amstel. 1684. 8. angehängten Onomastico wird von den Erfindern musikal. Dinge gehandelt.) — **Joh. G. Ahle** (Unstreuthine, od. musikal. Gartenlust, Mühlh. 1687. 8. Unstreuthische Mufen, Mühlh. 1676: 1678. 4. 4 Th.) — **G. Paschius** (In f. Tract. de nov. inventis . . . Lipsi. 1700. 4. kommt, im 2ten, 6ten und 7ten Kap. mancherley von musikalischen Erfindungen vor.) — **J. C. Dunaeus** (Dissertat. de primis Music. Inventor. Upl. 1729. 8.) — **Jean B. Louis Gresset** (Disc. sur l'Harmonie, Par. 1737. 8. Deutsch von Wolf, Vercl. 1752. 8. und, Abtlungs Anleit. zur musikal. Gelahrtheit, S. 117. der Ausg. von 1783 zu Folge, auch von Baron, bey Andre Vers. über das Schöne 1757; wenigstens ist von Gresset keine andre, als diese Rede bekannt.) — **Joh. Christph. Gottsched** (Ved. vom Urspr. und Alter der Musik, in Hillerss Musikal. Bibl. Bd. 1. Th. 5. S. 1. Sind aus dem 1ten Kap. der Gottschedischen Dichtkunst gezogen.) — Was in **Et. B. de Condillac** Essai sur l'origine des connoiss. hum. vom Ursprung der Sprache und Musik gesagt wird, findet sich Deutsch im 2ten Bd. S. 86 der Bresl. Vermischten Beytr. und in Hillerss wöchentl. Nachr. v. J. 1766. — **Joh. Ad. Scheibe** (Abhandl. vom Alter und Ursprung der Musik, insonderheit der Vocalmusik . . . Alt. 1754. 8.) — **L. F. v. Z.** (Ursprung der Musik und Dichtkunst, ein scherzhafes Gedicht, Leipz. 1770. 8.) — —

Von der Geschichte der Musik überhaupt: **Joh. Wilh. Stuckius** (In f. Antiquit. convival. Lib. III. Tig. 1597. f. handelt das 20te Kap. des 3ten Buches de Mus. . . . usu multiplici in sacris, bellis, epulis apud Hebr. Graec. Rom. etc.) — **Seth. Calvisius** (De initio et progressu Music.

Musik. . . . Exercit. bey f. Praelect. music. Lips. 1600. 8. und Exercit. Mus. tres . . . ebend. 1611. 8. sehr gut und bündig.) — **Mich. Pratorius** (Syntagma musicum Guelph. 1614-1618. 4. 3 Bde. wovon der erste lat. die beyden letzten deutsch sind. Der Inhalt des Werkes findet sich in H. Forkels Litterat. der Musik.) — **J. Bapt. Gramage** († 1635. De Musica latina, graeca, maurica, et instrum. barbar.) — **Joh. Alb. Baenus** (Dissert. epistol. de Mus. natura, origine, progressu et denique studio, bene instituendo . . . Harl. 1635. und in G. I. Vossii et alior. dissert. de studiis bene institut. 1645. 8. S. 666. besteht aus 25 Kap. deren Inhalt H. Forkel angegeben hat.) — In dem, von Laur. Beyerlinck herausgegebenen Theatr. vitae humanae von Theod. Zwinger, Leyden 1656. f. kommt, im 5ten Bde. S. 793 u. f. mancherley von musikal. Erfindern, und Erfindungen so wie von dem mancherley Gebrauche der Musik vor.) — **Wolfg. Casp. Prinz** (Hisor. Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortg. und Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich berühmteste Ausüßer von Anfang der Welt bis auf unsre Zeit in möglichster Kürze erzählt. . . . Dresd. 1690. 4. Das Werk enthält 17 Kap. deren Inhalt sich bey H. Forkel, a. a. D. findet.) — **Giov. Andrea Angelini Bontempi** (Historia musica, nella quale si ha piena cognizione della Teorica e della Pratica antica della Musica armonica, Perugia. 1695. f.) — **G. Vallerus** (De antiqua et med. aevi Musica, Ups. 1706.) — **Pierre Bonnet** (Hist. de la Musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à present, Par. 1715. 8. Auch Supplemente dazu in eben dieses Verf. Hist. de la Danse, Par. 1724. 12. S. 183. Verm. mit den, gegen die bekannte Parallele des Ital. et des franc. en ce qui regarde la Mus. et les opera

gerichteten Dial. sur la Musique, und einem etwas veränderten Titel, Amst. 1721. (1725.) 1743. 12. 4 Bde. Die eigentliche Geschichte besteht, in den letzten Ausgaben, aus 14 sehr mageren Kapiteln, wovon das 12te oder die Dissertation sur le bon Gout de la Musique d'Italie etc. auch noch dem Verf. der Dialogues zugehört.) — Mem. pour servir à l'histoire de la Musique, und eine Lettre sur les Mem. in dem Mercure de France, v. J. 1738. Jun. S. 1110, Aug. S. 1721. — **Oliv. Legi-pontius** (De Mus. eiusque proprietatibus et studio bene instit. in des Verf. Dissert. philologico-bibliogr. Nor. 1747. S. 283. Der Verf. handelt nur von der Musik bey den Hebr. Gr. und Römern.) — **Phil. Jos. Cassiaux** (Essai d'une Hist. de Musique, Par. (1757.) 4. So wird das Werk in der France litteraire angef.) — **Giamb. Martini** (Scoria della Musica, Bol. 1757-1781. 4. 3 Bde. und von den ersten zwey Bänden auch in Fol. Das Werk schränkt sich auch nur auf die Musik der Hebr. Aegypt. und Griechen ein. Der Inhalt findet sich bey Forkel, a. a. D.) — **Joh. Willh. Marpurg** (Krit. Einleit. in die Geschichte und Lehrlänge der alten und neuen Musik, Berl. 1759. 4. Beschäftigt sich auch nur mit der Musik der Griechen.) — **J. Brown** (A Dissertation. on the rise, union and power, the progressions, separat. and corruptions of Poetry and Musik . . . Lond. 1763. 4. S. des Art. Dichtkunst S. 633.) — **E. Z. Blainville** (Hist. générale, critique et philol. de la Musique . . . Par. 1767. 4. Der Inhalt findet sich bey H. Forkel; das Werk besteht aus viel leerem Geschwätz.) **Ant. Lxineno** (Dell'origine e delle regole della Musica, colla Storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione, Rom. 1774. 4. Das Werk ist in 2 Theile, jeder dieser wieder in Bücher, und jedes derselben in Kap. abgetheilt; aber es enthält mehr sehr grunds

Ioses Raisonnement über musikalische Dinge, als Geschichte.) — John Hawkins (A general History of the science and practice of Music, Lond. 1776. 4. 5 Bde. Enthält mehr Materialien zu einer Geschichte, als daß es eine Geschichte selbst wäre.) — Ch. Burney (A general History of Music, from the earliest ages to the present period. To which is prefixed a Dissertat. on the Music of the Anc. Lond. 1776-1789. 4. 4 Bde. Von der vorgelegten Abhandl. über die Musik der Alten besitzen wir eine deutsche Uebers. von J. J. Eschenburg, Leipz. 1781. 4. Der Inhalt des Werkes findet sich bey H. Forkel.) — De la Borde (Essai sur la Musique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 Bde. Den Inhalt s. a. a. D.) — S. S. Ewald (Soll der Verf. der Abhandl. Ueber die Tonkunst, in der Olla Potrida, v. J. 1779, 2tes Vierteljahr, seyn, welche viel lesenswerthes enthält.) — Joh. Nic. Forkel (Allgemeine Geschichte der Musik, 1ter Band, Leipz. 1788. 4. Enthält 5 Kap. und geht bis jetzt nur noch bis auf die Römer.) — Christn. Kalkbrenner (Kurzer Abriss der Gesch. der Tonkunst zum Vergnügen für Liebhaber der Musik, Berl. 1792. 8.) — — Gelegentlich wird auch noch von der Gesch. der Musik in den allg. Geschichten der Ges. lehrf. als in J. J. Neimmanns Versuch einer Einleit. in die Hist. litter. d. Deutschen, Halle 1713. 8. — In P. Reichard Einleit. Erl. 1779. 4. S. 194. — In Hier. And. Mertens Entwurf . . . Augsb. 1779. 8. Bd. 2. S. 455. u. a. m. aber nur sehr oberflächlich gehandelt. — — Ueber die Geschichte der Musik bey einzeln, noch bestehenden Völkern, als der Chineser: Ein, in spanischer Sprache geschriebenes, aus dem Chinesischen übersehtes, Memoria . . . Mad. 1780 dessen Inhalt sich bey H. Forkel, a. a. D. findet — In des P. Jos. Mar. Mailla Hist. gen. de la Chine, Par. 1777. 4. 6 Bde. finden sich, Sect. 128 u. f. und Sect. 186. Nachr. von der Chinesischen Musik. — Amiot

(Mem. sur la Mus. des Chinois, tant anc. que modernes in den Mem. concern. l'hist. les scienc. les arts etc. des Chinois, Par. 1780. 4. 6 Bde. Deutsch, im Ausz. im Leipz. musikal. Alm. auf das J. 1784. S. übrigen Forkel, a. a. D.) — — Der Neugriechen: In den Libr. duo de Cerem. Aulae Byzant. . . Lips. 1751. f. gr. und lat. welche im 10ten Jahrb. sollen geschrieben seyn, kommt vieles von der Musik der Griechen aus diesem Zeitpunkte vor. — In Mart. Crusius Turio Graecia, Bas. 1584. f. wird S. 197 von dem griechischen Kirchenges. gehandelt. — Leo Allatius (De Melodis Graecor. Ob das Werk aber gedruckt worden, ist nicht entschieden.) — In Jan. Kurgers Variar. Lect. Lib. VI. Lugd. B. 1618. 4. finden sich Lib. II. Cap. XI. S. 132. Music. Graecor. hodiernae notas. — Critog. Metrophanes (Epist. de vocibus in Musica Liturg. Graecor. usitatis, in Herberts Script. eccl. de Mus. sac. Bd. 3. S. 398.) — Τεχνη ποσειδων f. Ars psall. aut cant. Graecor. eund. S. 397. — Giob. Doni (Disc. . . . del conservare la Salmodia de' Greci . . . in f. W. Bd. 2. S. 161.) — Auch finden sich hieher gehörige Nachrichten in Guss Voyage litter. de la Grece, Par. 1770. 12. 2 Bde. Deutsch, Leipz. 1772. 8. In J. J. Sulzers Gesch. des Transalpinischen Daciens, Wien 1781: 1782. 8. 3 Bde. und a. a. D. m. — — Der Araber: Was in C. Niebuhres Reisebeschr. darüber gesagt ist, findet sich im 2ten Bde. S. 306 der Forkelschen Bibl. — — Der Südländer: Was in Cooke's Reise davon gesagt wird, ist in den 2ten Bd. S. 316 der angeführten Bibl. aufgenommen. — Frd. Arn. Klockenbring (Ueber die Musik der Bewohner der Südsee-Inseln, in dessen Aufs. versch. Inthaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — — Ueber die Musik der Türken, etwas in M. Russels Natural Hist. of Aleppo, Lond. 1756. 4. — — Der verschiedenen Afrikanischen Völker: In der Voyage du Chev. des Mar-

chais en Guinée, Amst. 1731. 8. 4 Bde. Deutsch im 3ten Bde. S. 572 der Müfl. Bibl. — Der neuern Aegypten und Abyssinier: ein Brief v. J. Bruce, in Burneys und Forkels Gesch. der Musfl. — Ueber die Musfl. der neuern Europäischen Völker überhaupt: In P. J. Grosley's Observat. de deux Gentilhommes Suedois sur l'Italie, Deutsch, Leipz. 1766. 8. findet sich ein Versuch einer kurzen Gesch. der Musfl, der sich aber vorzüglich auf die Beschaffenheit derselben in Frankreich und Ital. einschränkt, und in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 17 eingerückt ist. — Ch. Burney (The present State of Music in France and Italy, L. 1773. 8. State of Music in Germany, the Netherlands and united Provinces . . . Lond. 1773. 8. 2 Bde. Deutsch von C. D. Ebeling und Bode, Hamb. 1772 u. f. 8. 3 Bde. holl. von J. W. Luffig, Grdn. 1786. 8.) — In Joh. G. C. Grimms Bemerk. eines Reisenden . . . Altenb. 1775. 8. wird von der Musfl zu Strassburg, Paris und London gehandelt. — Ungen. (Gedanken und Conject. zur Gesch. der Musfl, Stend. 1780. 8. Sehr oberflächlich.) — Ueber die Musfl in Italien: Piet. della Valle (Della musica dell'età nostra, geschr. im J. 1640, in den Opere des Doni, Bd. 2. S. 249.) — Naugars (Disc. sur la Musique d'Italie, in f. Traités div. d'Hist. etc. Par. 1672. 8.) — In den Dons des enfans de Latone, la Musique et la chasse des Cerfs, Poem. Par. 1734. 8. wird von den Vorzügen der alten und neuern, von Opern, vom Character der Ital. Musfl, u. s. w. gehandelt. — Anmerk. über den Geschmack der Ital. im Zeit. Mus. an der Spree, S. 347. — Ged. über die weltliche Tonkünstler, Halb. 1751. 4. — Vinc. Martini (Lettre sur la Musique italienne, im 1ten St. des Amateur, Par. 1762. 8. — Was in dem Dict. d'Anecdotes des beaux Arts . . über die Veränderung des Geschmacks in der Ital.

Musfl gesagt wird, findet sich Deutsch in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1766. S. 226. — In des Abt Jer. Richard Descript. histor. et crit. de l'Italie, Par. 1765. 12. 6 Bde. finden sich Nachr. über die Ital. Musfl, und diese deutsch, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1766. S. 46. — Kurze Nachr. von dem Zustande der Mus. in Italien, aus den neuesten Reisebesch. Ebend. v. J. 1767. S. 97. 175. 183. 194. 199. — In dem Gazetin de Bruxelles findet sich ein Schreiben über die verschiedenen Schulen der Musfl, und dieses deutsch, a. a. D. S. 191. — Ueber den Zustand der Tonkunst in Italien, im teutschen Merkur, v. J. 1776. Bd. 1. S. 282. und ein Versuch einer Berichtigung, ebend. Bd. 2. S. 169. — J. J. Sonnette (Le Brigandage de la Musique Ital. Par. 1771. 8. 1781. 12. Einige Ausz. daraus deutsch in Weckhelins Chronologen; gegen die neue Ital. Musfl.) — Beloselsky (De la Musique en Italie, Haye 1778. 12. und eine Lettre dagegen im Journ. Encycl. Octobr. 1778. S. 305.) — Difsertat. sur la Musique Ital. in dem Glaneur litteraire. — Ueber die Musfl und zu der Geschichte der Musfl in Frankreich: In des Tiron du Tillet Parnasse frang. Par. 1732. und f. mit Innbegriff der Supplemente 3 Th. finden sich mancherley Remarques über die franz. Musfl. — Ungen. (Les Progrès de la Musique sous le regne de Louis le grand, Par. 1735.) — Hollioud de Mermet (De la corruption du gout dans la Musique françoise, Lyon 1746. 8. Deutsch, Altenb. 1750 und im Krit. Musflus a. d. Spree, S. 321.) — Daquin (S. Lettres sur les Hommes celebres, Par. 1752. 12. 2 Th. verm. unter dem Titel: Siecle litteraire de Louis XV . . . P. 1734. 8. enthalten deren auch 8 über Musfl. Zu ihnen gehört die Lettre de Mdl. de St. Hilaire à Mr. D. Par. 1754. 8.) — In diesen Zeitpunct fallen die in Paris erschienenen Streitschriften, über die Italienische und Französische Musfl,

Musik, welche, da sie durch die Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Oper zu suchen sind. — **Abt Arnaud** (Ihm schreibt H. Forkel, in s. Litteratur der Musik S. 131. Reflex. sur la Musique en général, et sur la Musique franc. en particulier, P. 1754 zu; aber ist dieses nicht vielleicht die schon angeführte Lettre sur la Musique? Wenigstens findet sich sonst nichts von diesem Verf. in der France littéraire angezeigt.) — **Colin de Blamont** (Essai sur les goûts anc. et mod. de la Musique franc. 1754. 4.) — Musikal. Nachr. aus Frankreich vom J. 1767 finden sich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. — Essai sur les revolutions de la Musique en France, Par. 1776. 12. (wird Marмонтel zugeschrieben.) — **C. F. Cramer** (Kurze Uebersicht der franz. Musik, Berl. 1786. 8.) — — Allgemeine Vergleichenungen zwischen der italienischen und französischen Musik: **Raguenet** (Parallèle des Ital. et des Franc. en ce qui regarde la Musique, Par. 1702. 12. und Defense du Parallèle, Par. 1705. 12. Das ite deutsch, mit Anm. in Matthes. Crit. Mus. und engl. Lond. 1709.) — **Jean L. le Cerf de la Vieuville de Freneuse** (Comparaison de la Mus. ital. et de la Mus. franc. Brux. 1705. 12. und nachher, als der 2te 4te Th. der vorher angeführten Hist. de la Musique des Bonnet. Ob das Werk nicht, zuerst, unter dem Titel, Dialogues, als worin es abgefaßt ist, zu Paris erschienen, weiß ich nicht. Es ist übrigens gegen Raguenet gerichtet. Auch gehört hieher noch dieses Verf. Dissertat. sur le bon goût de la Musique franc. et sur les Opera, welche das 12te Kap. im iten Bde. von Bonnets Gesch. der Musik ausmacht, und Deutsch sich in Matthes. Musica crit. so wie in Marp. Krit. Briefen, Bd. 1. S. 406 findet.) — **M. D. S.** (Hist. et Comparaison de la Musique en France, en IV chants, Amst. 1706.) — **M. D.** (La Musique, Poeme en IV ch. Lyon 1714. 4. Enthält auch, Vergleich-

ungen zwischen der Musik beyder Völker.) — **Christn. Gottfr. Krause** (Lettre sur la difference entre la Mus. ital. et franc. Berl. 1748. 8. deutsch im iten Bde. von Marpurgs histor. krit. Beyträgen.) — Auch gehört hieher noch der Auff. von d'Alembert, De la liberté de la Musique, im 4ten Bd. s. Melanges, deutsch im 3ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachrichten. — — Ueber die Musik in England: In dem Presente State of the Arts in England, von Rouquet, wird, N. 27. von dem musikalischen Geschmack der Engl. gehandelt. — **J. Potter** (On the present state of Music. 1762. 8. Geht, so viel ich weiß, nur auf den Zustand derselben in England.) — **Ungen.** (On the origin of the music. Waits at Christmas 1766.) — **W. Sanbury** (Anecd. of the five Music-meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — **W. Hayes** (Anecdotes of the five Music-meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — **Joel Collier** (Music. Travels thro' Engl. 1774. 8.) — Von der jetzigen Beschaffenheit der Musik in London, in N. Forkels musik. Bibl. B. 2. S. 320. — Auch gehört hieher noch: Account of the music. performance in Westminster-Abbey and the Pantheon . . . in commemoration of Handel von Ch. Burney, Lond. 1785. 4. deutsch, Berl. 1785. 4. — — Von der Schottischen Musik finden sich Nachr. in Arnots History of Edinb. 1779. 4. (von M. Frazer Totler) bey Napiers Scottish Songs, und in den Transact. of the Antiquar. Society of Scotland. — — Ueber die Musik in Deutschland: In Fr. Nicolai Beschreibung einer Reise durch Deutschland, Berl. 1783 u. f. 8. 8 Bde. kommen Nachr. über die Beschaffenheit der Musik, in Regensburg, Augsburg, Wien u. a. D. m. vor. — **J. W. Wolf** (Auch eine Reise, aber nur eine kleine musikalische im J. 1782 . . . Weimar 1784. 8. Sieht Nachr. von der Musik in Raumburg, Halle, Dessau, Leipzig, Potsdam, Berlin, Magdeburg,

Burg, Stendal, Ludwigslust, Lübeck, Hamburg, Celle, Braunschweig, u. a. D. m. — Beitr. zur Gesch. der Musik, besonders in Deutschland . . . von J. F. G. A. von Böcklin, Greub. 1790. 8. (Sehr unbedeutend und unrichtig.) — Ueber die Musik in einzeln Städten Deutschlands, als zu Berlin: Uebers. zur Erinnerung an merkw. Zeiten und merkw. Personen, aus dem wichtigen Zeitraume von 1740: 1778. Berl. 1778. 8. Beitr. zur Gesch. der Musik in diesen Zeiten. — Ausführl. Nachr. über den gegenw. Zustand derselben finden sich in J. Nicolai Besch. der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam, Berl. 1769. 8. Sehr verm. ebend. 1784. 8. 3 Th. — Job. Fdr. Reichard (Schreiben über die Berlinische Musik . . . Hamb. 1775. 8.) — Ungen. (Vem. eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebenen öffentlichen Musiken . . . Halle 1788. 8. — Job. C. Fdr. Kellstab (Ueber die Bemerkungen eines Reisenden . . . Berl. 1789. 8. — Auch gehört noch hieher die Nachr. von der Aufführung des Händelschen Messias in der Domkirche zu Berlin, von W. Hiller, Berl. 1786. 4. — Zu München: Im ersten Bde. des Jahrb. der Menschensch. in Bayern, von Lor. Westenrieder, München 1782. 8. finden sich Nachr. über den Zustand der Musik daseibst. — Zu Halle: C. W. Brumley (Briefe über Musikwesen, besonders Cora, in Halle, Quedl. 1781. 8.) — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden deutschen, musikal. Almanache und Zeitschriften. — In Rußland: Nachrichten darüber finden sich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1770. so wie in dem 2oten der Briefe über Rußland, Gött. 1779. 8. und in dem kurzen Abriss der russischen Kirche, Erf. 1788. 8. Kap. 3. — In Schweden: A. A. Sülphor (Historisk Abhandling om Musik och Instrumenter såwdeles om Orgwerks Inrättningen i Allmänhet, jemte Kort Beskrifning öfver ver Orgwerken i Sverige. Beyercks 1775. 8. Den Innhalt s. bey

Forkel, a. a. D. S. 132.) — S. übrigens die Art. Kirchenmusik, und Oper. —

Lebensbeschreibungen von Tonkünstlern und Musikgelehrten: Außer dem, was sich in allgemeinen biographischen Werken, als in J. F. Boissard Icon, erudit. viror. welche mit den Forts. zu mehr als 10 Bänden angewachsen sind. — In des Strol. Ghilini Teatro d'huomini letter. Mil. 1640. 8. Ven. 1647. 4. 2 Bde. — In des Theoph. Epitaphus Ver. Acad. Jesu Chr. Aug. Vindel. 1671. 4. und in Ebend. Theatr. honoris referat. ebend. 1673. 4. — In Jf. Vullart Acad. des Sciences et des Arts . . . Par. 1682. f. 2 Bde. — In P. Grebers Theatr. viror. erud. claror. Nor. 1688. f. 2 Bde. — In des Ch. Perrault Hommes illustr. qui ont paru en France, Par. 1697. f. 2 Bde. — In des Melch. Adam Vit. Philos. germ. Frctfr. 1605. f. — In Jac. Bruckers Ehrentempel der deutschen Gelehrf. . . . Augsb. 1747. 4. und in Ebend. Bildersaal jetztlebender Schriftsteller . . . Augsb. 1741 u. f. f. — In den Serie di Ritratti d'Uomini illustri Toscani . . . Fir. 1766. f. 4 Th. — In J. Orangers Biogr. History of England . . . Lond. 1769 u. f. 4. mit Inbegriff eines Suppl. 5 Th. — In Ad. Voigt a St. Germano Effig. viror. erud. et artif. Bohem. et Moraviae . . . Prag. 1773 u. f. 8. 4 Th. u. d. m. findet, handeln davon besonders: Christn. Fdr. Wilisch (De celebrioribus Musicor. solidiori doctrina illustrium exemplis, Annab. 1710. 4.) — And. Adami von Bolsena (Osserv. per ben regolare il loro dei Cantori della Capella pontificia . . . R. 1711. 4.) — Wl. Moller (Orat. de eruditus Musicis, Flensb. 1715. 4. woben sich auch noch ein ähnlicher Auf. von Joh. Fdr. Seelen findet.) — Christph. Aug. Henmann (Progr. de Minerva Musica, f. de eruditus Cantor. Gött. 1726. 4.) — Heinr. Jac. Sievers (Cantor. erud. Decades duo Rost. 1729. Deutsch, Hamb.

Hamb. 1730. 4.) — **Joh. Mattheson** (Grundl. einer Ehrensporte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikelehrten, Tonkünstler u. s. w. Leben, Werke, Verdienste erscheinen sollen, Hamb. 1740. 4. Enthält 148 Lebensbesch.) — **Joh. Christph. Leonhard** (Progr. quo Scholae Götting. . . . Cantor. figur. ab suo ortu, ordine recensentur . . . Gött. 1743. 4. — **Kenselé**, ein franz. Officier (Observat. sur la Musique, les Musiciens et les Instrumens, Par. 1757. 8. Ist eine krit. Lobrede auf die, seit 40 Jahren in Paris aufgetretenen Virtuosen.) — **Joh. Ad. Hiller** (Lebensbeschr. berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit, Leipz. 1784. 8. Enth. 19 Lebensbeschr.) — **Joh. Sig. Gruber** (Biographien einiger Tonkünstler, Jst. 1786. 8.) — **Ungen.** (Tablettes de renommée des Musiciens, Auteurs, Compositeurs, Virtuoses, Amateurs et Maitres de Musique, voc. et instrum. les plus connus en chaque genre, Par. 1785. 8. — **G. Tiraboschi** (Vey s. Notizie de Pitt. Scult. etc. di Modena 1786. 4. findet sich auch ein appendice de' Professori di Musica.) — — Auch finden sich dergleichen noch in mehreren, in der Folge vorkommenden Histor. krit. Werken von der Musik, als in der Nitzlerschen Bibl. In Marpurgs Histor. krit. Veyträgen und krit. Vortesen. In F. N. Forkels Mus. krit. Bibl. Im musikal. Almanach für Deutschland. In Hillers Wöchentl. Nachrichten, in verschiedenen musikal. Wörterbüchern, u. d. m. — Und allgemeine Nachrichten liefern noch Des Ant. Franc. Doni Dial. della Musica, Ven. 1544. 4. — Des T. Garzoni Piazza univ. de tutte le Professione del mondo, Ven. 1589 und 1651. f. Deutsch, Jst. 1719. f. — **S. Hänting** Orat. de Musica, cont. duplicem Catal. Musicor. ecclesiast. et profanor. Magd. 1596. 4. — Des Rom. Michieli Musica vaga et artificiosa, Ven. 1615. f. — Die Notizie istor. de Contrapuntisti e Compositore

di Musica tanto antichi che moderni. (S. die Lettera crit. des Beccatelli Art. Instrumentalmusik.) — Des Franc. Swertius Athen. Belgic. . . Antv. 1628. f. — Der 2te Th. von T. G. v. Murr Journal zur Kunstgesch. . . . S. 2 u. f. — **J. G. Meusels** Deutsches Künstlerlexicon . . . Lemgo 1778-1789. 8. 2 Th. — **Legende einiger Musikheiligen . . .** Cöln 1786. 8. — u. a. m. — **Nachrichten von musikalischen Gesellschaften:** In des Ant. Franc. Doni Libreria, Ven. 1550-1551. 12. 1557. 8. findet sich ein Verz. aller damahls existirenden musikal. Akademien. — Von der, von Nitzler gestifteten Societät der musikal. Wissenschaften giebt dessen Bibl. Bd. 3. S. 346. Bd. 4. S. 103. Nachricht. — Von der Musikübenden Gesellschaft zu Berlin, s. Marpurgs Histor. krit. Veytr. Bd. 1. S. 385. — Von einer ehemaligen musikal. Gilde in Friedland, ebend. Bd. 2. S. 1. — An account of the Institut. and progress of the Academy of ancient Music, Lond. 1770. 8. — In des Abt. Groux Hist. eccl. de la Cour de France, Par. 1776. findet sich eine Geschichte von der ehmahlg. Königl. Franz. Kapelle. — — Von musikalischen Würden; **J. E. C. Veitrichs** Histor. Nachr. von den akademischen Würden in der Musik, und öffentl. musikal. Akademien und Gesellschaften, Berl. 1752. 8. und ein Veytr. dazu im 4ten Bd. S. 407 von Marpurgs Histor. krit. Veyträgen. — — Von den Rechten der Musiker; **Joh. Jdr. Scheid** (Dissert. de Jure in Music. singulari . . . Rappoltsteinen'si Comitatu annexo, Arg. 1719. 4. — **Joh. D. Stipper** (Progr. de Mus. instrum. tempore iustus publici prohibita . . . Lips. 1727. 4.) — **Abhandl. von den Trompetern, ihren Rechten und Vorzügen, u. s. w. in den Abhandl. der prüfenden Gesellschaft zu Halle, und eine ähnliche Abhandl. in den fortges. Bemühungen der prüfenden Gesellschaft, Th. 4. N. 3. Halle 1741. 8. — Auch gehört im Ganzen hieher**

her des G. Mattei Abhandl. Se i Maestri di Capella son compresi fragli Artigiani . . . Nap. 1785. 4. (G. Musik. Alm. für Deutschland v. J. 1789) und die Beantwortung von einem Ungenannten, E. M. C. Se gli Maestri di Capella etc. Anti Probale . . . Nap. 1785. 8. —

Historisch kritische Zeitschriften:

Joh. Mattheson Critica Musica, d. i. Grundrichtige Untersuchung und Beurtheilung, vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meynungen, Argumente und Einwürfe, so in alten und neuen, gedruckten und angebrachten, musikal. Schriften zu finden . . . Hamb. 1722. 4. 2 Bde. Der Inhalt findet sich bey Forkel, a. a. D.) — **Lor. Mizler** (Neueröffnete Musikal. Bibliothek . . . Leipz. 1739 = 1754. 8. drey Bde. und der 1te Th. des vierten.) Musikal. Staatsrath, in welchem rechtschaffener Musikverständigen Fehler bescheiden angemerkt, eingebildeter und selbst gewachsener so genannten Componisten Thorheiten aber lächerlich gemacht . . . Leipz. 1740. 8. 7 St. — **Senke** (So wird der Verf. des Musikal. Patriot, Bschw. 1741 = 1742. 4. genannt.) — **Joh. Ad. Scheibe** (Der Critische Musikus, Hamb. 1737 u. f. 8. Weim. Leipz. 1745. 8. Joh. Abr. Wienbaum schrieb Unparteiische Anmerkungen über eine Stelle darin 1738. 8. die auch in Misl. Bibl. Bd. 1. Th. 4. S. 62 und in Scheibens Schrift, mit Erduter. zu finden sind; auch lies Scheibe eine besondere Beantwortung, Hamb. 1738. 8. und Wienbaum wieder eine Vertheidigung derselben 1739 drucken, welche ebenfalls in Crit. Musikus sich finden. Auch gehört noch ein Auf. von Schröter in der Misl. Bibl. Bd. 3. Th. 2. S. 201. und der voll. Capellmeister, Hamb. 1738. 8. hieher.) — **Joh. Willb. Marpurg** (Der kritische Musikus an der Spree, Berl. 1750. 4. 50 St. Historisch krit. Beitr. zur Aufnahme der Musik, Berl. 1754 = 1760. 8. 5 Bde. Kritische Briefe über die Tonkunst . . . Berl. 1760 = 1763. 4. 2 Bde.) — **M. C. Laugier** (Sentimens

d'un Harmoniphile, P. 1756. 8.) — **Joh. Ad. Ziller** (Wöchentl. Nachr. und Anmerk. die Musik betreffend, Leipz. 1766 = 1770. 4. mit Inbegriff des Anhanges 5 Bde. — **Stamery** (Journal de Mus. histor. theoret. et pratique, P. 1770. 8. Wie viel Stücke davon fertig geworden, weiß ich nicht.) — **Journ. de Mus. par une société d'Amateurs**, P. 1773. 8. — **The new Musical and universal Magazine** 1775 u. f. — **Luneau de Boisjermain** (Almanac musical 1775 u. f. — **Joh. Nit. Forkel** (Musikal. kritische Bibliothek, Gotha 1778 = 1779. 8. 3 Bde.) — **G. Jos. Vogler** (Betracht. der Mannheimer Confschule, eine Monatschr. Mannh. 1778. 8.) — **Ungen.** (Wahrheiten, die Musik betreffend . . . Erst. 1779. 8.) — **Joh. Jdr. Reichardt** (Musikal. Kunstmagazin, Berl. 1782 = 1791. 4. 8 Stücke und ein Ausz. daraus mit dem Titel, Geist des musikal. Kunstmagazines, Berl. 1791. 8.) — **Ungen.** (Musikal. Almanach für das Deutschland, Leipz. 1782 = 1789. 8. Vier Jahrgänge bis jetzt. Das Werk wird J. N. Forkel zugeschr.) — **Ungen.** (Musikal. Almanach . . . Alcephil, Cosmop. Freyb. 1782 = 1784. 8. 3 Th. Der Verf. soll C. L. Zunker seyn. Ein Zuz. dazu erschien mit der Aufschrift: Sichtbare und unsichtbare Sonnen; und Mondfinsternisse . . . Alceh. (Berl.) 1782. 8.) — **C. Jdr. Cramer** (Magazin der Musik, Hamb. 1783 = 1786. 8. zwey Jahra. Fortgesetzt unter dem Titel: Musik, Kopenh. 1789. 8. vier St.) — **Hans Ad. Freyh. v. Eschstruth** (Musikal. Bibliothek, Marp. 1784 = 1785. 8. 2 St.) — **Heinr. Ph. C. Hofler** (Musikal. Realzeitung, Speier 1788 = 1790. 8. Fortgef. seit 1790 unter dem Titel: Musikal. Correspondenz der deutschen Silarmonischen Gesellschaft.) — **J. S. Marzius** (Taschenbuch für Freunde und Freundinnen der Musik, Erl. (1789) 8.) — **Ungen.** (Calendrier musical universel, Par. 1789. 12.) — **Ungen.** (Journ. für die Tonkunst und ihre Freunde, Erst. 1790.

1790. 4.) — Ungen. Musikal. Wochenblatt, Berl. (1792.) 4. — — Auch finden sich noch hieher gehörige Musf. in den Allgemeinen Zeitschriften, als im teutschen Merkur — im deutschen Museum — in J. G. Meusels Miscell. artistischen Innhaltens und Ebend. Museum für Künstler u. a. m. — —

Einzelne kritische Schriften: **Pietro Aaron** (Lucidario in Musica di alcune opinioni antiche e moderne, Vin. 1545. 4.) — **Cl. Sebastiani** (Bellum musicale, inter plani et mensuralis Cantus reges, de Principatu in Musicae provinc. obtinendo conten. Argent. 1553. 4. 1568. 4. Besteht aus 36 Kap. deren Innh. sich bey Forkel, a. a. D. findet.) — **Erasm. Sartorius** (Belligerasmus, i. e. Histor. belli exorti in regno Mulico . . . Hamb. 1622. 8. Unter dem Titel: Musomachia, und von Laurenberg herausgeg. 1639. 1642. 8.) — **Christoph. Caldenbach** (Dissertat. musica, Tub. 1664. Enthält eine Untersuchung einer Motette des Orlandi.) — **Ant. Liberati** (Lettera . . . in risposta ad una del S. Ovidio Persepegi . . . R. 1685. Lettera sopra un seguito di Quinte 1685. Zur Vertheidigung einer der Sonaten des Corelli.) — **Wolfg. Casp. Prinz** (Phrynis Mitilinaeus, od. Satir. Componist, welcher, vermittelt einer satyr. Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen, ungeschickten und unverständigen Compon. höflich darstellt, und zugleich lehrt, wie ein musikal. Stück rein . . . zu componiren und zu setzen sey . . . 2ter Th. Quedl. 1676. 4. Zweyter Th. Sagan 1677. 4. Alle 3 Th. Dresd. 1699. 4.) — **G. Engelmann** (Musikal. Discourse . . . S. Verbers histor. biogr. Vericon, Art. Engelmann.) — **Joh. Kühnau** (Der musikal. Quacksalber . . . Dresd. 1700. 12. Eine Verspottung unwissender Musiker.) — **Andr. Werkmeister** (Cribrum music. oder Musikal. Sieb, darinnen einige Mängel eines halb gelehrten Componisten vorgestellt, und das Böse von dem Guten gleichsam ausge-

siebt und abgesondert worden . . . Quedl. 1700. 4.) — **Joh. Bähr oder Beer** (Bellum Music. oder Musikal. Krieg, Weim. 1701. 4. Der musik. Krieg, oder Besch. des Haupttreffens zwischen beyden Heroinen der Composition und Harmonie . . . Weissenf. 8. und bey dem folgenden Werke. Musikal. Discurse durch die Princ. der Philos. deducirt . . . Nürnberg. 1719. 8. Enthält, in 60 Kap. die Beantwortung so vieler Fragen.) — **Carbasius** (Lettre à . . . l'auteur du Temple du Gout sur la Mode des Instrumens de Musique, P. 1739. So wird diese Schrift bey Hr. Forkel aus der Hist. du Theatre de l'Acad. Roy. de Mus. a. a. D. S. 473 angezeigt, aber der Name des Verf. scheint ein bloß angenommenener Name zu seyn; wenigstens kommt er sonst nirgends vor; und vielleicht ist die Schrift also die Lettre à un Ami sur le Temple du goût, 1733. 8. von dem Abt Boujet.) — **J. M. v. Loen** (Im 2ten und 4ten Th. seiner Kleinen Schriften 1751 u. f. 8. kommen ein paar hieher gehörige Musf. als: ob die Deutschen gut thun, den Franz. (in Ansehung der Musik) nachzuahmen, über die Tonkunst überh. u. d. m. vor.) — **Joh. Mattheson** (Philol. Treckspiel . . . Hamb. 1752. 8. Gegen Anmerk. im 25ten St. S. 28 der Beytr. zur Historie der d. Sprache. Plus ultra, ein Stückwerk, 1ter Vorrath, ebend. 1754. 2ter und dritter Vorrath, ebend. 1755. 8.) — In den Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissensch. in Deutschland, Berl. 1755. 8. handelt der dritte von der Musik, in Beziehung auf den Gottschedschen Auszug aus dem Vatteur.) — **J. W. Hertel** (Samml. musik. Schriften, größtentheils aus den Werken der Ital. und Frz. übers. Leipz. 1757/1758. 8. Zwö St. deren Innhalt am gehörigen Orte angezeigt ist.) — **Vinc. Martinelli** (Von s. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. gehören verschiedene hieher.) — **Joh. Fdr. Reichardt** (Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, Frst. und Leipz. 1774/1776. 8. 2 Th.)

2 Bb.) — **C. Lud. Junker** (Zwanzig Componisten, eine Skizze, Bern 1776. 8.) — **Bernoulli** Im 2ten Bde. s. Reisebesch. Berl. 1779. 8. findet sich eine Kritik über die Hofcapelle zu Schwedt. — **Joh. Nik. Forkel** (Genauere Bestimmung einiger musikal. Begriffe, Göt. 1780. 4.) — **Ungen.** (Schr. . . über die von H. Hiller . . . in Magdeburg gegebenen öffentl. Concerte, Magd. 1782. 8.) — **Collyer** (Musical Skerches von ihm finden sich, deutsch, im 1ten Bde. des Engl. Vocems von Archenholz.) — In dem 3ten Bde. S. 295 der Allg. deutschen Bibl. findet sich ein Schreiben, über eine, von Burney angestellte, nachtheilige Vergleichung zwischen Händel und Joh. Seb. Bach. — **Ungen.** (Portefeuille für Musikliebhaber, Charakterist. von zwanzig Komponisten und Abhandl. über die Tonkunst, Bern 1792. 8.) — **Musikalische Streitschriften:** Ein Theil derselben ist bereits bey den Werken, durch welche sie veranlaßt worden, angeführt; hierbey gehören: **Marc. Scacchi** (Cribrum Music. ad triticum Syfeticum, s. Examinat. succincta Psalmor. quos non ita pridem Syfertus . . . in lucem edidit in Ven. 1763. f.) — **P. Syfert** (Anticribatio musica ad avenam Scacchian. etc. Dant. 1645. f.) — **K. Johann der 4te von Portugall** (Respuesta a las dudas, que se pusieron a la Missa, Panis quem ego dabo, de Penetrina, Lisb. 1654. 4. Ital. Rom 1655. 4.) — **Bened. Marcello** (Lettera familiare . . . sopra un libro di Duetti, Terz. e Madrigali (des Ant. Lotti) Ven. 1705. 8.) — **Fr. Vals** (Respuesta a la Censura de D. Joach. Martinez . . . Barc. 1716.) — Letters from the Academy of anc. Music to Sign. Lotti with his Answers, Lond. 1732. 8. — **Joh. Mattheson** (Unparteyliche Ged. über ein paar Artikel des 23ten St. der Beytr. zur krit. Hist. der deutschen Sprache, u. s. w. in dem 7ten Bde. dieser Beytr. S. 8.) — **Joh. Fdr. Agricola** (Send Schr. eines reissend

den Lieb. der Musik an der Spree, Berl. 1749. und ein Schreiben zur Vertheidigung des vorigen, ebend. 1749. 8.) — **G. Fdr. Lingke** (Vertheidigungsschr. an H. Mattheson, Leipz. 1732. 8.) — **J. B. Rameau** (Erreurs sur la Musique dans l'Encycl. Par. 1755. 8.) — **J. J. Rousseau** (Examen de deux Principes, avancés p. Mr. R. dans la Brochure intitulée: Erreurs etc. im 16ten Bde. der Rousseauschen Werke, Ausgabe von Zwenbrück.) — **Ungen.** Schreiben an J. G. Hofmann zu Breslau 1759. 8. (Ueber die Sorge und Wäpurgischen Streitigkeiten. Zu ebendenselben gehören noch: die Gedanken eines Thüringischen Tonkünstlers . . . (Berl.) 1763. 8. Das Schreiben an G. Sylvester (1763) 4. und eine helle Brille . . . f. l. 1765. 4. S. übrigens hierüber Marp. Krit. Briefe.) — **J. S. Wenkel** (Schr. an die Tonkünstler; ist gegen Quanz gerichtet.) — **Ungen.** Risposta al celebre S. G. G. Rousseau, Ven. 1769. 8. Gegen R. Einwürfe über Tartini's System.) — **C. M. Engelbert** (Verdediging van de eer der Hollandischen Natie, en welken aanzien van de Musyk u. s. w. 1777. und Anmerkungen darüber 1779. 8. — **Satis** ren und ihre Widerlegungen, Vertheidigungen derselben überhaupt, u. d. m. El. Herlicius (Musico-Matlix, Ged. 1606. 8.) — **Girol. Barodi** (Vey s. Encyclop. sac. et prof. findet sich eine Strigilis dispaca . . . gegen Ath. Kircher.) — **Despreaux** (La Poésie et la Musique, Sat. 1695. 4. Wer dieser Despreaux ist, weiß ich nicht; der bekannte Dichter ist es aber nicht.) — **Gottfr. Vockerodt** (Consultat. IX de . . . abusu musicor. exercitior. sub exemplo princ. romanor. Pr. vom J. 1696. Hierwider schrieb J. Bähr den Urkus murmurat. . . Weimar 1697. 4. und 8. worauf Vockerodt mit dem Mißbrauch der freyen Künste . . . Erst. 1697. 4. antwortete, und Bähr den Vulpes vulpinatur . . . Weiffenfels 1697. 4. drucken ließ. Auch gab **J. C. Lorber** bey

bey

bey dieser Gelegenheit eine Vertheidigung
 der edlen Musik . . . Weim. 1697. 8. und
J. C. Wenzel zu Altenburg ein lat. Pro-
 gram gegen Wockerodt heraus, gegen wel-
 che zusammen des letztern Wiederhohltes
 Zeugniß der Wahrheit . . . gerichtet
 ist.) — **Arth. Bedford** (Great abuse
 of Music, Lond. 1711. 8.) — **J.
 Arbuthnot** (In s. Miscellanies, Lond.
 1751. 12 Bde. finden sich verschiedene,
 zu Gunsten Händels, geschriebene Auf-
 sätze gegen die Gegner desselben.) —
Mart. Heinr. Fuhrmann (Seine,
 wider das Theater herausgegebenen, auch
 hieher gehörigen Schriften sind, bey dem
 Art. Drama, S. 738. angezeigt. Hier
 ist nur zu bemerken, daß die erste durch:
 Ein paar derbe musikal. Ohrfeigen . . .
 H. Mattheson . . . ertheilt 1728. 4. ver-
 anlaßt wurde.) — **M. J. G.** (Unge-
 anderte Copie von einem Schreiben an
 . . . H. Mattheson . . . 1735. 8.) —
Job. Mattheson (Mithridat wider den
 Gift einer welschen Satyre des Salvator
 Rosa la Musica . . . Hamb. 1749. 8.
 woben sich das Gedicht selbst befindet.) —
J. G. Biedermann (Progr. de vita
 musica ex Plaut. Mostell. Freib. 1749.
 4. veranlaßte eine Menge Schriften,
 als Christl. Beurtheilung des Bieder-
 mannischen Progr. von Schröter; Aufs.
 Ged. über Biederm. Progr. . . . St.
 Gallen 1749. 4. (Soll von Biedermann
 selbst seyn.) Rechtmäßige Vertheid. wider
 die groben Lästerungen H. Biedermanns,
 Deutschl. 1750. 8. Abgenöthigte Ehren-
 reitung . . . Leipz. 1750. 4. Nachtge-
 danken . . . Freyb. 1750. 4. Die letztern
 von Biedermann. S. Adf. Anleit. zur
 musikal. Gelahrtheit, S. 77 u. f. der 2ten
 Aufl. und N. Forkels Pitterat. S. 483.)
 — **Job. Mattheson** (Bewährte Pa-
 nacea . . . wider die leidige Kacherie
 freitzer Lehrer, Schwermüthiger Verächter
 und gottloser Schänder der Tonkunst,
 Erste Dosis, Hamb. 1750. 8. Eben-
 falls durch Biedermanns Programm ver-
 anlaßt, welches darin genau geprüft wird.)
 — **Ungen.** (The voice of discord, or
 the battle of fedles 1753. 8. und A

Scheme for having an Italian Opera
 in London of a new taste, ebend.
 1753. 8. — **Job. Lor. Albrecht**
 (Vers. einer Abhandl. von den Ursachen
 des Hasses, welchen einige Menschen ge-
 gen die Musik blicken lassen, Frankenh.
 1765. 4.) — **H. Krause** (Soll, Das
 Etwas von und über Musik, fürs J.
 1777. Febr. 1778. 8. geschrieben haben.) —
Ungen. (Abecario Musico, L. 1780.
 8. Sat. auf die Engl. Tonkünstler.) —
Ungen. (Kunstgerichtliche Tare des Dr-
 gel und Zugspiel des H. N. Vogler,
 vom Volkentreter der Garnisonkirche,
 Verl. 1788. 8.) — — **S.** übrigens
 die, bey dem Art. Drama, S. 726 u. f.
 angeführten Schriften, wider das Thea-
 ter, von welchen mehrere zugleich gegen
 die Musik gerichtet sind. — —

**Musikalische Schriften allgemei-
 nen Inhaltes:** **Conradus a Mure**
 (soll ums J. 1273. eine Schrift de Mus-
 ica geschrieben haben.) — **Manus**
 († 1294. In s. Anti-Claudianus . . .
 Antv. 1611. 8. wird im 3ten und 7ten
 Buch v. d. Mus. gehandelt.) — **Heinr.
 Batew** (1350. In s. Speculo divin.
 finden sich auch Quæst. mus.) — **Bar-
 tholomäus Anglicus** (1360. In s. W.
 De genuinis rerum . . . proprieta-
 tibus, Freft. 1601. 8. soll mancherley
 von der Musik vorkommen.) — **Jam.
 Stuart** (1400. De Musica Tract.) —
Heinr. Baktar († 1448. Contuagium
 de Musica.) — **Jod. Beysselius**
 (1454. De optimo genere Musicor.) —
Agost. Dathi (1460. De musica disci-
 plina.) — **Selix de la Motte le
 Vayer** (1484. Dial. de la Musique.)
 — **Petr. Cleomedes** (Musica, Ven.
 1498.) — **Franc. Degli Albertini**
 (1500. De Musica Tract.) — **Will.
 Cornish** (A Parable between Informa-
 tion and Musike, ein Gedicht, s. Hawtins
 Hist. Vd. 2. S. 508.) — **Ant. Gregoso**
 (Dial. di fortuna e Musica, Ven. 1521.
 8.) — **Heinr. Corn. Agrippa** von
Nettesheim (In s. Schrift De incer-
 tudine et vanitate scientiar. Colon.
 1568. 12. handelt das 17te Kap. von
 der

der Musik; Deutsch im 1ten Vb. S. 27. der Mitzlerischen Bibl.) — Guil. Costeley (Musique, Par. 1549.) — Matth. Reimann (Noctes Musicae, Lips. 1598. fol.) — G. Salowin († 1537. Opusc. de Musica.) — Sim. Boileau (1544. Musica.) — Gabr. Jordani (De Musica, Orat. Rost. 1595.) — Cl. du Verdier (Le Luth, ein Ged. in der Bibl. des du Verdier.) — Mart. Scheffer (Sylvulae mus. Lib. II. Hild. 1605. 8.) — Volk. Leising (Corona Musices . . . Jen. 1611. 4. eine postlerische Rede.) — J. G. Grosse (In s. Compendio quat. facult. Bas. 1620. 8. findet sich S. 136 auch ein Compend. Music.) — Grae. Uberti (Contrasto musico diviso in sette parti, R. 1630. 8.) — Joh. Heidfeld (S. Sphinx theol. philol. Herb. 1631. 8. handelt S. 1055 auch von der Musik.) — Dec. Memmolus († 1631. Dial. della Musica.) — Jac. Reuff (Opellae Mus. Nor. 1643. 8.) — Ann. Bantey (Entret. familiers des Musiciens, Aux. 1643. 8.) — Franc. de la Mothe le Vayer (Dite. scep. de la Mus. in s. Oeuvr. Par. 1656. f.) — Hect. Sec. Abregante (Probl. academ. sopra la Musica, Com. 1656.) — Joh. Theil (De Musica, Progr. Budiss. 1661. 4.) — Val. Fromme (In s. Hag. philol. 1665. 12. wird, im 2ten Buch v. d. Musik geh.) — Vinc. Chiavelloni (Dite. della Musica, Rom. 1668. 4. Vier und zwanzig an der Zahl, welche von der Moralität der Musiker handeln.) — Sam. Schelguigius (De Musica, Disput. 1671. 4.) — Im. Lehmann (Progr. ad Actum valedictor. de Musica 1675.) — Wösl. Gallois (Lettre à Mdl. Regnaule de Sallier touchant la Musique, P. 1680. 12.) — Joh. Pözel (Observat. musicae, Lips. 1678. 1683. 4. Infelix Musicus 1678. 4. Auch wird ihm noch eine Musica politico-practica 1678. 4. zugeschrieben.) — Christph. Schmidt (Progr. de Musica 1687.) — Matth. Dritter Theil.

Avenarius (1692. Musica.) — Onor. Dom. Caramella († 1661. Mus. practico-polit. nella quale s'insegna a' Principi cristiani il modo di cantare un sol motetto in Concerto.) — Im Spectator des Addison wird, N. 361. ein Essai upon Music von einem S. Collier angeführt, welchen ich nicht näher kenne. — Jac. Miler (Dell' arte musica, Nap. 8.) — Hier. Moranus (De Musica.) — Bern. Garzia (De Musica.) — Hugolinus (De Musica.) — Paolo Nassarre (Fragm. musicos repartidos en IV tractad. aum. por D. Ios. de Torres, Mad. 1700. 4.) — Joh. Conv. Arnold (Musica aleximanos . . . Darmst. (1713.) 4. Ankündigung einer Redeübung.) — Lor. Christph. Mitzler (Lusus ingenii de presenti belli . . . Caroli VI. Vic. 1735.) — Abr. Kästner (De isto-musico Progr. Lips. 1740.) Wösl. Villers (Dial. sur la Musique, Par. 1775. 12.) — —

Musikalische Wörterbücher :

Joh. Tinctor (Terminor. Musicae Diffinitorium s. l. et a. (1474) und in J. R. Forkels Allg. Litterat der Musik, S. 204 u. f.) — Th. Balzh. Janowka (Clavis ad Thesaurum magnae artis Musicae, s. Elucidarium omnium fere rer. et verbor. in Musica fig. tam voc. quam instrum. obvient. . . . Prag. 1701. 8.) — Seb. de Brosfard (Diction. de Musique cont. une explication des termes Grecs, lat. ital. et franc. les plus usités de la Musique . . . Par. 1703. f. 17. 6. 8. Amit. 8.) — Joh. Gottfr. Walther (Alte und neue musikal. Bibl. oder Musikalisches Pericon, darinnen die Musici, so sich bey verschiedenen Nationen durch Theorie und Praxis hervor gethan, nebst ihren Schrifften und andern Lebensumständen, imsl. die, in gr. lat. ital. und franz. Sprache gebräuchliche, musikal. Kunstwörter . . . erklärt und beschrieben werden, Hef. 1728. 4. aber nur der Buchstabe A. Vollständig, mit etwas verändertem Titel, Leipz. 1732. 8.) — Kurzgefaß

H h

gefaß

gefaßtes musikal. Lexicon . . . Chem. 1757. 1747. 8. (Ein verstümmelter Auszug aus Walthers Werke.) — **Jam. Crassineau** (A musical Diction. . . . Lond. 1740. 8. Aus Brossards Werke gezogen. Ein Anhang dazu, aus Rousseaus Wörterb. erschien 1769.) — **J. J. Rousseau** (Dictionnaire de Musique, Par. 1767. 4. Amst. 1768. 8. 2 Bde. und nachher in den versch. Samml. f. W. Engl. von Will. Waring, Lond. 1770. 1779. 8. holländ. 1769. 8.) — Beitrag zu einem musikal. Wörterbuche, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. v. J. 1769. S. 301. — **Moret de Lescer** (Dict. raisonné, ou Hist. gen. de la Musique et de la Lutherie, angekündigt im J. 1775. aber ob es erschienen, ist nicht gewiß.) — **Musikal. Handwörterbuch**, oder kurzgef. Anleit. sammtl. im Musikwesen vorkommende, vornehmlich auswendige Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehen . . . Weimar 1786. 8. — **G. Jdr. Wolf** (Kurzgefaßtes Musikal. Lexicon, Halle 1787. 1792. 8.) — **J. J. G. de Meude Monpas** (Dict. de Musique dans lequel on simplifie les expressions et les definitions mathem. et phys. qui ont rapport à cet art avec des remarques sur les Poetes lyr. les Versificat. les Composite. Acteurs, Exeoutans etc. Par. 1788. 8. wodurch die Musikal. Kunst nichts gewonnen hat.) — **J. Hole** (A complete Dict. of Music, cont. a full and clear exposit. divested of technical phrases, of all the words and terms. Engl. Ital. etc. . . Lond. 1790. 8. Scheint nach dem vorigen gearbeitet zu seyn.) — **Ernst. Lud. Gerber** (Histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler, welches Nachr. von dem Leben und (den) Werken musikal. Schriftsteller, berühmter Comp. Sänger, Meister auf Instrumenten, u. s. w. enthält, Leipz. 1790:1792. 8. 2 Th.) — — Uebrigens kommen in mehreren Wörterbüchern musikal. Artikel vor.

Nachrichten von musikalischen Werken: Außer dem, was sich in den, die ganze Litteratur umfassenden Werken

dieser Art, als in **C. Gefners** Pandect. f. Partition. musical. Lib. XXI. Fig. 1548. f. In des **Ant. Franc. Doni** Libreria . . . Vinc. 1550. 1551. 12. 2 Th. 1557. 8. In des **A. du Verdier** Bibliothéque. In des **Ant. Possevin** Bibl. selecta, Ven. 1603. f. In des **G. Draudius** Bibl. classica, Freft. 1611. 4. In des **Mart. Lipenius** Bibl. realis, Freft. 1682. f. In **Cont. Sam. Schurzfleisch** Introd. in noticiam Script. Viteb. 8. 3 Th. In **C. A. Heumanns** Conspect. rei litterar. Hanov. 1791. 8. (ste Aufl.) u. d. m. findet, geben ergleichen besonders: **Th. Mace** (Musicks Monument, or a Remembrancer of the best practical Music, both divine and civil . . . 1676. f. 3 Th.) **John Walfsh** (A Catal. of Mus. cont. all the voc. and instrum. Music, printed in England.) — **Seb. Brosfard** (Catal. des Aut. qui ont écrit de la Musique f. Soll zuerst einzeln gedruckt worden seyn; jetzt befindet er sich bey dem Wörterbuche, ist aber nichts als ein Rahmenverzeichnis.) — **Jean Boivin** (Catal. général des livres de Musique, P. 1729. 8. Nur von pract. Werken.) — **Jac. Adlung** (Anleit. zu der musikal. Gelahrtheit . . . Erf. 1758. 8. Vermehrt von **Ad. Hiller**, Leipz. 1783. 8. Besteht aus 20 Kap.) — **J. G. J. Breitkopf** (Verz. musikal. Bücher so wohl zur Theorie als Praxis . . . Leipz. 1760:1780. 8. Sieben Auflagen.) — **Christph. Dan. Ebeling** (Verz. einer auserlesenen musikal. Bibl. in den Unterhalt. Hamb. 1770. Mit Rückf. auf das 8te Sendschreiben in **J. E. Stockhausens** Entw. einer auserlesenen Bibl. Berl. 1771. 8.) — **Joh. Sigm. Gruber** (Litteratur der Musik . . . Rürnberg. 1783. 8. Beiträge dazu, ebend. 1785:1790. 8. 2 St. Sehr mangelhaft und unordentlich.) — **Joh. Nic. Forkel** (Allgem. Litteratur der Musik, oder Anleit. zur Kenntniß musikal. Bücher . . . systemat. geordnet, Leipz. 1792. 8. Ein vollkommenes Muster in seiner Art.) — —

Auch

Auch finden sich dergleichen Nachrichten noch in und bey mehreren der vorhin angeführten Geschichtschr. der Musik, als Martini, La Borde, Burney u. a. m.

Mythologie.

(Dichtkunst.)

Jede Nation hat ihre Mythologie, oder fabelhafte Geschichte, worauf sich ihre Religion, auch zum Theil die Nationalsitzenlehre gründet, und darin die wahren oder falschen Nachrichten von ihrem Ursprung, und den ältesten Begebenheiten der bürgerlichen Gesellschaft eingehüllt liegen. Aber gemeinlich versteht man unter dieser Benennung das Fabelsystem der Griechen, oder der Römer. Da die alten Dichter einen sehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, so ist sie auch von den Neuern, seitdem sie in den verschiedenen Dichtungsarten sich die Griechen und Römer zu Mustern gewählt haben, in die Werke der Poesie aufgenommen worden. Einige neuere Dichter scheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen eben so uneingeschränkten Gebrauch davon machen könne, als ehedem in der griechischen und lateinischen Poesie; andre scheinen sie fast gänzlich zu verwerfen. Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfasser der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich untersucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol bestimmt, so daß wenig Neues hierüber zu sagen ist. Wir begnügen uns demnach hier einige beyfällige Gedanken über diese Sache vorzutragen.

1. Mythologische Wesen, sie seyen Personen, oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen bestimmten Charakter haben, können als einzelne allegorische, oder metaphorische Bilder so gut gebraucht werden, als die

Sachen, welche die Natur, oder die Künste hervorbringen. Nur müssen dabey, wie bey andern Bildern, die wesentlichen Regeln, daß sie bekannt und der Materie anständig seyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leser schiken sich unbekanntere mythologische Bilder nicht; und in einem geistlichen Gedichte können das Elysium und der Tartarus nicht erscheinen. Aber der Grund, warum sie da verworfen werden, giebt auch tausend andern aus der Natur oder Kunst hergenommenen Bildern, die Ausschließung aus solchen Gedichten.

2. Eben so frey kann man die Mythologie zum Stoff moralischer, oder blos lustiger Erzählungen brauchen. Es wird wol keinem Menschen einfallen, Hagedorns Philemon und Baucis, oder Bodmers Pygmalion, oder Wielands Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tadeln, daß die handelnden Personen aus der Mythologie genommen sind.

Ueberhaupt also kann das ganze mythologische Fach als eine Vorrathskammer angesehen werden, aus der Personen und Sachen als Bilder, oder als Beyspiele herzunehmen sind, und ihr Gebrauch ist nicht mehr eingeschränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

3. Hingegen können mythologische Wesen nie als wirkliche, die außer dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Existenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch sagen: Wie nahe war es daran, daß ich das Reich der Proserpina und den richtenden Aeacus gesehen hätte, u. s. w. wenigstens hatten damals diese Wesen in der Meynung des Pöbels noch einige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde man, durch eine solche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem Wahren, einer ernsthaften

Sache das Gepräge des Scherzes geben. Es scheint überhaupt damit die Beschaffenheit zu haben, wie mit der Einmischung allegorischer Personen in historische Gemälde, davon wir anderswo gesprochen haben *). Es hat etwas Anstößiges, sie mit den in der Natur vorhandenen Wesen in eine Classe gestellt zu sehen. In der äsopischen Fabel sprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Wesen; aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helben sich mit seinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen seyn. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit der Mythologie, in sofern sie historisch behandelt wird.

Seit kurzem haben einige, die das große Ansehen Klopstocks für sich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordischen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glücklich. Was für ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Mythologie der Griechen, die so voll Annehmlichkeit, so voll reizender Bilder ist, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elysium mit allen seinen Lieblichkeiten gegen Valballe, wo die Seligen aus den Hirnschädeln ihrer Feinde Bier und Brantwein trinken, vertauschen können? Die angenehmen Früchte des griechischen Erdreichs stechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordischen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechischen Fabel gegen die rohen der Celtischen.

Aber wenn die mythologischen Personen nicht mehr in die Handlung unsers Heldengedichts, oder unsers Drama eingeführt werden können, so verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren. Das ist wahr, und in diesem Stücke sind wir in dem Fall erwachsener Menschen, die man nicht mehr durch Kindermärchen in Schrecken, oder Erstaunen setzen kann.

*) S. Allegorie in der Malerey.

Die reifere Vernunft erfordert ein andres Wunderbare, als die noch kindische Phantasie. Dieses männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Ist denn im verlornen Paradies, in der Meziade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyssee? „Freylieh nicht. Aber philosophische Köpfe haben Mühe sich an die biblische Mythologie zu gewöhnen.“ Das kann seyn; auch ist die Dichtkunst überhaupt nicht für solche philosophische Köpfe, bey denen die Einbildungskraft, beständig von dem Verstand in Fesseln gehalten wird. „Also, Erdichtung für Erdichtung, hätte man ja beyrn Alten bleiben können.“ Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen ist durchgehends erkannten Wahrheiten so gerade entgegen stünden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: *Ficta sint proxima veris.*



Die, über den Gebrauch der Mythologie, beste Abhandlung in den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur, hat Hr. S. selbst angeführt. Sie findet sich in der 2ten Sammlung, S. 123. und man wird in ihr zugleich einige der Ideen, womit Klop den Gebrauch derselben bestritt, so wie einige Beyträge zur Geschichte des Gebrauches derselben, anrühren. — Auch wird in den kritischen Wäldern N. 5. S. 54. noch etwas über den Gebrauch der Mythologie in christlichen Gedichten gesagt. — Eine ältere, hieher gehörende Abhandlung ist: J. Dan. Müllers Vermischte Gedanken über die Anrufung der Musen und anderer heidnischen Götter, Helmst. 1746. 8. — Uebrigens scheint freylieh, wenigstens, ein Widerspruch mit sich selbst, dem Gebote des Hrn. S. daß man nicht dem Horaz nachsingen müsse; „Wie nahe war ich dem Reiche der Proserpina,“ zum Grunde zu liegen; dieses Gebot scheint ein verfluchter

ter Tadel einer bekannten Stelle aus einer Kamlerschen Ode zu seyn:

„Ganz nahe war ich schon dem Styx,
ganz nahe

„Dem giftgeschwollenen Cerberus, u. s. w.

Allein durch diese Stelle giebt der Dichter wahrlich nicht dem Styx und Cerberus eine Existenz; es sind nichts als Bilder, nichts als Darstellungen, Versinnlichungen der Folgen einer Gefahr, in welche er sich hineindichtet, um seinen König besingen zu können; und ein lyrisches Gedicht ist von einem epischen und dramatischen zu sehr verschieden, als daß, was hier die Eudachion stöhren kann, sie auch dort stöhren müßte. H. S. würde also wohl gethan haben, wenn er genauer, als es hier geschehen ist, die Natur der verschiedenen Arten der Dichtkunst untersucht, und nach Maßgabe derselben, den Gebrauch der Mythologie darin bestimmt hätte. —

Zur Erklärung der Mythologie sind sehr viele Werke geschrieben worden; und ob diese gleich eigentlich nicht hieher gehören: so verbreiten sie denn doch zu viel Licht über den möglichen und den von ihr verschiedentlich gemachten Gebrauch, als daß ich nicht wenigstens auf die, bey dem Art. Allegorie, S. 82. und bey dem Dvidius (Art. Erzählung, S. 123 u. f.) angeführten Schriftsteller verweisen sollte. Auch gehören noch hieher: Letters concerning Mythology by Mr. Blackwell, Lond. 1748. 8. und — Dissert. on the Grecian Mythol. by S. Mufgrave, Lond. 1782. 8. — —

Zur Verständlichkeit derselben sind eben so viel Schriften vorhanden; ich schenkte mich auf die bekanntesten ein, als: Natalis Com. Mythologia, sumpt. Crispini 1641. 8. (Das denn auch, so viel ich weiß, in alle Sprachen übersetzt ist) — Fr. Pomey Pantheum Myth. s. fabul. Deor. Histor. Ultraj. 1697. 8. mit K. (6te Ausg.) Ex ed. F. Pitisci, Amst. 1730. 8. 1741. 8. Franz. von Manant, Par. 1715. 8. Deutsch von J. G. Haager, Chem. 1762. 8. — Hist. poet. pour l'intelligence des Poetes

et des anc. Auteurs p. le P. Gauruche, Par. 1678. 12. verm. ebend. 1725. 1732. 8. — Der 3te Th. der Amusemens philol. des H. Chauspie besteht aus einem Dictionnaire de la Fable. — Ein anderes französisches Werk von H. Mousnier, ist unter dem Titel: Mythologie für Frauenzimmer in poetisch-prosaischen Briefen . . . von G. J. Schaller, Strassb. 1791. 8. ins Deutsche übersezt worden. — Werke von Deutschen Schriftstellern: Benj. Hederichs Grändl. Lexic. mythol. Leipz. 1724. 8. verb. von J. F. Schwabe, Leipz. 1770. 8. — C. L. Dam Einl. in die Götterlehre und Fabelgesch. Berl. 1769. 8. 1786. 8. mit K. (7te Aufl.) — Phil. Jos. Holl Kurzer Unterr. von der Mythologie . . . Nürnberg. 1775. 1789. 8. — Begebenheiten der Götter und Helden nach den Erzähl. des Ovid . . . Goth. 1778. 8. — Ant. Ernst Klausning Verf. einer mythol. Dactyl. für Schulen, oder Einl. in die gr. und röm. Götterlehre, nebst 120 . . . Abdrücken, Leipz. 1781. 8. — Mythol. Lesebuch für die Jugend, Leipz. 1785. 8. 2 Th. — F. Rud. v. Crofing Mythol. Hand- und Lehrbuch, Berl. 1787. 8. — Handbuch der Mythol. . . von Mart. Gottfr. Hermann, Berl. 1787: 1790. 8. 2 Bde. (Eines der gründlichsten Werke dieser Art, worin aber bis jetzt nur die Mythol. aus Homer, Hesiodus und den Iyr. Dichtern erklärt sind.) — J. F. L. Degen Kurzer Begriff der Mythol. Nürnberg. 1790. 8. mit K. — C. W. Kamlers Kurzgefaßte Mythol. Berl. 1790. 8. 2 Bde. — Götterlehre oder Mythol. Dichtungen der Alten . . . v. K. P. Moriz, Berl. 1791. 8. mit K. Auch hat eben dieser Verf. ein Mythol. Wörterbuch zum Gebrauch der Schulen, Berl. 1793. 8. herausg. — P. F. A. Nitsch Mythol. Lexicon, Leipz. 1792. 8. — — Auch gehören noch hieher: A. H. Baumgärtner Gesch. der Helden und Götter Griechenl. und Latens, Erl. 1784. 4. 3 Hefte mit K. — Mythologie durch Vorstellung der schönsten Stücke des Alterthums, Erl. 1793. 4. 5 Hefte.