

haben. So beginnen von den 150 Psalmen zwei und fünfzig mit *Munach* (→ A), neun und zwanzig mit *Geresch* oder *Tiphcha* (→ H), neun und zwanzig mit *Kadma* oder *Merka* (→ C), zwei mit *Baser* (→ D), zwanzig mit *Mahpach* (→ E) und achtzehn mit *Sarka* oder *Rebia* (→ F). Mit *Serach* oder *Schalscheleth* (→ G) also mit der Septime, fängt kein Psalm an. Nähme man nun an, daß der erste Ton eines Gesanges der Grundton desselben sei und das Schlußzeichen *Silluk* (¹) nicht immer den ersten Ton (A), sondern überhaupt den Grundton des Gesanges bezeichne (was viel Wahrscheinlichkeit für sich hat), so würden sich sechs verschiedene Tonleitern bilden lassen, nemlich folgende: Erste oder Grundtonart A. Aeolisch; unsere A-moll-Scala. Zweite Tonart H. Hyperjastisch (nach *Allypius*). Entweder mit der Vorzeichnung *fis*, *gis*, wie H-moll, oder ohne Vorzeichnung wie die phrygische Kirchen-Tonart zu behandeln. Dritte Tonart C. Ionisch. Vierte Tonart D. Dorisch. Fünfte Tonart E. Phrygisch. Sechste Tonart F. Lydisch.

Allein so viel Mannigfaltigkeit und Abwechslung auch in die oft sehr einförmig gebildeten hebr. Singweisen kommt, wenn man sie nach diesem Systeme behandelt und so leicht sich manche Psalmen demselben anzubequemen scheinen, so entschieden widerstreben doch die meisten dem Versuche. Es erscheint daher die Annahme gerechtfertigt, daß die hebr. Musik nur eine Tonart und zwar diejenige hatte, welche unserem A-moll oder der altkirchlichen äolischen Tonart entspricht.

Unentschieden ist auch immer noch die oft aufgeworfene Frage: Ob die Alten Kenntniß der Harmonie hatten und demnach auch mehrstimmig sangen und ihre Gesänge mit Accorden begleiteten, oder ob Gesang und Begleitung stets einstimmig war? — Bei dem Mangel an bestimmten Nachrichten hierüber, wird diese Frage wohl immer unentschieden bleiben. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß bei der Kenntniß, welche die Griechen von den Intervallen und deren mehr oder weniger harmonischem Zusammenklange hatten, sie auch davon in der ausübenden Musik einigen Gebrauch gemacht haben und nicht blos Octaven, sondern auch Quinten und Quartan und vielleicht auch schon Terzen zusammenklingen ließen. Dies scheint wenigstens bei der Begleitung durch mehrsaitige Instrumente der Fall gewesen zu sein, da es sich bei dem Gebrauche derselben kaum denken läßt, daß man immer nur einen Ton auf einmal angeschlagen haben sollte. Dasselbe würde auf die hebräische Musik anzuwenden sein. Allein eine so vollkommene Kenntniß der harmonischen Gesetze und einen durchgehends dreistimmigen Choralgesang, wie *Anton* annimmt, darf man gewiß bei den Hebräern nicht suchen. Auch hat man sehr falsch gegriffen, wenn man die doppelte Accentuation mehrerer Stücke sich durch die Annahme erklären wollte, daß, während der obere Accent die Melodie anzeigte, der untere den Grundbaß dazu angäbe. Es werden vielmehr dadurch zwei verschiedene Melodien notirt, welche bald zusammengehen, wo die Accentuation einfach ist, bald in verschiedenen Fortschreitungen sich bewegen, wo die doppelte wieder eintritt. Den sonnenklaren Beweis davon liefert meine Entzifferung des Decalogus (2. Mose XXII., 2 ff. und mit einigen Varianten in Text und Melodie 5. Mos. V., 12 ff.). Diese Entzifferung, wodurch auf einmal das in Betreff der Accentuation über der merkwürdigen Stelle schwebende Dunkel aufgehellt wird, ist eine neue Stütze der Richtigkeit meiner Entdeckung. Denn nur durch die Nachweisung, daß