

F. F. Reichardt's

# Musikalisches Kunstmagazin.

VII. Stück.

Von der  
Methodenlehre des Geschmacks. \*)

**D**ie Eintheilung einer Critik in Elementarlehre und Methodenlehre welche vor der Wissenschaft vorhergeht, läßt sich auf die Geschmackscritik nicht anwenden; weil es keine Wissenschaft des Schönen giebt noch geben kann, und das Urtheil des Geschmacks nicht durch Principien bestimmbar ist; denn was das Wissenschaftliche in jeder Kunst anlangt, welches auf Wahrheit in der Darstellung ihres Objekts geht, so ist dieses zwar die unumgängliche Bedingung der schönen Kunst, aber diese nicht selber. Es giebt also für die schöne Kunst nur eine Manier (modus) nicht Lehrart, (methodus). Der Meister muß es vormachen, was und wie es der Schüler zu Stande bringen soll und die allgemeinen Regeln, darunter er zuletzt sein Verfahren bringt, können eher dienen die Hauptmomente desselben gelegentlich in Erinnerung zu bringen, als sie ihm vorzuschreiben.

Hiebey muß demnach auf ein gewisses Ideal Rücksicht genommen werden, welches die Kunst vor Augen haben muß, ob sie es gleich in ihrer Ausübung nie völlig erreicht. Nur durch die Aufweckung der Einbildungskraft des Schülers zur Angemessenheit mit einem gegebenen Begriffe durch die angemerkte Unzulänglichkeit des Ausdrucks für die Idee, welche der Begriff selbst, nicht erreicht, weil sie ästhetisch ist, und durch scharfe Critik kann verhütet werden, daß die Beyspiele, die ihm vorgelegt werden, von ihm nicht so fort für Urbilder und etwa keiner noch höhern Norm und eigener Beurtheilung unterworfenen Muster der Nachahmung gehalten und so das Genie, mit ihm aber auch die Freyheit der Einbildungskraft selbst in ihrer Gesetzmäßigkeit erstickt werde, ohne welche keine schöne Kunst, selbst nicht einmal ein richtiger sie beurtheilender eigener Geschmack, möglich ist.

Einige

\*) Aus Kants Critik der Urtheilskraft S. 257. Dieses vortrefliche, aufhellende Werk können forschende Künstler und Kunstkenner nicht eifrig genug studiren. Am Ende dieses Stücks soll ein kurzer Auszug aus Kants meisterlichen Abhandlungen

Musikal. Kunstmagazin, 7. Stück.

über Kunst und Genie, so weit es der eingeschränkte Raum erlaubt, gegeben werden. Diese Stelle schien mir hier besonders für Stucks unberufne Critiker ohne Einbildungskraft an ihrem rechten Orte zu stehen.

Einige Anmerkungen  
zu den  
merkwürdigen Stücken großer Meister  
im sechsten Stück des Kunstmagazins.

Man findet hier mehrere leidenschaftliche Gesänge von sehr verschiedenen Künstlern, aus sehr verschiedenen Zeiten zusammengestellt. Eine hochleidenschaftliche Arie aus Glucks *Ulceste*; eine schönleidenschaftliche Cavatine aus Sacchini's *Renaud*; eine sehr wahr declamirte fast desselben Inhalts, von Nicolo Sago dagegengestellt; eine stärker declamirte und zugleich als Tonstück vortreflich gemachte Cavatine von Zündel, und von Buononcini eine angenehme gesangvolle Arie dagegen gestellt. Dann folgt noch eine ausdrucksvolle und zugleich angenehme Arie von *Allejandro Scarlatti* und ein nachdruckvolles Chor aus einer Passionsmusik von *Porpora*, das eigentlich underufen in diesen Kreis kam.

Nur einige Anmerkungen zu Erweckung größerer Aufmerksamkeit mögen diese Meisterwerke begleiten.

Der leidenschaftliche Ausdruck der Klage in Glucks Arie: *Misero e che fard?* ist vielleicht der höchste, den irgend ein Tonkünstler bis jetzt erreicht hat. Glück hat dazu alle Mittel angewandt, die unsre Kunst kennt: Ton und Tonart, sie geht aus *C mol*, *Taktart*, es ist der kurze *Viervierteltakt* in zurückgehaltener *Andante* Bewegung, die bey den abgebrochenen Sätzen immer fortzueilen strebt; *Rythmus*, fast die ganze Arie besteht aus kurzen *Rythmen* von zwey Takten, die nur am Ende eines Hauptperioden, wo die Leidenschaft sich ganz aushauchen will oder wie kraftlos hinsinkt, mit *Rythmen* von drey und von vier Takten wechseln; *Begleitung*: fortdauernde, unruhige Bewegung in den *Mittelfstimmen*, klagende aushaltende hohe Töne in der begleitenden *Oberstimme*, verdoppelt von durchbringenden *Bassons*; *Wiederholungen*: sehr häufige, nachdruckvolle *Wiederholungen* des klagenden Hauptgedanken, und tiefeindringende *Nachahmungen* desselben in ruhrenden *Bassons*; *Declamation*: voll der stärksten *Accente*, in den heftigsten *Momenten* *Intervallen*-*Fort*-*Schreitungen* von großen *Sexten*, *Octaven*, ja *Decimensprünge*; *Melodie*: dazwischen schleichend in engen klagenden *Intervallen* von kleinen *Secunden*, wie im *Thema* und im klagenden Hauptgedanken, und kleine *Terzen*, und nur am Ende, wo die Leidenschaft am höchsten steigt, in hochjammernden verminderten *Quinten*; *Harmonie*: häufiger Gebrauch der verminderten *None* (9) von der *Dominante* (5) in allen *Versehungen* des *Akkords*, häufige, tiefeinschneidende, *dissonirende* *Vorhalte* und *Aufhaltungen*; *Modulation*: fast durchaus in *Molltönen*; aus *C mol*, nach einer kurzen *Ausweichung* ins *Es dur*, und schnellen *Zurücktreten* ins *C mol* mit einer *schneidenden* *Transposition* ins *D mol*, gar mit einer *halben* *Cadenz* in *A dur* geschlossen, was an einem *Tonstück*, blos als solches betrachtet, höchst beleidigen würde, hier aber, wo es auf den Ausdruck der höchsten Leidenschaft ankommt, die von allen *Gesetzen* der *Natur* und der *Kunst* nicht hören mag, \*) von *ausserordentlicher*

\*) Deren höchster Ausdruck aber freylich allen sehr empfindlichen Nerven, die keine plötzliche und heftige Berührung ohne Schmerz ertragen können, allemal beleidigend ist. Ein wahrhafter Charakterzug vom vorigen König von Preussen steht hier wohl am rechten Orte. Bey seiner großen Zartheit des Gefühls hatte er die Theorie, die schönen Künste müßten überall angenehm und ergötzend seyn und den Ausdruck nie bis zur höchsten Nührung oder gar Erschütterung treiben: und so verworf er Grauns vortrefliche Arie *misero parghetto* im *Demofonte*, weil sie zu wahr, zu klagend ihm war, und ließ

jederzeit wenn die Oper *Demofonte* von Graun aufgeführt wurde, statt jener Arie die angenehmere, aber weit schwächere *Safische* Composition nehmen. Jene Arie gehört zu den Stücken die ich mit sehr vielen andern von Graun und Zaffe in diesem Kunstmagazin längst als Muster hätte abdrucken lassen, wenn die Werke dieser beyden vortreflichen Künstler nicht in den Händen aller deutschen Musikfreunde wären, und es hier nicht vorzüglich darauf ankäme weniger bekannte Stücke dem Publikum in die Hände zu liefern.

cher Wirkung ist und vielleicht nur den einen wahren Nachtheil hat, daß dieser äußerste, desperate Schritt zu früh geschieht, und die drauf folgende Transposition des klagenden Thema's ins *D mol*, das schon an sich schwächer wirkt als *C mol* entkräftet. — Vielleicht gehört dieser Zug auch zu dem, was — wie Kant so treffend sagt — was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich ohne die Idee zu schwächen, nicht wohl weg-schaffen ließ. **GLUCK** fühlte hier daß eine Transposition des Thema's und des klagenden Hauptgedankens in einem höhern Ton von großer Wirkung seyn würde, auf die gewöhnliche Weise in die *Quinte* oder *Quarte* zu steigen, war hier der Stimme und auch des imitirenden Bassons wegen nicht möglich, die Melodie wurde zu hoch, in die dem Haupttone verwandte *Durtonart* *es dur*, als ganz gewöhnliche Ausweichung wollt' er auch nicht, er wollte klagen und stärker klagen als das erste Mal; *es mol*? — wurde auch schon zu hoch und für die Begleitung sehr schwer, war auch von der andern Seite eben so entfernt. — All dieses und vielleicht noch mehreres mochte **GLUCK** hinterdrein überlegen, und wenn er auch wirklich jene schneidende Transposition, in die ihn sein heftiges Gefühl im Augenblick der Begeisterung hineingerissen, hinterdrein mit dem Auge der Critik als Mißgestalt betrachtete, so konnte er doch von allem, was ihm die Critik sagte keine Anwendung machen ohne den ersten starken Ausdruck zu schwächen. Auch schrieb er die Oper für Italiäner zu einer Zeit da man in Italien an die schnellsten schneidenden Modulationen gewohnt war, und sich deren nur zu häufig und sehr oft ohne allen Zweck bediente. Genug, **GLUCK**, der überhaupt den höchsten herzzerreißenden Ausdruck liebt; ließ diese Modulation — gegen die jeder Schüler, der nur ein Lehrbuch der Harmonie gelesen hat, eine ganze wohlgegründete Abhandlung schreiben kann — er ließ sie stehen, weil er sah, er könne sie nicht wegnehmen ohne den Ausdruck zu schwächen; und er that wohl daran. Jener Schüler thut aber auch sehr wohl daran wenn er sie nicht nachgemacht. Kant sagt an eben der Stelle eben so wahr: „Dieser Muth ist an einem Genie allein Verdienst und eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an, ist aber keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber das Genie gleichsam privilegiert ist, da das Unnachahmliche seines Geisteschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde.“ Doch weiter! Aus dem *D mol* modulirt **GLUCK** ins *G mol*, worinnen er schließt, doch gleich wieder die große Terz ergreift und ins *C mol* geht. Wenn er darinnen nach einigem Verweilen geschlossen hat, und man das Ende des Leidens hofft, führt die große Terz ins *F mol*, und nun steigt alles zur äußersten Höhe: Deklamation, Gesang, Modulation, Bewegung, Begleitung, alles drängt sich dem höchsten Gipfel hinan, auf dem der Sänger einen Augenblick athemlos ruht — und dann sinkt die Stimme ohnmächtig hinab und schließt mit aufgehaltinem Rhythmus. Der Hauptgedanke, der durch das ganze Stück jammert und dem empfindlichen Zuhörer fast das Herz zerreißt, weint ihm noch nach in Imitationen der Violinen und der Bassons, und geht in der Oper selbst ins folgende Recitativ über, weshalb das Ritornell hier in der Dominante schließt.

Ueber die etwas gezwungene Wiederholung des ersten *e come* die den klagenden Hauptgedanken der Arie erst von den Instrumenten vortragen läßt, und die drauf folgende Modulation ins *es dur*, die einzige nicht klagende, vielmehr tröstliche im ganzen Stücke, könnte man bey der Art wie **GLUCK** oft arbeitete und wie er oft schon gemachte Sachen noch besser zu benutzen suchte, leicht auf den Gedanken kommen, daß dieser Hauptgedanke sammt der drauf folgenden Modulation erst andern Worten angehört habe und hler neu benutzt worden ist. — Doch ich mag nicht kritteln, will mit meinen Bemerkungen nur die Aufmerksamkeit junger Künstler und ächter Kunstfreunde aufregen.

Könn't ich dadurch doch auch einigermaßen auf solche Männer unter uns wirken die **GLUCK'S** Werke immer noch so ganz falsch öffentlich beurtheilen, und sich durch die Sarkasmen seiner aufgebrachten Verehrer sogar zu Berunglimpfungen verleiten lassen! Doch dies bey Seite, so werden jene Männer **GLUCK** und alle die ihm gleichen ewig falsch beurtheilen, so lange sie seine dramatischen hochleidenschaftlichen Kunstwerke bloß nach den eingeschränkten Regeln eines gutgearbeiteten Tonstücks beurtheilen. Ein solches wird mit Recht hochgeachtet, und die

die Regeln dazu sind gut und richtig: auch dringt die wahre Schule mit Recht darauf, daß der Schüler den sogenannten reinen Satz erst gründlich und fleißig studire um die Kunstwerkzeuge ganz in seiner Gewalt zu haben, eh' er daran geht ein großes Kunstwerk zu machen, und die Vernachlässigung dieses früheren Studiums bestrafe sich hinterdrein sehr hart, und erschwert die Ausarbeitung der glücklichsten leichtgefaßtesten Ideen entseßlich und macht oft die letzte Vollendung unmöglich. Wenn nun aber ein Mann von außerordentlichem Genie und Geist, der alles das von Natur hat, was sich nicht erlernt und nicht nachahmt, und was ein Kunstwerk allein zu einem kräftigen und allgemein wirkenden Kunstwerk macht, auf seinem eignen Wege durcharbeitet und Werke von ächter Originalität, von hinreißender Kraft darstellt, wenn der den schulgerechten Theil der Kunst hie und da vernachlässiget, oft weil er fühlt daß „durch ängstliche Behutsamkeit das Unnahmlische seines Geisteschwunges leiden würde,“ oft auch, weil ihm wirklich die Handgriffe zu fehlen scheinen, die nur ein in den Regeln mechanischgeübtes Auge erkennt, nur eine geübte Hand ohne Mühe mit Sicherheit ausübt. — Diesem Manne nun die sieben Regeln der wahren Rechtschreibung zum Maasstabe seines Verdienstes ansehen — es ist unbegreiflich wie Männer von sonst achtungswerthen Kenntnissen sich so vergessen können, oder auch so wenig Selbstkenntniß haben mögen nicht einsehen zu können, daß die Beurtheilung eines solchen Werks nicht ihre Sache ist. Könnt' ich diesen Männern nur eine deutliche Vorstellung geben von der ganz verschiedenen Verfahrensart des Künstlers, der leidenschaftlichen bearbeitet, und dessen der zum alleinigen Zweck hat ein regelrechtes Werk zu machen. Diese Verfahrensarten sind eben so himmelweit von einander verschieden als die Werke selbst: als eine Juge von dieser leidenschaftlichen Arie. Ja, man würde noch sehr irren, wenn man glaubte **GLUCK** sey bey der Bearbeitung der Arie so zu Werke gegangen, als ich bey der Zergliederung thun mußte, um mit Worten zu bezeichnen was das schaffende Genie dem durch lange Beobachtung und vielfachen Genuß ächter Kunstwerke, und Uebung kunstfertigen Künstler in der schönen Stunde der Begeisterung eingab. Nun aber gar zu glauben, daß man **GLUCK'S** Werke beurtheilen kann, weil man die Regeln des reinen Satzes versteht, ist eben so gerecht und bescheiden als wenn man glaubte **Goethe's** Werke beurtheilen zu können weil man Adelungs deutsche Sprachlehre wohl inne hat.

Es ist auch wohl zu viel Präension auf das Urtheil solcher Künstler die ihre Kunst und zugleich die Werke großer Meister mit Eifer studiren, die sich mit den Werken Glucks viele Jahre lang beschäftigt haben, und immer neue Nahrung, neuen Reichthum darinnen entdecken, sie auch wirklich selbst und recht gehört haben, wenn man auf deren Urtheil nichts giebt, wenn man deren einstimmiges Urtheil — warum soll ich hier nicht **Schulze Salieri, Kunzen und mich selbst** nennen? — daß sie **GLUCK** für theatralische Wirkung und leidenschaftlichen Ausdruck, für das höchste Muster, das die Kunst bis ißt besitzt, halten — wenn man denen französischen Anekdoten von unerlaubten Mitteln ein Werk aufs Theater zu bringen, entgegensetzt! Ich möchte nicht gerne bitter werden, viel lieber möcht' ich Aufklärung, Vereinigung, oder wenigstens bescheidene Ergebung bewirken: denn es schreiben Männer gegen **GLUCK**, die ich von vielen andern Seiten sehr hochschätze, und an deren Beyfall mir selbst gelegen ist. Ich treffe mich mit meinem Freunde **Schulze** zufälligerweise zusammen, dem vortrefflichen Künstler ein seiner würdiges Denkmal zu schreiben. Vielleicht gelingt uns dabey auch jene Aufklärung und Vereinigung.

Die folgende Arie von *Sachini* ist ein sehr schönes Beyspiel wie die neuern Italiäner auch unangenehme Leidenschaften schön zu behandeln suchen und verstehen. *S.* drückt hier nicht so wohl den Schmerz der *Arinide* über die Grausamkeit des ihr ungetreuen *Renaud* aus, als das dadurch für ihn verschmerzte Glück: und gerne wäre sie ihm allein in die tiefsten Einöden gefolgt, hätt' ihm da, ihre Bande verhehrend, ihr Leben aufgesperrt. — Wie wohl ihm das hätte thun müssen, das drückt ihr Gesang vortrefflich aus! Ob das wahr ist? Ob es nicht vielmehr Kunstfoketterie ist? — Für eine Nation wie die Italiänische, die Sinn für schöne Formen hat, und wollüstige Empfindungen über alles liebt, mag es auch wahr und recht seyn die schöne Seite nur vorzuführen; (die ächten Franzosen lieben es nicht,) aber daß es nun auch an der schönen süßen Melodie nicht genug ist, daß nun auch der Zuhörer durch die Begleitung gewiegt, geschaukelt, gekißelt werden muß, das ist der schön-

nen Melodie wegen selbst sehr zu tabeln und zu bedauern. Ich sah das kleine Stück zuerst ohne alle Begleitung auf kleinen Blättern abgedruckt, wie man denn in Paris Lieblingsgesänge aus Opern auf alle mögliche Weise ins Publikum bringt, und sie machte mir sehr viel Vergnügen. In Paris bey der Vorstellung der Oper selbst hätte dieses ganz unpaßliche Scherzare der Instrumente das in diesen 27 Tacten sechs verschiedene Figuren enthält, beynabe gemacht, daß ich die ganze kleine Arie überhört hätte: sie that auf mich durchaus keine Wirkung. Ein Italiäner, der neben mir saß, und mich darauf anstieß das vortrefliche Accompanement zu hören, machte mich erst aufmerksam darauf, und war gewiß mit meiner Antwort eben so wenig zufrieden als ich mit der Begleitung.

In der folgenden alten *Cavatine* aus dem vorigen Jahrhundert über dieselbe Empfindung, ist dafür wieder lauter Wahrheit und nichts als Wahrheit: Sie fängt in *F mol* an, und bis auf eine Transposition ins *as dur*, die eigentlich nur ein Schlendrian ist, bleibt sie im *F mol* und schließt darin: deklamirt die Worte richtig und stark ohne schöne Melodie und hat nachdrückliche Wiederholungen.

Da sehe man aber drauf unsern stolzen und wahren und zugleich schönen und reichen HÄNDEL, wie der deklamirt und dabey singt und modulirt! Dessen beste Werke darf man freylich nur vorlegen: es bedarf keiner Erklärungen und keiner Rechtfertigungen, den setzt, so bald von Kunst überhaupt die Rede ist gerne jeder oben an. Bey diesem Stücke hat die feinere Kritik, die nichts schonen muß, vielleicht nur zu erinnern, daß die Contraste für den guten Geschmack zu prell gegen einander gestellt sind.

Auch die alten Italiäner hatten ihre Leute die die unangenehmen Empfindungen schön auszudrücken wußten: man sehe hier den angenehmen schönsingenden Abschied des Liebhabers; er schmeichelt seine *amabile*, *ben mio* und scheint an ihrem Andenken an ihn gar nicht zu zweifeln: der Schluß ist ein gar süßer Ausdruck der zärtlichsten Bitte. *Buononcini* ist übrigens einer von den Italiänern die unsern vortreflichen HÄNDEL zu mancher harmonischen Ueberladung und gesuchten Künstley in seinen Opern verleitet haben: er war einer seiner Rivale in *LONDON*, wo man oft den größten deutschen Künstler dem angenehmen Italiäner entgegenstellte. HÄNDEL fand in den Italiänern, die neben ihm arbeiteten damals schon zu viel Bestreben nach süßen Melodien und zu wenig Fleiß und Reichthum an Harmonie, und wollte darum wohl in seinen gegenstehenden Werken um so mehr Harmonie und Fleiß zeigen. —

In der darauf folgenden Arie von *Alessandri Scarlatti* der in Händels zartester Jugend schon ein großer verehrter Meister war, wird man schon mehr Vereinigung von Wahrheit im Ausdrucke und Annehmlichkeit des Gesanges finden: auch ist sie weniger einförmig in der Modulation.

In dem Chor von *Porpora* ist der Ausdruck der hohen Wichtigkeit durch die Verlängerung des  $\frac{3}{8}$  zu  $\frac{3}{4}$  Tacts vorzüglich merkwürdig: die Worte erhalten dadurch ein außerordentliches Gewicht. Uebrigens sollte dieses Chor eigentlich in eine andere Reihe von Stücken zu stehen kommen, und so enthalte ich mich in diesem schon zu lang gewordenen Artikel alles weiteren Raisonnements darüber.

# Merkwürdige Stücke verschiedener Meister.

## Händel.

*Violino I.*

*Violino II.*

*Largo,*

Pian-ge - rò, pian-ge - rò la for-te mi-a.

sì cru - de - le e tan-ta ri - a finchè vi - ta in petto a - vrò.

Pian-ge - rò, pian-ge - rò la for-te mi-a sì cru-

de-le e tan-ta ri-a piange - rò la for-te mi-a sì cru-de-le

- e tan-ta ri-a fin - chè vi - ta in petto a - vrò,

fin - chè vi-ta, fin - chè vi - ta in petto a - vrò

Allegro.

Ma poi morta d'ogn' intor - no,

*unis.*

*Violoncello.*

il ti - ran - no e not - te e gior - no

This system contains the first two systems of music. The top system has a vocal line in treble clef with the instruction *unis.* and a piano accompaniment in 3/4 time. The second system continues the vocal line with lyrics "il ti - ran - no e not - te e gior - no" and includes a Violoncello line in bass clef.

fat - ta spet - tro a - gi - te - rò

This system contains the third and fourth systems of music. The vocal line continues with lyrics "fat - ta spet - tro a - gi - te - rò". The Violoncello line continues with its accompaniment.

This system contains the fifth and sixth systems of music. It features the vocal line and the Violoncello line continuing their respective parts.

fat - ta spet

This system contains the seventh and eighth systems of music. The vocal line continues with lyrics "fat - ta spet". The Violoncello line continues with its accompaniment.



tro fat-ta spet-tro a - gi - te-rò

ma poi mor - ta d'ogn'in tor - no

il ti - ran - no e not - te e gior - no

fat - ta spet - tro a - gi - te - rò

fat-ta spet - tro a - gi - te - rò

*Da capo.*

## R a m e a u.

Air tendre.

Quel-le foi - ble vic - toi-re lorsqu'on perd un bien sans ré - tour

tour. La ven - geance plait à la gloi - re mais ne con - so - le pas l'a - mour. La ven -

geance plait à la gloi - re mais ne con - so - le pas l'a - mour.

Leonardo Leo.

Allegretto.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for the second system, including a trill (*tr*) marking and the word "Per" at the end of the staff.

chi fa-per de-fi-a la for-te sua qual fi-a la zin-ga-ret-ta è qui la zin-ga-

ret-ta è qui la zin-ga-ret-ta è qui Per

chi fa-per de-fi-a la for-te sua qual fi-a qual fi-a la zin-ga-ret-ta è

qui, la zin - ga - ret - ta è qui, è qui la zin - ga - retta è

qui, la zin - ga - ret - ta è qui.

Zwey Cavatinen aus der Oper Protefilao.  
 Cavatina von Naumann.  
 (aus dem zweyten Akt.)

Larghetto. Erifile.

*Fagotto Solo*

*Violoncello Solo.*

*Basso*

*Violin.*

*Fagot.*

— li-do nel-le ve-ne mi fcor-re il fan - - - gual

*Violini*

co-re; regge-rea tante pe-ne quest'al-ma mia non fà.

*Fag.*

*Violonc.*

Ge - li-do nelle ve ne mi fcor- re il fanguaal co - re reg- gere a tan-te

pe - ne quest'al - ma mia non fà, reg - ge-rea tante pe - ne quest'al-

— ma mia non fà, reg-ge-re a tan - te

*Coro.*  
Mi - fe - ra in tan-to or-ro - re chi la con-fo-le -

*Coro.*  
Mi - fe - ra in tan-to or-ro - re

Detailed description: This system contains the first three staves of music. The top staff is a vocal line in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "— ma mia non fà, reg-ge-re a tan - te". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff begins with a *Coro.* marking and the lyrics "Mi - fe - ra in tan-to or-ro - re chi la con-fo-le -". The bottom staff also begins with a *Coro.* marking and the lyrics "Mi - fe - ra in tan-to or-ro - re".

pe - ne quest' alma mi - a non fà.

rà, mi - fe - ra in tan-to or-ro - re chi la con-fo-le - rà.

Detailed description: This system contains the next three staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics "pe - ne quest' alma mi - a non fà.". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff begins with the lyrics "rà, mi - fe - ra in tan-to or-ro - re chi la con-fo-le - rà.". The bottom staff continues the piano accompaniment.

Detailed description: This system contains the final three staves of music on the page. The top staff is a vocal line that is mostly empty, indicating the end of the vocal part. The middle and bottom staves are piano accompaniment, concluding the piece with a final chord and a fermata.

## Cavatina von Reichardt.

(aus dem ersten Akt der Oper Proteusilao.)

Adagio. Erifile.

Fag. Solo.

Corni.

In - fe - li - ce i miei fo-

spi - ri Spargo in va - no all' au - rea' ven - ti, nè ri - spon - de a' miei la-

men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor, né ri - spon - de a' miei la -

men - ti, che il mio bar - ba - ro do - lor,

che il mio bar - - - - - ba - ro do - lor.

In - fe - li - ce, in - fe -



li - ce i miei fo - spi - ri spargo in - va - no al au - re a' ven - ti in -

va - no, in - va - - - - no. Nè ri spon - de a' miei la -

men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor, che il mio bar - ba - ro do -

lor nè ri - spon - de a' miei la - men - ti che il mio bar - ba - ro do -

lor, che il mio bar - ba - ro do - lor, — — — bar - - -

*cresc.* *f p*

This system contains the first three staves of music. The vocal line is on the top staff, the piano accompaniment on the middle staff, and the bass line on the bottom staff. The key signature has two flats and the time signature is 3/8. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

ba - ro do - lor, che il mio bar - ba - ro do -

*f p* *cresc.*

This system contains the second three staves of music. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment and bass line continue with the same rhythmic pattern.

lor che il mio bar - ba - ro do -

*pp* *f*

This system contains the third three staves of music. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment and bass line continue.

lor.

Es geht ins Recit. über.

This system contains the final three staves of music. The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment and bass line end with a fermata. The instruction "Es geht ins Recit. über." is written below the piano part.

Zusätze zu dem Aufsatze  
über die  
**m u s i k a l i s c h e A u s f ü h r u n g**  
im dritten und vierten Stück des musikalischen Kunstmagazins.

---

In Berlin hat der Oberbaudirector, Hr. Geheimerath Langhans der mit wahrem Eifer jeden Theil seiner Kunst beherzigt, bey der neuerlichen gänzlichen Umänderung des Opernhauses, wodurch es eins der allerelegantesten und geschmackvollsten Theater in Europa geworden, auch bey der Einrichtung des Orchesters auf den bessern Effekt der Musik Rücksicht genommen, und bey dem neuen Theaterbau in Charlottenburg, bey Berlin, benützt er einige Vortheile, die man in München, Stutgard und Turin zur Vervollkommnung des Orchesterbaues versucht hat; wovon nach geendigtem Bau und gemachter Erfahrung eine ausführliche und gründliche Nachricht dem musikalischen Publikum gewiß willkommen seyn wird.

---

Du Bos handelt, in seinen Reflexions critiques Tom. III. Sect. XII. ziemlich ausführlich von den Schallvasen und Schallwänden der Alten. Außer dem Vitruv, der Lib. 5. cap. 5. selbst die Regeln angiebt, nach welchem jene Vasen-Wände dem System des Aristoren gemäß auch harmonisch einzurichten waren, benützt du Bos auch den Plinius und Calliodor. Es ist zu bedauern, daß Forkel in seiner allgemeinen Geschichte der Musik die alle frühere italiänische, englische, französische und deutsche Werke über diesen Gegenstand, eben so sehr an Vollständigkeit und ächtem Litteratorfleiß, als an Vollständigkeit und Genauigkeit übertrifft, diesen interessanten Punkt unberührt gelassen hat. In der Geschichte der Musik bey den Römern führt er Vitruv's Werk de Architectura an, in welchem Lib. 5. cap. 5. von jenem Gegenstande gehandelt wird, ohne sich aber selbst auf die Sache einzulassen. Es ist dieses um so mehr zu bedauern, da solche Gegenstände unter der fleißigen sorgsamen Hand unsers Geschichtschreibers allemahl sehr gewinnen.

Unsre Boiserien, die bey Musikfälen hie und da angebracht werden, könnten auch in Theatern mit Nutzen angewand werden.

---

Für Flügel und Claviere arbeiten Oesterlein und Straube in Berlin ist sehr gut, und Silbermann hat an seinem Sohne in Straßburg einen sehr geschickten Nachfolger. Ich sahe in späteren Jahren, bey diesem Künstler einen Flügel mit einem Pedal von außerordentlicher Schönheit. Stain in Augsburg bearbeitet seine Kunst als wahrer genievoller Künstler, sein Bogenclavier, seine Forte-piano's, so einfach und so schön — nur die von Schmal in Regensburg und Walther in Wien können sich daneben hören lassen — und vorzüglich sein neuerlich erfundenes *crescendo* und *diminuendo forte-piano*, welches er für seine Tochter, eine Virtuosa im Clavier, gemacht, sind schöne Beweise hievon.

---

Im Königlichen Orchester in Berlin sind bey der neuen Einrichtung und Verstärkung des Orchesters auch Bassethörner, Posaunen, Trompeten, Pauken und Serpentin eingeführt worden.

---

In Frankreich wird die Harfe noch sehr geübt. Hr. Krumbholz — unser braver Landsmann — und seine Frau, eine Lüttichern, erhalten dieses schöne Instrument in Paris in hohem Ansehen.

---

# Stimmphysiognomik

(Nachtrag zu den Aufsätzen im zweyten und dritten Stück des Kunstmagazins.)

Ich will hier noch einige der vorzüglichsten alten Schriftsteller anführen, die über diesen interessanten Gegenstand geschrieben haben. Uebrigens haben ihn fast alle griechischen und römischen Philosophen und gelehrte Aerzte mehr oder weniger umständlich und gründlich abgehandelt.

**Hippokrates** (de victus ratione. Lib. I. Sect. VII.) sagt: „Aus des Menschen Stimme kann man gar vieles erkennen, was in ihm vorgeht.“ Er vergleicht die Sprachwerkzeuge einem musikalischen Instrumente, welches durch seine schönen und mannigfaltigen Töne nicht nur dem Ohr angenehm ist, sondern auch die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken vermag. Er geht mehrere Kennzeichen der Sprache durch und handelt als Arzt ausführlich davon.

**Aristoteles** handelt im zweyten Abschnitte seiner Physiognomik auch von der Stimme, umständlicher noch im sechsten Abschnitte.

**Cicero** (de Oratore) giebt der Stimme für den Ausdruck der Affekten den ersten Rang, dem Angesichte den zweyten. In mehreren Kapiteln handelt er von ihrer Natur.

**Quintilian** handelt diesen Gegenstand vortreflich ab. Ich kann mich nicht enthalten, eine Stelle aus ihm ganz herzusetzen. Er sagt (instit. Orator. Lib. XI.) „Die Stimme ist der Seele Verkünderinn, ihr Ausdruck, jede Veränderung der Seele mahlt sich in diesem ihrem Bilde. Im Streit erhebt sie sich mit Macht, und strengt alle Nerven an. In der Freude ist sie voll, doch frey, sie strömt freudig hin. Im Zorn ist sie stark, rauh und gespannt, durch schweres Athmen oft unterbrochen: denn tiefes Aufathmen wird unmöglich bey dem gewaltsamen Ausstoßen der Luft. Schwächer ist sie bey dem Neide, denn nur in niedrigen Seelen wohnt dieses Laster; bey dem Schmeicheln, Befehlen, Verhaften, Bitten ist sie sanft und demüthig; bey dem Ermahnen, Warnen, Trösten ist sie gefest und ernsthaft; bey Furcht und Schaam zurückgehalten; bey Antreiben stark und lebhaft; bey wichtigen Unterredungen wechselnd, bey dem Mitleiden gedämpft und klagend, und, wie mit Vorsatz, fast unvernehmlich; bey frohen Begebenheiten hell und deutlich; bey Erklärungen und gleichgültigen Unterredungen bleibt sie sich gleich und hält die Mitte ihrer äußersten Höhe und Tiefe. Steigen die Affekten, so erhebt sich auch die Stimme, legen jene sich, so sinkt auch sie hinab u. s. w.

Es scheint mir merkwürdig, daß die römischen Dichter in ihren physiognomischen Beschreibungen und Schilderungen, die im **Plautus**, **Terenz**, **Lukrez**, **Virgil** und **Propertius** so häufig vorkommen, weit weniger als die griechischen Dichter und oft gar keine Rücksicht auf die Stimme nehmen. Die Römer hatten auch weit weniger Gesang als die Griechen; und selbst jetzt findet man zwischen Florenz und Neapel bey dem Volke sehr selten ein schönes Organ zum Singen. In Apulien, Calabrien, Sicilien, auch andrer Seits im Venetianischen und in der Lombardey findet man solches viel häufiger.

Von den spätern Schriftstellern handeln **Plutarch** (de audit.) **Clemens von Alexandrien** (Paedagog. III. 12.) u. a. von der menschlichen Stimme.

Im *de Broses* über Sprache und Schrift, vorzüglich in den Nummern 20. 21. 22. und 23. stehen auch hiehergehörige wichtige Bemerkungen.

**Sulzer** handelt in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste in mehreren Artikeln, besonders aber im Artikel Vortrag ausführlich von der menschlichen Stimme.

**Agricola** hat in den Zusätzen und Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von **Tosi's Anleitung zur Singekunst** sehr viel interessantes und belehrendes, zum Theil auch hieher gehöriges beygebracht. Man sehe vorzüglich seine sehr ausführliche Anmerkung von S. 22. bis 42.

Zum

Zum Beschluß stehe hier noch eine Stelle aus *Harve's Cicero*. „Die Stimme hat zwey Vollkommenheiten: Deutlichkeit und Wohlklang. Beydes muß hauptsächlich von der Natur herkommen; doch kann das eine durch Uebung der Sprachwerkzeuge, das andere durch Nachahmung guter Muster befördert werden. Bloss dadurch erweckten die beyden *Catuli* die Meynung von sich, daß sie Wissenschaften und Geschmack besäßen, u. s. w. Ihr Ton hatte etwas Einnehmendes. — Ihre Stimme war ohne Anstrengung stark und doch nicht schreyend. Der Ausdruck des *Lucius Crassus* war reicher, mannigfaltiger; er war nicht weniger geistreich und witzig; und doch glaubte man, daß die *Catuli* besser sprechen.“

So bin ich auch fest überzeugt, daß die volle klingende, angenehme Stimme des vorigen Königs von Preussen großen Antheil an dem Zauber hatte, mit dem er jeden, zu dem er freundlich sprach, so ganz für sich einnahm. Nur bey alten feinen gebildeten Franzosen von hervorragendem Charakter hab' ich die Stimme wieder gefunden.

## Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper.

(aus Lessings Collectaneen zur Litteratur.)

Die erste hamburgische Oper ist von 1678 <sup>1)</sup>, und heißt: Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. Verschiedene Jahre vorher waren schon zu Dresden, zu Halle, zu Württemberg und Wien Opern aufgeführt worden <sup>2)</sup>, ja gar auch zu Kopenhagen eine deutsche schon 1663, betitelt: Die Waldlust <sup>3)</sup>.

Die allegorischen deutschen Singspiele, welche durchaus in einem gleichen Sylbenmaasse abgefaßt sind, und weder Recitative noch Arien haben, schreiben sich gar nicht von der italiänischen Oper; wie z. E. *Harlekins Hochzeit* und andre solche Singsstücke in *Ahrer's Opera theatrico* <sup>4)</sup>.

Die hamburgische Oper muß im Jahr 1736. in den elendesten Umständen gewesen seyn, wie ich aus dem Schreiben eines Schwaben an einen deutschen Freund in Petersburg von dem gegenwärtigen Zustande der Oper in Hamburg (1 Bogen. 4.) sehe. Damals war die Oper gänzlich unter italiänischer Direktion, obgleich die *Madam Kayser* <sup>5)</sup> (die Frau des berühmten Komponisten) noch dabey und wirklich auch noch die vorzüglichste Sängerin war. Verzierungen und Tänze waren abscheulich, und die übrigen Sängerinnen waren *Madam Monza* und ihre Tochter; beyde höchst elend. Die Bühne war aber auch höchst leer und das ganze Theater bestand aus drey bis vier deutschen Italiänern.

Die hamburgischen Opern, die ich gedruckt selbst durchgeblättert habe sind nach der Zeitordnung folgende <sup>6)</sup>.

1698. Der aus *Cyperboreen* nach *Timbrien* überbrachte güldene Apfel. Ein allegorisches Stück von *Postel*, der schon 1688 für das hamburgische Theater Opern zu machen angefangen; sein

1) Man sehe *Gottsched's Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst*. S. 238. *Marpurgs historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musf. W.* III und IV. und *Mathefons musikalischen Patrioten* S. 22 und 24.

2) *Eschenburg* merkt an: Der Anfang der deutschen Oper gehöre ohne Zweifel schon ins sechzehnte Jahrhundert, und noch in diesem wurden die meisten Singspiele gefertigt, welche *Jac. Opus Theatricum* enthält das zu Nürnberg 1618. in fol. herauskam. *Gottsched* setzt die Fertigierung derselben zwischen 1570 und 1589. Diese Stücke wurden indeß durchgehends nach einerley Melodie abgesungen. (So wie ist noch die italiänischen Improvisatoren ihre *Extemporalverse* halbe Stunden lang auf eine und dieselbe Melodie absingen, die nur in 4 — 8 Tacten besteht.)

Als die erste förmliche deutsche Oper sieht man gewöhnlich die im J. 1627 zuerst am *Dresdner Hofe* aufgeführte *Schäferoper Daphne* an, deren Verfasser, wie bekannt, *Martin Musikal. Kunstmagazin*, 7. Stück.

*Opiz* ist, der auch acht Jahre hernach sein Singspiel *Judith* bekannt machte.

3) *Eschenburg* sagt, das Stück sey mehr *Maskerade* als Oper, und sey 1663 aus dem Dänischen übersetzt worden, (also wohl nie in Kopenhagen deutsch vorgestellt worden.)

4) Sie sind wohl größtentheils Nachahmungen nach dem *Französischen*.

5) Der Name der *Kayser* und ihrer Tochter findet sich noch unter den Personen eines Prologs von 1743.

6) Die Anmerkungen die *Lessing* einigen Opern beyfügt und nur ihre nähere Theatergeschichte oder Poesie betreffen, mag man in *Lessings Collectaneen* B. II. 114 u. f. selbst nachlesen: sie würden hier zu viel Raum einnehmen. Ich begnüge mich hier nur das abdrucken zu lassen, was dem *Toukünstler* näher angeht, benutze *Eschenburgs* Anmerkungen dabey und füge hie und da meine eigenen hinzu.

erstes Stück war die heil. Eugenia, oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum. (Die Musik zum güldnen Apfel ist von Kayser.)

7) 1699. Die Verbindung des Herkules mit der Hebe; auch von Postel. In eben dem Jahre die Wiederkehr der güldnen Zeit von Bressand, der auch 1700 die Oper *la Forza della Virtù*, welche mit einer neuen Oper *Unagilda* gleichen Inhalts ist, ins Deutsche übersehte.

1701. Störtebecker und Jodde Michaelis erster und zweyter Theil. Am Ende des Stücks werden diesen beyden Seeräubern unterm Schalle der Pfeifen und Trompeten die Köpfe abgeschlagen und vorne auf zwey Pfähle gesteckt.

1702. Der königliche Prinz *Regnerus*.

— *Berenice*.

— Penelope oder Ulysses andrer Theil. Der erste ist nach Gottscheds Angabe gleichfalls in diesem Jahre aufgeführt worden 8).

1704. Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar. Es muß vortreflich gewesen seyn, den Nebucadnezar in ein wildes Thier verwandelt mit Adlersfedern und Klauen bewachsen unter vielen andern Thieren zu sehen und brummen zu hören.

1705. Die römische Unruhe oder die edelmüthige Octavia von Barthold Seind und von Kayser komponirt. „Dieses ist nunmehr, sagt Seind, das ziste Singstück von Kayfers Arbeit; worüber ich mich destomehr wundere, weil die Italiäner von ihrem Palaroli in Venedig als ein unerhörtes Mirakel ausrufen, daß er bereits 18 Opern komponirt; worauf jedoch sein Brunnen auch dermaßen erschöpft worden, daß er nunmehr nichts als Kirchenstücke seht.“ 9)

1706. *La Fedeltà coronata* oder die gekrönte Treue, die Musik von Kayser. Es war seine 33ste Oper. Der durchlauchtigste *Secretarius* oder Almira Königin in Castilien.

1707. Der angenehme Betrug, oder das Carneval von Venedig. In diesem Stück kommt auch eine Trientge, ein niedersächsisches Dienstmädchen vor, welches in diesem Dialekte verschiedene Scenen hat und Lieder singt. 10)

7) Eschenburg nennt als die zweyte in Hamburg aufgeführte Oper den *Orontes*, welche Burney in seinen Reisen als die erste aniebt. Die Poesie war von Richter und dem nachherigen hamburgischen Prediger Elmenhorst, der im Jahr 1688, da er schon Prediger war, einen Bericht vom Opernspielen, zu ihrer Vertheidigung heraus gab. Fast hundert Jahr später verfolgte der Pastor Göge in Hamburg den Sohn seines Vorgängers und Wohlthäters, weil er auf der Universität als Candidat, Theol. sehr moralische Schauspiele geschrieben hatte.

8) Eschenburg merkt an, daß der erste Theil dieser Oper *Circe* oder *Ulysses* hieß, und beyde Theile von Bressand sind; auch zeigt er für das Jahr 1702 noch die Oper: *Der Tod des großen Pans* an.

9) Eschenburg nennt für dieses Jahr noch die Oper *Lukretia* von Kayser komponirt, der wohl von allen Komponisten die meisten Opern nehmlich über hundert schrieb. Man kann freylich sagen, was waren das aber auch für Opern? Ein Akt einer jetzigen Oper enthält mehr Musik und Mannigfaltigkeit als drey Opern damaliger Zeit. Es war aber auch die damalige Zeit in der der Komponist das meiste selbst erfinden mußte, in welcher die Melodien und Modulationen, die einige spätere große Genies aus ihrer Fülle hervorströmen ließen, noch nicht zu Gemeinplätzen geworden waren, mit denen man ikt halbe Opern, oft ganze anfüllt.

Aus Eschenburgs Anmerkungen ist für den Tonkünstler folgendes noch merkwürdig. Er sagt: „In meiner Sammlung hamburgischer Opern in acht starken Quartbänden, die

vom Jahr 1678 bis 1748 geht, finde ich vom J. 1736. nur eine einzige Oper: *Die rachbegierige Liebe*, oder *Grasia*; mehrere vom Jahr 1737. in welchen die hamburgische Opernbühne einen neuen Direktor erhielt; der den Schauspiel mit einem Prolog der Musen eröffnete. Die nachherigen Opern sind fast alle italiänisch, meistens von *Metastasio* mit gegenüber gedruckter deutscher Uebersetzung.“ (Wie diese beschaffen gewesen seyn mögen, kann man aus folgendem Prolog schließen, das ich mich erinnere einst in einem solchen Opernbuche, mich dünkt von der *L'Isola desabitata* gelesen zu haben. Die Anrede ist von einer Dame die eben an die Insel strandet, die Antwort von einem Bewohner der Insel, der sie vorher nie gesehen:

Ich weiß nicht ob Ihnen von sicherer Hand  
Schon meine terrible Geschichte bekannt;  
Mobilien und Bräutigam, damit Sie es wissen  
Sind mir durch die Wellen des Meeres entrißen.

Antwort.

Dame, die artigen Reden von Ihnen,  
Müssen zu meiner Bezauberung dienen.

Unter der Aufschrift der im Jahr 1740. aufgeführten *Ipermestra* hat sich *Angelo Mingotti* als Direktor unterzeichnet und so noch bey ihrer Wiederholung im Jahr 1746. Im Jahr 1748. scheinen auch die italiänischen Opern dort aufgehört zu haben.

Scheide in seinem kritischen Musikus S. 77. seht das Ende der eigentlichen hamburgischen Opern ins Jahr 1737. und erzählt den Verfall derselben umständlich.

Singer.

# Fingerzeige

für den

## denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

Ich glaube, diesen Artikel meines Werks nicht würdiger und zweckmäßiger beschließen zu können als mit folgenden Auszügen aus **Kants Critik der Urtheilskraft** und aus **Gothe's Künstlerapothese**. Herr Professor Kant hat in jenem vortreflichen Werke über die **Critik des Geschmacks** und der Kunst ein Licht verbreitet, das, wohl und ganz benützt, zum größten Gewinn für Geschmack und Kunst gereichen muß. Ich widme mich jetzt um so eifriger dem Studium und der bestmöglichen Nußanwendung dieses vortreflichen Werks, da es, auffer dem großen unschätzbaren Lebensgewinn, den ich für mich und die Meinen aus dem Studio der Kantischen Philosophie ziehe, auch noch ein Mittel wird, ächte Dankbarkeit zu üben. Dem Hrn. Prof. Kant einzig und allein verdank ichs, daß ich von meinen frühesten Jugendjahren an, nie den gewöhnlichen erniedrigenden Weg der meisten Künstler unsrer Zeit betrat, und seinen akademischen Unterricht, den er mir früh, ganz aus freiem Triebe, antrug, und drey Jahre auf die allernüchternste Weise gab, dank ich das frühe Glück, die Kunst von Anfang an aus ihrem wahren höhern Gesichtspunkte beachtet zu haben und nun das größere Glück, seine unsterblichen Werke mit Gewinn studiren zu können. Seine **Critik der Urtheilskraft** eröffnet mir eine Bahn, auf der ich, vollend' ich sie glücklich, der Kunst eben so nützlich werden kann, als mir selbst: und ich betrete sie um so muthiger, da mein großer Lehrer mich durch schmeichelhafte Aufforderung dazu aufmuntert, und da nach seiner edlen Denkart mir kein ander Mittel der Dankbarkeit bleibt, als durch nähere Anwendung seiner ächten Grundsätze und scharfsinnigen Beobachtungen auf Werke der Kunst und des Geschmacks zur Vermehrung des Nutzens seiner aufklärenden Werke, nach meinem Vermögen beyzutragen. Man erwarte indeß nicht in den nächsten Messen ein solches Werk von mir. Da ich hiebey die Sache selbst einzig und allein vor Augen habe, so werd' ich mir damit alle Zeit lassen, die die Wichtigkeit und Vollendung eines solchen Werkes erfordert.

Hier lasse ich blos einige vortrefliche Stellen aus den Abschnitten über **Kunst** und **Genie** abdrucken, um meine Leser auf das Werk selbst aufmerksam zu machen. Die Beweise dieser Stellen selbst müssen sie in dem Werke an den angezeigten Orten nachlesen. Ich wollte den Künstlern und ächten Kunstfreunden damit nur Begierde nach diesem über alles, was den Menschen nur interessirt sich ausbreitenden Werke einflößen und den Zweck werd' ich sicher nicht verfehlen.

### 1) Stellen aus Kants Critik der Urtheilskraft.

Es giebt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Critik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst. S. 174.

An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sey und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkührlicher Regeln so frey scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sey. S. 177.

**Genie**, ist das Talent (Naturgabe) welches der Kunst die Regel giebt. 178. oder: Genie ist die angebohrne Gemüthsanlage (ingenium) durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt. 179.

Man

Man sieht, daß Genie 1) ein Talent sey, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen, nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann, folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft seyn müsse, 2) daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. exemplarisch, seyn müssen, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, ändern doch dazu, d. i. zum Richtmaße oder Regel der Beurtheilung dienen müssen: 3) daß es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als *Natur* die Regel gebe, und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeysünden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszu-denken und ändern in Vorschriften mitzutheilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen, (daher denn auch vermuthlich das Wort *Genie* von *genius*, dem eigenthümlichen, einem Menschen bey der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originale Ideen hervührten, hergeleitet ist,) 4) daß die *Natur* durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der *Kunst* die Regel vorschreibe und dieses auch uns, so fern sie schöne Kunst seyn soll. 180.

Da die Naturgabe der Kunst, (als schönen Kunst) die Regel geben muß, welcherley Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen, denn sonst würde das Urtheil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar seyn, sondern die Regel muß von der That, d. i. vom Produkt, abstrahirt werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen. Wie dieses möglich sey, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die *Natur* mit einer ähnlichen Proportion der Gemüthskräfte versehen hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen, welches durch bloße Beschreibungen nicht geschehn könnte. 183.

Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genie's, sehr von einander unterschieden sind, so giebt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muß dabey als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck eines Werks zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frey sprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genie's ausmacht, so glauben leichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann. S. 184.

Zur Beurtheilung schöner Gegenstände, als solcher, wird *Geschmack*, zur schönen Kunst selbst aber d. i. der Hervorbringung solcher Gegenstände wird *Genie* erfordert.

*Geist* in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Princip im Gemüthe. Dasjenige aber wodurch dieses Princip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemüthskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt. S. 190.

Die Gemüthskräfte, deren Vereinigung (in gewissem Verhältnisse) das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand. — — Das Genie besteht eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren, und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und anderer Seits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, andern mitgetheilt werden kann. Das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt. — —



Das Genie ist die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnißvermögen. Auf solche Weise ist das Produkt eines Genie's ein Beyspiel, nicht der Nachahmung, sondern der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eignen Originalität aufgeweckt wird, Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt. Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltne Erscheinung anzusehn hat, so bringt sein Beyspiel für anderer gute Köpfe eine Schule hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, soweit man sie aus jenen Geistesprodukten und ihrer Eigenthümlichkeit hat ziehen können, und für die ist die schöne Kunst sofern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab. Aber diese Nachahmung wird Nachäffung, wenn der Schüler alles nachmacht, bis auf das, was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich ohne die Idee zu schwächen, nicht wol wegschaffen ließ. Dieser Muth ist an einem Genie allein Verdienst und eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an, ist aber keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber das Genie gleichsam privilegiert ist, da das Unnachahmliche seines Geisteschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde. 197 und 198.

Das Manieriren ist eine andre Art von Nachäffung, nämlich der bloßen Eigenthümlichkeit (Originalität) überhaupt, um sich von Nachahmern ja so weit als möglich zu entfernen, ohne doch das Talent zu besitzen, dabey zugleich musterhaft zu seyn. S. 199.

Der Geschmack ist, so wie die Urtheilskraft überhaupt, die Disciplin (oder Zucht) des Genie's, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen, zugleich aber giebt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben, und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, so macht er die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Cultur fähig.

**G**öthe, der von jeher als Schriftsteller und Dichter mehr, als jeder andre auf mich gewirkt hat, dessen Kunst-Darstellungen jedes feinere höhere Künstlerbedürniß in mir befriedigen und dessen näherer innigerer Bekanntschaft ich die schönsten Aufschlüsse, über das rechte Wesen der Kunst danke, Göthe hat sich durch die neue Ausgabe seiner Schriften um jede Kunst und alle zur Kunst Berufene, vorzüglich aber auch um die Tonkunst und den achten Komponisten höchst verdient gemacht. Von dem herrlichen Gedicht, das den ersten Band anhebt, **Zu**eignung überschrieben, und das in der schweren Dichtungsart, die die Italiäner ottave rime nennen, ein so vollkommenes Muster ist, wie es vielleicht selbst die Italiäner nicht aufzuweisen haben, bis zu dem kleinen Drama: **K**ünstlers Apotheose, das den achten Band beschließt; weht durch alle Stücke ein so ächter großer Kunstgeist, daß diese Lektüre allein, jeden zur Kunst Berufenen wecken und auf den rechten Weg leiten kann.

Dort spricht die Wahrheit durch des Dichters Mund:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,  
 Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;  
 Aus Morgendunst gewebt und Sonnenklarheit,  
 Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

hier die Muse:

So wirkt mit Macht der edle Mann  
 Jahrhunderte auf seines Gleichen:  
 Denn was ein guter Mensch erreichen kann  
 Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.  
 Drum lebt er auch nach seinem Tode fort  
 Und ist so wirksam als er lebte.  
 Die gute That, das schöne Wort,  
 Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.

Für alle Lebensmomente des Künstlers von der Stunde der Einweihung bis zu seiner Apotheose finden sich in Göthe's Schriften erweckende, leitende, erhebende, bildende goldne Sprüche. Und was müssen jedem ächten Künstler, oder auch wahrhaft Berufenen Göthe's vollendete Darstellungen nicht alles seyn und gewähren! Seine Iphigenie und sein Tasso sind gewiß die vollendetsten größten Kunstdarstellungen, die irgend eine Sprache aufzuweisen hat, sein Götz von Berlichingen und sein Faust — doch ich trete aus den Schranken des Tonkünstlers, der ich hier nur seyn darf und soll, und so sey auch dieser nur daran erinnert, daß er in der neuen Ausgabe von Göthe's Schriften für jede Art, die nur je auf dem deutschen Theater vorgestellt werden und wirken kann, vortreffliche Gedichte findet, die ihm den wahren Gang der Leidenschaft und des Effectthwendigen unverkennbar vorzeichnen. Sie enthalten für den Gesang ausser einer Menge sehr bedeutender, schöner einzelner Gedichte, im achten Bande, folgende Stücke: 1) Claudine von Villa Bella. 2) Erwin und Elmire. 3) Jery und Bäteley. 4) Scherz, List und Rache. 5) Lila. 6) Der Triumph der Empfindsamkeit. 7) Die Vögel. Diese beiden letzten sehr launigen Stücke geben dem Tonkünstler viel Anlaß zu ächt komischer und originalläuniger Musik. Zaydn, Dittersdorf und Rosetti könnten ihr schönes Talent gar sehr dabey anwenden. Die drey ersten Stücke habe ich mit großer Lust in Musik gesetzt, und bereits in Berlin mit sehr glücklichem Erfolge aufführen sehn. Nächstens kündige ich einen Clavierauszug davon und von andern Götheschen Sachen, die ich komponirt habe, an.

Hier mögen nun noch einige große ächte Kunstlehren stehen, die den sich fühlenden Künstler und Kunstfreund gewiß mit neuer Liebe und neuer Begier für dieses Mannes ächte Genie- und Kunstwerke beleben müssen.

## 2) Aus Göthe's Künstlers Apotheose. \*)

### Ein Meister zum Schüler.

Du siehst, wie wahr ich stets gesagt:  
 Je mehr als sich ein Künstler plagt,  
 Je mehr er sich zum Fleiße zwingt  
 Um desto mehr es ihm gelingt.  
 Drum übe dich nur Tag für Tag,  
 Und du wirst sehn, was das vermag!

Dadurch

\*) Göthe's Schriften. Achter Band. S. 501 u. f.

Dadurch wird jeder Zweck erreicht,  
 Dadurch wird manches Schwere leicht.  
 Und nach und nach kommt der Verstand  
 Unmittelbar dir in die Hand.

### Ein andrer Meister zum Schüler.

Ich sehe was du thust, was du gethan,  
 Bewundernd halb und halb voll Mitleid an.  
 Du scheinst zum Künstler mir geböhren,  
 Hast weißlich keine Zeit verlohren.  
 Du fühlst die tiefe Leidenschaft,  
 Mit frohem Aug die herrlichsten Gestalten  
 Der schönen Welt begierig fest zu halten;  
 Du übst die angebohrne Kraft,  
 Mit schneller Hand bequem dich auszudrücken.  
 Es glückt dir schon und wird noch besser glücken  
 Allein — —

Allein du übst die Hand,  
 Du übst den Blick, nun üß auch den Verstand!  
 Dem glücklichsten Genie wirds kaum einmal gelingen,  
 Sich durch Natur und durch Instinkt allein  
 Zum Ungemeinen aufzuschwingen:  
 Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,  
 Der darf sich keinen Künstler nennen;  
 Hier hilft das Tappen nichts: eh' man was Gutes macht,  
 Muß man es erst recht sicher kennen.

### Schüler.

D sag mir nur, ob ich zu tadeln bin,  
 Daß ich mir diesen Mann zum Muster auserkoren?  
 Daß ich mich ganz in ihn verlohren?  
 Ist es Verlust, ist es Gewinn,  
 Daß ich allein an ihm mich nur ergöße,  
 Ihn weit vor allen andern schätze,  
 Als gegenwärtig ihn, und als lebendig liebe,  
 Mich stets nach ihm und seinen Werken übe?

Meister.

---

 Meister.

Ich tadl' es nicht, weil er fürtrefflich ist;  
 Ich tadl' es nicht, weil du ein Jüngling bist:  
 Ein Jüngling muß die Flügel regen  
 In Lieb' und Haß gewaltsam sich bewegen.  
 Der Mann ist vielfach groß, den du dir auserwählst,  
 Du kennst dich lang' an seinen Werken üben;  
 Nur lerne bald erkennen, was ihm fehlt.  
 Man muß die Kunst und nicht den Meister lieben.

---

Erkenne, Freund, was er geleistet hat,  
 Und dann erkenne, was er leisten wollte,  
 Dann wird er dir erst nützlich seyn,  
 Du wirfst nicht alles neben ihm vergessen,  
 Die Tugend wohnt in keinem Mann allein;  
 Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.

---