

Sammlung
von Gesängen aus

Händel's
Opern und Oratorien

Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben
von

Victorie Gervinus.

Erster Band.

Bearbeitung Eigenthum der Verleger für alle Länder.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

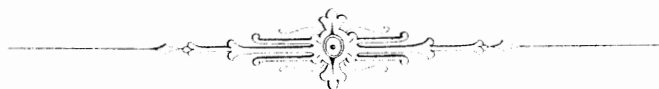
Pr. 6 Mark netto.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Entl. Sta. Hall.

man School
of Music
City of Rochester

Tanz-Jagd- und Trink-
Lieder.



Freuden- und Klag-
Gesänge.



VORWORT.

Es war der Wunsch meines Mannes, dass die Gesänge dieser Sammlung als lebendige Belege für die in seinem Buche »Händel und Shakespeare« aufgestellten Theorien, und zwar in der ähnlichen Ordnung, wie sie dort aufgezeichnet sind, herausgegeben werden sollten; nach seinem Tode war es meine dringendste und beglückendste Aufgabe, dies auszuführen.

Ich hatte nur zwei Bedenken, die mir einige Sorge machten. Wie sollte ich die Eigenartigkeit der Zusammenstellung dieser Gesänge erklären? »Händel und Shakespeare« ist nur Wenigen bekannt und doch musste sein wesentlicher Inhalt, der das ordnende Band um die Gesänge schlingt, auch das Fundament für das Verständniss des Ganzen werden. Es erschien mir daher eine kurze Zusammenfassung der leitenden Gedanken des Buches, vorzugsweise des zweiten Abschnittes (Zur Aesthetik der Tonkunst. Aus der Natur der menschlichen Seele.) unentbehrlich, wobei ich aber fast durchaus den Text des Werkes beibehalten habe.

Ob mir diese »Einleitung« würdig des theuern Geschiedenen gelungen sei, machte und macht mir stets noch eine innige Sorge; ich habe mich aber schliesslich, da es zur Herausgabe drängte, damit beruhigen müssen, dass eine Reihe wissenschaftlich-hochstehender Männer mir ihre volle Zufriedenheit darüber ausgesprochen haben.

Die andere schwierige Frage blieb noch, wie ich dem Sänger den Inhalt der Opern vermitteln sollte, aus welchen die Sammlung 145 Gesänge enthält. Der Text-Inhalt der Oratorien ist leicht zugänglich gemacht durch die Herausgabe* der Uebersetzung meines Mannes, aber Händel's Opern sind mit Ausnahme von zweien nur im Originaltexte, in italienischer Sprache, vorhanden.

Es brachte mich dies bei meinem Aufenthalt in Hamburg, wo mir zur Einsicht der »Handexemplare« von »Händel's« Partituren volle Freiheit gestattet war, auf den Gedanken, die Operntexte genau durchzunehmen, mir den Inhalt der Scenen zu notiren und dann den Versuch zu machen, den Text in einer möglichst kurzen Erzählung, die dem Sänger Situationen und Charaktere einigermaassen zu vergegenwärtigen im Stande sei, wiederzugeben. Dieser Plan befriedigte mich um so mehr, als ich mir sagen durfte, dass die Zusammenstellung der, fast durchgehends fesselnden — an dramatischem Gehalt, Charakteristik und Scenerie — reichen Operntexte, selbst in diesem kleinen Spiegelbilde, einen bedeutenden Eindruck machen und sowohl zur Uebersetzung der Opern wie zu deren theatralischer Aufführung Anregung geben möchte. Diese Text-Berichte sollen dem Schlusshefte beigelegt werden.

Die Clavier-Auszüge zu den Gesängen dieser Sammlung, die ich selbstständig herzustellen hatte, machten mir nur insofern Sorge, als sie eine lange Zeit in Anspruch nehmen und mich vielleicht das Ende der Herausgabe nicht erleben lassen würden. Uebrigens war diese Beschäftigung in allen diesen Jahren meine einzige Erhebung und Freude. Ich verfolgte dabei den Plan, die Begleitung zu den Gesängen möglichst vereinfacht und bequem für den Spieler herzustellen. Das seit 40 Jahren ausdauernd fortgesetzte Studium der Händel'schen Musik hatte mich zu der Arbeit vorbereitet und mir jenes feste Ziel gesteckt, das ich namentlich bei reicher Instrumentirung und raschem Tempo um so fester im Auge behielt.

* Händel's Oratorientexte. Uebersetzt von G. G. Gervinus. (Verlag von F. Duncker. 1873.)

Ich erlaube mir hier, aus einem Briefe meines Mannes vom Jahr 1862, der mir von lieben Freunden mitgetheilt wurde, eine kurze Stelle anzuführen, die mein Verhältniss zu der Herausgabe dieser Sammlung gleichsam sanktionirt und mir häufig zur Ermuthigung gedient hat. Er schreibt: »Ich schliesse den Brief ohne Victorie zum Schreiben aufzufordern. Sie ist immer die Alte; in ihrer Händelei und Musikstunde bis über den Kopf untergetaucht. Sie allein wird sich schliesslich rühmen können, ein Wesentliches zur Einbürgerung »Händels« gethan zu haben. Sie hat jetzt schon hier und in Mannheim Enkelschüler (die von Schülerinnen aus ihrer Mache in die Musik eingeführt werden;) und keine wirkliche Grossmutter kann mehr Vergnügen an Enkeln haben, als sie an diesen ihr zwar kaum bekannten Kindern. Diese Weihnacht hat sie nicht weniger als 30 Werke von »Händel« bezogen, die sie theils selbst bescheert, zum grössten Theil aber ihren Zöglingen durch deren Eltern bescheeren lässt. Ich habe an ihrer Ausdauer die grösste Freude, die Kinder alle hängen trotz ihrer grossen Strenge mit grosser Liebe an ihr und so ist ihr Leben in einer Weise ausgefüllt, die sie sich selbst kaum besser wünschen würde.«

Dass die Uebersetzung der Oratorischen Arien aus dem Englischen Originaltexte von meinem Mann sei, ist bereits bemerkt worden; diejenige der Opern-Arien dieser Sammlung aus dem Italienischen Originaltexte ist gleichfalls von ihm. Es lag nicht in seinem Plane, den Arien dieser Sammlung die betreffenden Recitative beizufügen; dies erschien mir, theils zur sinnvolleren Einführung in die Arie, theils um damit einen Anlass mehr zu geben, sich an den Vortrag von Recitiven zu gewöhnen, sehr wünschenswerth. Eine Reihe dieser kleinen Recitative musste daher nachträglich erst übersetzt werden, und Herr Professor Bartsch in Heidelberg war so gütig dies zu übernehmen.

Auf den Wunsch meines Mannes sind die Originaltexte der Oratorien und Opern-Gesänge weggeblieben; er wollte eine deutsche Sammlung. Auch wünschte er, dass alle Haupt-Vocalwerke »Händels« darin vertreten seien. Dies schien mir ein passender Anlass, das grössere Publikum mit der Gesamtsumme derselben, ihrer Zeit der Entstehung nach, nebst Angabe der Text-Dichter, bekannt zu machen, welchen Notizen ein Platz neben der Einleitung angewiesen ist.

Bezüglich der Opern-Arien habe ich noch aufmerksam zu machen, dass ich bis auf wenige Ausnahmen die Namen der Sänger und Sängerinnen, die unter Händels Opern-Direktion in London die betreffende Rolle zu singen hatten, beigefügt habe. Der Einfluss, den Italien auf die Entfaltung des Kunstsinnens bei »Händel« gehabt hat, ist nach meiner Ueberzeugung durch jene italienischen Sänger noch verstärkt worden, die mit ihrer vollendeten Gesangkunst seinem Genius noch lange hin befruchtend zur Seite standen; von dieser Seite her verdienen ihre Namen einen unvergänglichen Ruhm.

Die, in die Gesänge der Sammlung von mir eingetragenen Vortragszeichen so wie die, bei Recitiven oft unerlässlichen Vorhaltsnoten sind erst nach langsam gereiftem Entschlusse entstanden und der ernstesten und ausdauerndsten Prüfung unterworfen gewesen. Ich hoffe daher, dass sie auch den Zweifler zufrieden stellen werden und dass es für die jüngern und ältern Freunde, welche sich die Sammlung erwerben möge, Jenen zur Erleichterung und Diesen zur Befriedigung geschehen sei.

Sieben Hefte — dem in der »Einleitung« angedeuteten Inhalte folgend — werden die ganze Sammlung umschliessen.

Als ich sie den geehrten Herren der Firma »Breitkopf und Härtel« vorlegte, sprach ich ihnen die Hoffnung dabei aus, »dass sie ein Familien-Buch des deutschen Volkes werden würde«. Möge dieser innigste Wunsch, den ich noch für's Leben habe, in Erfüllung gehen.

Heidelberg, am 20. Mai 1877.

Victorie Gervinus.

EINLEITUNG.

Ursprung des Gesangs.

Die unorganische Natur hat nur der ursprünglichsten der bildenden Künste — der Baukunst — unmittelbare Vorbilder in ihren ruhenden stummen Formen gegeben; die ursprünglichste der redenden Künste — der Gesang — hat die ihrigen aus der beseelten Schöpfung genommen. Denn zur Nachahmung und kunstreichen Umbildung von Lauten der unbeseelten Natur gehörte schon eine fortgeschrittene Ausbildung des menschlichen Gemüthes und der bildnerischen Kräfte des Geistes. Die Menschen durften nicht mehr in Furcht und Grauen über die gewaltigen Erscheinungen und Bewegungen der Natur gebannt sein; ihre sanften Laute mussten ein verständnisvolles Wohlgefühl in ihnen erzeugen, welches zwischen der Natur und der menschlichen Gemüthswelt ein verknüpfendes Band schlang.

Aristoteles, der älteste Erforscher der Kunstgesetze, sagt: erst mit der Stimme eines organischen Geschöpfes tritt ein beseelter Ton ein, der eine Meinung und Bedeutung hat. Bei den wilden oder roheren Säugethieren und Vögeln ist es noch eine ausdrucksarme miss-tönende Sprache. Bei den vollkommeneren Vierfüßlern dagegen findet sich eine reich angelegte Tonleiter von höchst bezeichnenden Empfindungslauten, die nicht nur ihnen, sondern auch andern Thieren verständlich sind. Bei Hunden und Affen sind Laute und Bewegungen von einer nicht missverstehbaren Wahrheit des Ausdrucks.

Bei den Singvögeln tritt die Schönheit des Ausdrucks hinzu. Ihr Gesang deutet auf eine Art Kunsttrieb, in einem wörtlicheren Sinne als in dem man dies Wort sonst auf den Instinkt der Thiere anzuwenden pflegt. Wie zwei lebendige Urbilder geben Nachtigall und Lerche den zwei gegensätzlichsten Gemüthsstimmungen: der Schwermuth und dem Frohsinn, einen Naturausdruck, dessen Zauber viele menschliche Kunst überragt. Sie waren von Gott bestellte Sangmeister — wie Luther die Nachtigall nannte — für die ersten menschlichen Sänger.

Hier war die unmittelbarste Anregung zu einem eignen Kunsttrieb des Menschen gegeben. In den Naturtönen des Vogelgesanges, in denen sich deutliche Empfindung losrang, lag das fertige Vorbild zu einer ausbildbaren Tonkunst. Technisch verstanden waren es nur äusserliche ferne Anstösse dazu; geistig verstanden lag ein tiefer Grund zu nachsinnender Betrachtung darin.

Aber erst dann konnte in der ältesten ursprünglichen Menschheit der Gedanke auftauchen, auf die natürlichen Empfindungslaute in absichtlicher Nachahmung einen Kunsttrieb zu richten, wenn der Mensch gelernt hatte sein inneres Wesen nicht nur von dem bloß sinnlichen Dasein zu trennen, sondern schaffend und denkend seine Empfindungen und Vorstellungen zu vergleichen, zu sammeln und zu ordnen.

Empfindungslaute (Vocale) sind der musikalische Gehalt der Sprache.

Das Aufhören der Alleinherrschaft des sinnlichen Empfindungslebens, sein erster Verkehr mit dem erwachenden Geiste, giebt sich in der gegliederten Sprache kund. Sie ist in der Tonwelt das Abbild jener ordnenden Geistesthätigkeit. In dem Laut des Wortes verkörpert sich der Begriff.

In einer so vorgeschrittenen, zu vernünftigen Denken vorgebildeten, sprachkundigen Menschheit, mit allen ihren gereiften Kräften, ihrer artikulirten Rede, so wie in dem ursprünglichsten Theile der Sprache: den Empfindungslauten, müssen die eigentlichen Keime der Tonkunst, die Vorbilder der musikalischen Nachahmung sich vorfinden.

Diese unendlich reichen Empfindungslaute: der schallende, klingende Theil der Worte, die Vocale, die durch die feinsten Biegungen der Stimme den Gefühlen des Redenden eine besondere Sprache verleihen, sind die Seele der Sprache, indem sie allein ihr allen lautharen Ausdruck geben. In diesem Sinn nennt das Alterthum schon den Vocal — Ton, Accent — die Pflanzschule der Tonkunst. Das Mittelalter bezeichnet ihn noch schärfer: die Betonung ist die Mutter der Musik.

Ausser diesem musikalischen Empfindungs-Laut, Ton oder Accent, unterscheidet die Sprache noch den Sylbenaccent, d. h. die Betonung der Stammsylbe des Wortes, und den rhetorischen Accent, d. h. den Nachdruck, der in der zusammenhängenden Rede auf den wichtigsten Worten und Begriffen ruht. Jenen Empfindungsaccent aber nimmt sich die Tonkunst vorzugweise zum Gegenstand einer bewunderungswürdigen zweiten Sprache, nicht des Verstandes und der Begriffe, sondern des Gemüths und der Gefühle.

Es giebt demnach in Kraft dieses Empfindungsaccentes einen Gesang, eine Musik, schon in der gesprochenen Rede. Jeder weiss es aus eigener Erfahrung, dass die Natur dem gefühlvollen Menschen einen köstlichen Reichthum an weichen Tonbiegungen verleiht, die der Fühllose nicht besitzt; dass der blosser Klang der Sprache sinniger Frauen, die aus der Sphäre des Gemüthslebens selten weitheraustreten, einen musikalischen Reiz voraus hat vor dem trockenen Ton des Denkers, der in die Sphäre des Gemüthslebens selten weit hineintritt.

Der geistvolle Schauspieler, wenn er auf mehr lyrischen, reine Empfindung athmenden Stellen zu verweilen hat, wird dem Sänger unbeabsichtigt überall in die Spuren treten; einem ächt musikalischen Texte kann und wird er unwillkürlich durch eine warme Betonung die Züge der reinsten musikalischen Melodie einprägen. Die grössten Unterschiede trennen aber auch dann immer die gesprochenen von den gesungenen Worten. Denn die kunstvollste Rede kennt nichts von der Ordnung der Musiksprache; sie steigt und fällt nicht in den geregelten Intervallen des Gesanges; sie bindet sich nicht an gleiche Rhythmen und Takte; sie bezieht nicht alle ihre Töne auf eine bestimmte Tonart; sie bedient sich freierer Tonsprünge, viel feinerer Tonnüancen und unberechenbarer Intervalle, die in das musikalische System nicht eingehen; aber ein Stück kunstloser Naturmusik, die nicht bezweckt, sondern von selbst geworden ist, tönt überall heraus.

Das Recitativ.

Das Recitativ ist nur eine solche tönende Declamation, tönender, musikalischer geworden zunächst durch Einführung bestimmter Intervalle, durch Eintheilung in Takte und Rhythmen periodisch wiederkehrender Maasse, durch Anwendung harmonischer Gesetze in dem Fortschreiten der Töne. Diese ausdrucksvolle Musikgattung erwies sich zumal lohnend und dankbar im Alterthume, wo eine edle Dichtung die Eintönigkeit der musikalischen Form verhütete. Sie wurde später, bei fortschreitender dramatischer Entwicklung der Oper, nothwendig. Es konnte nicht fehlen, dass gelegentlich der Lauf der Handlungen, wie die Operntexte sie schildern, auf Situationen führte, in welchen die Gemüthsbewegungen lebhaft wechseln und rasch und plötzlich in andre, selbst in die schroffsten Gegensätze umschlagen, wo die Seele von vielen Gegenständen zugleich beschäftigt, von einem Meer, einem Sturm von Erregungen aufgewühlt ist, die von Sylbe zu Sylbe, von Wort zu Wort die Rede mit einer Fülle von bunten,

wechselnden Bildern beschweren: an solchen Stellen würde keine geschlossene melodische Form der Wucht des Inhalts gerecht werden können; sie würde um des Wohllauts willen einen um den andern der gehäuften rhetorischen Accente fallen lassen und so den Ausdruck verwischen.

Wie hoch man aber auch von dem Recitativ, als der wesentlich dramatischen Musikform, denken mag, die Beschränkung der Musik auf sie allein, die Zurücksetzung ihrer übrigen Gestaltungen um dieser Einen willen, wäre eine unstatthafte Verleugnung ihres Wesens und aller Geschichte. Nur wo der Componist in jener Freiheit ungehemmter Bewegung, unvermittelter Uebergänge, durch den raschen Wechsel der Accente in dem wechselnden Reichthum der Worte, in der gedrängten Fülle oder dem ordnungslosen Ungestüm der geschilderten Gemüthsbewegungen jene ursprünglichste declamatorische Kunstart naturgemäss zu verwenden hat, ist ihm damit allerdings eine der grössten Aufgaben gestellt. Auch hat man die Meisterstücke in dieser Gattung allezeit trotz, wenn nicht wegen ihres Anschlusses an die Dichtung, man hat sie allezeit trotz der Einfachheit, wenn nicht wegen der Einfachheit und naturgetreuen Unmittelbarkeit ihrer Ausdrucksweise, von der ergreifendsten, keinem andern musikalischen Eindrücke an erschütternder Macht vergleichbaren Wirkungskraft gefunden. Es wird kein Zweifel darüber bestehen für den, welcher mit Händel's Recitativen vertraut geworden, dass der Grossartigkeit und Mannichfaltigkeit seiner Tonreden dieses Styles nichts an Tiefe und Gewicht gleichzustellen sei.

Die Ausdrucksfähigkeit der Stimme als Trägerin der Gefühle, als Material für die Tonkunst.

Wie die Töne der Stimme eine hörbare natürliche Lautsprache, so bilden die Mienen des Blicks und die Bewegungen des Körpers und seiner Glieder eine stumme nur sichtbare Zeichensprache, die in dieselben Schranken der Ausdrucksfähigkeit gebannt ist wie die Töne: in den Ausdruck der Gefühle nämlich.

Wenn Aug' und Ohr, die beiden höchsten Sinne, von einem äussern Gegenstande gereizt werden, so theilen sie ihre Erregung, welche die gesehenen und gehörten Erscheinungen in ihnen erzeugten, den Centralorganen mit. Die Seele empfängt von dem übertragenen Reiz der äusseren Sinnesempfindung einen Eindruck in dem bewusstwerdenden innern Gefühle. Unmittelbar ehe uns Geist und Wille, Begriff oder Bestreben, aus vollerer Erkenntniss in hellere Beziehungen zu den vorgegangenen Dingen setzen, gehorchen gleichmässig Töne, Mienen und Geberden, die Dolmetscher des innern Gefühles, seinem Anstoss in derselben Blitzesschnelle, in der die Sinne die äussere Empfindung mitgetheilt haben, und werden zu den unwillkürlichen Verräthern der unwillkürlichsten Eindrücke. Wenn ein heftiger Schmerz zu einer heftigen Rückwirkung des innern Gefühles, z. B. zum Schreien, Weinen, Schluchzen reizt, so wird die Zusammenwirkung, die Aehnlichkeit in dem hör- und sichtbaren Spiele der Töne, Mienen und Geberden am deutlichsten. Selbst bei Aeusserungen mehr zusammengesetzter, mit geistigen Bestandtheilen versetzter Gefühle lässt sich dieselbe Beobachtung fortführen: bei einer Warnung hebt sich gleichmässig die Stimme, hebt sich der Zeigefinger, hebt sich Augenbraue und Wimper in entsprechender Bewegung. So erweisen sich diese beiden Natursprachen des Gefühls, zu deren Verständniss der natürliche Mensch keiner Unterweisung bedarf, überall gleichartig in der Bedeutung ihrer sichtbaren und hörbaren Zeichen, auf deren Unterlage, in steigender Fortschreitung von Natur zu Kunst, Beide sich ausgebildet haben innerhalb der Schranken, die ihnen der Ausdruck der Gefühle gezogen hat.

Man musste schon früh die eigenthümliche Fähigkeit der Stimme beobachtet haben, die Bewegungszustände der Seele in innigster Weise, sprechend deutlich, tief vernehmlich auszusagen. In den grelleren Gegensätzen der Gefühle und ihrer verschiedenen schwunghaften oder gedrückten Aeusserungen der Lust oder Unlust, der Fröhlichkeit oder Traurigkeit mussten die mit den steigenden Affekten wachsenden Tonhebungen, die mit dem unruhigen Wogen der Leidenschaft wechselnden Tonsprünge in die Ohren fallen. Es musste die Verwandtschaft einleuchten zwischen Gemüthsbewegung und Ton, und mehr als dies: das Verhältniss Beider

zu einander wie Ursache zur Wirkung. Die Tonkunst ergriff dann diese Natureigenschaft der Töne, um die Gefühlsseite des menschlichen Innern für sich zu einem Gegenstande eigner Nachbildung zu machen und diese mächtigen und tiefen Erregungen des Seelenlebens aus der realistischen Erscheinung in eine idealistische zu übersetzen. Zu allen Zeiten hat man daher die Musik die Sprache des Herzens, eine Offenbarung des Gemüthslebens genannt, deren Aufgabe die Darstellung und, — wenn ihre Wahrheit und wenn die Empfänglichkeit der Hörer gross genug ist, — die Erregung von Seelenbewegungen sei. Was Göthe von dem Dichter sagte: ihn mache ein volles, ganz von Einer Empfindung volles Herz, und was er an die Dichter sagte: wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen u. s. w., das ist wahrer und treffender noch von dem Tondichter als von dem Wortdichter gesagt. Musik sei Ausdruck der Seelenempfindung — ist ein Ausspruch, 2000 Jahre älter als unsre Zeitrechnung; ebenso weiss man von den Griechen, wie sie diese Kunst wegen ihrer gefühlsreinigenden Wirkung als eines der wichtigsten Erziehungsmittel priesen.

Der Tonkünstler, welcher wie Händel der menschlichen Seele diese reiche Gefühlsprache abzulauschen versteht, knüpft seine Kunst mit unzerreissbaren Banden an die ewige Menschennatur an und wird zu dem Menschengesteir reden, so lange die Gesetze der menschlichen Organisation dieselben bleiben, die sie von jeher waren.

Begrenzung der Tonkunst im Reich der Gefühle auf den Ausdruck von Freud' und Leid, Lust und Unlust.

In einem Chaos von sinnlichen und seelischen Vorgängen, die man alle unter dem Einen Namen von Gefühlen begreift, wird dem Tonkünstler zugemuthet, sich wie in der ihm eignen Welt zu bewegen! Diese Aufgabe vereinfacht sich und das Chaos lichtet sich durch die Erkenntniss, dass Beruf und Wesen der Musik sei: nur die zwei einfachsten Gefühle: das Wohl- und Wehgefühl von Lust und Unlust, von Freud' und Leid auszudrücken. Alles was die Musik auch bei den verwickeltesten, gemischtesten Gefühlen, so wie mit der nachdrücklichen Unterstützung durch das verdeutlichende Wort, ausdrücken kann, beschränkt sich auf diese Mitbestandtheile: Lust und Unlust, Freud' und Leid. Sie sind wie die zwei entsprechenden Pole in der Welt der Töne, Wohlklang und Missklang, die gleichsam schon in dem blossen Tonmaterial an und in sich Lust und Unlust widerspiegeln. Aber ebenso endlos unermesslich, wie die Veranlassungen zur mannichfaltigsten Abstufung der Gefühle, sind die Wechsel in der Tonsprache; tausendfältig abgestuft wie die Erregungen der Seele, wodurch die Stimme zu lautbaren Aeusserungen getrieben wird, sind auch die durch jene Erregungen bedingten Veränderungen, welche die Stimmbänder über ihre natürliche Lage spannen und erschlaffen und so den unendlich mannichfaltigen Wechsel der Ton-Lagen, Beugungen und Färbungen erzeugen, in welchen sich die Tonsprache bewegt.

Zu den Gefühlen der Lust und Unlust, die aus körperlichen Freuden und Leiden entspringen, stehen die Gefühle, welche mit geistigen und sittlichen Interessen verflochten sind, im fernsten Gegensatze. Wenn die ersteren ihrer rein sinnlichen Natur wegen zu einem Gegenstande der musikalischen Nachahmung nicht gemacht werden sollten, so sind die letzteren leicht von zu rein geistiger Art, um mit den sinnlichen Mitteln der Tonkunst dazu gemacht werden zu können; das reichste Gebiet der Tonkunst liegt in dem Gemüthsleben. In dem Bereiche dieser seelischen Gefühle sind drei verschiedene Stufen unterscheidbar. Auf erster Stufe: blasse, unklare, mehr oder minder anhaltende Gefühlsstimmungen; auf dritter Stufe im grössten Gegensatze: grell gefärbte, durch ungewöhnliche Erschütterungen gesteigerte, übersiehende, vorüberauschende Gemüthsbewegungen (Affecte); und in der Mitte zwischen Beiden: andauernde, klare, durch bestimmte greifbare Ursachen erzeugte eigentliche Gefühle, die lebhafter als die ersten, ruhiger als die letzten, in dem Bette einer bewussten Lust oder Unlust dahinfließen.

Gefühlsstimmungen.

Jene erste Stufe der Gefühlsstimmungen: das Ergebniss halb verblasster, aus der Erinnerung stammender Eindrücke, oder dunkler Vorstellungen einer erst zu erlebenden, nur vermutheten Zukunft, hat nicht die Kraft lebendiger, aus greifbaren Ursachen erzeugter Gefühle. Jene Stimmungen haften nur an dem Individuum, sind daher nur persönlich-selbstischer Natur. Alle Klarheit und Bestimmtheit der Gefühle ist hier ausgeschlossen, die doch in der Natur der Dinge und Menschen so tief wirksam beschlossen und verschlossen liegt, dass sich jeden Augenblick in dem dunklen Empfindungs- und Vorstellungslaufe eine Reihe von Einzelgefühlen der mannichfachsten Art geltend macht und sich von dieser blassen Folie der blossen Stimmung in klar gefärbten Bildern abzuheben sucht.

Dennoch hat auf solchem Halbdunkel der Gefühlsstimmungen, wo die Tonkunst ohne die Stütze der Worte bestimmten Vorstellungen und Begriffen nicht nachfolgen kann, Händel ein Gemälde geschaffen, bei welchem aber eben das Wort die Zunge gelöst hat. Es ist der Wettstreit der beiden Grundgefühle der gegensätzlichen Temperamente: des Lebensfrohen und Trübsinnigen. »L'Allegro ed il Penseroso«. Die Dichtung ist von Milton, ganz lyrischer Natur, schliesst alle Action und dramatische Leidenschaftlichkeit aus und gestattet so den beiden Charakteren die gleichartigste Stimmung zu behaupten. Allein von diesem Untergrunde hebt sich eine Fülle von thatsächlichem Inhalte ab, der in dem bilderreichen und gedankenhaften Gedichte ganz plastisch behandelt ist, darum aber sich in dem Tonwerke nur um so deutlicher vor dem Hörer entrollt. Wenn der Frohsinnige und der Schwermüthige ihren Abscheu gegen die ihnen gegensätzliche Lebensauffassung aussprechen, hier im frohen Muthe nach aussen, dort im stillen Gedankenernst nach innen gekehrt, wenn den Einen in epikuräischem Lebensmuth ein äusserlicher Drang nach Geselligkeit, nach frischer Lust in thätigen Vergnügungen, den Andern der stoische Sinn und innerliche Hang zu den ruhigen Freuden eingezogener Betrachtung und Beschaulichkeit treibt — immer heften sich diese Neigungen an fest bestimmte Gegenstände an: bei dem Frohsinnigen an das Morgenlied der Lerche, an die Jagd, an die glanzhellen Bilder schön belebter Natur, an die Reigen der Landleute, an das Gedränge der Stadt, an Hochzeitfreuden, an Lustspiel und lyrische Lieder; bei dem Schwermüthigen an den Gesang der Nachtigall, den Klang der Abendglocken und den Reiz der Dämmerstunde, an den schrillen Gesang der Grille und den nächtlichen Wächterruf, an Trauerspiel und Waldeinsamkeit, an Kirchenandacht, an Alters- und Todesgedanken. So ergreift dies Tongemälde den sinnigen Hörer in der Weise, als ob ein Bild des gesamten Lebens mit den entgegengesetztesten Bewegungen darin entworfen wäre; während ein Tonwerk ohne Textunterlage, das selbst der eigenen Seele des ausgeprägtesten Melancholikers oder Sanguinikers entfloßen wäre, immer nur in einem Kreise von unklaren, in Gestalt und Zeichnung verschwommenen Dunstbildern schweben würde, die wie ein Abendgewölk wohl einen Eindruck, aber, weil ohne deutlichen Gegenstand und Grund, nur einen völlig unbestimmten Eindruck machen können.

Kunst und Leben und die Natur des Menschen sind aber nicht dazu bestimmt in ungeklärten Stimmungen dauernd zu verharren. Aus solchen Gefühlsträumereien wird der blosser Lärm der Umgebung wecken. Aus blossen Gefühlserinnerungen werden neue gegenwärtige Erregungen herausreissen. Die fürchtenden oder hoffenden Ahnungen der Zukunft werden an sich schon nach bestimmten Gründen bestimmter gezeichnet sein. Solche Gefühlsströmungen des Trübsinns oder Frohsinns werden bald abschüssiger hinfließen, bald auf Klippen stossen, wo sie wirbelnde Wellen kräuseln. Alle solche Veränderungen bezeichnen Momente, wo die Gefühlsstimmungen in bestimmte klare Einzelgefühle übergehen. Ehe diese besprochen werden, ist noch, im grössten Gegensatze zu jenen unklaren persönlich-selbstischen Gefühlsstimmungen, eine lange Kette gesellig-sympathischer Stimmungsgefühle zu betrachten, die, aus ganz bestimmten, höchst greiflichen Ursachen, aus sehr verschiedner Weise der Lust und Unlust stammend, sich gleichwohl nicht zu persönlichen Einzelgefühlen vertieft haben, da sie meistens nur in der Gemeinsamkeit grösserer Menschengruppen lebendig werden. Diese

Stimmungsgefühle dürfen nicht, wie jene Gefühlsstimmungen, im Vorhofe, sondern in den weit offenen Festhallen des Gemüthslebens gesucht werden.

Die Tonkunst schuf hier in fruchtbarster Wirkungskraft jene unzerstörbaren Gattungen aller volksthümlichen Naturmusik in Sang und Spiel, mehr im Chor als im Einzelgesang. Die gleichmässige Ausbreitung der gleichen glücklichen, erhöhten Stimmung über einen weiten Gesellschaftskreis trägt überwiegend einen seelisch-sympathischen Charakter. Bei Tanz und Gelag, in Fest- und Trinkliedern, bei Begräbniss- und Hochzeitfeiern bringen die Theilnehmer, Leidträger und Glückwünschenden gemeinsame Stimmungsgefühle mit, welche die Tonkunst leicht hat, in Akkorden der Trauer und Fröhlichkeit, die sie anschlägt, widerklingen zu machen. Auch das religiöse Lied hat seine Wurzel in dem gleichen Stimmungsgefühle, in dem sich eine Gemeinde dem Gotteshause nähert, wohin sie, durch die Weihe alter Sitte und heiliger erster Jugendeindrücke, gewöhnt ist stets die gleiche Andacht mitzubringen.

Mannichfaltiger Ausdruck der Stimmungsgefühle.

Tanz- Jagd- Trink- Freuden- Klage- Freiheits- Kriegs- und Siegs-Gesänge.

Aber auf diesem Gebiet würde die Tonkunst, wenn in wenige den angeführten Veranlassungen entsprechende Formen gebannt, den Gefahren der Eintönigkeit und des Mechanismus ausgesetzt gewesen sein. Selbst das weitere gesellige Leben, gemeinsame Leiden und Freuden eines grossen Volkslebens, der grossartige Styl des gottesdienstlichen Gesanges, hätte keine schaffende alle ihre Anlagen entwickelnde Kunst zu gestalten vermocht. Es drängte auch hier Alles nach Mannichfaltigkeit des Ausdrucks für Sonderveranlassungen, wie sie das Leben der Kunst so reich entgegenbringt. Damit schob auch auf diesem Gebiet Alles aus den offenen Hallen der Gefühle wie der Kunst in die innern Räume vor, wo es sich zunächst um deutlicher charakterisirten Ausdruck von schärfer bestimmten Stimmungsgefühlen handelte, die aus lebendigen gegenwärtigen Verhältnissen und Anlässen zur Trauer oder Freudenfestlichkeit ihren Ausgangspunkt nahmen. Auch der Chor, der sich auf völlig individualisirte Gefühle, wie sie in dem Einzelleben der Menschen vorkommen, nicht beziehen lässt, hat daher in den Regionen gemeingefühligter Stimmungen seine eigentliche Stätte, und konnte zu einer mannichfaltigen und grossartigen Entwicklung erst nach dieser Wendung gelangen. Halte man das Lebendigste, was das volkmässige Schlacht- und Siegeslied oder der typische Kirchengesang und Choral andächtigster Einfalt geschaffen hat, an die grossen nationalen und religiösen Ausbrüche des Dankjubels, des Siegjauchzens, oder der jammernden Wehklage Einzelner und ganzer Völker über ein gegenwärtiges Heil und Glück, über eine gegenwärtige Noth und Drangsal in den alttestamentlichen Oratorien Händel's, so wird man einig sein, dass hier der Chorgesang seine herrlichsten Triumphe gefeiert hat.

Freieste Entfaltung der Tonkunst zu reichster Schilderung von Einzelgefühlen in der Oper und dem Oratorium.

Wie gross auch die oben erwähnte Gebietserweiterung für die Tonkunst erscheint, die ganze Tiefe und Weite der Gefühlsräume eröffnete sich ihr erst dann, als sie zur Schilderung bestimmter Gefühle einzelner Persönlichkeiten vorschritt, als sie sich die Darstellung aller denkbaren Menschennatur in jeder denkbaren Lage zu ihrer unermesslichen Aufgabe nahm. Eine Weltoberung lag in der Besitznahme dieser persönlich-individualisirten und zugleich gegenständlich unterschiedenen Einzelgefühle.

Denn es ist eine ganze Welt von Möglichkeiten in den menschlichen Gefühlszuständen gelegen, denen zwar nur die beiden Grundgefühle der Lust und Unlust zur Unterlage dienen, die aber in eine Unendlichkeit der Abstufungen von dem blossen körperlichen Schmerz und der rein sinnlichen Freude an bis zu der innigsten Wehmuth und dem stillen Entzücken des Wonnegefühls sich zerlegen. Es reizen uns anziehend und abstossend todte und lebendige, ferne und nahe, vergangene, gegenwärtige und künftige Dinge; es reizen uns Naturgegen-

stände und Zeitvertreibe und Beschäftigungen von tausenderlei Art. Dies Alles wirkt höchst verschiedenartig auf uns, je nach dem Zeitalter, dem Volke, den gesammten Lebenszuständen oder den augenblicklichen Verhältnissen, in die wir gesetzt, je nach den Körperanlagen, mit denen wir geboren sind, je nach den Erfahrungen, die wir erlebten, je nach dem Geschlechte, dem wir angehören, je nach dem Alter, in dem wir stehen.

In dem weiten Umfange nun dieses, von den endlosen Bewegungen des mannichfaltigen individuellen Lebens ausgefüllten Gefühlskreises, ist der Tonkunst der endlose Raum geöffnet zu ihrer freiesten Entfaltung in der idealisirten Darstellung dieser Bewegungen. Die Tondichter haben sich in ihm vertieft, niedertauchend in die Gründe des subjectiven Eigengefühls und haben sich in ihm ausgebreitet, umschweifend in der Gefühlswelt der weiten Menschheit ausser ihnen: Umfang, Kraft, Werth und Wirkung steigen mit der Objectivität ihrer Werke und mit dem erweiterten Verlande der Mittel: des Spiels mit dem Gesange, des Gesangausdrucks mit dem Wortsinne, des Wortes mit der Handlung.

Was hat nicht Händel im Ausdruck persönlichen Leides und überströmenden Jubels in seinen Oratorien und Opernarien geleistet! Wenn man nachforscht, was Diesen im Vergleich zu dem Besten der Liederkunst ihre ergreifende Gewalt giebt, so ist es immer die Weihe des Sympathischen, die in dem Flusse verzweigter Handlungen dem noch so persönlichen Weh durch die Verflechtung der Geschehnisse, aus denen es entstanden, beigegeben ist. Denn das einzelne Glück oder Unglück hat nicht die Grösse, um einer weitausgreifenden Lust oder Unlust die nöthige Unterlage zu geben. Wie anders ist es, wenn ein Einzelgesang wie Achsa's im Josua, von aller persönlichen Beziehung entblösst, dem Dankgefühl, dem Siegesjauchzen, dem Preisrufe eines ganzen Volkes, wenn ein Einzelgesang wie Joad's in der Athalia, dem Elend und der Drangsal eines ganzen Volkes Worte verleiht.

Einzelgefühle.*

Nach der bisherigen Auseinandersetzung denkt man sich zunächst diese Gefühle als ungemischte Gefühle der reinen Lust oder reinen Unlust. Weit häufiger als man dies erwartet, sind diese beiden Gefühle, welche Pag. VIII als die einfachen grundmusikalischen Gefühle bezeichnet wurden, gekreuzt zwischen Lust und Unlust, Freud' und Leid. Treibt doch nicht selten unbewusst mit dem Leidenden die Lust ihr Spiel, in einem mitfühlenden Wesen Theilnahme zu erregen; der Zornige empfindet schon eine Lust und einen Reiz dabei, das erschütterte Gemüth im Ausschütten seiner quälenden Gefühle zu entladen. Und im Ergüsse eines stilleren Missgefühls wird leicht ein Genuss empfunden, der das leidende Gemüth in eine harmonischere Stimmung versetzt.

Am deutlichsten tritt diese frohleidende, leidfrohe Regung innerhalb dieser Ariensammlung hervor in den »Ariosen Klagen«, in der »Rührung«, dem »Mitleid«, der »Bitte«, dem »Gebet«, der »Elegie«, der »Sehnsucht« und in »Liebes-Leid« und »Lust«.

Die Ariosen Klagen sprechen am bezeichnendsten die Beschaffenheit dieser Gefühlsmischung aus.

Das weltbekannte »Lascia ch'io pianga« hat seine innersten Reize in dieser Paarung von Trost mit Kummer. Es sind dies sogar die feinsten Aufgaben für die Tonkunst: wo die streitenden Elemente von Leid und Freud', die Schatten der Unlust und die Lichter der Lust in einander laufen; wo es ihr gelingt, der schönen technischen Aufgabe, Disharmonisches in Harmonie aufzulösen, auch im Seelischen zu genügen; und sie darf sicher sein, die so gewürzte Mischung ungleich tiefer in das Herz dringen und darin nachtönen zu lassen, als sie es durch die schönsten Freuden- und Schmerzgesänge ungemischter Färbung vermöchte.

Nächst ihnen sind es die Gesänge der Rührung, welche die entgegengesetztesten Berührungen gegenwärtiger Lust mit vergangener Unlust oder eignen Glücks mit fremdem

* Für das Verständniss dieses Abschnittes werden die betreffenden musikalischen Belege der Ariensammlung unerlässlich sein.

Unglück, enthalten; ihr Ausdruck wird stets mehr sanfter als heftiger Natur sein. Die seelenvollsten Tonstücke sind auf diesem Grunde aufgebaut.

Das Mitleid, theilnehmendes Mitgefühl bei Anderer Weh, eignes Leid bei fremdem, verschuldetem oder unverschuldetem Leide, ist die edelste aller gemischten Empfindungen, ganz getränkt mit den sittlichen Elementen der Unlust über das Unglück eines Mitgeschöpfes, dem man Glück gönnt, und der Lust des Wohlwollens, dem Leidenden ein Trost zu sein, durch Mitleiden seine Leiden theilen zu können. Wenn in der Rührung gewöhnlich ein freudiges persönliches Gefühl vorherrscht, so überwiegt in den Regungen des Mitleids mehr das schmerzlich sympathische Gefühl.

Von den weniger lebhaften Aeusserungen des Mitleids bei Beruhigung, Beschwichtigung, Besänftigung bis zu dem lebhaften Schmerze der Jole, von dem erschütternden Ausdrucke männlichen Mitgefühles in dem treuen Diener Lichas bis zu der erhabenen Tröstung der in dem Messias angekündigten Vergebung, — welche Stufengrade!

Bitte und Gebet, ein besonders fruchtbarer Stoff dieser gemischten Empfindungen, finden uns getheilt in einem Gefühle der Unlust und der Lust, der Hilfsbedürftigkeit und der Hoffnung auf Hülfe. Der Accent, der in sich getheilte Gefühlslaut, wird sich je nach der Bedeutung des Gegenstandes der Bitte und der Natur des Bittenden in so mannichfaltiger Weise verändern, verflachen oder vertiefen, senken oder steigern, dass die Tonkunst nicht leicht eine ergiebigerer Ausbeute machen kann. Die Fülle der Abstufung und die Feinheit der Farbenveränderung sind auch da unermesslich, zumal wenn die Bitten an Gott gerichtet sind, je nachdem das Gebet aus einem gefassten oder verzweifelten, ehrfürchtigen oder innigen Gemüthe, bei kleineren oder grösseren Anlässen erwachsen ist.

Die Dichtungsgattung der Elegie ist von dem Tondichter wenig benutzt, während sie recht eigentlich in ihrer Mischung heiterer und trüber Bilder, heiterer Staffage auf einem dunkeln und düsterer Staffage auf einem hellen Grunde, der Tonkunst wundervolle Aufgaben entgegenbringt. In dem Oratorium Herakles von Händel hat der Verfasser des Textes dem Tonsetzer in der Jole einen elegischen Charakter gezeichnet, ein sonnenheiteres Gemüth, über dessen Leben sich dunkle Schatten legen: — Verlust des Vaters, des Vaterlandes und der Freiheit — ohne es gleichwohl ganz verfinstern zu können. Ihr Gesang (O Freiheit du) ist ein elegisches Klagelied, das aus einer Seele kommt, die um die entschwundene Freiheit trauernd nicht an sie zurück denken kann, ohne in unwillkürlich erregter Phantasie sich die Schaar der Freuden und Reize zu vergegenwärtigen; wiederholt bricht das Lächeln der Erinnerung durch die Thränen der Gegenwart, um zuletzt durch den Ton der Wehmuth ganz verdrängt zu werden.

Das meistbesungene aller Mischgefühle, voll bitterer Lust und süssen Leides, ist die Liebe. An keinem Gegenstande lässt sich die Gränzscheide und die Verschlingung des Gefühls mit andern Bewegungen des geistigen Lebens, an keinem auch die Gränzlinie des musikalischen Vermögens schärfer entwickeln als an diesem. Denn der Ausdruck der Zärtlichkeit könnte die verwandten Seelenstimmungen der allgemeinen Güte und Menschenliebe, der Freundlichkeit, der Milde, der Schmeichelei, des Wohlwollens ebensowohl bedeuten. Die Verbindung der Musik mit dem Worte kann diese Zweifel heben; auch dann aber wird der Tonkunst leicht eine sehr untergeordnete Rolle übrig bleiben, die zu heben das dramatische Spiel das Beste wird thun müssen. Das Zusammenspiel der vielseitigen Erregungen in der Liebe, den Gesamtbestand von Gefühlen, Vorstellungen, Einbildungen, Urtheilen und Trieben schildern zu wollen, würde sich die Tonkunst vergeblich abmühen. Nur der sinnige Gemüthsantheil an der Liebe: Liebes-Leid und Liebes-Lust, fällt in das Bereich der Tonkunst, so wie die bittersüsse, eigentlich gefühlige Würze der Liebe: die Sehnsucht, die wesentlich auf der Trennung, der Entfernung, der Abwesenheit des geliebten Gegenstandes beruht. Sie enthält jene feinstmögliche Vermischung von Lust und Unlust, von Schmerz und Genuss, von Freudvollem und Leidvollem, von Himmelhochjauchzendem und zum Tode Betrübttem, und ist wie Rührung, Mitleid und Bitte, reines, mit geistigen Mischtheilen nicht nothwendig versetztes Gefühl, das der Tonkunst den ergiebigsten Stoff liefert.

Gemüthsbewegungen.

In irgend einer Weise verstärkt treten die Gefühle auf die Stufe der stärkeren Empfindungen über, die das Gemüth durch lebhaftere Reize gewaltsamer erschüttern, auf die Stufe der Gemüths-Erregungen und Bewegungen. Nur auf der Stufe dieses ersten Uebergangs von Affekt zu Begierde, in dem leidenschaftlichen Werden von Liebe und Hass, sind die Gefühle im Spiele; nur solche Situationen fallen in das Gebiet der Tonkunst. Denn wo das Gemüth in solcher Erschütterung schaukelt, dass die Erwägungen des Verstandes keinen festen Boden finden, da sind die Gefühle der Lust und Unlust ungeschwächt von geistigen Motiven. Da wo die Leidenschaft schon auf der Spitze angelangt zur Reaction treibt, wo die Krise vorüber, die Seele instinktiv nach zweckmässigen Mitteln der Heilung sucht, da überwiegen Geistes- und Willensthätigkeit bereits die Empfindung; oder wo die Leidenschaft zur stehenden Begierde gewachsen, wo das anfängliche Fieber zur chronischen Krankheit geworden, da arbeiten Klugheit und Berechnung nach klaren Motiven der Habsucht, des Ehrgeizes: Leidenschaften, — die den Charakter der Leidenschaftlichkeit, des Affectes bereits verloren und daher den musikalischen Boden verlassen haben.

Der Hass lässt sich in seiner Allgemeinheit eben so wenig musikalisch ausdrücken wie die Liebe, und aus demselben Grunde, — weil er von allzu zusammengesetzter Natur ist. Als stehendes Laster, aus Bosheit oder Missgunst stammend, bietet er der Tonkunst so wenig Seiten dar, wie die stehende Gutmüthigkeit und das Wohlwollen, die aus Gemüthsschwäche stammen; nur die Gefühlserregung, die ihm zu Grunde liegt, kann in ihr Bereich fallen.

Die Gefühlssprache des Lebens, wie die Tonkunst, ist reich an abgestuften, nicht missverständlichen Naturlauten der Verachtung, des hochmüthigen Spottes, des schweigenden oder sprudelnden Unmuths und Trotzes, des zänkischen Haders, der aufbrausenden Beredsamkeit, des kochenden Grolles.

Ebenso liegt es weit auseinander nach Ton und Kraft der Stimme, ob der Zürnende nur ereifert oder ob er erobst genug ist, zur Stimmung der Rache aufgebracht zu werden; ob er in edler Entrüstung und Auflehnung eines innern Abscheus wider schmählische Handlungen von weitgreifender Bedeutung, oder über persönliche Beleidigungen empört, gewaltsam erschüttert ist; ob er in der Unmacht der Leidenschaft seine Abwehr nur in Verwünschung und Verfluchung sucht, oder ob er sich zum Racheentschluss aufrafft; ob er diess in Ausbrüchen der Raserei thut, oder ob er mit kalter Fassung die Rachemittel bedenkt. Der reiche Stoff dieser Sammlung wird die Gegensätze genügend beleuchten, in welchen die Aehnlichkeiten und Abweichungen in Hinsicht der Veränderung des musikalischen Ausdrucks in Einerlei Gefühlsrichtung voll eingreifender Belehrung sind.

Mit Geistesthätigkeiten vermischte Gefühle.

I.

Es ist Pag. VIII gesagt, dass Alles was die Musik selbst bei der nachdrücklichen Unterstützung durch das verdeutlichende Wort, so wie in den verwickeltsten mit Geistesthätigkeit vermischten Gefühlen, ausdrücken könne, sich auf die Mitbestandtheile von Lust und Leid beschränkt. Dieser Ausspruch leite wie ein rother Faden durch alle folgenden Betrachtungen.

In dem einheitlichen Seelenleben liegen die verschiedenen Grundthätigkeiten des Vorstellens, Fühlens und Wollens fast nie ganz getrennt auseinander; sie stehen in unaufhörlicher Wechselwirkung. Schon auf der ersten Stufe: bei den Gemüthsstimmungen werden verwischte ältere Eindrücke und Erlebnisse durch ein Spiel hellerer Vorstellungen zeitweilig aufgefrischt und bewegen uns bis zur Erregung. In solchen Fällen lebhafter Fortwirkung früherer Eindrücke, so wie in den lebhaften Vorstellungen künftiger Dinge, ist zu der Geschäftigkeit des Gemüths vor Allem die Phantasie gesellt, die mehr durch innere seelische Vorgänge in Bewegung gesetzt wird, mehr mit eingebildeten als wirklichen Dingen das Gemüth beschäftigt.

Die lebhaften Gefühle von Freud' und Leid für die — kraft der Phantasie — der Seele vorgezauberten Gegenstände werden daher mässigerer Natur sein und dem musikalischen Ausdruck weniger Stoff bieten. Dennoch finden sich Gesänge voll sinnigster Schwärmerei (Verzückung) in Frohsinn und Schwermuth und voll überströmenden Glücksgefühls; in dem hochzeitlichen Gesange des Alexander Balus (O Mithras, all' dein Strahlengold) malt sich vor seinem entzückten Auge der Sonne Pracht und strahlt Alles in zitternder innerer Freude. Aehnliche musikalische Bilder von einer — kraft der Vorstellung — lebhaft erregten Empfindung finden sich in dem unverkennbaren Ausdruck der erwachenden Lust (Hoffnungserwachen) nach einer vorausgegangenen Befürchtung, und der erwachenden Unlust nach einer entschwundenen Hoffnung in den gegensätzlichen Arien: Von Neuem lacht mir, (Admet) und: Falsches Bildniss, (Otto) und in vielen andern.

Ganz verschieden sind jene durch die Phantasie vermittelten Eindrücke auf das Gemüth, die das Schweben in Hoffnung und Furcht (Ahnung) mit sich bringt. Eine Hoffnung, in welche Befürchtung, und eine Besorgniss, in welche Hoffnung gemischt ist, schliessen in der Erwägung von Möglichkeiten eine Geistesthätigkeit ein, welche sie mehr zu einer erkennenden Voraussicht als zu einem blossen Gefühle machen. Es ist hier nur die Empfindung des Trostes oder Kammers, hoffen zu dürfen oder sorgen zu müssen, welche der Tonkunst einen musikalischen Ausdruck darbietet.

Lebhafter gefärbt und daher mannichfaltiger unterschieden und abgestuft sind die Schwankungen auf der Seite der Furcht, wo die Einwirkung der Phantasie auf das reizbare Gemüth den Ueberlegungen des Geistes den Weg vertritt, wenn die Furcht durch übermächtige gegenwärtige Uebel hervorgerufen ist, die von angstvollen Aussichten auf die Zukunft begleitet sind, oder wenn nach einem unwiederbringlichen Verlust die Gemüthserschütterung allein übrig geblieben ist. Von dieser Art ist der Ausdruck einer ruhelosen Verzweiflung (im Aëtius) über einen unerträglichen Schmerz, der bis zum Wahnsinn treibt; von dieser Art ist auch jener Verzweiflungsausbruch der Dejanira (Wo flieth' ich hin?), wo die Tonkunst im höchsten Aufgebote ihrer Kräfte arbeitet, wo sie in aller Fülle den furchtbaren Wechsel der Stürme darzustellen hat, die in der Seele der Gattenmörderin aufgewühlt werden durch die Reue über die begangene That, die grimmvollen Vorwürfe wider das eigene schuldbeladene Herz, die Angst und das Entsetzen über die gegenwärtige Folter, die verzweifelten Ausblicke in die hoffnungslose Zukunft, den kleinlauten verzagenden Ruf nach dem Schutze der bergenenden Nacht.

Wenn in dem Schwanken zwischen Hoffnung und Furcht der Zweifel aufhört, oder durch Geisteskraft besiegt wird, so wird Hoffnung zu gelassenem Vertrauen, zu fester, starker Zuversicht. Der stärkere Antheil des Geistes an dem Bewusstsein von Gründen, die der Seele diese Ueberzeugung vermitteln, macht es schwer, diesen höheren Grad der Hoffnung musikalisch auszudrücken. Aber die Ueberzeugung ist in solcher Gemüthsverfassung von so bestimmter Lust des getrosteten Muthes begleitet, (man denke an die Messias-Arie: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« und sehe die unbekannteren Arien aus Susanna, Theodora, Salomon, aus den Psalmen in dieser Sammlung an,) dass es ein Verlust für die Tonkunst wäre, wenn sie den Versuch nicht machen wollte, wie weit sie ihre Töne in das Reich des Geistes erschallen zu lassen vermöchte.

Hoffnung und Furcht, Zuversicht und Verzagen — wesentlich Gefühlszustände, wenn auch mit geistigen Mischtheilen versetzt —, werden zu Tugenden oder Untugenden, wenn ihnen Verhältnisse entgegenkommen, welche die Aufforderung zum wirklichen Handeln enthalten. Sie werden zu Tapferkeit oder Feigheit — d. h. zu der Tüchtigkeit oder Untüchtigkeit, den Forderungen an unsere Willenskraft zu genügen. Dem Ausdrücke dieser Seeleneigenschaften kann sich die Tonkunst dann nur in soweit nähern, als die unerschrockene Beherztheit von der Freudigkeit des Kraftgefühls, die schreckhafte Verzagtheit von der Unlust der Kraftversagung begleitet ist.

Jene That- und Willenskraft tritt uns aus den Freiheits-, Kriegs- und Siegesliedern unverkennbar leuchtend entgegen. Dies Versagen der Kraft und des Willens führt

zu Gedrücktheit und Schwermuth. Die Gesänge dieses Inhalts sind übrigens von sehr verschiedenem Ursprunge. Sie sind theilweise auf dem Boden der Reue gewachsen, die ihrem sittlichen Gehalte nach nicht musikalisch ausdrückbar ist. Der Sänger wird den eigenthümlichen Widerschein solchen Seelenleids — welches tiefer geht als in allen aus andern Gründen stammenden Schwermuthsgesängen — bald unterscheiden.

II.

Aehnlich wie die Berührungen des Gefühls mit der Phantasie zu der Tonkunst sich verhalten, so auch seine Berührungen mit Verstand und Willen, mit Geist und Charakter, mit Sittlichkeit und Intelligenz, mit Vorstellungen und Gedanken. Es ist der stolze Vorzug des gebildeten Menschen, dass nicht äussere sinnliche Dinge allein Gefühle der Lust und Unlust in ihm erregen, sondern auch innere geistige Wahrnehmungen. Solche Gefühle sind menschlich betrachtet die edelsten aller Gefühle, aber für die Tonkunst sind sie weniger ergiebig. Im Drama und noch mehr im Oratorium bietet sich indess ein weiter Spielraum für Situationen, in welchen sich Gefühle in geistige Betrachtungen oder sittliche Gesinnungen verschlingen und sich dadurch näher bestimmen, vertiefen, veredeln. Wenn dann der Textdichter es versteht, die Theilnahme des Gefühls in die Lichtseite seines Bildes zu rücken, so wird er dem Musiker bereichernde Stoffe von schätzbarem Werthe zuführen. Aus Händel's Oratorien, Chören und Arien liesse sich eine lange Liste von abgestuften Beispielen ausheben, wie von den Dichtern in grösserem oder kleinerem Maasse diese feine Verbindung getroffen oder verfehlt wurde. Bei einer Betrachtung der *Aspasia* in *Alexander Balus* (Weh, was ist des Menschen Loos), tritt auch bei den reinst geistigen Worten das Gemüth in seine vollen Rechte ein. Bei dem Zuspruche des alten *Manoah* an *Samson* (Stets ist gerecht des Herrn Gericht), ist der Nachdruck des Warnungstones mit Trost und Vertrauen stets untermischt.

III.

Die Gefühlserregungen, welche durch ausschliessliche Operationen des Verstandes, durch Scharfsinn, Witz, Wortspiele, hervorgerufen werden: alle Lust, alles Lachen über dergleichen, beruht auf einer Operation des vergleichenden und urtheilenden Denkvermögens. Die Aeusserung der Lust wird hier nur ein gradweise verschiedenes Gelächter sein, wie von einem körperlichen Kitzel erzeugt. Kein Strahl einer besondern Gemüthslust wird sich darin brechen, weil diese Art Lust ohne alle sympathischen Beziehungen ist.

Nur im Humor liegen die einzelnen Gränzberührungen, wo sich in einem Spiele eigentlich geistiger Bewegungen von scherzhafter Natur, der Antheil einer wohligen Lust: — gewisse Gefühlsaccente und allgemeine Gefühlsfärbungen — angeben lassen. Reizende Melodien aus Händel's Opern im Charakter neckischer Aufzieherei und humoristischer Ironie zeugen davon, dass hier ein bestimmter, accentuistisch nachbildbarer Stoff für die Tonkunst gegeben ist.

Sittliche Gefühle.

I.

In die Berührungen zwischen Gefühlen und Geistesthätigkeiten spielen auf Weg und Steg sittliche Beziehungen, in die Berührungen zwischen Gefühlen und sittlichen Eigenschaften spielen geistige Beziehungen herein. Aus allem Vorangegangenen ist klar, dass die Musik als solche irgend welche geistige: vernünftige oder sittliche Zwecke nicht verfolgen kann, dass ihre Aufgabe ist, Gefühle einer gegenwärtigen oder durch Einbildung vergegenwärtigten Lust oder Unlust, von Leid oder Frennd', Weh oder Wohl zum unmittelbaren Ausdruck zu bringen. Tugenden, welche aus der höchsten Sittlichkeit und Intelligenz, aus der Freiheit des Willens und bewussten Grundsätzen hervorgehen: Edelmuth, Grossmuth, Uneigennützigkeit, Selbstbeherrschung, Aufopferung u. s. w., wird selbst der Dichter nicht zum Gegenstande musikalischer Texte machen. Dagegen giebt es Gemüthsbeschaffenheiten, die durch Gewöhnung, Neigung,

Erfahrung und Einsicht zu sittlichen Gesinnungsweisen geworden sind und sich zu den Tugenden der Sanftmuth, Genügsamkeit (Idylle), Mässigkeit und Mässigung, zu Fassung, Geduld, Ergebung und Entsagung erheben, die ihres Gefühlsantheils halber, namentlich im Zusammenhang dramatischer Handlungen, wundervolle Momente der Entfaltung von tief ergreifender Gewalt der Tonkunst entgegen bringen. Welche Zeichnungen gestattet die geduldige Ergebung in das Schicksal (Admet), die von Leiden überwältigt um Erlösung bittet, oder die Liebe, die sich in verzagender Rührung, da ihr Versöhnung versagt wird, zum Tode resignirt (Pharamund). In wie weitem Abstände hievon ist die höhere fromme Ergebung der Theodora und Susanna, die gleichwohl wieder in dem verschiedensten Ausdruck auseinander gehalten sind. Wie anders ist die Entsagung der Mutter vor Salomon's Richterstuhl, die mit gebrochenem Herzen entschlossen zum Schwersten ist; in der die Lust an dem Besitze ihres Kindes erstickt wird durch das Mitgefühl mit des Kindes Untergang und Tod, von jener der Cleopatra (Alexander Balus), die dem vollendeten Schicksal sich beugend, nach dem Verlust ihres Glückes das Asyl der Einsamkeit ersucht, um der Welt zu entsagen!

II.

Noch weniger Gefühlsgehalt bringen die sittlichen Vorzüge der Demuth und Bescheidenheit, der Ehrfurcht, der Dankbarkeit und des Erbarmens der Musik entgegen, wo der Gefühlsantheil nicht aus der gottinnigen Frömmigkeit entspringt, sondern, wie in dem Verhältniss von Mensch zu Mensch, mehr aus dem vergleichenden urtheilenden Verstande.

Dennoch beweisen einige Arien der Sammlung, dass es Händel gelungen ist, den Ton der Bescheidung und Ehrfurcht, auch in nur rein menschlichen Beziehungen, musikalisch auszudrücken. In dem Charakter dieser Eigenschaften liegt es ohnehin nicht, sie breit auszulegen; es widerstrebt dies fast ihrem Wesen, das stiller und stummer Natur ist.

III.

Die dem musikalischen Ausdrucke gezogene Gränze lässt sich eindringlich belehrend verfolgen an den beiden Werken von Händel, dem »Sieg der Zeit und Wahrheit« und der »Wahl des Herakles«, die beide auf rein sittlichen Elementen der Textdichtung nach aufgebaut sind. Wie in diesem, die »Tugend« und »Weltlust« sich um den jungen Göttersohn streiten, so berathen und warnen die allegorischen Gestalten der »Zeit und Wahrheit« die »Schönheit« dort, vor den Verlockungen der Weltlust. Das musikalisch Ausdrückbare beschränkt sich dabei allein auf die Anklänge der Milde und der Strenge gegenüber der bethörten Schönheit, so wie auf die Schmeicheltöne der betrügerischen Weltlust, (Lockung). Sich an solchen Aufgaben zu versuchen, lag für Händel so sehr ferne nicht, da der Tonkunst einerseits so grosse Mittel an süssen, liebkosenden, lockenden Tönen und andererseits für Bitte, Befehl, (Mahnung und Warnung) eine Fülle von ausdrucksvollen Accenten zu Gebote stehen.

IV.

Bei der vorzugsweise sittlichen Erregung in den Gefühlen der Reue, des Schuldbewusstseins, sobald sie über den ersten Moment der Entstehung und des sie begleitenden leidenschaftlichen Affectes hinaus (wie in jener Arie der von Gewissensbissen gefolterten Dejanira und andern) zu innerer Verurtheilung und Erkenntniss gelangt sind, werden es nur die sie begleitenden Gefühle der Trauer und Schwermuth sein, mit deren Widerhall die Musik die Reue sinnlich auszudrücken versuchen kann. Saul in der Zerrissenheit seines getroffenen Gewissens, Samson ganz in der Lage eines reuig Büssenden dargestellt, sprechen alle ihre Zerknirschung nur mit recitirten Worten aus. Gesänge dieses Gehaltes finden sich daher, wie bereits erwähnt wurde, unter jenen der »Gedrücktheit«, und »Schwermuth«.

Musikalische Malerei.

I.

Der plastische Sinn, ein antikes Erbtheil der Italiener, hat sie getrieben, die Gesänge ihrer Opern mit Gleichnissen zu überfüllen, die dem Tonkünstler den Anlass geben, seine malerischen Künste in Verbindung des Hörbaren mit dem Sichtbaren wirken zu lassen. Ueberall, wo es sich um den Gefühlsausdruck handelt, ist diess eine reizende Abwechslung und Zugabe in den musikalischen Wirkungsmitteln. Wie traulich belebt es die Klagen der Sehnsucht, wenn in manchen Opernarien Händel's die Haine und Grotten, die Bäche und Quellen als mitleidige Zeugen und Tröster des Kammers, als einstimmende Theilnehmer der Klage eingeführt werden! Wer möchte die vielen Stücke vermissen, wo die liebende Sehnsucht an dem Bilde der umherirrenden, wehklagenden Taube (Taubenlieder, Vogelarien) geschildert, die unruhige Besorglichkeit eines scheidenden Paares mit der Angst des Vogelpaares verglichen wird, das Nahrung suchend die Brut der Gefahr aussetzt? Wie feine Wirkungen hat Händel jedesmal dort hervorzuheben gewusst, wo der Dichter ihm die Liebe als den persönlichen Amor zuführte; wie ausdrucksvoll sind die Vergleichen der aufsteigenden, der scheiternden Hoffnung mit entsprechenden Naturbildern! Die Gränze des Möglichen ist da freilich scharf gezogen, wo Gleichnisse zu Hilfe genommen werden müssen, um geistigen oder sittlichen Begriffen eine musikalische Seite abzugewinnen. In einer Arie und einem Chor dieser Art aus dem Messias (Er weidet seine Heerde — Sein Joch ist sanft), sind es nur die feinsten Accente der Milde und Sanftmuth, des Mitleids und Erbarmens, welche in ihrer Wirkung auf das Gemüth etwas von jenem geistigen Gehalte ausdrücken, für den die Musik sonst keine Sprache hat.

II.

Die musikalische Malerei ist dem Tonkünstler so natürlich, so wesentlich, so unwillkürlich, wie dem Dichter der bildliche Vergleich. Sie ist nicht an und für sich dasselbe, aber für den Tonkünstler ist sie dasselbe, insofern sie das einzige Mittel bietet, durch welches die Musik, wie die anderen Künste, unmittelbar neben der Empfindungskraft zu wirken vermag. Die Mittel, durch welche der Dichter in Vergleichen und Bildern zur Phantasie spricht, sind ihr die Töne, die, aus Natur und Lebenserfahrung uns vertraut geworden, in dieser Vermittlung die Saiten unseres Gemüths anschlagen und die Dunkelheit des Gefühls mit den einbildsamen Kräften der Kunst beleben. (Natur, Musik.)

Der menschliche Geist und Sinn hat schon in der gesprochenen Sprache diesen Weg der musikalischen Nachahmung angebahnt. Die rohen Naturlaute der einfachsten Gemüthsbewegungen, das Aechzen, Schluchzen, Stöhnen, Seufzen, Winseln, Wimmern und Heulen, das Jodeln und Jauchzen, das Murren und Grollen, das Lispeln, Flüstern und Schmeicheln sind alles tönende Worte, in welchen sich die musikalische Malerei — wie man will — in die Sprache eingenistet, oder die Sprache der musikalischen Malerei den Weg gewiesen hat. Zahllose bewegte Erscheinungen in der Natur sind der Art, dass durch sie dem Auge so viel Wahrnehmbares wie dem Ohre Vernehmbares gleichzeitig geboten wird: das Rollen des Donners, begleitet von dem Leuchten des Blitzes, das Schnauben und Tosen des Sturmes, begleitet von dem Sturze der krachenden Bäume, das Säuseln des Windes, begleitet von dem Zittern der Zweige, das Wiegen der Wellen, das Flackern der Flammen, das Klettern, Hüpfen, Springen, Fliegen der Thiere, das Rauschen, Sprudeln, Strömen, Fliessen, Gleiten des Wassers — alles dergleichen ist durch Klangnachahmung (Onomatopöie) der musikalischen Schilderei entgegengebracht, wie ihr in so vielem Andern, wo sich die Begriffe des Tönenden und Sichtbaren berühren: dem Hohen und Tiefen, dem Hellen und Dunkeln, dem Weiten und Engen, dem Ebenen und Rauhen — die Wege zu einer Art Plastik, einer Greiflichkeit der nachahmenden Darstellung gezeigt sind. Sobald einmal die Kunst so weit gelangt war, dass sie diesen Verkettungen sichtbarer und hörbarer Dinge lauschte und gewachsen ward, so ergaben sich zwei Folgen ganz von selbst: man lernte den Bewegungen und Geräuschen der Natur

symbolisch die Motive menschlicher Empfindung unterziehen, und umgekehrt auf die menschlichen Gefühle die Sprache der Natur übertragen: man hörte die Winde ächzen, die Quellen murrend trauern, den Donner grollen und wieder den Zorn der Seele donnern und das Gemüth wie die Erde schüttern und die Affecte gleich dem Kampfe der Elemente stürmen und toben.

Händel.

Es ist die Natur des Tonkünstlers, dass jede äussere Erfahrung und Erscheinung in Welt und Natur zuerst auf seine Gehörnerven wirkt, dass die Gegenstände in ihm eher und mehr widerklingen als widerscheinen; die Gestalten wecken Musikbilder in ihm, sein Inneres ist nicht ein Spiegel, welcher wahrgenommene Bilder plastisch zurückstrahlt, sondern ein Echo, welches vernommene Bilder tönend zurückwirft; und je inniger und richtiger und natürlicher sich das Wahrnehmbare für ihn und in ihm in das Vernehmbare verwandelt, desto sicherer werden seine tönenden Bilder eine plastische Wirkung hervorbringen.

Ein Organismus von dem allerfeinsten Gewebe, bot Händel der weiten Welt der Gefühle unendliche Berührungspunkte dar, durch welche die ganze Mannichfaltigkeit des menschlichen Gemüthslebens in seiner allempfänglichen Seele wie in einem Brennpunkte zusammenstrahlte, um durch die schöpferische Kraft seines Geistes wieder ausgestrahlt zu werden. Von dem Augenblick an, wo er, abgehend von dem lange betretenen Pfade der Gewöhnung und des Tagesgeschmacks, sich in die vollen Ströme und offenen Meere der Völker- und Weltgeschichte warf, geschah es, dass ihm das Vergangene und das Gegenwärtige, das Heimische und das Fremde, das Volksthümliche und das Persönliche, das Allgemeine und das Besondere gleich geläufig ward; dass er sich, in allseitiger Bewanderung, im Weltlichen und Geistlichen, im Heidnischen und Christlichen mit gleicher Leichtigkeit bewegte; dass er in dem gotterfüllten Prophetismus des Judenthums wie in dem schönen sittlichen Mass und sinnlichen Ebenmass des Griechenthums, in der Ritterlichkeit des Mittelalters wie in der Geistigkeit der Neuzeit gleichmässig zu Hause war; dass er die Sprache der stärksten Männernatur wie der zartesten Frauenseele, des Heroen und des Kindes gleich trefflich zu reden verstand. Bei all diesem weiten Geistesverkehr ist in seiner gesunden Empfindungsweise von irgend etwas Ueberreiztem oder Weichlichem auch nicht die leiseste Spur zu entdecken; der ganze Gefühlskreis in seinen Werken wird von jeder Unnatur und Veraltung und Verirrung so gut wie ganz frei gefunden. Diese tiefe Kenntniss der normalen menschlichen Natur, der enge Anschluss an das unverkünstelte Seelenleben verleiht den Tonstücken Händel's jenes höchste Kennzeichen des ächten Kunstwerks: Das Gepräge der Naturnothwendigkeit, das sie vor allen andern voraus haben, kraft welcher sie mit der Naturkraft selber zu wetteifern scheinen. Ausgerüstet mit der grossen Gabe, sich in völliger Selbstentäusserung der gegenständlichen Beobachtung der Aussenwelt ganz hinzugeben, von dem Geiste nie rastender Thätigkeit getrieben, in dem Werke und Beruf seiner Kunst aufopferungsvoll ganz aufzugehen, ausgestattet mit einer so bewundernswerthen Leichtigkeit und Sicherheit der Schaffungsgabe, dass man in gleich fassungsloser Bewunderung steht vor der materiellen Masse seiner Leistungen wie vor der ideellen Beherrschung seiner Stoffe, ist er geeignet, uns über alle übrige Tonkunst — auch die der spätern, in mechanischen Fertigkeiten und Hilfsmitteln weit vorgeschrittenen Zeiten — eine Unbefriedigung empfinden zu machen, weil seine Werke nie sättigen, nie erschöpft werden können und wie keine andern jede grössere Anstrengung unaufhörlich mit grösseren Genüssen belohnen. Von keines Tonkünstlers Werken ist in dem Maasse wie von den seinen zu behaupten, dass sie, nach jener im Eingang betonten Auffassungsweise der Griechen von der Aufgabe der Musik, veredelnd vorbilden für Leben und Sitte, dass man in ihnen, wie in keinen andern, verstehen lernt, was die Alten von den reinigenden Wirkungen der Tonkunst auf Charakter und Willen der Menschen ausgesagt haben. So ist auch von keinem andern Tonkünstler in dem Maasse wie von Händel auszusagen, dass er durch die weltbewegende Kraft seiner Kunst ein bahnzogender Genius nicht nur für die spätere Tondichtung, sondern selbst für die deutsche Dichtung geworden sei.

VERZEICHNISS

der bedeutendsten Vocalwerke Händel's nebst der Zeit ihrer Entstehung
und Angabe ihrer Textdichter.

Passion	componirt	1704	Text von Wilhelm Postel.
Almira	Oper	» 1705	» » Fr. Chr. Feustking.
Rodrigo	»	» 1707	Textdichter unbekannt.
Agrippina	»	» 1708	Text von Vincenzio Grimani.
Rinaldo	»	» 1711	» » Aaron Hill.
Pastor fido	»	» 1712	» » Giacomo Rossi.
Theseus	»	» 1712	» » Nicola Haym.
Jubilate	»	» 1713	» aus der Bibel.
Te Deum (Utrechter)	»	» 1713	» » » »
Silla	Oper	» 1714	Textdichter unbekannt.
Amadis	»	» 1715	» » »
Passion	»	» 1716	Text von Barthold Brockes.
Anthem's	»	» 1716—20	» aus den Psalmen.
Esther	Oratorium	» 1720	» von Alexander Pope.
Acis und Galatea	Schäferspiel	» 1720	» » John Gay.
Rhadamist	Oper	» 1720	» » Nicola Haym.
Muzius Scävola	»	» 1721	» » Paolo Rolli.
Floridante	»	» 1721	» » Paolo Rolli.
Otto	»	» 1722	» » Nicola Haym.
Flavius	»	» 1723	» » Nicola Haym.
Julius Cäsar	»	» 1724	» » Nicola Haym.
Tamerlan	»	» 1724	» » Nicola Haym.
Rodelinde	»	» 1725	» » Nicola Haym.
Scipio	»	» 1726	» » Paolo Rolli.
Alexander	»	» 1726	» » Paolo Rolli.
Admet	»	» 1727	Textdichter unbekannt.
Krönungs-Hymnen	»	» 1727	Text aus der Bibel.
Richard	Oper	» 1727	» von Paolo Rolli.
Siroe	»	» 1728	» » Metastasio.
Ptolomäus	»	» 1728	» » Nicola Haym.
Lothar	»	» 1729	» » Matteo Noris.
Parthenope	»	» 1730	» » Silvio Stampiglia.
Porus	»	» 1731	» » Metastasio.
Aetius	»	» 1732	» » Metastasio.
Sosarmes	»	» 1732	» » Matteo Noris.
Orlando	»	» 1732	» » Dr. Braccioli.

Deborah	Oratorium componirt	1733	Text von Samuel Humphreys.
Atalia	»	1733	» » Samuel Humphreys.
Ariadne	Oper	1733	» » Francis Colman.
Ariodante	»	1734	» » Dr. Antonio Salvi.
Alcina	»	1735	» » Antonio Marchi.
Trauungs-Hymne	»	1736	» aus den Psalmen.
Atalanta	Oper	1736	Textdichter unbekannt.
Justinus	»	1736	Text von Graf Beregani.
Arminius	»	1736	» » Dr. Antonio Salvi.
Alexander's Fest	Ode	1736	» » John Dryden.
Berenice	Oper	1737	Textdichter unbekannt.
Pharamund	»	1737	Text von Apostolo Zeno.
Begräbniss-Hymne	»	1737	» aus der Bibel.
Xerxes	Oper	1738	Textdichter unbekannt.
Saul	Oratorium	1738	Text von Newburgh Hamilton.
Israel in Aegypten	»	1738	» aus der Bibel.
Cäcilien-Ode	»	1739	» von John Dryden.
Deidamia	Oper	1740	» » Paolo Rolli.
Frohsinn und Schwermuth	Oratorium	1740	» » Milton.
Samson	»	1741	» » Newburgh Hamilton.
Messias	»	1741	» aus der Bibel.
Dettinger Te Deum	»	1743	» » » »
Semele	Oratorium	1743	» von William Congrave.
Herakles	»	1744	» » Thomas Broughton.
Belsazar	»	1744	» » Charles Jennens.
Joseph	»	1746	» » James Miller.
Gelegenheits-Oratorium	»	1746	» aus der Bibel.
Judas Maccabäus	Oratorium	1746	» von Thomas Morell.
Josua	»	1747	» » Thomas Morell.
Alexander Balus	»	1747	» » Thomas Morell.
Salomo	»	1748	» » Thomas Morell.
Susanna	»	1748	Textdichter unbekannt.
Theodora	»	1749	Text von Thomas Morell.
Die Wahl des Herakles	»	1750	» aus Spencer's Polymetis.
(Ein musikalisches Zwischenspiel.)			
Jephtha	Oratorium	1751	» von Thomas Morell.
Sieg der Zeit und Wahrheit	»	1757	» » Thomas Morell.

(a. d. Italienischen übersetzt.)

Großer

Reiztinte.



Julius Cäsar. Act I. Scene 7.

Cäsar vor der Aschenurne des Pompejus.

Ges. v. Signor Senesino.

CÄSAR.
(Alt.)

Largo.

Pianoforte.

Schat-ten

cresc.

f

p

*
des grossen Pom-pe-jus, der du hier sei-ne A-sche un-ge-se-hen um-schwebest;

pp

sind Staub nur des Siegs Tro-phä-en, Staub nur Gewalt und Grösse, nur Staub du

mf

f

p

* An solchen Stellen

singe:
und
spiele:

selbst? Und ach, endet denn al - so der Stolz des Menschen! Gestern hast

du ei - ne Welt im Krieg um - wälzet, heu - te, zu Staub ge - schwunden, schliesst dich die

Gruft ein. Und so ward jedem, (wie schmachvoll) der aus Er - de be - gon - nen, zum

Zie - le der Grabstein. E - lendes Le - ben, ach, ärmlich ist dein We - sen.

Ein Hauch erschuf dich und es ver - nich - tet ein Hauch dich.

Fine.

Belsazar. Act I. Scene 1.

Larghetto.

NITOCRIS.
(Sopran.)

Pianoforte.

Ach, unstät eit'les Loos der Menschen.

herrschaft! Erst klein und schwach, erhebt sie kaum das Haupt,

streckt kaum noch aus hülf - los die Kinder - hand und ruft um Schutz an

je des Nachbar reich, das thö. richt ihn ge währt.

Als bald er strebt sie Kraft und Macht

und trotzet je der Hemmniss. Bei voller Rei fe an ge langt, er.

fasst sie al les um sich her, ver höhnt das

Recht, raubt, ver wü stet, ver heert die bange Welt. Zu letzt, voll an ge.

schwellt zu Riesen-grö-sse, er-nährt das Un-ge-thüm im eig-nen

p *cresc.*

Schooss Stolz, Ueppigkeit, Verderbniss, Eidesbruch und Zwietracht,

fäu-le Seu-chen ei-nes Staats, die ihm das Mark zer-

ff

stören. Seine Schwäche

p

nimmt ei-ne neue Macht voll Gier-de wahr, (ungleicher Kampf!)

f *p*

Larghetto.

und schlägt mit jun-ger Kraft sein alt ge-beug-tes

Haupt: er wankt, er sin- ket, er fällt,

p *cresc.* *dim.* *p*

ach weh! nie wie-der zu er-stehn.

Das Siegerreich, auf seinen Fall ge-baut, durch-läuft den

p

gleichen Kreis er-träumter Grö- sse, endend am gleichen Ziel.

Folgt: Du Gott der Höh!
Gebete: Band II.

Messias. I. Theil.

Haggai 2, 7. 8.
Maleachi 3, 1.

RECITATIV.

Bass.

So spricht der Herr, Gott Ze-ba-oth:

Pianoforte.

noch ei-ne klei-ne Zeit

und ich be-we-

-ge den Him-mel und die Er-de, das Meer und das Trockne,

*cresc.**f**mf*

ja ich be-we-

-ge, be-we-

-ge die Völker, be-we-ge den Himmel, die.

*p**cresc.*

Er de, das Meer, das Trockne beweg'ich, spricht Gott: wenn nun der

Trost _____ aller

Völ. ker erscheint. Der Herr, den ihr sucht, kömmt plötz lich zu seinem

Tempel, und der Engel des neuen Bundes, dess ihr be gehret,

seht da, er er scheint, spricht der Herr, eu er Gott.

Messias. I. Theil.

Andante larghetto.

Jesaia 60, 2.3.

Bass.

Pianoforte.

The musical score is written for a Bass and a Pianoforte. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante larghetto.' and the text 'Jesaia 60, 2.3.' is in the upper right corner.

The score consists of five systems of music. The first system shows the initial piano introduction with a treble and bass staff for the Pianoforte. The second system introduces the Bass with the lyrics 'Denn blick'. The third system continues the Bass line with lyrics 'auf! Nacht ü - ber - deckt al - le Welt, dunkle'. The fourth system continues the Bass line with lyrics 'Nacht al - le Völ - ker, dunkle Nacht al - le Völker;'. The fifth system concludes the page with lyrics 'doch ü - ber dir ge - het auf der'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings including *p*, *cresc.*, and *f*.

Lyrics in German:

Denn blick
auf! Nacht ü - ber - deckt al - le Welt, dunkle
Nacht al - le Völ - ker, dunkle Nacht al - le Völker;
doch ü - ber dir ge - het auf der

Herr, sei-ne Herr-lichkeit er-schei-net

p *cresc.*

ü-ber dir, sei-ne Herr-lichkeit er-scheinet ü-ber dir;

f *p* *p*

Adagio.

und die Heiden, sie wandeln im Licht, die Für-ten im Glanze dei-nes Aufgangs.

f *Fine.*

Messias. I.Theil.

Larghetto e mezzo piano.

Pianoforte.

p

p

p

RECITATIV.

Lucas 2, 8.

Sopran
oder
Tenor.

Pianoforte.

Es wa-ren Hir-ten, die hiel-ten auf dem Fel-de ih-re

Andante.

Lucas 2, 9.

Hut ü-ber die Heerden des Nachts. Und

sie-he, der Engel unsers Herrn trat zu ih-nen, und die Klar-heit des

Herrn umleuchte-te sie und sie erschra-ken sehr.

Lucas 2, 10. 11.

Und der Engel sag-te zu ihnen: Fried'euch! merket auf! ich bring'euch fro-he

Kunde von dem Heil, das da ward allen Völkern, denn euch ist heut in David's

Stadt eu-er Heiland ge-bo-ren, der Heiland, der ist Christ, der Herr!

Audante. Lucas 2, 13. Und

plötz-lich nun war da bei dem En-gel der Him-melsschaa-ren

un-ge-zähltes Heer, die lob-ten Gott und spra-chen:

Folgt Chor: Ehre sei Gott in der Höhe und Fried' auf Erden!

Belsazar. Act I. Scene 3.

RECITATIV.

DANIEL.
(Alit.)

Sei freudig, o mein Volk: es kommt die Zeit, die lang-ersehnte

Pianoforte.

Zeit, die Gott ver-hieß! So sucht nun Gott den Herrn von Her-zens-

grund, ihr sollt ihn si-cher fin-den. Und er bricht die al-ten

Fes-seln euch: er ver-sammelt euch aus al-len Völ-tern,

wo zerstreut ihr weilet, und führt zur Heimath euch in Frieden wieder.

Denn lang zu vor, in Zeiten, e he Cy rus noch der Welt be kannt war, hat Je

ho va durch den Se her mit Tro stes wor ten dem ge fang' nen

Volk ihn ver kün det, und ge nannt den Wun der mann.

Largo e pomposo.

So sprach der

Herr zu Cy rus, dem Ge salbten, dess Hand er aus er ko ren, al le

Hei - - - den zu beu - gen: Ich will vor dir schreiten, zu

cresc.

lö - sen das Schwert vom Gurte mächt'ger Fürsten, zu eb - nen krum - me

p

Pfa - de, zu zer - trümmern die Tho - re von star - kem Erz und zu zer -

cresc.

f

hau - en die Ei - - - sen - rie - gel: Zu der Mei - - - nen

p

Heil, Is - rael's, meines Volkes! Da du noch nicht mich kanntest, hab' ich be -

cresc.

nannt dich, hab' ge-gür-tet dich, damit vom Aufgang bis zum

Nie-der-gang die Völker laut ge-stehn: Ich bin der Herr, und kei-ner

sonst! kein andrer Gott ist ne-ben mir! Drum fol-ge meinem Wil-len,

zu Je-ru-salem sprechend: Sei neu er-baut! und zu dem Tempel: Er-

heb' aufs neu-e aus den Trümmern dich!

cresc.

Belsazar. Act I. Scene 2.

RECITATIV.

CYRUS.
(All.)

Pianoforte.

Ermanne dich! Fest wie der Feind sich wähnt in seiner Burg, denk' ich mit
Kriegeslist, — gemahnt von Gott, der oft durch Träume re-det, — zu täuschen sei-ne
Macht. Tief trägt mein Geist den Eindruck noch; er kann nicht trüg-lich sein.
Mir schien, dass am Ge-stad' des grossen Euphrat ich stand, er — wägend in besorgtem
Geist, was kühn ich zu wa-gen sann: als ei-ne Stimme, im Donner schallend,

bis zur Tie-fe hin durchdrang den mächt'gen

Strom: der stol-zen Stadt er-hab-ne

Thür-me beug-ten bang ihr Haupt,

als küss-ten sie den Grund. „Du Strom,“ so

rief's, „versiege!“ Und kaum, dass die-ses Wort erscholl, ver-liess die Flut den Damm,

und au-gen-blicklich war leer das feuch-te Bett. Er-starrt stand

ich; Grauen, bisher mir fremd, trieb auf mein Haar und band die Zün-ge

rit.

mir. Und wieder scholl's: „Cy-rus, steh auf und sie-ge!

staccato

Ich bin's, der ru-fet, ich will dein Füh-rer sein. Bau' mei-ne

Stadt auf, und oh-ne Lö-sung mache frei mein Volk!“

Fine.

Samson. Act III. Scene 1.

Samson und Micha.

RECITATIV.

SAMSON. (Tenor.)

Tenor
und
Alt.

Pianoforte.

Brüder, lebt wohl! nicht länger folget meinen Schritten

nach, dass nicht Verdacht der Freunde Nähe weckt. Und seid ge-

wiss, dass nichts von mir geschieht, unwürdig mein, noch Gottes, noch des

MICHA. (Alt.)

Volks.

Hand - le, o Freund, wie's Got - tes Eh - re frommt.

SAMSON.

Kehrt mir die Stär - ke, (die einst mich fass - te in dem Fel - de Dan) nur einmal noch zu -

cresc.

rück, dann lehr' ich sie Je -

hohes Kraft und Macht, ihr falscher Gott soll

vor dem wahren flieh'n, wie leichte

Spreu vom Sturme hin - ge - weht.

Fine.

Samson. Act III. Scene 3.

Micha und Manoah mit dem Boten.

RECITATIV.

EIN BOTE. (Tenor.)

Tenor,
Alt
und
Bass.

Pianoforte.

Wo flieh ich hin, wo berg' ich mein Gesicht vor diesem Schrecken.

MICHA. (Alt.)

bild! O Traute-ste! Ent - setzen fasst auch euch ob die-ser That. Ver - kün-de was ge -

BOTE.

MANOAH. (Bass.)

schah, wir horchen bang und stumm. Gönn't mir zu athmen Zeit; mir springt die Brust. Fasse dich

BOTE.

kurz, das Wich-tig-ste sag an! Ga - za, noch steht's - doch

MANOAH.

all sein Volk sank hin! Weh! Doch nicht uns! sag a - ber an, durch wen?

BOTE. **MANOAH.** **BOTE.**

Durch Samson's Arm. Die Sorge schwindet mir und kehrt in Freude sich. O

Ma_no_ah! umsonst verschwieg' ich dir's, die Schreckens_kun_de zer_

MANOAH.

ris_se doch zu bald dein al_tes Ohr. O en_de schnell die

BOTE. **MANOAH.**

Folter, sprich es aus! So fas_se dich in Kraft, - Sam_son ist todt! O bitterer

Schmerz! Umsonst ihn zu be_frei'n war all mein Müh'n! der Tod hat ihn befreit, und

MICHA.

zahlt die Lösung nun. Eh noch der Gram uns ü - ber - mannt, sag an, wie

BOTE.

starb er? war ihm Ruhm, war Schmach sein Tod? Als Sie - ger

sank er mit den Fein - den hin, zu - gleich ver - tilgt' er sie und ward ver -

tilgt! Den Säulen - bau, den Ort des Fest - gelags stürzt' er auf sie und auf das eigne

MANOAH.

Haupt! So traf dein stärkster Schlag zuletzt dich selbst! o selt - ner Weg, den

MICHA.

du zur Ra-che nahmst, glorreich! doch hart er - kauft! Im

Le-ben und Tod hast du nach Got-tes Ruf voll-bracht dein Werk, und

nun liegst du als Sie-ger selbst be - siegt, er-schla-gen un - ter

viel Erschlagen dort, mehr als du lebend schlugst. Er-he-be nun, o Israel, dei-nen Klage -

ruf und sing ein schmerz-lich Grab-lich dem ge-schiednen Freund.

Folgt: Erheb, o Israel.
Klagelieder: Band I.

Jephtha. Act I. Scene 4.

RECITATIV.

JEPHTHA.
(Tenor.)

Pianoforte.

Was soll dies wil-de Spiel der Ein-bildung? Bilder des Glücks um-
gaukeln meinen Geist, freundlich zu-erst, und schwinden dann in Nacht. Muth-
athmend glüht die Brust, den Arm durchzuckt zehn-fache Kraft mir, und der Busch des
Helms schwillt himmel-an. Sei demuths-voll, mein Herz; es ist der Geist Gottes
selbst, in des-sen Nam' ich mein Ge-lüb-de weih': Wenn Herr, ge-

stählt durch dei_ner Allmacht Hand, ich Am-mon stürz' und werf im blut_gen

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The piano accompaniment (grand staff) consists of sustained chords in the right hand and single notes in the left hand.

Feld, und schlag' aus diesem hart_be.drängten Land, und wieder_kehr' gekrönt als

The second system of the musical score. The vocal line continues with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes in the left hand.

Sie_ges.held, dann, was da im_mer zu_erst erscheint vor mir, sei dir, o Herr, ge_

The third system of the musical score. The vocal line has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The piano accompaniment continues with sustained chords and single notes.

weiht und fall' als O_pfer dir. Ich sprach's; horch auf, o Volk, und

The fourth system of the musical score. The vocal line has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes in the left hand.

in ver_eintem Sang fleh zu dem höchsten Herrn Je_ho_va em_por.

The fifth system of the musical score. The vocal line has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The piano accompaniment continues with sustained chords and single notes.

Jephtha. Act II. Scene 5.

Largo.

JEPHTHA.
(Tenor.)

Pianoforte.

Tie-fer und tie-fer nur zer-reisst dein Muth, ach, deines
Vaters blutend Herz und hemmt auf starrer Zunge mir den Schreckens-
spruch. O, lasst mich flüstern ihn in den wil-den
Sturm, in grau-se Wüsten, dass kein menschlich Ohr
da-vor er-be-be! doch, ist's nicht ge-lobt? und kann ich

hoffen, dass Gott Je-ho-va schläft, wie Ca-mos und die gleichen Götzen thun?

Weh, nein! er nahm den

cresc. *f*

Eid und hielt den Bund, so muss auch ich. Das

p *f*

ist's, *Concitato.* was fol-ternd mir mit tau-send fält'ger

p *cresc.*

Qual die Brust zer-reisst, mich

Largo.

mar - tert bis zum Wahnsinn! Gna - den - voll! gna - den -

ff *pp*

voll! die einz'ge Tochter! dies theu - re Kind!

p

durch mich ge - o - pfert! Ja, so ward's ge - lobt, und

f *f*

Gi - le - ad be - sieg - te sei - nen Feind - da - rum beim Mor - gen - roth,

dim.

beim Mor - gen - roth, - ich kann nicht mehr!

pp *pp*

Fine.

Semele. Act II. Scene 1.

Allegro concitato, ma pomposo.

HERE.
(Alt.)

Wach auf, Saum-sel'-ge, aus dem

pianoforte.

Todesschlaf! auf, ver-nichte die Ver-ruchte! auf den

f *p* *cresc.*

Höhen des Berg's greife, stürz' in deinem Grimme sie tief,

f *p* *f*

tief zu der Flut des A-che-ron, dass sie

p *f*

sinkt, dass sie sinkt! sinkt! sinkt! in das

mf *p* *pp*

grause Dunkel der Nacht, nimmermehr

zu erschau'n den Tag! Den Herrscher stab heb' ich em.

por und schwör's beim Ha-des -

(Zitt - re, zitt - re, zitt - re der Erd_kreis rings bei die - sem

Schwur!) - ver - tilgt sei des A - ge_nor ganzer Stamm!

Semele. Act III. Scene 3.

Here, dann Semele.

RECITATIV.

HERE. (Alt.)

Sopran
und
Alt.

Pianoforte.

Gleichend der Schwester, werd' ich sie leicht be-rücken; hier in dem

(zu Semele.)

Spiegel soll sie nun sich sehn, ge-staltet gleich mir selbst. Seh' ich ein

SEMELE. (Sopran.)

Göt-ter-bild! wie, ist es Se-me-le? Was regt in dir so viel Ver-

HERE.

wundrung auf? Du strahlst im Rei-ze himm-lischer Ver-klärung! schon theilest du die

Ehren des ho-hen Göt-ter-kreises? Hat Zeus er-hö-het dich? und bist du un-

SEMELE.

sterblich? Ach nein! Noch bin ich sterblich; und noch gewahrt' ich nichts

HERE.

von neu-em Reiz, von neu-en Eh-ren. Schau hier in dem

Spie-gel, was so mich ver-stört; hell strahlet dein Antlitz wie

a tempo

himm-lisch ver-klärt! Nicht trag' ich den schreck-li-chen Glanz, den es

blickt, der die Au-gen mir blen-det, die Sin-ne be-rückt.

SEMELE.

O Ue-bermaas der Se-lig-keit! An-muth der Göt-ter strahlt hervor aus je-dem

HERE.

Zu-ge! Sei klug, so wie du reizend bist! er-ha-sche die Ge-

le-gen-heit: Wenn Zeus er-scheint, in Lie-be ganz ent-

flammt, entzieh' dich sei-nem Arm, bis er die Ga-be gibt, die du verlangst.

SEMELE.

Wird dies mich fördern? Wie a-ber wird mir dann zu Theil Un-sterb-lich-keit?

HERE.

Lass schwören ihn den Schwur; Er wollte fürder dir als Sterblicher nicht mehr

nahen, nur als Er selbst, der mächt'ge Donnerer,

im Glanz der Herrlichkeit und göttlicher Macht;

sowie er He-re selber naht und unaussprechlich sie entzückt, wenn er im Arm' ihr

ruht und Lieb' ihn hoch beglückt.

Dann wird auch dir göttliches Loos zum Lohn, du schüttelst ab die Sterblichkeit

und theilest dort mit Zeus den Thron, bewahrt vor Heres Hass und

Neid. Mit Wohlgeruch füllt sich die Luft, der Gott der Götter

SEMELE.
naht. Ich eile weg. Leb' wohl. ich folge deinem Rath.

HERE. (bei Seite.)
Und Unheil reift dir aus der Saat, arm eitel Ding, leb' wohl!

Fine.

Semele. Act III. Scene 5.

Largo e piano.

ZEUS.
(Tenor.)

Weh', wo - hin eilt sie nun! un - se - lig Weib!

Pianoforte.

Fluch diesem Wunsch! - Fluch diesem grausen Eid! - da - hin, dem

un poco piu Andante.

ra - schen Sinn sinkt sie zum O - pfer hin! Wenn

nun ich ihr erschein' als mächt'ger Donnerer, strahlend in verderb - li - cher

cresc.

Largo e piano.

Glut, erliegt sie rasch der Flammen Wuth. Da -

hin, dem ra - schen Sinn sinkt sie zum O - pfer hin! So wie der

Blumenschmuck des Thals im Flammen - kuss des Sonnen - strahls, so welkt auch

die - ser Ro - se Pracht im Glanze mei - ner Göt - ter - macht.

Da - hin, dem ra - - schen Sinn, dem ra - schen Sinn

sinkt sie zum O - pfer hin!

Floridante. Act II. Scene 7.

ARIOSO.

Lento.

Ges. v. Signora Durastant

ELMIRA.
(Alt.)

Pianoforte.

Nächt'- ge

Schatten, bringt, o bringt ihn mir zu_rück, o bringt ihn mir zu_rück, näch

ge Schatten, bringt, o bringt ihn mir zu_rück, o bringet, bringt

ihn zurück zu mir! War's nicht als hört' ich ein leises

dim.

cresc. *dim.* *p*

dim.

RECITATIV.

Fine.

Rauschen? Ach, nein, noch ist's zu frü_he! noch schlug nicht die

Stunde; und doch ent_schwand ein Theil der Nacht schon und jetzt wohl

aus der ge_heimen Kammer ent_schlüpft er und schreitet auf

der ver_borgnen Trep-pe, an ih_rem Fu_sse hält er

stille, lei_se, lei_se späht hin_aus an der Schwelle sein forschend Au_ge,

stumm ist al-les und stil-le, sie-he, nun geht er

und er na-het sich dem Eingang dort meiner trauten Kammer,

die Thür ist halb ge-öffnet, - Horch! welche Töne!

ist er's? kommt er? ruft er? Ach, nein, mich trägt nur die Liebe!

Weh! Sehnsucht ist für-wahr Qual al-ler Qua-len! Nächt'-ge

Dal segno.

Susanna. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

ERSTER RICHTER.
(Tenor.)

Pianoforte.

O herbe Pein! wie schmerzt der Liebe Pfeil!

Nicht schützt das Al-ter mich vor ih-rer Qual. Wie?

zu dem Rath der Ael-te-sten ge-sellt, des Rechts zu pflegen ü-ber all das

Land, soll ich ge-beugt, soll ich be-siegt mich sehn von ih-rer

Glut?

Ha! wie ver-wandelt wallt in mir das

Blut! Wie in der Ju-gend - blü-te er-ster Zeit fühl'

ich die Pur-pur-ströme in mir glühn. Ja, Alles weicht, ich

fühl's, der Lie-be Macht! Ha! wil-len -

los reisst mich die Flut da hin, kein treuer Steurer lenket meinen

Kahn, kein günst'ger Stern ver-leiht mir mil-des

Licht; nein, schwar_ze Nacht senkt Dun_kel um mich

her, es heult der Sturm, die Wel_le schäumt em -

cresc.

por, da ich mich wa_ge von dem si_chern Strand.

Larghetto.

Pianoforte.

Ihr grünen Au'n, du würlzig Thal, vom Silberquell durchrauscht, wie habt ihr mich und

meine Qual so oft, so oft be-lauscht! Den wunden Eichen in dem Hain grub

ich der Liebsten Namen ein, den wunden Eichen in dem Hain grub ich der

cresc. *dim.*

Liebsten Na - men ein.

2. Mir
3. O

dim.

2. Mir labt der Friede dieser Flur
Mit Frieden nicht die Brust,
Die Lust am Sang erweckt mir nur
Am Schmerze neue Lust;
Die Quelle murmelt düstern Klang's
Die Trauerweise meines Sang's.

3. O schönste Zier der Schönsten du,
Entschleire deinen Reiz,
Wend' huldvoll mir' dein Antlitz zu.
Den süßen Trost des Leid's.
O lass mich ruhn in deinem Arm
Von allem Gram und allem Harm.

Orlando. Act II. Scene 11.

RECITATIV.

Ges. v. Signor Senesino.

ORLANDO.
(Alt.)

Pianoforte.

Ach, styg'sche Ge-

spen - ster! ach, ihr ver - hass - ten Gei - ster,

die das treu - lo - se Weib ihr, so mir ent - rü - cket, wa -

rum gebt die Ver-räth - rin mei - nem stra - fen - den Zorn nicht ihr zu -

Andante.

rück? Un - glück - licher und Ver - schmähter! ihr Un - dank

trifft mich zum Tod! Nur noch mein Geist bin ich, mir selbst ent-rissen, nur ein

Schatten, und als Schatten will nun ich hin-un-ter zur Unter-welt, zum Reiche des Ent-

(Als ob er in eine Barke trete.)
setzens. Da ist die styg'sche Barke; und dem Charon zum Ver-drusse,

Andante.
durchschneid' die schwarze, durchschneid' die schwarze Fluth ich;

dort ist die Schwelle zu Pluto's nächtgem Hause und Schreckensthronen.

Andante.

Laut brüllt der Höl-lenhund, laut brüllt der Höl-lenhund,

und aus der Schat-ten Reich steigt die ent-setz-li-che,

schau-ri-ge Fu-rien-schaar zu mir empor, zu mir empor, zu mir empor!

Laut brüllt der Höllenhund und aus der Schatten Reich

steigt die ent-setz-li-che, schau-ri-ge Furienschaar zu mir empor, zu mir empor!

Doch die Furie, die mich allein ge - foltert, wo ist sie? Das ist Medor.

Zum Schoos Pro-ser - pi - na's seh' ich ihn flüch - ten. Ich eil' ihn

Adagio.

dort zu er - ha - schen! Wie, die Be - schützrin wei - net?

still eb - bet die Fluth des Grimmes, da man weint in der

a tempo di Gavotta e piano.

Hölle sel - ber um Liebe. Lieb - li - che Augen, o weint, o wei - net nicht

mehr, lieb - li - che Augen, o weint, o weinet nicht mehr, o

p *cresc.*

Larghetto.

weint, o weint nicht mehr, o — weint, o weint nicht mehr, weil im Reich der

dim.

Thränen selbst ihr — je - des Herz zer - rei - sset

cresc.

in Gram! zer -

p *f*

— reisst, zer - reisst in Gram, weil im Reich der Thrä - nen selbst

p

ihr je - des Herz zerreisst in Gram,

dim. *p* *dim.*

zer - reißt in Gram,

p *cresc.*

zer - reißt in Gram! Lieb - li - che Au - gen, o

dim. *p*

weint, o weinet nicht mehr, lieb - li - che Augen, o weint, o weinet nicht mehr, o

p *cresc.*

weint, o weinet nicht mehr, o weint, o weinet nicht mehr. Und doch, und

dim. *f*

doch ihr Au-gen, doch, und doch ja wei-net nur, denn taub für eu-ren

Zau-ber, denn taub für eu-ren Zau-

cresc. *dim.*

ber starrt fest mein Herz wie Ei-

cresc.

sen und nicht stillt sich die Wuth! nein, nein,

cresc.

nein, nein, nicht stillt sich die Wuth, denn taub für euren

mf

Zauber, denn taub für eu-ren Zau

ber starrt

cresc. *p*

fest mein Herz wie Ei-sen und

cresc. *p*

nicht stillt sich die Wuth, nein,

cresc. *p*

nein, nein, und nicht stillt

cresc. *dim.*

sich die Wuth! Und doch ihr Augen, o weint, ja weinet nur, doch ja ihr

Adagio. (Er stürzt wüthend in die Grotte.)

Augen, o weint, ja weinet nur, o weinet nur! *a tempo*

pp *f*

Fine.

Tamerlan. Act III. Scene 10.

Bajazet, Tamerlan und Asteria.

RECITATIV und ARIE.

BAJAZET. (Tenor)

Ges. v. { Signor Borosino.
Signora Cuzzoni.

Tenor
und
Sopran.

Pianoforte.

O, mir ein fro-her, beglück-ter Tag ist die-ser! O theure

Tochter, Kö-nig und Herr, o Freunde, nun ist mein Herz so

ru-hig wie mein Antlitz. Und weisst du, wa-rum, o Tochter? Weissst du's, Tyrann? Der

Fesseln bin ich le-dig! Wer könnte dich ent-reissen meinem Grimme? Wer das

kann? das kann ich! Knirsche, und dro-he! ich

lache zu deiner Wuth und deiner Drohung! Besiegt hab' ich deinen

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment (grand staff) features a right hand with a series of eighth notes and a left hand with a few chords. The key signature has one flat (B-flat).

Stolz mit meinem Gift! Du kannst Tod mir nicht geben, du

The second system of the musical score. The vocal line continues with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The piano accompaniment continues with a series of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

kannst Tod mir nicht weh-ren! und dieser Selbstmord, zu

The third system of the musical score. The vocal line begins with a half note F5, followed by a quarter note G5, and then a half note A5. The piano accompaniment continues with a series of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

meinem Sieg be-gan-gen, wird zu dei-ner Ver-höhnung,

The fourth system of the musical score. The vocal line begins with a half note B5, followed by a quarter note C6, and then a half note D6. The piano accompaniment continues with a series of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

zu meiner Rache! Weh, o mein Va-ter, was

ASTERIA. (Sopran.)

The fifth system of the musical score. The vocal line begins with a half note E6, followed by a quarter note F6, and then a half note G6. The piano accompaniment continues with a series of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Lento. BAJAZET.

sagst du! Ja, Tochter, ich ster-be, fahr wohl du!

du bleibest— weh mir— ich darf nicht sagen: in Frieden— du

bleibest, Tochter, in Be-drängniss; und die-ses— es

ASTERIA.
ist mein einz'ger Kummer! Nein, denn auch ich will dir fol-gen in deinen Tod!

Kö-nig, Ge-bie-ter! ein Schwert lass mir aus Lieb' o-der Hass du mir reichen! ah!

Va - ter, mit die - ser Hand, die ich zum letz - ten Ma - le heu - te dir

küssend mit mei - nen Thränen be - ne - tze, o er - grei - fe ein Schwert,

BAJAZET.
stoss in die Brust mir's, und füh - re mit dir deine Tochter! O im - mer neid'sche

Götter! hätt' ein Schwert ich, hät - te Gift ich, ja, Tochter, in die - ser

letzten Um - armung nun gäb im Harm um dein Leid ich dir den Tod!

Larghetto.

Theure Tochter! o weine nicht! Nein, Tochter,

p *cresc.* *p* *sf*

nein, o weine nicht, Theu - re, nein, o wei-ne nicht! lass erst

cresc. *p* *f* *p*

dann die Thränen strömen, wenn mein Aug' im Tode bricht, wenn mein Aug' im To-de bricht, lass erst

cresc. *dim.* *p*

dann die Thränen strömen, wenn mein Aug' im To-de bricht, wenn mein Aug' im To-de bricht!

cresc. *p*

Theure Tochter, o wei-ne nicht, nein, Tochter,

f *p* *f* *p*

wein', o weine nicht! Theu - re, nein, o wei-ne nicht!

f *dim.* *p* *pp*

(zu Tamerlan.)
Du, E-len-der, wirst sie seh'n, (un - sel'-ge Toch-ter!)

doch nicht dich lang freu'n ihrer Thränen, ich ge-he, ent-fess-le die Furien

all' zu dei-ner Felter! Schon geht das Licht mir aus,

p *p*

schon fasst der Tod mich, zu dei-ner Qual sei all dies Grau'n! Auf,

pp *f*

Presto.

Presto.

ei lig! Furien, all ihr Die - ner

in dem Reich des Abgrunds!

ich seh' euch an - nahn: fas - set ihn an,

den Wüth- rich, und durchbohrt ihn,

zer - fleischt ihn und zer - reißt ihn, ja, und schleudert an sein

Herz ihm die Nat - tern und all die

Schlangen! recht so! ihr trefft mit scharfem

Largo.
Schlag - ja - ei - lig! und nicht er -

müdet - weh mir - und seid ihr mü - de, so stärke mei - ne Wuth euch,

und mit mir reisst ihn nieder ins Land dort unten der ge -

rech-ten Ra- che; zu foltern ihn, den Wüthrich zu zer- reissen,

will ich euch Führer sein, Furien der Hölle!

crese. *f* *p* *pp* *Fine.*

Tamerlan. Act III. Scene 11.

Andronikus. Asteria. Tamerlan.

RECITATIV und. ARIE.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

ANDRONIKUS. (Alt.)

Alt und Sopran.

Un-geheur! bist du ge-sättigt nunmehr? Ich sah ihn todt nieder-

Pianoforte.

ASTERIA (Sopran.)

sinken! Dir mangelt nichts mehr als auch mein Tod nun zum Tri-um- phe!

Hö-re mich: er-inn-re dich, dass ich schon

f *p* *f*

zweimal gestrebt nach deinem To - de, und ich bin schuldig, weil ich es nicht voll-

brachte; und erscheint dir mei-ne Schuld nicht ge-

nügend zu einem neuen To - de, doch las-se je - nen treffen mich, der dir

zu - ge-dacht die Ra - che! gib mich dem To - de,

cre - scendo

gib mich dem To - de, denn meiner harrt mein Va-ter!

Adagio.

Larghetto e piano.

ASTERIA. %

Theu - rer Va - ter, auf mich ver -

dim.

traue, dei - nem grossen, ed - len Schat - ten folg' ich

nach mit fe - stem Fuss, dei - nem gro - ssen, ed - len

f *p*

Schat - ten folg' ich nach mit fe - stem Fuss. Theu - rer

Va - ter, theu - rer Va - ter, auf mich ver - trau - e,

dei - nem gro - ssen, ed - len Schatten folg' ich fe - sten, folg' ich

fe - sten Fu - sses nach, folg' ich fe - sten Fu - sses nach; theu - rer

Va - ter, auf mich ver - trau - e, dei - nem gro - ssen, edlen

Schat-ten fe - sten Fu - sses, folg' ich fe - sten Fu - sses.

crese.

nach, folg' ich fe - sten Fu - sses nach.

p

Fine.

Allegro.

Und du grauser, schnöder Wüthrich, deinen Martern, deinen Foltern biet' ich

furchtlos, biet' ich furcht - los Trotz und Hohn,

und du grauser, ruch.lo.ser Wüthrich, dei.nen

Martern, deinen Foltern biet' ich furcht.los, biet' ich furcht.los Trotz und Hohn Theu.rer

Dal segno.

Joseph. Act II. Scene 3.

Joseph allein. Später Simeon.

RECITATIV.

JOSEPH. (Alt.)

Alt
und
Tenor.

Pianoforte.

Doch Si.meon kommt! Schmä.h.li.cher, grau.sa.mer

Bruder! Noch dürstest du mein Blut? Schnöder! doch ach_mir bangt, o

Gott, dass ein ver.derb.lich Loos er.hascht die an.dern Al.le, dass viel.

leicht Si - me - on der einz' - ge Bru - der, der mir blieb? Be - fürch - te

nichts! Das Bildniß un - sers Va - ters trägt dei - ne Stirn! selbst nicht dein Fre - vel - werk zer -

riss das heil'ge Band der Bruder - lie - be. Doch sei mein Wort ein Dolch für dei - ne

SIMEON. (Tenor.) **JOSEPH.**
Brust. (Ich beb' vor sei - nem Anblick.) Ha, Be - trü - ger! kommst du hier

vor mich, trotzend meinem Grimme? Wo sind die Brüder, die Ver - rä - ther?

Ha! Sagt' ich's vor - aus nicht, hatt' ich's nicht er - rathen? Ihr Späher - leu - te!

die unterm Schein des Mangels ihr kommt zu schau'n die Dürftigkeit Ae - gyptens!

Schon ist ein Jahr da - hin. Noch nicht zurück? Wo blieb ihr Wort, Be - trüger? Du stehst

SIMEON.
ein, zu bü - ssen ih - re Schuld. O ed - ler Herr! mein Zeugniß war nicht

falsch. Von Noth be - drängt floh'n wir hie - her um Hül - fe. Wir sind zwölf

Brüder, Söhn' ei - nes Va - ters, in dem Lan - de Kanaan. Zehn hast du ge -

sehn und Einer starb, der jüngste blieb dort zu - rück, zu unsres Va - ters Hut.

JOSEPH (bei Seite) (zu Simeon)
Sein Anblick nur be - sänftigt meinen Groll. Doch was verspricht ihr? Warum kommt er nicht?

SIMEON.
Nur Kin - des - pflicht, o Herr, hält ihn zu - rück dort! Wie qual - voll härmt sich

doch der ar - me Greis, reisst so sein letzter Trost sich ihm vom Busen, sein Stab, die

Stütze seines welken Haupt's. Wie glaubst du, bebt sein alt gebrechlich Knie, wie stöhnt sein blutend

JOSEPH (bei Seite) SIMEON.

Herz! Still, Seele, still! Gram um den Tod des meist ge-lieb-ten Joseph, be-la-stet

schon zu grausam sein Ge-müth. Nicht steigt em-por noch sinkt die Sonn' hin-

JOSEPH (bei Seite)

ab, die weinend nicht ihn fin-det und verlässt. Gott, Gott. ver-leih mir Fe-stig-keit.

(zu Simeon) SIMEON. JOSEPH.

Der Joseph - wie starb er? Es zer-riss, o Herr, ein Thier ihn. Zerriss? Ein wil-des

Thier? gieb, o gieb Acht! Hast du ge-sehn die blut'gen Glieder denn des to-dten

Rumpfs? Nun bei dem Le-ben Pha-ra-o's, mir ahnt von Frevelthat. Gieb's Menschen doch, noch

SIMEON (bei Seite) JOSEPH. SIMEON. JOSEPH.
blut'ger, Simeon, als das wilde Thier. (Schreckliches Wort!) Du zit-terst? Dein Verdacht ist - Ge-

recht! Weissst du noch nicht? ich bin ein Se-her, und schau-e in der See-len tief-sten

Grund. Umsonst vor mir verhüllst du dich, Be-trü-ger!

Fine.

Joseph. Act III. Scene 3 u. 4.

Joseph allein. Dann Phanor mit Simeon, Ruben, Juda und Benjamin.

RECITATIV.

Alt,
Sopran,
Bass,
Tenor.

JOSEPH. (Alt.)

Sie kommen. Und von Ent-rüstung glüht ihr Blick. Es schlägt mein Herz in

Pianoforte.

SIMEON. (Tenor.)

un-ge-wohnter Hast. Was soll der Schimpf uns? diese Schmach der Haft? für welch Ver-

PHANOR.

brechen sind wir so ge-führt, wie Dieb' und Räuber? Das ist, was ihr seid. Ihr

stahl den heil-gen Kelch, der nur be-stimmt für Zaphnath's Brauch. Wie habt ihr

SIMEON.

so ver-gol-ten bö's für gut? Verläumdung! Höl-le! wenn die heil-ge

JOSEPH. (Phanor geht weg.)

Schale bei uns sich zeigt, giesst Rach' auf unser Haupt. Rasch lasst uns sehn. Dann trage der Ver-

PHANOR (kommt zurück)

brecher allein den Lohn für sei-ne schnöde Schuld. Sieh da, ich fand den

JOSEPH. PHANOR. JOSEPH.

Kelch! Wo? Dort, o Herr, in-mitten der Ge-schenke. Ben-jamin hatt' ihn. Ben-ja-min?

BENJAMIN. (Sopran) PHANOR. BENJAMIN.

Ich hatt' ihn? Sieh' sei-nen Sack, und in ihm sieh den Raub. Bin ich ein Räuber?

JOSEPH. BENJAMIN. JOSEPH.

Hilf mir, grosser Gott! Greift ihn! O Gott, du weisst, wer schuldig ist! Nichts mehr,

ihn treff' allein die Strafe. All ihr geht, zieht in Frieden heim zu eu-rem Va-ter.

BENJAMIN.
Wie? nur ich nicht? Ha. welche Wie-der-kehr! Welch ein Be-richt! welch

ei-nen Trost habt ihr für eu-res Va-ters Jammer? O un-sel'ger,

un-sel'ger Ben-ja-min! bei der Ge-burt gabst Tod du dei-ner Mutter,

und nun sterbend bringst du zur Gruft des theu-ren Va-ters Haupt!

Andante larghetto.

BENJAMIN.

O Mitleid! nicht für mich selbst!

JOSEPH (bei Seite)

Nein, nichts hör' ich an!

Sei blind mein

Nur für den Va-ter. Erbarm'dich sein! Gedenke, wie du, Aug'!

Thränen, still! O schweige, Herz!

als ich kam, mich Sohn ge - nannt! O ——— sieh mich hier! O —

— sieh mich hier! Noch jetzt be-glückt mich dieser Nam', doch ach, dein Herz ent-zog sich

mir. Ge-den-ke, ge-denke, wie du, als ich kam, mich Sohn ge-

cresc.

nannt! Noch jetzt be-glückt mich die-ser Nam', doch

pp *f*

ach, dein Herz ent-zog sich mir, — doch ach, dein Herz, dein Herz ent-zog sich mir.

cresc. *dim.*

O sieh mich hier! noch jetzt be-glückt mich die-ser Nam', doch ach, dein

f *p*

Adagio.

Herz ent-zog sich mir.

pp *f*

JOSEPH.

SIMEON.

Zum Kerker mit ihm! O erlauchter Zaphrath, gieb Raum dem Mit-leid.

Du, der Rei-che len-ket, len-ke zu dei-nem Ruhm' auch dei-ne See-le.

Giebst du dem Va-ter nicht dies Kind zu-rück, gieb Tod dann uns!

JOSEPH.

SIMEON.

Bei dem der Kelch sich fand, Er bleibt zu-rück! (geht ab.) Er ging? Nicht hört er?

RUBEN. (Bass.)

SIMEON.

Dennoch schien's, er trug des Mit-leids Zü-ge im Ge-sicht. Was Mit-leid!

Presto.

Der Mann, der flieht das Elend, nicht es sehn will aus Furcht zu

p *cresc.*

RUBEN

weichen sei-nem Trauer-schrei, hat einzig Mitleid mit sich selbst. Still,

f

Si-me-on, ge- denk' an Dothan's Feld, den grausen Brunnen, und Joseph's Schrein. Warst

p

du nicht taub da-für? Dort fehl-ten wir und jetzt ver-gilt man uns.

Wo blieb ein Rath für uns? Gehn wir zurück, stirbt Ja-kob hin vor Gram,

p

und gehn wir nicht, vor Hunger; Tod ist beide mal sein Loos, Ver-zweiflung unser Theil.

Lento.

SIMEON.

O gnäd'ger Gott! verdient ist dies Ge-schick! Doch du bist Er, dess Herrlichkeit

war immer Huld und Gnade! O gnäd'ger Gott! verdient ist dies Ge-

schick, verdient ist dies Ge-schick! Doch du bist Er, doch du bist Er, dess Herrlichkeit war

JOSEPH.

immer Huld und Gnade! Doch still, Zaphna erscheint. Wie, nicht gegangen? So unverschämt? Hin-

JUDA. (Tenor.)

weg! Hoffst ihr noch stets? Ob Furcht, o Herr, und Angst auch die

Lippen mir verschliesst, doch gönne mir zu reden noch ein Wort. Und nicht, o

Herr, lass deinen In-grimm zür-nen dei-nem Diener. Als Drang-

— der Noth uns zu ent-reissen zwang, dem tief-ge-quäl-ten Bu-sen unsres Va-ters,

(Ach, welch ein Zwang! Doch so war dein Ge-bot!) den jüngsten lieb-sten Sohn,

des Herzens Lust, sprach weinend so der Va-ter: All ihr wisst, dies Kind ist.

Stab und Stütze mei-nes Al-ters, der einz'ge Spross aus mei-ner Ra-hel Bett.

Jo-seph, o Gram. der viel-be-wein-te Jo-seph ging zur Un-zeit einst aus

und fiel zum Raub, wie ihr er-zählet, ei-nes Tigers Wuth. Entzieht ihr nun auch

Die-sen meinem Arm und Miss-geschick be-fällt ihn, brin-get ihr

JOSEPH (bei Seite)

mein graues Haar mit Jam-mer in die Gruft. Die See-le weint in mir.

Largo e staccato. SIMEON.

dolce

Auch dir war, Herr, ein Va-ter einst, viel-leicht noch

jetzt. O fühl', fühl' denn mit uns! wie du den dei-nen liebst, o —

— schon' des unsern; fühl' un-sre Qua-len selbst.

Auch dir war, Herr, ein Va-ter einst, vielleicht noch jetzt, vielleicht noch

jetzt. O fühl', fühl' dann mit uns, fühl' unsre Qual! O schon' des

cresc.

unsern, wie du den deinen liebst, o schon' des unsern, fühl' unsre Qua - len

p cresc. p cresc.

selbst, fühl' unsre Qua - len selbst.

f pp f

p f p

Gib, gib das Kind zu - rück, auf dem sein Le - ben ruht. O lass mich

mf

dul-den, welch ei-ne Stra-fe auch be-stimmt für ihn! Er ist zu

concitato

jung für Sla-ve-rei und Zwang, Al-ter und Kraft, sie stähl-ten mich zur

Arbeit. Sprich ü-ber mich Ge-fangenschaft, Bann, Folter, all

Adagio.

das er-trag ich gern; doch zu dem Va-ter zu gehn als

JOSEPH (bei Seite) **(zu Phanor)**

Bo-te seines Tods — o nimmer! Ich kann nicht länger! Phanor, bring ihn

her! Hinweg, ihr Wa-chen all, aus mei-ner Nä-he! ent-fer-net euch von hier!

Wisst, ich bin Jo-seph! Lebt un-ser Va-ter noch? Ich bin eu'r

Bru-der! Der lang ver - lor - ne! Ich bin Jo - seph!

BENJAMIN.
Jo-seph!

SIMEON. JOSEPH.
Jo-seph! O Gott! Ar-me wir! Steht auf! verbannt die

JUDA.
Jo-seph! Jo-seph!

RUBEN.
Jo-seph! Jo-seph!

Furcht. Mein Ben-jamin, komm näher, und lass dich drücken an mein ächzend Herz!

Brüder, empfangt und gebt mir Hand und Kuss. Ver-gib dies harm-los Prüfungsspiel, und

ihr, seht mir den fal-schen Arg-wohn nach; mir bang-te, dass ihr an

Ben-ja-min Ver-rath be-gin-get, wie einst an mir. Doch ich er-fand euch

SIMEON.
treu. O Joseph, gut a-ber dunkel ist der Rath des Himmels.

Saul. Act III. Scene 1.2 u.3.

Saul in Endor. Später die Hexe und Samuel's Geist.

Largo.

Bass
und
Sopran.

Pianoforte.

SAUL. (Bass.)

Elend und Qual hab' ich

selbst mir berei - tet! Wo ist mein Retter nun? Den tapfern Mann, dess Nam' allein der

Feinde Schrecken war, ver bann - te meine Wuth. Von Gott ver - lassen, ruf

ich umsonst um Hülfe! er gewährt nicht Antwort einem Sohn des Ungehorsams!

risoluto
Mein eigener Muth verlässt mich! Kann es sein? ward Saul zu einer Memme?

nein, das sei ferne! Wenn der Himmel mir nicht hilft _

RECITATIV.
sei es die Hölle! Man sagt, hier leb' ein Weib, die Vertraute des

Fürsten der untern Welt: sie gebe Rath und Kunde mir. Auf ihre Kunst steht

Tod; und weil des Rechts ich pflag, traf sich re Strafe ihr schwarzes Zauberwerk.

Doch, hart Geschick! ich selbst bin nun verdammt, sie zu be - fragen, die ich zu vor verflucht.

DIE HEXE. (Sopran.) **SAUL.**
Sag' an, was willst du? Ruf' aus der Tie - fe mir den Mann her auf, den

DIE HEXE.
dir mein Mund benennt. Weh dir! du weisst, dass Saul's Gebot ver - tilgt der Zaubrer Kunst.

SAUL.
Stellst du mir Ne - tze? Bei Je - ho - vah's Nam'! von seiner Hand soll dich kein Un - heil

DIE HEXE.

SAUL.

Largo.

treffen. Sprich, wen begehrt du zu sehn? Rufe Samuel!

DIE HEXE.

Geister des Abgrunds, de - ren Macht der To - dten

Schat - ten in der Gruft be - lebt, und schau - rig in dem

Grau'n der Nacht mit Angst das kühn - ste Herz durch - bebt,

mit Angst das kühn - - ste Herz durch bebt,

vor des Fremdlings star - ren Blick sendet

Samuels Geist zu - rück!

Largo.

SAMUEL. (Bass.)

Warum beschwörst du aus dem Reich der Ruh'

mich in die Welt der Qual? O heil'ger Se-her! heil'ger

Seher! ver - sa - ge mir nicht Rath in meiner Noth!

Der Fein - de Heer steht schlacht - ge - rü - stet vor mir; Gott a - ber wick von mir;

mir spricht kein Seher, kein Traum weis - sa - get mir; kein Trost mehr

SAMUEL.
bleibt, wenn nicht dein weiser Mund mir Rath ge - währt. Verliess Je - ho - va dich?

und rufst du mich um Hülfe? Sagt' ich nicht dein Loos vor - aus, als

du nicht aus.ge.ri.ch.tet sei-nen Zorn am Vol-ke A-ma-lek, und auf den

Raub dich gierig wandtest? Da-rum hat der Herr an dir bewährt mein Wort zu deinem

Unheil, die Kro-ne dir ent-zo-gen und ver-lie-hen an Da-vid, dem du zürnst um seine

Tugend. Du und dein Sohn, ihr seid bei mir noch heute, wann Is-ra-el

der Phi-li-ster Arm er-lag. So sprach Je-ho-va, Er, der Wahrheit Gott.

Fine.

Rodelinde. Act III. Scene 6.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Borosino.

GRIMOALDO.
(Tenor.)

Pianoforte.

Ha, zur Hölle ward die Brust mir! mit Schlangengeisseln ge.waffnet,

sind mir im Bu-sen drei Furi-en, Ei-fer-

sucht, Ingrim und die Lie-be;

und tief im Her-zen ver-nehm'ich, dass wie ein Kö-ter

bellend das Ge-wissen mir schlägt, dass mich es schmähet

und nen-net mich un-ge-treue, ver-schwo-ren, ja und Ty-

Larghetto e piano.
rann, Wüthrich, U-surpator!

Und dennoch lullt und fä - chelt die

müden Augen - li - der mir zum lieb - li - chen Schlummer, ihr sanften

Lüft - chen? Ja schlafe Gri - moaldo und kannst du

Frieden fin - den am Quel - le des Haines, o so wen - de den Stufen des

stol - zen Kö - nigs - hau - ses für im - mer - dar den Rü - cken, denn un -

schätz_bar ist die Ru_he der See_le mehr als der Thron_sitz!

ARIE.

Larghetto.

mp

Hir_ten_knaaben, die Hü_ter der

p

Triften, sie schlummern in Frieden, sie schlummern in Frieden un-tern

cresc. *p* *mf*

Schatten der Buchen und Lin-den, sie schlum - - - mern in

cresc. *p*

Frieden, Hirten_knaben, die Hüter der Triften, sie schlummern in Frieden unterm

Schatten der Buchen. der Buchen und Lin-den, sie schlummern in

p cresc. p cresc. dim. cresc. p

Frieden unterm Schatten der Buchen und Lin-den.

cresc. p cresc. p

cresc. f p f

Ich, ein Herrscher in Macht und in Fülle, kann Ru-he nicht fin-den,

mf cresc. p

Fine.

kann Ruhe nicht fin-den un-ter Pur-pur und gol-de-ner

cresc. *p* *cresc.*

Hül-le, kann Ru-he nicht fin-den in der Hül-le von Gol-de und Pur-

cresc. *p*

pur.

p

Dal segno.

Athalia. Act I. Scene 3.

Athalia und Mathan.

Andante larghetto.

SOPRAN
und
TENOR.

Pianoforte.

p *cresc.* *f* *pp*

ATHALIA. (Sopran.)

Welch' schaurig Traumbild schreckt mich auf! Ich beb', ich zitt're in banger

Angst! Ist Schlaf, — der Lö-ser al-les Harm's, der Herrscher.

RECITATIV.

macht allein ver-sagt? O Mathan, hilf be-zwingen mir

MATHAN. (Tenor.)

den wil-den Aufruhr meiner Brust! Was zagt dies star-ke Herz in Furcht? welch'

ATHALIA.

Leid, welch' Weh kann dich be-drohn? Nur kaum, als ich in Schlaf ver-sun-ken

lag, trat mei-ner Mut-ter hehres Bild vor mich und schlägt mit star-er Furcht mein

Andante larghetto.

Herz, und trifft mit Donner ruf mein Ohr: „Weh! — o A —

tha-lia, beb' um dein Ge-schick! der Ju-den Gott ver -

folgt dich rach-er-füllt und thürmt in sei-nem un-ver-söhnten

Grimm all' sei-ne Schrecken rings um dich em - por!“

Ihr Bild, nach diesem Wort, erblich und schwand hin_weg in eit_le Luft. Ver_gebens

rang ich sie zu zieh'n um _ armend an mein zagend Herz: denn bleich ent_wich sie meinem

Arm, und wild zerfleischt Gebein lag um mich her; es zerzten Hunde um die Glieder

sich und leckten voller Gier den Strom des Blut's. Nach diesen Greueln, die mich so ver_

stört, erschien ein Knab' in glänzendem Ge_wand, ganz in des Ju_den_priesters

Tracht, wenn er zum Gottesdienst sich schmückt. Sein An-ge-sicht voll Lieblichkeit zerstreute

al-le mei-ne Furcht. Doch als den Fremdling schmeichelnd ich um-fing, bohrt ei-nen Dolch er

tief mir in die Brust. Ich wehrt' umsonst dem blut'gen Streich, schrie auf-und wankte- sank-und

MATHAN.
fiel. Wirf ab die Furcht, die nur ein Wahn, der Träume täuschungs-volles Bild. Lass

Liedersang erschallen dir, den Kum-mer tilgt der sü-sse Klang.

Folgt: Holder Sang, melodisch Lied!
Beruhigung: Band II.

Herakles. Act III. Scene 2.

Herakles und Hyllos.

BASS und TENOR.

Concitato.

HERAKLES. (Bass.)

Pianoforte.

O Zeus!

welch Land ist diess? welch ein Gebiet,

von Phö.bos' Strahl durch glüht?

O Pein, o Pein, des

Feu - ers Glut ver - zehrt mich - O ich

Concitato.

sterbe, o schont ihr güt'gen Götter!

O Qual, o Qual, o

dim. *p* *cresc.*

Qual,

p

tr *0*
cresc.

Qual, die mich zer-reisst, o Qual, die mich zerreißt; durch

mei-ne A-der-n kreist, durch mei-ne A-der-n kreist (ein

p

Feu-er-strom) das mar-ter-vol-le Gift.

f *p*

Bo-re-as, sen-de dei-nen Sturm durch-

f *p*

schau_ern_d auf mein Haupt! Po - sei_don, gie_sse

cresc. *f*

aus des Meer's ge_walt' ge Flut, des Meer's ge_walt' ge

f *p* *f* *p*

Flut, des Meer's Ge_walt, _____

des Meer's ge_walt' ge Flut in mei_ne Brust, _____

f *p*

und kühl' _____ mein sie_dend Blut, und kühl' mein sie_dend

Blut!

f

0

Qual, o Qual, o Qual,

p

tr

f *p* *f* *p*

o

Qual, die mich zer - reisst. Bo - re - as! Po -

f *p*

sei - don! o kühl' mein sie - dend Blut, o

f *p*

kühl' mein sie - dend Blut!

HYLLOS. (Tenor.)
O Zeus, er - lös' ihn bald!

HERAKLES.
So ist nun diess all meiner Tha - ten Lohn? O He - re und Eu -

rystheus, ich vergeb' euch! all eu - re Bosheit weicht vor De - ja - ni - ras, der

schnöden, grausen, thö_rich_ten De_ja_ni - ra! Weh, diess Ge -

wand zerreisst die Gli_e_d_r mir und saugt mein Le_bens - mark. Weh

HYLLOS.

HERAKLES.

mir, mein Va - ter! O Sohn! vernimm des Va_ters letzt' Ge_bot:

Weil noch ich leb', führ' mich auf Oe - ta's Haupt; dort auf dem Gipfel des um_wöl_kten

Berg's fäl - le der Eich' und Ce - der schlan - ken Stamm, den

mächt' gen Schei - ter - stoss lass mich be - stei - gen, ent -

zün - de dann die Glut, dass ich ent - schweb' im Flammen - glanz em -

HYLLOS.
por zu dem O - lymp! Glor - rei - cher Tod! wür - dig des Soh - nes Zeus'!

HERAKLES.
Neu rast der Schmerz - o! sei rasch, mein Sohn, ge -

HYLLOS.
leit' zur Stätte mich ruhm - vollen Tods. Wie kam der Held zu Fall!

Fine.

Herakles. Act III. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

LICHAS.
(Alt.)

Ihr Söhne Trachin's! klagt des Helden Loos, der heimgekehrt aus

Kampf-ge-fahr und Tod, ruhm-los zu fal-len un-ter Wei-bes Hand.

EIN TRICHINIER.

LICHAS.

O Schreckens-kunde! Als der König stand, bereit für den Opferdienst, und Fe-ses-

pracht den Tempel schmückte, reicht die-se Hand (un-sel'ge Gab!) in De-ja-ni-ra's

Nam' ein köstlich Kleid als Pfand ihm der Versöhnung. Mit Lächeln nahm er es hoch-freudig

an, und um die breiten Schultern warf er sich das Prachtge - wand. Doch als der Flamme

Glut die feuchten Glieder ihm erwärmend netzt, umstrickt das Kleid, durch grause Kunst ge -

tränket, die Glieder ihm mit plötz - li - cher Ver - giftung. Rasend in

bittrem To - des - kampf sinkt er ge - foltert nie - der auf den heil'gen Grund. Er

will ent - ziehn das tödt - li - che Ge - wand, doch mit ihm - weg reisst

er das blut'ge Fleisch; sein Jammerschrei er - füllt den Tempel - bau!

cresc. *f*

Largo.

O Bild, o Bild des Jammers, nie ge - seh'n, o eit - ler

p *cresc.* *f* *p* *f*

Ruhm, der so ver - fällt! wer kann er - messen un - ser Weh! tapfrer, un -

p *f* *p* *mf* *f* *p*

sel'ger Held, fahr wohl, un - sel'ger, un - sel'ger Held, fahr

f *p* *p*

wohl! wer kann er - messen un - ser Weh! un - sel'ger, tapfrer Held, fahr

p

wohl! O Bild des Jammers, nie ge-sehn,

eresc. *p*

o eit-ler Ruhm, der so ver-fällt! wer kann er-messen un-ser Weh, wer kann er-

p *eresc.* *f*

mes-sen un-ser Weh! un-sel'-ger Held, un-sel'-ger Held, wer kann er-

p *pp* *eresc.* *f*

mes-sen un-ser Weh! un-sel'-ger Held, fahr wohl, fahr wohl,

dim. *p* *pp* *f*

Adagio. Tempo I.

tapfrer, un-sel'-ger Held, fahr wohl!

f *dim.* *Fine.*

Frohsinn und Schwermuth. I. Theil.

ARIE.

Menuett.

DER FROHSINNIGE.
(Sopran oder Tenor.)

Pianoforte.

Kommt, und schwebend schlingt den Kranz,

kommt, und schwebend schlingt den Kranz, schlank und schwank in leichtem Tanz,

schwebend schlinget, schwebend schlinget, schlingt den Kranz,

kommt, kommt, schlank und schwank in leichtem Tanz;

kommt, und schwebend schlingt den Kranz, schwebend schlinget,

p

schwebend schlinget, schlank und schwank in leichtem Tanz; kommt,

mf

kommt, kommt, kommt, kommt und schwebend schlingt den Kranz,

p

schlank und schwank in leichtem Tanz, schlank und schwank in leichtem Tanz!

cresc *p*

f

Fine.

Frohsinn und Schwermuth. I. Theil.

ARIE.

Andante Allegro.

DER FROHSINNIGE.
(Sopran oder Tenor.)

Pianoforte.

Horch, wie das Tambou - rin er - klingt!

zur Lust dem Burschen und der Maid,

tan - zend auf dem An - ger weit,

zur Lust dem Bur - schen und der Maid, tan - zend auf dem An - ger

weit. tanzend, tan -

- zend, tanzend auf dem An - ger weit. zur Lust dem Burschen und der

Maid, tan-zend auf dem An-ger weit,

mf *f*

tan - zend, tan -

zend, tan-zend auf dem An-ger weit.

p *f* *p*

f

p *f*

Fine.

Zeit und Wahrheit. II. Theil.

ARIE.

Allegro moderato.

DER WEÏTSINN.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

The musical score is written for a Mezzo Soprano and Piano. It begins with a vocal line for the Mezzo Soprano, which is mostly rests in the first system. The piano accompaniment starts with a *p* (piano) dynamic. The second system shows the vocal line entering with a melody, while the piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. The third system features the vocal line with the lyrics "Nymphen, Faunen, holde Flora, Nymphen, Faunen, holde". The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth system continues the vocal melody with the lyrics "Flora! kommt und schmückt den fro-hen Tanz,". The piano accompaniment has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The fifth system shows the vocal line with the lyrics "kommt und schmückt den fro-hen Tanz!". The piano accompaniment includes a *f* (forte) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking towards the end.

Nymphen, Faunen, kommt und schmückt, kommt und schmückt — den

p *cresc.*

fro - hen Tanz! Nymphen,

p *mf*

Fau - - - - - nen, — Nymphen, Faunen, hol - de

p

Flora, kommt — und schmückt, — und schmückt den fro - hen Tanz,

kommt und schmückt den fro - hen Tanz, den fro - - - - - hen Tanz!

f

Nym-phen, Fau-nen, hol-de Flo-ra, Nymphen, Fau-nen,

Nymphen, Faunen, kommt und schmückt den fro-hen Tanz,

Nymphen, Faunen, hol-de Flora, kommt und schmückt den frohen

Adagio. a tempo

Tanz, den fro-hen Tanz!

Kommt, o I-ris

Fine.

und Au - ro - ra, kommt, o I - ris und Au - ro - ra!

cresc. *p*

zie-ret unsres Fe-stes Glanz, zieret unsres Fe-stes Glanz, _____

f

— des Fe-stes Glanz, ——— kommt, o I - ris und Au - ro - ra, und Au - ro -

f *p*

Adagio.

— ra! zie-ret

a tempo

un - - sres Fe - stes Glanz!

f

Dal Segno.

Samson. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Tenor
oder
Sopran.

Pianoforte.

Dagon steh' auf und komm zu deinem Fest, dein Preis erschallt, das

Allegro.

Opfer ist bereit.

cresc. *dim.*

Zu Sang und Tanz sind wir be-

reit, zu Tanz

und Sang zu

p

Tanz und — Sang sind — wir — be — reit. Am Tag,

mf *p*

der dei — nem Preis

f

ge — weiht, am Tag, der

f *p* *f*

dei — nem Preis — ge — weiht,

f

zu Sang und Tanz sind wir be-reit, zu Tanz und Sang

cresc.

sind wir be-reit, am Tag, der dei-nem Preis ge-weiht,

f *p*

cresc.

am Tag, der dei-nem Preis ge-weiht

dim. *p*

zu Tanz und Sang sind

cresc. *f*

wir be - reit. Am Tag, der dei - nem Preis ge -

weiht.

crese.

am Tag, der dei - nem Preis ge - weiht.

Fine.

Beschirm' uns, Herr, mit mächt' - ger Hand und tilg' den Feind

in dei-nem Land,

cresc. *dim.*

beschirm' uns, Herr, mit mächt' - ger Hand und tilg' den Feind,

p *cresc.*

und tilg' den Feind in — dei - nem

f *Adagio.*

Land.

f *Tempo I.*

f *Dal Segno.*

Frohsinn und Schwermuth. I. Theil.

RECITATIV und ARIE.

DER FROHSINNIGE.
(Bass.)

Freude, dir bring' ich mich dar, nimm mich auf in deine Schaar!

Pianoforte.

Allegro moderato.

Auf zur lust'gen Wal-des-höh! —

auf zur lust'gen Wal-deshöh',

auf zur Hö-he, zur lu-sti-gen Wal-des-hö-he, zur

f *p* *cresc.*

lust'gen Waldes-höh! Zu

f *p*

lauschen dort, wie Horn und Hund fröhlich grüsst die

cresc.

Morgenstund', wie — der Klang vom Hü-gel schallt,

p

und — im Hoch-wald wi-der-hallt, zu lauschen dort, wie

cresc. *f* *p*

Horn und Hund fröhlich grüsst, fröhlich grüsst

p *cresc.* *f*

die Morgenstund, wie der Klang

p *f* *p*

von dem Hü-gel schallt, und im Hoch-wald,

cresc.

und im Hoch-wald wi-derhallt, wi-derhallt,

p

wi-derhallt, wi-derhallt

f *p*

und schallt.

ad libitum

Fine.

Belsazar. Act II. Scene 2.

ARIE.

Allegro moderato.

BELSAZAR.
(Tenor.)

Pianoforte.

Kränzet den Becher rings im Kreis!

kränzet den Be-cher rings im Kreis, es gilt des

Weins, es gilt des ed - len Wei - nes Preis! es

gilt des ed - len Wei - nes Preis, des ed -

- len, ed - len Weines Preis!

Von al - len Ga - ben, die uns freu'n, ist's die - se, die mein

Herz er - kor, ist's die - se, die mein Herz erkor. Noch Einen Kelch!

cresc. *p*

schenkt wieder ein! s'ist Göt - ter - wein,

mf *p*

s'ist Göt - terwein, er hebt zum Himmel uns empor,

f *p* *cresc.*

s'ist Göt - terwein, noch Ei - nen Kelch!

f

schenkt wieder ein! s'ist Göt_terwein, s'ist

Göt_terwein, er hebt zum Him_mel uns em por, er

hebt

er hebt, er hebt zum Himmel uns empor.

ritard.

Alexanderfest. I. Theil.

RECITATIV und ARIE.

Tenor
und
Bass.

Tenor.

Pianoforte.

Zum Preise Bacchus nun er-tönt des Lie-des Schwung, des

Bac-chus, e-wig schön und e-wig jung. Der Freu-den

Gott kommt fest-gekrönt: schallt Trom-peten, Cypeln tönt! Hell glüht im Purpurlicht sein

ro-sig An-ge-sicht: Schal-mei-en tö-net laut! er-kommt er kommt!

Andante.



Bass.

Bacchus, e_wig schön und jung, ordnet uns den Reihen_trunk.

Sixth system of musical notation, piano (p). The treble and bass staves show a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

Segnend winkt des Got - tes Ga - be, Trank und Mahl ist Krie - gers

La - be, Trank und Mahl ist Krie - gers La - be, Trank und Mahl ist Krie - gers

La - be, reich die Ga - be, süß die La - be, süß die La - be

nach dem Kampf. — nach dem Kampf.

Segnend winkt des Got - tes Ga - be, Trank und Mahl ist

Krie-gers La - be, Trank und Mahl ist Krie-gers La - be, reich die

Ga - be, süß die La - be, süß die La - be nach dem Kampf,—

p *cresc.*

nach dem Kampf, nach dem Kampf, nach dem Kampf, reich die Ga - be,

dim. *p* *cresc.* *f*

süß die La - be, reich die Ga - be, süß die La - be, süß die

mp *cresc.* *p*

La-be nach— dem— Kampf, süß die La - be nach dem Kampf.

f

Fine.

Belsazar. Act I. Scene 4.

ARIE.

Allegro moderato.

BELSAZAR.
(Tenor.)

Pianoforte.

The musical score is written for a tenor and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegro moderato.' The score consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The tenor part enters in the second system with a series of rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third system continues the piano introduction. The fourth system shows the tenor part beginning to sing, with the piano accompaniment providing a steady accompaniment. The fifth system concludes the piece with the tenor part singing 'Ein freu-dig Fest lasst'.

Ein freu-dig Fest lasst

uns — be — gehn! lässt froh das Herz

im Glanz des fro — hen — Au — ges — sehn, ein freu — dig —

Fest lässt — uns be — gehn: frei strö — me Wein,

der Quell der Lust, ent — fleuch,

o na - gen - der Gram der Brust, o

na - gen - der Gram der Brust, ent - fleuch, ent -

fleuch, o Gram der Brust!

Ein freu - dig Fest lässt uns be -

gehn: frei strö - me Wein,

frei strö -

p

cresc.

me Wein,

f *mf*

frei strö - me Wein, der Quell der Lust,

f

der Quell - der Lust, der Quell - der Lust, ent - fleuch, ent -

f

fleuch, fleuch, ent.fleuch, o Gram der

Brust, ent.fleuch, ent.fleuch, o Gram der Brust, ent-

Adagio.
fleuch, o Gram der Brust!

a tempo

Hebt an des Glo-cken-spie-les Klang,

Fine.

stimmt ein in Se-sach's Preis-ge-sang, stimmt

ein in Se-sach's Preis-ge-sang! O süß Be - - hagen,

dim. *mf* *f*

o süß Be - hagen, wo die Freude lacht! zaum-lo - se

p *f* *p*

Fröhlichkeit krön' die - se Nacht, zaum-lo - se Fröhlichkeit krön' die - se

cresc.

Nacht, zaum-lo-se

f *f*

Fröhlichkeit krön' diese Nacht! Ein

dim.

Dal Segno.

Xerxes. Act II. Scene II.

ARIE.

Ges. v. Signor Lottini.

Allegro.

ELVIRO.
(Bass.)

Pianoforte.

Nur bei Ba chus, dem Ge - müth - li - chen,

nur in seinem Reich, dem gü - t - lichen, schlag' ich Zelt und Lager auf, nur bei Ba chus,

dem Ge - müthlichen, nur in sei - nem Reich, dem gü - t - lichen, schlag' ich Zelt und Lager auf.

Wasser macht mich zum Hypochon -

dri - a - kus, Nek - tar - Wein trägt zum Zo - di - a - kus mei - nen Schei - tel im

Flug hin - auf - mei - nen Schei - tel; Nek - tar - Wein trägt mei - nen Schei - tel im

Flug hin - auf -

mei - nen Schei - tel; Nek - tar - Wein trägt mei - nen Schei - tel im Flug hin - auf, -

— meinen Scheitel im Flug hinauf.

Fine.

Josua. Act III. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

ACHSAH.
(Sopran.)

Pianoforte.

Preis sei der Macht, die schirmend dich ge - lenkt, Preis sei der

Allegro moderato.

Macht, die gnädig mir dich schenkt!

hätt' ich Jubal's Harf' und Mirjam's Ton und Klang, o hätt' ich Jubal's Harf' und

densang, zum Freu densang. Doch

cresc.

Adagio.

schwach nur singt den Dank mein Lied, der mich für Gott und dich durchglüht, der

p *cresc.* *f*

mich für Gott und dich durchglüht.

a tempo

dim. *mf*

f *p* *tr*

f *tr* *tr*

Fine.

Samson. Act I. Scene 1.

ARIE.

Andante.

EINE PRIESTERIN
DES DAGON.
(Sopran.)

Pianoforte.

Ihr Männer

Ga - za's, bringt her bei die helle, helle

Pfeif und Feldschal - mei, die helle, hel - le Pfeif,

ihr Männer Gaza's, bringt her bei die helle Pfeif und Feldschal -

Mirjam's Ton und Klang! mein Spiel stimmt'ich gleich ihm zur Lust, mein

Spiel stimmt'ich gleich ihm zur Lust, mein Lied gleich ihr, mein Lied gleich ihr zum

Sang, —

mein Lied gleich ihr zum Sang, —

gleich ihr — zum Freu_densang.

O hätt' ich Jubal's Harf' und

Mirjam's Ton und Klang, o hätt' ich Jubal's Harf' und Mirjam's Ton und Klang! mein

Spiel stimmt' ich gleich ihm — zur Lust, mein Lied gleich ihr, mein Lied gleich ihr zum

Sang,

mein Lied gleich ihr zum Freu

mei, ihr Männer Gaza's, bringt her-bei die helle Pfeif' und Feldschal-me!

Ihr Männer Gaza's, bringt her-bei die helle

Pfeif; die helle, hel-le Pfeif; ihr Männer

Gaza's, bringt herbei die helle Pfeif' und Feldschal-me!

Im Fei-er - lied, im Ju - bel - sang

schall' Da-gon's Preis mit lau-tem Klang.

Ihr Män-ner Ga-za's, bringt her-bei die helle, helle

Pfeif' und Feldschal-mei, die helle, helle Pfeif' und Feldschal-mei, die

helle, hel-le Pfeif', die helle Pfeif', die hel-le, hel-le

Pfeif', die hel-

le Pfeif! Im Fei-er - lied, im

Ju-bel - sang schall' Da - gon's Preis mit

lau-tem Klang, schall' Dagon's Preis mit lautem Klang, schall' Dagon's Preis mit lautem

Klang, schall' Dagon's Preis,

Adagio.

schall' Dagon's Preis mit lau - tem

Tempo I.

Klang.

Fine.

Judas Maccabäus. Act III.

RECITATIV und ARIE.

EINE ISRAELITIN.
(Sopran.)

Seht, seht, es flammt von dem Altar em - por ein Feu - erstrom und

Pianoforte.

sprüht in O - pfer - rauch! Der Duft des Weihrauchs steigt zum Himmel auf,

p

ein Zeichen uns, dass Gott sein Volk er_hört. Herr, hilf' uns nun zum

Ziel des langen Leids, dass Zion's Töchter schau'n des Friedens Tag, Sohn, Bruder,

Gatte nicht beweinen mehr, heimische Qual und blut'ge Schmach des Kriegs.

Allegro.

cresc. *p* *cresc.*

Dann tönt der Laut' und Harfe Klang, dann schallt im Chor süß freud'ger Ton,

dann tönt der Laut' e Klang, dann

tönt der Har - fe Klang, dann tönt der Laut' und Har - fe Klang, dann

schallt im Chor süß freud'ger Ton, dann schallt im Chor süß freud' - ger Ton, dann

schallt

cresc.

im Chor süß freud' - ger Ton. dann

p

schallt im Chor süß freud'ger Ton,

cresc.

f

se - raphisch in me - lod'schem Sang, wie vormals sang I - sa's Sohn, se -

p *pp*

ra - phisch in me -

lod'schem Sang, wie vormals sang,

wie vor - mals sang - I -

sa - i's Sohn,

se - raphisch in me - lod'schem Sang,

wie vormals sang I - sa - i's Sohn,

wie vormals sang,

p *cresc.*

wie vormals sang I - sa i's Sohn.

f *p*

Dann

tönt der Laut' e Klang, dann tönt der Harfe Klang, dann tönt der Laut' und Harfe Klang, dann

p *cresc.* *f*

schallt im Chor süß freud'ger Ton, dann schallt im Chor süß freud'ger Ton, dann

schallt

im Chor süß freud'ger Ton, — se —

ra - phisch in me - lod'schem Sang, wie vormals sang I - sa - i's Sohn, se -

ra - phisch in — me - lod'schem Sang,

wie vormals sang, —

cresc.

wie vor-mals sang I - sa - i's Sohn, se - ra -

p

Adagio.

— phisch in — me-lod'schem Sang, wie vormals sang I - sa - i's Sohn.

a tempo

f

Fine.

Samson. Act III. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

EINE ISRAELITIN.
(Sopran.)

Pianoforte.

Es ist kein Grund, verzagt im Schmerz zu sein, wo alles wohl und

gut und trostreich ist. Preiset Je-ho-va denn, der niemals ganz von ihm ge-

wichen, sondern mit ihm war, bis das Verderb auf die Phi-li-ster fiel, Ehre und

Andante.

Freiheit Jacob's Volke ward.

Kommt, all' ihr Se-raphim in Flam - menreih'n,

p *cresc.*

stimmt laut zum Schall der Engelchö-re ein,

f

kommt, all ihr Se-ra-phem

in Flam - menreih'n, in Flam - men, Flam - - - menreih'n, stimmt

f

laut zum Schall der En-gel - chö - - re ein, _____ stimmt

p

laut zum Schall der Engel - chö - re ein,

p

ed.

cresc.

f

stimmt laut,

stimmt

laut zum Schall der En - gel - chö - re ein,

cresc.

f

kommt, all' ihr Se - raphim in Flam - menreih'n,

p

cresc.

p

Flam - men, Flam - menreih'n, stimmt laut zum Schall der

cresc. *mp* *cresc*

En - gel - chö - re ein, stimmt laut — zum Schall — der Engel - chö - re ein, —

f

stimmt laut — zum Schall der Engel -

p *f*

chö - re ein!

f

p *f*

Kom - met, ihr Che - ru - bim, mit Freu - densang und weckt der gold - nen Har - fe

p *cresc.*

sü - ssen Klang, kommet, ihr Cheru - bim, mit Freudensang und weckt der goldenen Harf' und

dim. *cresc.* *p*

weckt der goldenen Har - - - - - fe sü - ssen

cresc.

Klang - - - - - und weckt der goldenen

dim. *cresc.*

Har - fe sü - ssen Klang!

dim. *f*

Fine.

Athalia. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

JOAD.
(Alt.)

O Ju - da, Ju - da! Volk des Herrn! welch' har - tes

Pianoforte.

Loos ist dir ver - häng't! wie ist dein heil'ger Dienst versehrt, dein Recht entweicht und zer -

stört! Kühn hat A - tha - lia's mächt'ge Hand, mit Schrecken schlagend all das Land,

unlaut.re O - pfer - glut ge - facht, und trotzet stolz Je - ho - va's Macht.

Largo.

p *cresc.*

O Herr,

pp *pp*

o Herr, zu dem wir flehn, zu dem wir

p

flehn, zu dem wir flehn, soll Ju-da untergehn, soll Ju - da untergehn? ist

f *pp* *cresc.* *dim.* *cresc.*

dies dein hart Ge-bot, — ist dies dein hart Gebot? o Herr, ist

f *dim.* *p* *cresc.*

dies dein hart Ge - bot?

Soll Ju - da un - ter - gehn, und

nicht mehr auf - er - stehen? nicht mehr, nicht mehr, nicht

mehr, und nicht mehr auf - er - stehen — nicht mehr? O —

Herr, ist dies dein hart Ge - bot? o Herr, soll Ju - da unter -

geh'n? ist dies dein hart Ge - bot, — ist dies dein hart Ge -

p

Adagio.

bot? o Herr, — ist dies dein hart Ge - bot, ist dies dein hart Ge -

f *p* *p*

Tempo I.

bot?

O hör' von dei-nen Höh'n sein Weh und Klag-gestöhn, den

pp

Jam - mer - ruf der Noth, das Weh, die Noth, sein

cresc.

Weh und Klag - ge - stöhn, — sein Weh und Klag - ge - stöhn, den

Jam - mer - ruf der Noth; o hör' von dei - nen Höh'n. das

Weh, die Noth, sein Weh und Klag - ge - stöhn, den

Jam - mer - ruf — der Noth!

cresc.

Fine.

Samson. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

MANOAH.
(Bass.)

Pianoforte.

Was du dir wünschest, wird dir oft zum Fluch. Ich bat um Kinder,
und mir ward ein Sohn, und solch ein Sohn, dass sie se - lig mich priesen.
Doch nun, wer möchte Va - ter sein wie ich? Der Segen trug den Sta - chel des Scor -
pion's; mein Sohn, (erwählt und heilig ei - ne Zeit, das Wunderkind des Volks!) ward plötzlich
dann umstellt. er - griffen, übermannt, in Haft der Spott der Feinde,

Allegro.

Slave, arm und blind!

Dein Heldenarm war einst mein Sang, der freud'gen Schall's die Luft durchdrang, der

freud'gen Schall's die Luft durchdrang,

der freud'gen Schall's

p *cresc.*

die Luft durch drang.

f

Dein Hel-den-arm, dein Hel-denarm war einst mein Sang, dein

p *f*

Hel-den-arm war einst mein Sang, der freud'gen Schall's die Luft durch drang, —

f

der freud'gen Schall's

f

die

p

This system shows the first staff with a continuous eighth-note accompaniment. The second staff has a vocal line with a long note followed by a triplet. The piano accompaniment in the third staff has a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p* (piano).

Luft durchdrang,

f

This system continues the eighth-note accompaniment. The vocal line has a triplet. The piano accompaniment features a triplet in the right hand. Dynamics include *f* (forte).

dein Hel-den-arm war einst mein Sang, der

p *cresc.* *f*

This system continues the eighth-note accompaniment. The vocal line has a triplet. The piano accompaniment features a triplet in the right hand. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

freud'gen Schall's die Luft durchdrang.

f

This system continues the eighth-note accompaniment. The vocal line has a triplet. The piano accompaniment features a triplet in the right hand. Dynamics include *f* (forte).

This system shows the final staff with a continuous eighth-note accompaniment. The second staff has a vocal line with a long note followed by a triplet. The piano accompaniment in the third staff has a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p* (piano).

Largo e piano.

Nur Schmerz tönt nun der Har - fe Klang, und Gram und Harm

weh_klagt mein Sang, nur Schmerz tönt nun der Har - fe Klang, und Gram und

Harm weh_klagt mein Sang, weh_klagt mein Sang, weh -

klagt mein Sang, und Gram und Harm weh_klagt mein Sang, und Gram und

Adagio.

Harm wehklagt mein Sang.

Samson. Act III. Scene 3.

ARIE.

Largo assai.

MICHA.
(Alt.)

Pianoforte.

Erheb', o Is - rael, Klagge -

sang, dein Speer zer - brach, dein Schild zersprang, dein Ruhm versiegt!

Erschlagen liegt Held Samson dort, auf e - wig, auf e - wig, auf

e - wig, e - wig schied dein Hort! Dein Ruhm ver - siegt,

erschlagen liegt Held Samson dort, auf e wig, auf ewig, e - wig schied dein

Hort, auf e-wig, auf e-wig schied dein Hort,
auf ewig, auf e-wig schied dein Hort.

p *pp* *Fine.*

Josua. Act I.

RECITATIV und ARIE.

ACHSA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Frau-en und Jung-frau'n ru-fen im Ge-bet
den Him-mel an für dich, den Hort des Volks. Der er-ste Führer
brach Aegypten's Joch, und durch dein heilig Schwert fällt Ka-na-an nun.

p *pp* *Fine.*

Larghetto.

O, wer er-zählt, o wer ver-nahm vom Ni-le, der nicht weint' in

Gram? o, wer er-zählt,

o, wer ver-nahm vom Ni-le, der nicht weint' in Gram? o, wer er-

zählt, o, wer ver-nahm vom Ni-le, der nicht

Adagio.

weint' in Gram, der nicht weint' in Gram?

cresc.

Jor - dan's Lauf,

und wer schaut hier des Jor - dan's

Lauf und ath-met nicht in Frei-heit auf? und

ath-met nicht in Freiheit auf? und wer schaut hier des Jordan's

Lauf,

des Jordan's Lauf, und wer schaut hier des Jordan's

Lauf und ath-met nicht in Frei-heit

auf?

und wer schaut hier des Jordan's Lauf und athmet nicht in

Frei . heit — auf? wer schaut den Lauf,

o wer schaut hier des Jordan's

Lauf — und athmet nicht in Freiheit

auf? O, wer er - zählt,

o, wer ver-nahm vom Ni-le, der nicht weint' in Gram?

und wer schaut hier des Jor - dan's Lauf und

ath-met nicht in Frei-heit auf? und ath-met nicht in Freiheit

auf? und wer schaut hier des Jordan's Lauf,

des Jordan's Lauf, und wer schaut

dim. *cresc.* *dim.*

hier des Jordan's Lauf und athmet nicht in Freiheit

p *cresc.*

Adagio.

auf? und wer schaut hier des Jordan's Lauf und athmet

p *cresc.* *f*

nicht in Freiheit auf?

f

Fine.

Gelegenheits-Oratorium.

191

Zur Feier des Sieges bei Culloden 1746.

Largo e piano.

Psalm 3.

Tenor.

Pianoforte.

The musical score is written for a Tenor and a Pianoforte. The Tenor part is in the upper staff, and the Pianoforte part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo and dynamics are marked "Largo e piano." and "p". The score includes several measures of piano accompaniment, with dynamics ranging from "p" to "f". The lyrics are in German and are written below the Tenor staff. The lyrics are: "O Herr, wie sind der Feinde", "viel, wie viele, die mit Macht mir wider.stehn! wie sind der Feinde", "viel, wie vie.le, die mit Macht mir wi.derstehn, o Herr, wie", and "vie.le, die mit Macht mir wi.derstehn!". The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a variety of textures, including chords, arpeggios, and moving lines. The lyrics are written in a clear, legible font, and the overall layout is professional and easy to read.

O Herr, wie sind der Feinde

viel, wie viele, die mit Macht mir wider.stehn! wie sind der Feinde

viel, wie vie.le, die mit Macht mir wi.derstehn, o Herr, wie

vie.le, die mit Macht mir wi.derstehn!

O Herr, — wie vie-le, die stets zu

mir verwarnungsvoll ge - sagt: nicht Hülfe ist in Gott für ihn; —

— verwarnungsvoll ge - sagt: nicht Hülfe ist in Gott für ihn; —

— die stets gesagt: nicht Hülfe ist in Gott! O

Herr, o Herr, wie sind der Feinde viel, die stets zu mir,

die stets zu mir ge-sagt: nicht Hül-fe ist in Gott, — nicht Hül-fe ist für

ihn, nicht Hül-fe ist in Gott für ihn.

dim. *erese.*

f *p*

erese. *dim.*

Fine.

Esther. Act I. Scene 3.

ARIE.

Andante larghetto.

EINE ISRAELITIN.
(Alt.)

Pianoforte.

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

O Jor-dan, Jor-dan, heil'-ge Flut,

o Jordan, Jor-dan, heil'ge Flut, soll ich nie

mehr— dich glei-ten seh'n das grü-ne Thal ent-lang,

das grü-ne Thal ent-lang? soll ich nie mehr dich glei-ten

seh'n das grü-ne Thal ent-lang, nie mehr, nie mehr?

O Jor - dan, Jor - dan, heil' - ge Flut, soll ich nie

p *cresc.*

mehr dich glei - ten sehn, soll ich nie mehr dich glei - ten — sehn das grü -

p

ne Thal ent - lang, nie mehr, nie mehr, nie mehr, — nie —

mehr, nie mehr, soll ich nie mehr dich

p *f* *p* *cresc.* *f*

glei - ten — sehn das grü - ne Thal ent - lang?

p

First system of musical notation, piano accompaniment. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f*, *p*, and *f*.

Second system of musical notation, piano accompaniment. The right hand continues with melodic and harmonic development. Dynamics include *p*. The system concludes with the word *Fine.*

Third system of musical notation, vocal and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Nie mehr er - tönt in frommer Glut der Preis des Herrn auf — Berg und —". The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. Dynamics include *p* and *cresc.*

Fourth system of musical notation, vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "Hö'n in un - serm heil'-gen Sang, der Preis des Herrn auf Berg und". The piano accompaniment includes a *dim.* marking in the left hand and a *cresc.* marking in the right hand.

Fifth system of musical notation, vocal and piano accompaniment. The vocal line concludes with the lyrics "Hö'n — in un - serm heil'-gen Sang." The piano accompaniment features a series of chords and moving lines, with dynamics including *f*, *p*, and *f*.

Gelegenheits-Oratorium.

197

Zur Feier des Sieges bei Culloden 1746.

Mezzo Sopran
oder
Tenor.

Larghetto.

Psalm 5.

Pianoforte.

The musical score is written for a Mezzo Soprano or Tenor and a Piano. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Larghetto'. The score consists of five systems of music. The vocal line is written on a single staff, and the piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes various dynamics: *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). The lyrics 'Je - ho - vah, Je - ho - vah,' are written under the vocal line in the fifth system. The piano part features a variety of musical textures, including arpeggiated figures, block chords, and flowing sixteenth-note passages.

o nei-ge dein Ohr, o nei-ge dein Ohr,

hör' mich in dei-ner Höh! Je - ho - vah, Je - ho - vah, hör'

mich in dei-ner Höh! Mein

Klagruf steigt zu dir em - por, zu dir al - lein, mein Gott und Herr, er -

geht mein Fleh'n, zu dir allein, mein Gott, er-geht mein Fleh'n,

meine Klagruf steigt zu dir em - por, zu dir al -

lein, mein Gott und Herr, er - geht mein Flehn, zu dir al - lein, mein Gott, er -

geht mein Flehn, zu dir al - lein, mein Gott, er - geht mein Flehn.



Judas Maccabäus. Act II.

Bote und Israelitin.

RECITATIV und ARIE.

BOTE. (Alt)

Alt
und
Sopran.

Pianoforte.



Pto - lo - mä - us Mem - phis und Pe - lu - sium nahm, und nun den star - ken

Gorgias zu uns schickt mit sieggekröntem Heer, Ver - tilgung Israel droht, Ver - tilgung

auch selbst dem Ge - däch - niss un - sers Hei - lig - thums.

Largo.
EINE ISRAELITIN.
(Sopran.)

Pianoforte.

Du sinkst, ach, ar - mes Is - rael! tief her -

ab, tief her - ab, ach, ——— armes Is - rael! ach, ar - mes Is - ra - el!

pp *f* *p* *cresc.*

tief her - ab, tief her - ab vom Sitz der

dim. *pp* *cresc.*

Freuden, vom Sitz der Freuden in des Jammers Grab, armes

f *dim.* *pp* *mf*

Is - rael, ar - mes Is - rael! tief, tief vom Sitz der Freu - den in des

p *cresc.* *dim.*

Jam - - - mers Grab.

cresc. *p*