

Sammlung
von **Gesängen** aus
Bänden
Opern und Oratorien.

Dritter Band.

Breitkopf & Härtel.

Pr. 5 Mark netto.

Sammlung
von Gesängen aus
Händel's
Opern und Oratorien.

Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben
von

Victorie Gervinus.

Dritter Band.

Bearbeitung Eigenthum der Verleger für alle Länder.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Pr. 5 Mark netto.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Entl. Sta. Hell.

1887.

Eastman School
of Music

100 College Avenue
New York, N.Y. 10002

VORWORT.

Es war der Wunsch meines Mannes, dass die Gesänge dieser Sammlung als lebendige Belege für die in seinem Buche »Händel und Shakespcare« 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 Shakespcare« 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.) nennentlich, 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 Schlüsshefte 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 Maché 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 beschreiben 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 Recitativen 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, beigelegt habe. Der Einfluss, den Italien auf die Entfaltung des Kunstsinnés 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 Recitativen 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 missverständlichen 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 gegensätzlichen 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 blos 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 lautbaren 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 bewundernswürdigen 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 Tonnuancen 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 Menschengenossen 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 Tonmateriale 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, überschäumende, vorüberrauschende 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 dahinfliesen.

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, darnach 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 Muth 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 gesammten Lebens mit den entgegengesetztesten Bewegungen darin entworfen wäre; während ein Tonwerk ohne Textunterlage, das selbst der eigenen Seele des ausgeprägtesten Melancholikers oder Sanguinikers entfließen 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. Hatte man das Lebendigste, was das volksmässige Schlacht- und Siegeslied oder der typische Kirchengesang und Choral andächtigster Einfalt geschaffen hat, an die grossen nationalen und religiösen Ausbrüche des Dankjubels, des Siegesjuchzens, 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 Weitereroberung 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 ihn vertieft, niedertauchend in die Gründe des subjectiven Eigengefühls und haben sich in ihm ausgebreitet, unschweifend in der Gefühlswelt der weiten Menschheit ausser ihnen: Umfang, Kraft, Werth und Wirkung steigen mit der Objectivität ihrer Werke und mit dem erweiterten Verbande der Mittel: des Spiels mit dem Gesange, des Gesangsausdrucks 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 Missgefühles 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 »Mitleide«, der »Bitte«, dem »Gebet«, der »Elegie«, der »Sehnsucht« und in »Liebes-Leid« und »Lust«.

Die Ariosen Klagen sprechen am bezeichnendsten die Beschaffenheit dieser Gefühls Mischung 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 Hilfe. 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 ergiebigere 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 sonnenheutres 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 dies Lächeln der Erinnerung durch die Thränen der Gegenwart, um zuletzt durch den Ton der Wehmuth ganz verdrängt zu werden.

Das meistbesungene aller Mischgefühle, voll bittre 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 Freundvollem und Leidvollem, von Himmelhochjauchzudem 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 sowenig 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 Haderns, 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 erlost genug ist, zur Stimmung der Rache aufgebracht zu werden; ob er in edler Entrüstung und Auflehnung eines innern Abscheus wider schmähliche 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 flieh' 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 bergenden 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 getrosten 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 Manoa 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 Freud', 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 ersieht, 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 Schuld-bewusstseins, 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 Hülfe 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 unterscheiden, und umgekehrt auf die menschlichen Gefühle die Sprache der Natur übertragen: man hörte die Winde ächzen, die Quellen murmelnd 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 widertönen 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 anderen 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 anderen 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 anderen, 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 bahnzweigender 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 Vincenzo 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.
Traunungs-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.)

Reichthum und Arthum.



XERXES. Act III. Scene 12.

ARIE.

Andante e piano.

Gesungen von Signora Francesina.

ROMILDA.
(Sopran.)

Pianoforte.

p *cresc.* *cresc.*

Lieb mir von Herzen bist du, du meiner Seele Lust,

p *cresc.*

nimm als der Liebe Siegspreis mich an die tapfre Brust,

p *cresc.* *f*

— die Sieger - brust, Theurer, du meiner Seele Lust.

mf

Lieb mir von Herzen bist du, du meiner See-le

cresc. *p*

Lust, nimm mich, Theurer, nimm als Trophäe der

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

Lie-be mich an die Sieger-brust, die Sieger-

cresc.

brust, lieb mir von Herzen bist du, du meiner See-le Lust, lieb mir von Herzen bist du,

dim. *p* *cresc.*

du meiner Seele Lust, der See-le Lust.

Adagio.

Amadis. Act III. Scene 6.

3

RECITATIV und ARIE.

Gesungen von Signor Nicolini.

AMADIS.
(Alt.)

O theure Gattin, verschwunden ist nunmehr das Gewölk finsterer Schmerzen, der

Pianoforte.

mil-de Gott der Lie-be, mit sanftern Strahlen lächelnd, ver-eint die bei-den treusten,

Allegro moderato.

lie-benden Herzen.

* An solchen Stellen

singe:
und
spiele:

lie-benden Herzen.

Froh lacht die Brust mir in Freud' und

Won-ne, da gleich der Son-ne der Stern der Lie-be am Him-mel

glänzt, am Him-mel

glänzt, froh lacht die

Brust mir, froh lacht die Brust mir in Freud' und

Won-ne, — da gleich der Son-ne, — der Stern der Lie-be — am Him-mel

glänzt, —

da gleich der

cresc. *f* *p*

Son-ne, — der Stern der Lie-be — am Him-mel glänzt,

am Himmel glänzt, —

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The lower staff (bass clef) contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics *f* and *p* are indicated.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a piano accompaniment with a *cresc.* (crescendo) marking.

Third system of musical notation. The upper staff contains the lyrics: "da gleich der Sonne, — der Stern der". The lower staff includes dynamics *f*, *p*, and *cresc.*

Fourth system of musical notation. The upper staff contains the lyrics: "Liebe — am Him-mel glänzt, — am Him - mel glänzt." The lower staff includes dynamics *cresc.* and *f*.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines.

Zu sel-ger Lust mir, — zu holdem

Fine.

Glü-cke — winkt das Ge — schi-cke, — das unsre Lo-cken — mit Myrthen kränzt, zu sel-ger

p *cresc.*

Lust mir, — zu hol-dem Glü-cke — winkt das Ge — schi-cke, — das uns-re

p *cresc.*

Lo — cken mit Myr — then kränzt, —

p *cresc.*

das uns-re Lo — cken mit Myr-then kränzt.

p *cresc.*

Da Capo.

Agrippina. Act I. Scene 21.

ARIE.

Larghetto.

CLAUDIO.
(Bass.)

Pianoforte.

The musical score is written for a bass voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Larghetto'. The score consists of five systems of music. The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff. The vocal line enters in the second system. The lyrics are: 'Wie - der kehr'ich euch zu schauen, hol - de Augen, Sterne der Liebe, wieder kehr'ich euch zu schauen, hol - de Augen, hol - de, hol - de Au - gen, wiederkehr' ich euch zu schau'n, zu schauen, hol - de Augen, hol - de - Au - gen, holde Augen, Sterne der Lie'. The piano accompaniment features triplet patterns and dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *dim.*, and *p*. The vocal line includes triplet markings and a final note with a fermata.

Wie - der kehr'ich euch zu schauen, hol - de Augen, Sterne der
Liebe, wieder kehr'ich euch zu schauen, hol - de Augen, hol - de, hol - de Au - gen,
wiederkehr' ich euch zu schau'n, zu schauen, hol - de Augen, hol - de - Au -
gen, holde Augen, Sterne der Lie

- be, holde Augen, Sterne der Lie - be.

cresc.

Und in

dim. *cresc.*

Fine.

eu - ren Reiz ver - lo - ren weih' ich ganz euch Herz und Geist, euch Herz und Geist, wei - he

p

ganz ich, ja in euren Reiz ver - lo - ren weih' ich ganz euch Herz und

p *cresc.*

Geist, weih ich ganz euch Herz und Geist, euch Herz und Geist.

Da Capo.

Ariodante. Act I. Scene 1.

ARIE.

Andante grazioso.

Gesungen von Signora Strada.

GINEVRA.
(Sopran.)

Pianoforte.

tr.

p

tr.

tr.

Anmuth und

p

Schalkheit und Lieb-reiz lo - cken zu meinem Lieb - ling in Sehnsucht mei-nen

cresc.

Blick, in Sehnsucht meinen Blick. in Sehn -

p

cresc.

- sucht mei - nen Blick.

cresc.

f

An - muth und Schalkheit und Lieb - reiz

p

lo - cken zu meinem Lieb - ling in Sehn - sucht mei - nen Blick, in

f

p

Sehn - sucht mei - nen Blick, lo - cken zu meinem Lieb - ling in

f

p

Sehn - sucht meinen Blick. An - muth und Schalkheit und

cresc.

Lieb - reiz locken zu meinem Lieb - ling in Sehnsucht den Blick.

p

An-muth und Schalkheit, Liebreiz, Anmuth, Schalkheit und

p *p* *cresc.*

Liebreiz, An-muth und Schalkheit, Liebreiz

p *p* *cresc.*

locken zu meinem Lieb ling in Sehn - sucht meinen Blick, in Sehn - sucht,

p *cresc.*

Adagio.

lo-cken zu meinem Lieb in Sehn - sucht mei - nen Blick. *a tempo*

dim. *p* *f*

Fine.

Susanna. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

JOACHIM.
(Alt.)

Ein Herz wie dies, so rei - ner Lie - be voll,

Pianoforte.

be - har - ret treu für al - le E - wig - keit. Der Reiz der Un - schuld

zün - de - te dies Feur, und En - gel fächeln freundlich die - se Gluth.

12 12 12

Grazioso.

p *cresc.*

f *p* *f* *p* *f* *p* *tr.* Als *p*

sie— zu—erst mein Aug' er—blickt, in Un—schuld—reiz geschmückt, hat

sie— mit Zau—ber mich be—rückt und mir das Herz geraubt, und

p *cresc.* *dim.*

mir— das Herz ge—raubt, und

p *cresc.* *f*

mir das Herz geraubt; als

dim. p cresc. f

sie zuerst mein Aug' erblickt, in Unschuldreiz geschmückt, hat sie— mein Herz, hat

p p f p f

sie mein Herz geraubt; als sie zuerst mein Aug' erblickt, in Unschuldreiz ge-

p cresc.

schmückt, hat sie mit Zauber mich berückt und mir— das Herz, und

f p p

mir das Herz ge-raubt,— und mir das Herz geraubt, und mir— das Herz, und

cresc. p p

mir das Herz ge-raubt, und mir das Herz ge-raubt.

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

Mir lächelte, mir schmeichelte, mir

p.

Fine.

lächelte, mir schmeichelte der Zau-berzwang, als mir ihr Blick die

cresc. *f.* *p.*

Brust durchdrang, mir ih-re Hand die Fes-sel schlang, um-

cresc.

stri - ckend Herz und Haupt; mir lächelte, mir schmeichelte der

cresc. *p*

Zau - berzwang, als mir ihr Blick die Brust durchdrang.

p *f* *p*

Dal Segno.

Jephtha. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

IPHIS.
(Sopran.)

Nicht ziemt der Liebe Schmerz, wo Ehre ruft, wo Jephtha auszieht

Pianoforte.

in das Feld der Schlacht. Dort zeig' als Held dich; deiner Thaten Preis ver-

künde würdig dich, sein Sohn zu sein, und nicht soll dir ent-stehn verdienter Lohn.

Larghetto.

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic marking. The vocal line has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8.

Second system of the musical score. The vocal line contains the lyrics: "Wirf dies Herz voll Lie - besglut". The piano accompaniment features a *p* (piano) dynamic marking. The key signature and time signature remain the same.

Third system of the musical score. The vocal line contains the lyrics: "kühn in den Sturm des Kriegs, kühn in den Sturm des Kriegs; wirf dies Herz voll". The piano accompaniment features a *f* (forte) dynamic marking. The key signature and time signature remain the same.

Fourth system of the musical score. The vocal line contains the lyrics: "Liebes - glut kühn in den Sturm des Kriegs, kühn in den Sturm des". The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) dynamic marking. The key signature and time signature remain the same.

Fifth system of the musical score. The vocal line contains the lyrics: "Kriegs. Wirf dies Herz voll Lie - besglut". The piano accompaniment features a *p* (piano) dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) dynamic marking. The key signature and time signature remain the same.

kühn in den Sturm des Kriegs, wirf dies Herz voll Lie-

f *p*

- bes - glut, wirf dies Herz voll Liebes - glut kühn in den Sturm des Kriegs,

cresc. *f*

kühn in den Sturm des Kriegs.

f

Zweifach dann ge-stählt mit Muth,

mp

freust du dich sich - ren Siegs, freust du dich sich - ren Siegs.

cresc.

Zwie-fach dann ge-stahl't mit Muth, — freust du dich sich-ren Siegs,

freust du dich sich-ren Siegs.

Wurf dies Herz voll Lie-bes - glut — kühn in den Sturm des Kriegs,

wurf dies Herz voll Lie-bes - glut — kühn in den Sturm des Kriegs. —

wurf dies Herz voll Lie-bes - glut

wirf dies Herz voll Lie-bes - glut kühn in den Sturm des Kriegs,

kühn in den Sturm des Kriegs.

Fine.

Herakles. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

JÖLE.
(Sopran.)

Ist dies, ist dies der Sohn des Herakles, den hoher Ruhm der Waffenthaten schmückt? O

Pianoforte.

Fürst, nun zeige deines Stammes Kraft und sei ein Held, des tapfern Vaters werth.

Allegro moderato.

First system of musical notation. The treble clef staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The piano accompaniment in the bass clef staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The melody in the treble staff features triplet markings.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with a crescendo (*cresc.*) marking. The melody in the treble staff continues with triplet markings.

Third system of musical notation. The lyrics "Banne Lieb' aus der Brust, 's ist ein" are written above the treble staff. The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The lyrics "weib - scher Gast, banne Lieb' aus der Brust, 's ist ein weib - scher Gast, banne." are written above the treble staff. The piano accompaniment includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The lyrics "han - ne, han - ne Lieb' aus der Brust, 's ist ein" are written above the treble staff. The piano accompaniment includes a piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

wei - bi - scher Gast, der schnöde in — Bande der Schmach,

cresc.

dim.

der schnö - de in — Schmach dich verstrickt.

cresc.

f

Banne

p

Lieb' aus der Brust, 's ist ein wei - bi - scher Gast, banne, ban - ne,

f

ban - - - ne Lieb' aus der Brust, 'sist ein wei - bi - scher Gast,

der schnöde inSchmach,in Bande der Schmach,

der

schnöde inSchmach, in Schmach verstrickt, 'sist ein wei - bi - scher Gast, der

schnöde in Schmach,

Adagio.

der schnöde in Schmach in Schmach verstrickt.

dim. *fp* *a* *f*

tempo *fp* *fp*

Die

Fine.

Eh-re be-seelt dich, dein Name er-wählt dich, die

p *cresc.*

Eh-re be-seelt dich, dein Na-me er-wählt dich zum Ruh-me, zum Ruhm, der den

f *p* *f* *p*

Hel - den be - glückt, zum Ruh - me. zum Ruhm, der den Hel - den beglückt,

die Eh - - re, die

Eh - - re beseelt dich. erwählt dich zum Ruhm, der be - glückt, zum

Adagio.
Ruh - me, zum Ruhm, der den Hel - den beglückt. a tempo f

Banne p
Dal Segno.

Flavius. Act I. Scene 8.

ARIE.

Ges. v. Signor Berenstadt.

Staccato.

Pianoforte.

mf

cresc.

f

p

FLAVIUS. (Alt.)

§

Schön wie sie, die mir das Herz nahm, kennt selbst A - mor kei - ne mehr, kennt selbst
 Misstraun fasst das Herz mir, dass ein An - drer sie be - gehrt, dass ein

p

cresc.

f

A - mor kei - ne mehr, schön wie sie, die mir das Herz nahm, kennt selbst
 An - drer sie be - gehrt, doch ein Misstraun fasst das Herz mir, dass ein

p

f

A - mor kei - ne mehr, kei - ne mehr, kei - ne mehr, kennt selbst A - mor kei - ne
 An - drer sie be - gehrt, sie be - gehrt, sie be - gehrt, dass ein An - drer sie be -

cresc.

p

mehr, kei - ne mehr, selbst Er kei - ne mehr, kei - ne mehr, kennt selbst
gehrt, sie begehrt, be - gehrt, sie be - gehrt, sie be - gehrt, dass ein

A - mor kei - ne - mehr, - nein, kei - ne mehr.
An - drer sie be - gehrt, - ja, sie be - gehrt.

Wehr - los beugt vor ihr das Herz sich, denn an Reiz ist nichts ihr - gleich, denn an

Fine.

Reiz ist nichts ihr - gleich, wehr - los beugt vor ihr das Herz sich, denn an Reiz ist nichts ihr

gleich, denn an Reiz ist nichts ihr gleich. Doch ein

f *f* *p*

Dal Segno.

Rinaldo. Act III. Scene 9.

RECITATIV und ARIE.

RINALDO.

Ge - liebte, e - wig dauernd sei uns - re Liebe.

Pianoforte.

Allegro moderato.

Ges.v. Signora Isabella Girardeau.

ALMIRENA.
(Sopran.)

Pianoforte.

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

Ja, Theu - rer, endlich — doch, drück' ich dich an das Herz voll Lie - bes - wonne!

p *cresc.* *f*

Theurer, ja, Theu - rer. Theurer, ja, ja, Theu - rer, endlich — doch,

p *cresc.* *f*

drück' ich dich an — das Herz voll Lie - bes - won -

p *cresc.* *f*

— ne! Theu - rer, Theu - rer,

p *f*

ja, endlich drück' ich dich an das Herz voll Lie - beswon - ne! Theu - rer.

p *mf* *p*

Theu - rer, ja, endlich drück' ich dich an das Herz voll Lie -

f *p* *f*

beswon - ne!

mf *tr*

Kein ei - fer - süch - tig Quä - len tobt mehr in mei - nem

f *p* *cresc.*

Fine.

Her - zen. in wun - der See -

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

- le, kein ei - fer - süch - tig Quä - len tobt mehr in mei - nem

p *f*

Herzen, in wun - der See - le.

p *f* *tr*

Dal Segno.

Flavius. Act III. Scene 2.

ARIE.

Allegro.

Ges.v. Signor Berenstadt.

FLAVIUS.
(Ari.)

Pianoforte.

Euch zu__schau'n und__ nicht zu__ schmachten, hol - de__ Au - gen,
 wer ver - mag's? hol - de__ Au - gen, wer__ vermag's?
 Euch__ zu schau -

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

en und nicht zu schmachten, holde Au - gen, wer vermag's?

p *f*

Euch zu schau'n und nicht zu

tr. *p*

schmachten, hol-de Au - gen, euch zu schau'n und nicht zu schmachten. hol - de

tr. *tr.* *tr.* *tr.*

Au - gen, wer vermag's? holde Au -

p *cresc.*

-gen, hol-de Au - gen, wer vermag's? o wer ver - mag's? hol-de Au - gen,

p *cresc.*

hol - de Au - gen, wer ver - mag's?

Wenn mir nah mein süßes Le - ben, werd' ich nicht von Lie - besseh - nen, nicht von

mf

Fine.

Qual verzehrt mehr sein. nicht von Qual ver - zehrt mehr

dim.

sein.

Dal Segno. %

Julius Cäsar. Act II. Scene 1.

ARIE.

Largo.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

CLEOPATRA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Ich ließ euch, ihr Augen, ihr Strahlen der Lie-be; der

Blitz, den ihr blicket, ent-zündet die Brust. Ich ließ euch, ihr Augen, der

Blitz, den ihr blicket, ent-zündet, ent-zündet die Brust.

Ich ließ euch, ihr Augen, ihr Strahlen der Lie-be, der Blitz, den ihr

blicket, ent-zündet die Brust, der Blitz, den ihr blicket, ent-

zün-det die Brust. Mit

p

Fine.

Lind-rung er-qui-cket die Gla-ten der Trie-be, dies Herz zu durch-hauchen mit

p

cresc.

Won-ne und Lust, dies Herz zu durch-hauchen mit Won-ne und Lust.

p

cresc.

Da Capo.

Amadis. Act I. Scene 7.

Siciliana.
Larghetto.

Ges. v. Miss Robinson.

ORIANA.
(Sopran.)

Pianoforte.

p

cresc.

Freu-de be-lebt den Muth, durch

leuchtend all mein Herz, denn Gram und Leid und Schmerz ent-wich, entfloh von mir,

cresc. *f*

entwich von mir, ent floh von mir! Freude belebt den Muth, durch

p *f*

leuchtend all mein Herz, durch-leuch-

p

cresc.

tend all mein Herz, denn

tr. *dim.* *cresc.*

Gram und Leid und Schmerz entwich, entfloh von mir, _____ ent - wich, entfloh von mir, _____ von

cresc. *p*

mir. _____ denn Gram und Leid und Schmerz _____ ent - wich, ent - floh von

dim. *cresc.*

mir!

Bist du mit mir, mein Gut, _____ athm' ich in frei - er Brust nur

p *cresc.*

Fine.

Glück und Wonn' und Lust, _____ mein theu - res Gut. mit dir, _____ mit

dim.

dir, — mein theures Gut, mit dir, nur Glück und Wonn' und Lust, — mein theures Gut, mit

dim. *p* *fp* *dim.*

dir. bist du mit mir, mein Glück, athm' ich in freier Brust nur Glück und Wonn' und

cresc. *cresc.*

Lust, — mein theures Gut, mit dir, mit dir, mein theures Gut, mit dir!

cresc. *p* *cresc.*

Da Capo.

Lothar. Act III. Scene 10.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Bernacchi.

LOTHAR.
(All.)

Nur Euch, ihr hohen Götter, dank ich all meines Ruhmes Siegstro-phäen,

Pianoforte.

und die jauchzende See-le eilt zu drü-cken an's Herz die theu-re Liebste.

Allegro moderato.

First system of piano accompaniment. Treble and bass staves in 3/4 time, key of A major. The treble staff features a melodic line with trills (tr.) and triplets. The bass staff provides harmonic support with chords. Dynamics include *mp* and *cresc.*

Second system of piano accompaniment. Continues the melodic and harmonic development with trills and triplets. Dynamics include *f*.

Third system of piano accompaniment. Features a change in dynamics from *p* to *f*.

Fourth system of piano accompaniment. Includes a section marked with a repeat sign and a *p* dynamic.

Fifth system of piano accompaniment. Continues with triplets and a *cresc.* marking.

Sixth system of piano accompaniment. Includes trills and a *p* dynamic, followed by a *cresc.* marking.

nun seh' ich schöner strahlen, o du mein höchstes Gut,

der Sterne lichten Glanz

First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line in treble clef. The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part features a *cresc.* (crescendo) marking.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melody with a trill (*tr*) on the final note. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The upper staff contains the lyrics: "aus dei - nen Au - gen, aus dei -". The piano accompaniment includes a *p* (piano) marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melody with the lyrics: "- nen Au - gen.". The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking.

Fifth system of musical notation. The upper staff has the lyrics: "Nun seh,", followed by a rest. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

nun seh' ich lich-ter strahlen, o du mein höch-stes Gut,

der Sterne lich-ten Glanz,

cresc. *f* *mp*

cresc.

der Sterne lich-ten Glanz aus dei-nen Au-

gen, ich seh, ich seh

p *cresc.*

der Sterne lichten Glanz,

p

der Sterne lichten

f

Glanz aus dei - nen Au - gen, aus dei - nen Au - gen.

p *f*

p *cresc.*

cresc.

cresc.

Und mei-ne See-le kann nun endlich voll und ganz in ih-rem hel-len

p

Fine.

Glanz ihr Seh-nen sti-len, und mei-ne See-le kann nun endlich voll und

cresc.

ganz in ihrem hel-len Glanz,

p

Adagio.

in ih-rem hel-len Glanz ihr Seh-nen stil-len. *a tempo*

Nun

Dal Segno. %

Pastor fido. Act III. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

SILVIO. (Alt.)

Ges. v. Signor Valentini u. Miss Barbier.

Pianoforte.

Dir nur treu, o Ge-lieb-te, werd' stets ich blei-ben;

DORINDE. (Alt.)

ja beim Him-mel, der da lenkt Men-schen und Göt-ter! Ob ich

leb' o-der ster-be, be-glückt wird sein mein Herz, wenn du nur mein.

Larghetto.

DORINDE.
(Alt oder
Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Liebst du mich, Theu-

rer, und bleibst du treu mir, dann lass al-lein

mich in Lust und Leid, in

Lust und Leid in Lust und Leid, liebst du mich,

Theurer, — und bleibst du treu mir, — dann lass al-lein mich in Lust und Leid,

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

— Theu - rer! dann lass al - lein - mich in Lust und Leid.

p *f* *dim.* *p*

cresc. *dim.*

Der Schmerz ist süß mir, wenn nach dem

Fine.

Lei - de der Liebe Hoff - nung mir freundlich lacht,

der Liebe Hoff - nung mir freundlich lacht.

Da Capo.

Deidamia. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Francesina.

DEIDAMIA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Sieh' da, mein Lieb! Wie fühl' ich stets mich ver - las - sen von diesem

starken und lebensfreud'gen Helden, von dem die Ferne mich scheidet; Angst und Ver -

zagen bedrängen dann die Seele, doch es füllt, wenn er rückkehrt, sie Freude und

Largo.

Ruhe.

Zwei von Lieb' erfüll - te See - len, lieb und

cresc.

treu, ge - liebt und lie - bend, sind sie ein - zig das Bild der höch - sten

Won - ne, zwei von Lie - be erfüll - te

Seelen, lieb und treu - e, ge - liebt und lie - bend, sind sie

ein - zig, ein - zig, ein - zig, ein - zig Treu - e, ein - zig Lie - be, sind sie

ein - zig das Bild der höch - sten Won - ne, zwei von Lieb' er - füll - te

See-len, lieb und treu-e, geliebt und lie-bend, sind sie einzig, einzig,

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

ein-zig das Bild der höch-sten Won-ne.

f *p* *pp* *Fine.*

Actius. Act II. Scene 10.

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signora Bertolli.

ONORIA.
(Alt.)

Pianoforte.

Weil noch für dich mir schüchtern nur, fürch-tend das Herz mir

p

schlägt, wird nicht von Lie-bes-glut ent-flammt die Brust mir!

Weil noch für

f *p*

dich mir schüch-tern nur, fürch-tend das Herz mir schlägt, wird nicht von

cresc.

Lie - bes - - glut entflammt die Brust mir, wird nicht ent - flam -

f *p*

tr.

- met, nein, wird nicht von Liebes - glut entflammt

die Brust mir!

f

Fine.

Bei A - mor's Fa - ckel - glü - hen welch Glück soll mir er - blühn,
 wenn der Be - ginn der Lie - be mir Ruh' und Frie -
 - den raubt, wenn Lie - be im Be - ginn mir Ruh' und Frieden raubt.

Adagio.

Da Capo.

Floridante. Act 1. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

ELMIRA.

Ge - lieb - ter Flo - ri - dan - te, strah - lend in neu - em

Pianoforte.

Ruhm kehrest du wieder an dies Herz voller Ehrgeiz und voller Lie - be.

Larghetto.

FLORIDANTE.
(Alt.)

Pianoforte.

Adagio.

a tempo

Theu - re See - le, nur du al - lein bist

all — mein Ruhm, — all mein Ent - zü - cken, theu -

- re See - le, nur du — al - lein, — nur du, du al - lein

bist — all — mein Ruhm, — bist — all mein Ruhm, — all

mein Entzü - cken, nur du, nur du - al - lein - mein Ruhm,

p *cresc.*

all mein - Entzü - cken.

f *p*

Nicht die Macht kann al - ler Göt - ter mich mit

p
Fine.

schön - rer Gab' be - glü - cken, kann nicht mich be - glü -

Adagio.

- cken mit schön - rer Ga - be, mit schön - rer Ga - be. Theu - re See - le,

f

Rodrigo. Act III. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

EVANEO.
(Tenor.)

Pianoforte.

O wie beglückt, du Holde, diese Liebe mein Herz, die nun meiner

See-le zu-rück giebt die heitre Freu-de und sanfte Ru-he.

Andante.

Ihr hol-den Ster-ne der Lie-be so licht, die ihr len-

- ket das Schicksal die-ser Brust, ihr hol-den Ster-ne der

Lie-be so licht, die ihr len-ket, die ihr len-ket das

Schick-sal die-ser Brust, — das Schick-sal die-ser Brust.

Mit der- Flam-me, die sanft- ihr ent-zün-det,

p

Fine.

werft ihr nie-der mei-nes Un-muths zer-stö-ren-de Wuth, — zer-

cresc.

stö-ren-de Wuth, mit der Flam-me, die sanft ihr ent-zün-det,

p

werft — ihr nie-der mei-nes Un-muths zer-stö-ren-de Wuth.

f

Da Capo.

Agrippina. Act III. Scene 10.

RECITATIV und ARIE.

POPPEA.
(Mezzo Sopran.)

O! in das süsse Nest des Herzens senke mir deine sanften Schwingen,

Pianoforte.

Allegro moderato.

o Gott der Liebe!

mf

Hold Be - ha - gen, — süss Er - gö - tzen an treu - er

p

Liebe, hold Be - ha - gen, — süss Er - gö - tzen an treu - er Liebe füllt das

crese. *f* *dim.*

Herz — mit fro - her Lust, füllt das Herz — mit fro - her Lust, füllt

f *dim.* *crese.*

füllt mit Lust das Herz, füllt das Herz mit froher Lust, füllt das Herz mit

p *f* *dim.*

froher Lust, füllt, füllt mit Lust das Herz.

cresc. *p* *f*

Aller Schönheit Glanz und Reize acht' ich nicht,

p *Fine.*

die nicht ziert ein treues Herz, ein treues Herz, aller Schönheit Glanz und

p *cresc.*

Reize acht' ich nicht, die nicht ziert ein treues Herz, ein treues Herz.

mp

Da Capo.

Acis und Galatea. Act I.

RECITATIV und ARIE.

ACIS.
(Tenor.)

O, seht sie dort! o Gala-tea, blicke her zu mir; sieh', wie vor dir dein

Pianoforte.

Larghetto.

treu-er A-cis kniet!

p *cresc.* *p*

cresc.

Lie-be sitzt gau-kelnd ihr im Aug' und strah-let tödt-li-che Lust; Lie-

p

- be sitzt schaukelnd auf ih-rer Brust und singend in ih-rem Hauch;

pp

Lie-be schaukelt auf ih- rer Brust und singet in ihrem Hauch!

Lie - - be blickt ihr Auge, Lie - - be blickt ihr Auge und strahlet wonnigen

Tod; Lie - - be blickt ihr Auge, Lie - - be blickt ihr Au - ge, blickt ihr

Au - - ge und strah-let won-ni-gen Tod; Lie-be sitzt schaukelnd auf

ihrer Brust und singend in ih-rem Hauch, und singend in ih-rem

Hauch!

Lie-be umstrahlt mit An-muth der

cresc.

Fine.

hol-den Lippen Reiz; es wallt, es wogt ihr Bu-sen, es wallt, es wogt ihr Busen vom

p

Sehnen süßsen Leid's, vom Seh-nen sü-ssen Leid's; es wallt, es wogt ihr Bu-sen vom

pp

cresc.

Sehnen sü-ssen Leid's; es wallt, es wogt ihr Bu-sen vom Seh-nen sü-ssen Leid's.

p

cresc.

dim.

Da Capo.

Joseph. Act III. Scene 4.

DUETT.

Asnath und Joseph.

Andante, allegro.

Pianoforte.

ASNATH. (Sopran.)

Giebt's Süßres als des Bal - sams

Duft, als morgen - frische Mai - tags Luft? giebt's Süßres als des Früh - lings

Hauch, des jungen Jahres Fest - weihrauch, als Indiens würzigen Lust - hain

auch?

JOSEPH. (Alt.)

O sü - sser ist der Lie - be Hauch! O sü - sser ist, o

Giebt's

sü - sser ist der Lie - be Hauch. o sü - sser ist der Lie - be Hauch.

cresc. *p*

Süssres als des Bal - sams Duft? als morgenfrische

O sü - sser ist der Lie - be Hauch,

p *cresc.*

Mai - tags Luft? giebt's Süssres als des Frühlings Hauch?

o — süsster ist der Lie - be Hauch, der

p *cresc.* *p*

giebt's Süssres? giebt's Süssres als des Frühlings

Lie - be Hauch, o süsster ist der Lie - be — Hauch,

dim. *cresc.*

Hauch? als Indiens würzigen Lust-hain auch? 0

der Lie - be Hauch, o sü - sser ist, sü -

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

sü - sser ist der Lie - be Hauch, o sü - sser ist der Lie - be Hauch,

- sser ist der Lie - be Hauch, o sü - sser ist der

p *cresc.* *p*

o sü - sser ist der Lie - be Hauch, o sü - sser ist der

Lie - be Hauch, o sü - sser der Lie - be Hauch,

cresc. *p* *f*

Lie - be Hauch,

giebt's Süßres als des Bal - sams Duft, als morgen-frische

dim. *p* *cresc.*

p
der Lie-be Hauch,
Mai - tags Luft? Giebt's Süssres als des Früh - lings Hauch, als

der Lie-be Hauch, o sü - sser ist, o
jungen Jahres Fest - weih-rauch? O sü - sser

sü - sser ist, o weit, der Lie - be Hauch, als In - dien's würz'-ger Lust - hain
ist, o sü - sser weit, der Lie - be Hauch, als In - dien's würz'-ger Lust - hain

auch, o sü - sser ist der Lie - be
auch, o sü - sser ist der Lie - be Hauch, der Lie - be

Hauch, o süßer ist, o süßer ist der Lie -

Hauch, o süßer ist, o süßer ist der Lie -

cresc. *p*

der Lie - be Hauch.

be, der Lie - be Hauch.

f

Fine.

Susanna. Act I. Scene 1.

RECITATIV und DUETT.

SUSANNA.
(Sopran.)

O Theuerster! bist du bei mir, so schwelgt mein Herz in heiterm Glück.

Pianoforte.

Auf meiner Wange versiecht die Thräne mir, so wie der Thau im Morgensonnenstrahl.

First system of the piano introduction. The right hand features a melodic line with a trill (tr.) and a fermata. The left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Second system of the piano introduction. The right hand continues with arpeggiated figures. The left hand has rests followed by a return to the bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte).

JOACHIM. (Alt.)

Vocal entry for Joachim. The melody is in the right hand, with piano accompaniment in the left hand. The lyrics are: "Bin ich — bei dir, wie schlägt in mir mein Herz so still ent-zückt!" Dynamics include *p* (piano).

SUSANNA. (Sopran.)

Vocal entry for Susanna. The melody is in the right hand, with piano accompaniment in the left hand. The lyrics are: "Wie bin — ich froh, halt' ich dich so an mei - ne Brust ge-drückt!" Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Final section of the page, featuring two vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Mit Freude beschwingt fliegt der Tag uns vor - bei,". Dynamics include *p* (piano).

mit Freude beschwingt fliegt der Tag uns vor - bei und

mit Freude beschwingt fliegt der Tag uns vor - bei und

p

haucht rings den Him_mel von Schatten uns frei, und haucht rings den

haucht rings den Him_mel von Schatten uns frei, und haucht rings den

cresc. *p* *cresc.*

Himmel von Schatten uns frei; mit Freude beschwingt fliegt der Tag uns vor - bei

Himmel von Schatten uns frei;

p *p*

mit Freude beschwingt fliegt der Tag vor - bei

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



First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a piano line (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line has lyrics: "und hauchtrings den Himmel von". The piano line has lyrics: "bei" and "und hauchtrings den Himmel von". The piano line has dynamics: *cresc.*, *p*, and *cresc.*.



Second system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a piano line (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line has lyrics: "Schatten uns frei," and "und haucht,". The piano line has lyrics: "Schatten uns frei," and "und haucht,". The piano line has dynamics: *f* and *dim.*.



Third system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a piano line (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line has lyrics: "und haucht ringsden Himmel von Schatten uns". The piano line has lyrics: "und haucht ringsden Himmel von Schatten uns". The piano line has dynamics: *cresc.* and *p*.



Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), and a piano line (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line has lyrics: "frei," and "und haucht ringsden Himmel von Schatten uns frei." The piano line has lyrics: "frei," and "und haucht ringsden Himmel von Schatten uns frei." The piano line has dynamics: *cresc.* and *f*.

First system of the musical score. It consists of three staves: two treble staves at the top and one grand staff (treble and bass) at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#). The first two staves contain whole rests. The grand staff contains a piano introduction with various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and chords. A dynamic marking *p* is present in the bass staff.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The first two staves contain whole rests. The grand staff contains musical notation. A dynamic marking *cresc.* is in the bass staff, followed by *f* and then *p*. The lyrics "Schlägt Arm uns im Ar-me am" are written below the grand staff.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The first two staves contain musical notation. The grand staff contains musical notation. The lyrics "Schlägt Arm uns im Ar-me am" are written below the first staff, and "Herzen das Herz, so tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz," are written below the grand staff.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The first two staves contain musical notation. The grand staff contains musical notation. The lyrics "Herzen das Herz, so tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz," are written below the first staff.

so tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz, so

so tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz, so

cresc. *p*

tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz,

tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz,

so lächelt der Schmerz, so lächelt der

so lächelt der Schmerz, so lächelt der

f *p*

Schmerz; schlägt Arm uns am Ar-me am Her-zen das Herz, so

Schmerz; schlägt Arm uns am Ar-me am Her-zen das Herz, so

p *cresc.* *f*

tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz,

tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz,

p *cresc.*

so tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz, so

so tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz, so

p *cresc.*

tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz.

tröstet die Klage, so lächelt der Schmerz.

Otto. Act III. Letzte Scene.

DUETT.

Theophane und Otto.

Allegro moderato.

Ges. v. {Signora Cuzzoni.
{Signor Senesino.

Pianoforte.

THEOPHANE. (Sopran.)

Der Sehnsucht Verlangen ergieb dich, o Herze, verzeihe dem

Schmerze, macht Lie - be dich froh. OTTO. (Alt.) macht Lie -
Der Sehnsucht Verlangen er - gieb dich, o

- be dich froh, ver - zeihe dem
Her - ze, ver - zeihe dem Schmerze, macht Lie - be dich froh, macht Lie -

Schmerze, ver-zei-he dem Schmerze, macht Lie-be dich froh, dich
 - be dich froh, macht Lie-be dich froh, dich
dim. *f* *p*

froh, dich froh, verzei-he dem Schmerze, macht Lie-be dich
 froh, dich froh, macht Lie-be dich froh,
f *p* *cresc.*

froh. Der Sehnsucht Ver-lan-gen er-gieb dich, o
 ver-zei-he dem Schmerze. Der Sehnsucht Ver-lan-gen er-gieb dich, o

Her-ze, ver-zei-he dem Schmerze, macht Lie-be dich froh, ver-zei-he dem
 Her-ze, ver-zei-he dem Schmerze, macht Lie-be dich froh, ver-zei-he dem
cresc. *f*

Schmerze, macht Lie-be dich froh. Der Sehnsucht Ver-langen ergieb dich, o

Schmerze, macht Lie-be dich froh. Der Sehnsucht Ver-langen ergieb dich, o

p

Adagio.

Her-ze, ver-zei-he dem Schmer-ze, macht Lie-be dich froh, macht

Her-ze, ver-zei-he dem Schmer-ze, macht Lie-be dich froh, macht

Lie - - be dich froh.

Lie - - be dich froh.

a tempo

f

Des Lei-des ge-

p

Fine.

denken, würzt Lust mit Be-ha-gen, wer Leid nicht er-tra-gen, der kennt nicht das

Glück. wer Leid nicht er-
Des Lei-des ge-denken, würzt Lust mit Be-ha-gen, wer Leid nicht er-

cresc.

tra-gen, der kennt nicht das Glück, wer Leid nicht er-tra-gen, der kennt nicht das
tra-gen, der kennt nicht das Glück, wer Leid nicht er-tra-gen, der kennt nicht das

p

Glück, der kennt nicht das Glück. Der Sehn-sucht Ver-
Glück, der kennt nicht das Glück.

p

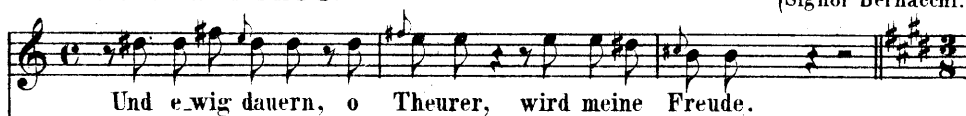
Dal Segno.

Lothar. Act III. Letzte Scene.

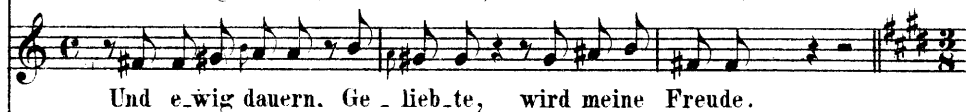
RECITATIV und DUETT.

Ges. v. { Signora Strada.
Signor Bernacchi.

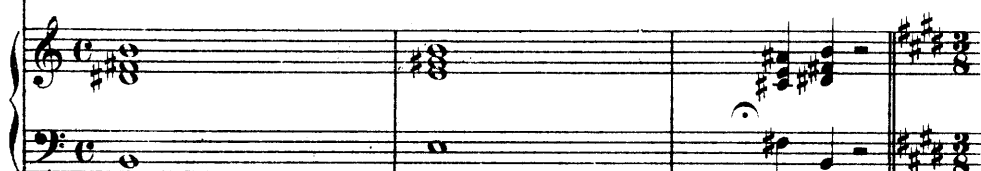
ADELAIDE.
(Sopran.)



LOTHAR.
(Alt.)



Pianoforte.



Larghetto.



LOTHAR.



Ja,
Stürmen, eil' zum Ge - liebten, ei - le, eil' zum Ge - lieb - ten.

cresc. *f* *p*

tapf - rer Lieb - ster, du bist will - kommen, flieh' aus den
Hol - des Antlitz, flieh' _____

cresc. *p*

Stürmen. eil' zur Ge - liebten, flieh' aus den Stür -
zum Ge - lieb - ten, flieh' aus den Stür -

cresc. *f*

men, eil' zur Ge -
men, flieh' zum Ge - lieb -

p *f*



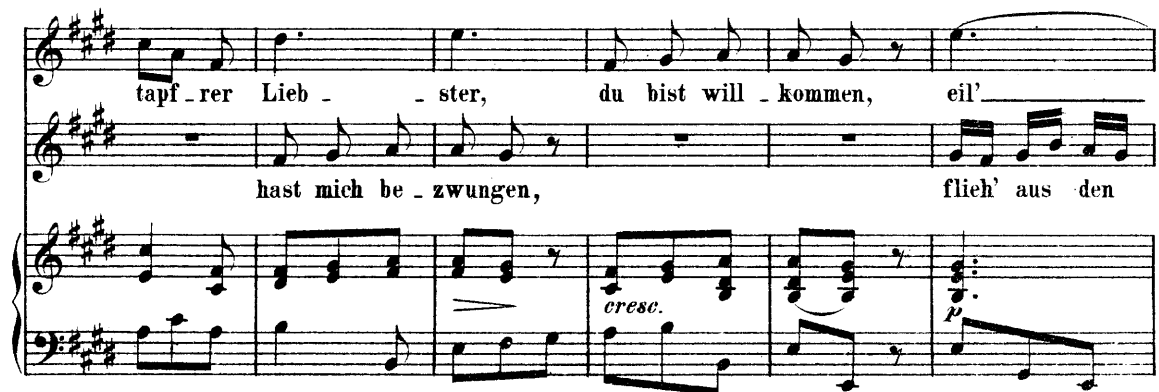
First system of the musical score. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "lieb - ten, eil' zur Ge - lieb - ten, eil' zum Ge -". The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.



Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The lyrics are: "lieb - ten. lieb - ten." The piano part continues with a similar rhythmic pattern.



Third system of the musical score. The lyrics are: "Ja, Ja, hol - des Ant - litz,". The piano part includes a *p* (piano) dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic flow.



Fourth system of the musical score. The lyrics are: "tapf - rer Lieb - ster, du bist will - kommen, eil' hast mich be - zwungen, flieh' aus den". The piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* (piano) dynamic marking. The system concludes with a final chord in the piano part.

— zur Ge - lieb - ten, flich' aus den Stürmen, eil' zur Ge -
 Stürmen, eil' zum Ge - liebten, eil' zum Ge - lieb -

cresc.

lieb - ten, flich' aus den Stür - - - men,
 - ten, flich' aus den Stür - - - men,

dim. *p*

eil' zur Ge - lieb - ten. Ja,
 flich' zum Ge - lieb - ten.

f *p* *f* *p*

tapf - rer Lieb - - ster,
 Ja, hol - des Ant -

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

du bist will - kom - men, du bist will - kommen, flieh' aus den
litz, hast mich be - zwungen, hast mich be - zwungen,

cresc.

Stür - flieh' aus den Stür -

tr

men, eil' zur Ge - men, flieh' zum Ge - lieb - ten,

p

Adagio.
lieb - ten, eil' zur Ge - flieh' zum Ge - lieb - ten, eil' zum Ge -

dim.

a tempo

lieb - ten.

lieb - ten.

p

cresc.

Freundlich leuch - ten

dim.

mf

Fine.

uns die Ster - ne, mil - de

Mild ge - wor - den ist das Schick - sal, mil - de

strahlt das Blau des Himmels, mil - de strah -

strahlt das Blau des Himmels, es - strah -

dim.

let das — Blau des —

let das — Blau des —

Him — mels,

Him — mels,

p *cresc.* *f*

Adagio.

mil-de strahlt — das Blau — des Him — mels.

mil-de strahlt das Blau — des Him — mels. *a tempo*

dim. *f*

Dal Segno.

Rinaldo. Act I. Scene 6.

RECITATIV und DUETT.

Ges. v. { Signora Isabella Girardeau.
Signor Nicolini.

ALMIRENA. (Sopran.)

Mein ge - lieb - te - ster Gat - te, komm' und be - glück' mein

Pianoforte.

RINALDO. (Alt.)

Herz! Beim Ruf der schönen Lippen eilt zu dir jauchzend hin mein Liebes - sehnen und

je - ne lich - te Flam - me, die dei - ne schö - nen Augen, o Theu - re, mir ent - zündet,

schwillt an zu Glu - then, die mir das Herz durch - glü - hen.

Allegro.

p *crese.*

dim. *p* *cresc.*

ALMIRENA.
Dir auf dem Antlitz spielen — der Anmuth sü_sse Rei_ze, — RINALDO.
Dir auf den Lippen

p *p*

der An -
lä_ cheln — der Lie_be hol_de Won_nen, — der Lie_be hol_de Won_nen zu

p

— muth zu tau_send, der Anmuth sü_sse Rei_ze, zu tau_ — send
tau_send, zu tau_send, der Lie - - - be hol_de Wonnen

f *p*

dir auf dem Ant-litz spie-len, dir auf dem Ant-litz spie-len, dir auf dem
 dir auf den Lip-pen lä-chen, dir auf den Lip-pen lä-chen, dir auf den

cresc. *p*

Ant-litz der An-muth sü-sse Rei-ze zu tau-send, zu tau-
 Lip-pen der Lie-be hol-de Won-nen zu tau-

cresc. *p*

send, zu tausend, zu tausend, zu tausend, tausend, der An-muth sü-sse Reize zu
 send, zu tausend, zu tausend, auf den Lip-

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

tausend, tau-send, der An- - - - - muth zu tausend, tau-send.
 - pen zu tau-send, der Liebe holde Wonnen - zu - tausend, zu tau-send.

f

Largo.

In dem Feu-er dei-nes
In dem Feu-er dei-nes Bli-ckes wirft mit

p *cresc.*

Fine.

Blickes wirft mit ei-nem mäch't-gen Pfei-le A - mor, A - mor -
ei-nem mäch't-gen Pfei-le, wirft mit ei-nem mäch't-gen Pfei-le A - mor -

dim. *p*

— die Fun - ken, A - mor — die Fun - ken.
— die Fun - ken, A - mor — die Fun - ken.

cresc.

Da Capo.

Jephtha. Act I. Scene 3.

Hamor und Iphis.

RECITATIV und DUETT.

HAMOR.
(Alt.)

Pianoforte.

Wohl - an! mein Herz, be - gei - stert durch dein

Wort, dürstet nach Kampfe. Schon gekrönt seh' ich mich mit dem Siegeskranz,

und du, der Preis, mehr werth als Sieg und Siegesruhm, du - bist mein!

Andante.

f

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

IPHIS. (Sopran.)

Nach solchem Kampf, — wie se lig wir,

f *p*

wie glor reich, glor — reich, wie — be glückt!

HAMOR. (Alt.)

Nach solchem

cresc. *f*

Kampf, — wie se lig wir, wie glor reich, glor — reich,

Nach sol chem Kampf, — wie se lig

wie be — glückt! Nach sol chem Kampf, — wie se lig

p *cresc.*

se - lig wir, wie se - lig, wie glorreich, wie
se - lig wir, wie glorreich, wie se - lig, wie

f *p* *f* *p*

glor - reich, wie be - glückt!
glor - reich, wie be - glückt!

f *p*

Nach solchem Kampf, -
Nach solchem

p

nach solchem Kampf, wie se - lig wir. nach solchem Kampf,
Kampf, nach solchem Kampf, nach solchem Kampf, wie

f *p*

wie se - lig, wie se - lig wir, wie glorreich,
 se - lig wir, wie se - lig wir, wie glorreich,

p *cresc.* *f*

wie glor - - - - - - - - -
 wie glor - - - - - - - - -

- reich, wie be - glückt! wie se - lig,
 - reich, wie be - glückt! wie glor - reich,

p *cresc.* *dim.*

wie se - lig wir, wie glorreich, wie se - lig, se - lig
 wie se - lig wir, wie se - lig, wie se - lig, se - lig

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

wir, wie glorreich, wie be - glückt! wie glorreich, wie
 wir, wie glorreich, wie be - glückt! wie glorreich, wie

f *p*

Adagio. *a tempo*
 glorreich, wie glor - reich, wie be - glückt!
 glorreich, wie glor - reich, wie be - glückt!

f *p* *f*

Wenn stol - zen Sie - ges Kranz und Zier das Fest — der Lieb' uns schmückt, das Fest —

— der Lieb' uns schmückt, der Lieb' — uns schmückt, — das Fest —

Wenn stol - zen Sie - ges Kranz und Zier das Fest —

— der Lieb' uns schmückt, das Fest — der Lieb' uns schmückt, das Fest, wenn

— der Lieb' uns schmückt, das Fest — der Lieb' uns schmückt, das Fest,

stol - zen Sie - ges Kranz und Zier — das Fest, — das

wenn stol - zen Sie - ges Kranz — und Zier das Fest, — das

Fest — der Lieb' uns schmückt, das Fest der

Fest — der Lieb' uns schmückt, das Fest der

mp

Adagio.

Lieb' uns schmückt, das Fest

Lieb' uns schmückt, das Fest

— der Lieb' uns schmückt.

— der Lieb' uns schmückt.

Tempo I.

Dal Segno.

Theseus. Act V. Scene 5.

RECITATIV und DUETT.

Ges.v. { Signora Vittoria Albergatti.
Miss Barbier.

CLIZIA.
(Sopran.)

ARCANE.
(Alt.)

Pianoforte.

Ja, dass glücklich wir werden, das sagt mein Herz mir.

Seliger Tag des Glückes!

Andante larghetto.

Ver.

Ver.

p *cresc.*

eint durch in - ni - ge Lie - be, ver_eint durch in - ni - ge Lie - be, weiss

eint durch in - ni - ge Lie - be, ver_eint durch in - ni - ge Lie - be, weiss

p *cresc.*

nichts von Arg und Miss - trau'n, von Arg und von Misstrau -

nichts von Arg und Miss - trau'n ein Herz voll Treu',

p *cresc.*

en ein Herz voll Treu, ein Herz voll Treu e, ein Herz voll Treu e,

ein Herz voll Treu, es weiss nichts von Misstrau en ein Herz voll Treu,

ein Herz voll Treu e, ein Herz voll Treu ein Herz voll Treu e, ein Herz voll Treu

ein Herz voll Treu e, ein Herz voll Treu

dim. e ritard. *a tempo* *tr*

e, es weiss nichts von Miss - trau'n ein Herz voll Treu -

dim. e ritard. *tr*

e, es weiss nichts von Miss - trau'n ein Herz voll Treu -

mf

e. Die

e. Die Ei - fer - sucht soll

I *p* *cresc.* *mf*

Ei - fer - sucht soll — nim - mer mir in der See -

nim - mer mir in der See -

mp

le - woh - nen, — nein! nur die Lieb' al - lein,

le - woh - nen, — nein! nur die Lieb' al - lein.

p

tr.

nein! nur die Lieb' al - - lein, treu und - - be - stän - dig, treu und be -

nein! nur die Lieb' al - - lein, treu und - - be - stän - dig,

cresc. *p*

stän -

nein! nur die Lieb' al - lein, treu - - - und be - - stän -

cresc.

RITORNELLO.

- dig, be - stän - dig.

- dig, - - be - stän - dig.

Da Capo.

Finé.

Flavius. Act III. Scene 4.

ARIE.

Largo.

Ges. v. Signor Senesino.

GUIDO.
(Alt.)

Pianoforte.

O A - mor! in meinem Her - ze - leid

giebts ei - nen Trost, giebts ei - nen Trost, giebts noch ein Heil - für

mich, o A - mor, giebts ei - nen Trost, giebts noch ein Heil für mich, o

A - - mor! in meinem Her - ze - leid

giebts ei - nen Trost, ————— giebt es ei - nen,

giebts ei - nen Trost, giebt's noch — ein Heil für mich, für mich, giebts ei - nen

Trost, giebt es ei - nen, giebts ei - nen Trost, giebt's noch

ein Heil — für mich.

O täu_sche nicht, o täu_sche

Fine.

nicht, gib Ant_wort, gib Ant_wort, dein Schweigen wirft mich

p cresc.

nie_der! Theu_rer, Theu_rer, und sprich Trost mir zu,

p cresc. f p

ja, Theu_rer, sprich mir, Theu_rer, gib Ant_wort und

p cresc. f p cresc.

sprich, Theu_rer, und sprich Trost mir zu.

p f

Dal Segno.

Alexander Balus. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

CLEOPATRA.
(Sopran.)

A_spa-si-a, ich weiss nicht, wie mich quält dies Zwiegespräch. Gib, ew'ge

Pianoforte.

Macht, dass es zum Guten war! doch bin ich krank vor Pein. Sahst du den

Kö-nig, A_spa-si-a? schien er nicht ein Held fürwahr, auf dessen ed-len Brau'n,

strahlend im ros'gen Jugendglanz, der Gott der Liebe sich den stolzen Thron gestellt?

Larghetto.

cresc.

Schalkhaft spielt mit schla - en

p

Bli - cken A - mor, lo - ckend mit Ent - zü - cken, gaukelnd um mein wundes

Herz, - mein wun - des Herz; - schalk - haft spielt, gau - kelnd, gau -

p

- kelnd spielt A - mor, lo - ckend mit - Ent -

cresc.

p

zü - cken, gau - kelnd um — mein wun - des Herz.

Schalkhaft spielt mit schlau - en

Bli - cken A - mor, lo - ckend mit Ent - zü - cken, A - mor lo - ckend mit — Ent -

zü - cken, gaukelnd um mein wundes Herz, gau - kelnd um mein wun - des

Herz, gaukelnd um mein wundes Herz;

cresc.

schalkhaft spielt mit schlaun Bliken Amor um mein wundes

p

Adagio.

Herz, gaukelnd um mein wundes Herz.

a tempo

sf

Fine.

Schmerz_lich sehnt mich's zu ent_rin_nen, doch umsonst ist mein Be_

p *cresc.*

gin_nen, tie_fer wühlt der Wun_de Schmerz, tie_fer wühlt der Wun_de

dim. *p*

Schmerz, der Wun_de Schmerz, doch umsonst ist mein Be_gin_nen, tie_fer

fp *cresc.*

Adagio.

wühlt der Wunde Schmerz, tie_fer wühlt der Wun_de Schmerz.

a tempo

Dal Segno.

Otto. Act II. Scene 10.

RECITATIV und ARIE.

Largo.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

THEOPHANE.
(Sopran.)

Pianoforte.

O sü-ße Schatten, ihr ein-sam dunkeln Hai-ne, o spendet Tröstung, ihr

Theuren, o spendet Tröstung, ihr Theuren, dem Herzen voll Liebe! O, ein Labsal der

See-le lasst hier mich fin-den, Quellen, Grotten, hört, o hö-ret des Herzens

Klag-ruf, und wenn ihr es vermögt, gebt ih-nen den Frieden! Weit-ach, vom Vater-hause ver-

las-sen und ver-ein-samt wend' ich zu euch mich; nicht hab' ich, der mich trö-ste

und der mich stütze, we-he mir! all meinen Jammer vertrau' ich euch nun,

o süsse Schat-ten, ihr ein-sam dunkeln Haine, o spendet Tröstung, ihr

Theuren, o spendet Tröstung, ihr Theuren, dem Her-zen voll Lie-be!

Largo.

Könn't ich ihm sagen, dem Mitleids-losen: deine Ge-treue vergeht in Leid.

Könn't ich ihm sagen, dem Mitleids-losen: deine Ge-treue

vergeht in Leid, deine Ge-treue vergeht in Leid,

deine Ge-treue, deine Ge-treue vergeht in Leid.

Ein Seufzer nur um mei-nen

Fine.

Schmerz lie-ss mich ah-nen sein Mit-ge-fühl. lie-ss mich ah-nen

sein Mit-ge-fühl, ein Seufzer nur um meinen Schmerz lie-ss mich

ah-nen sein Mit-ge-fühl, lie-ss mich ah-nen sein Mit-ge-fühl.

cresc.

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

Da Capo.

Otto. Act II. Scene 4.

ARIE.

Larghetto e piano.

Ges. v. Miss Robinson.

MATILDE.
(Alt.)

Pianoforte.

O, du weisst nicht, wie die - ses

Herz für ihn voll Mit-leid, voll Lie-be schlägt, für ihn voll

Lie - be, voll Mit-leid schlägt. Du weisst es

cresc. *dim.*

nicht, wie die-ses Herz für ihn voll Mit - leid und Lie - be

cresc.

schlägt, für ihn voll Mit - leid und Lie - be schlägt.

p

Du weisst es nicht, wie die-ses Herz

für ihn voll Mit - leid und Lie - be schlägt.

In sol - cher Qual,

Fine.

in sol - cher Qual fleht nur um Ei - nes all mein Schmerz, dass du zu -

cresc. *p*

rück ihm — die Freiheit gibst: in sol - cher Qual fleht nur um

cresc. *p*

Ei - nes all mein Schmerz, — dass du zu - rück ihm die Frei - heit gibst.

cresc.

Rodelinde. Act II. Scene 5.

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signor Senesino.

Pianoforte.

First system of piano accompaniment for the aria. It consists of two staves. The treble staff begins with a 12/8 time signature and a key signature of two flats. The music includes various dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). Trills (*tr*) are marked in the treble staff. The bass staff provides a harmonic foundation with sustained notes and moving lines.

BERTARIDUS. (Ait.)

In düstern Rauschen tö - nen,

Second system of the score. It begins with the vocal line for Bertaridus, marked (Ait.). The lyrics are "In düstern Rauschen tö - nen,". Below the vocal line is the piano accompaniment, which includes dynamics like *cresc.* and *p*.

weinend zu meinen Thränen, die Bäche, die Quellen, der Bach, die Quel - le, die

Third system of the score. The vocal line continues with the lyrics "weinend zu meinen Thränen, die Bäche, die Quellen, der Bach, die Quel - le, die". The piano accompaniment includes dynamics like *cresc.* and *p*.

Bä - che und Quel - len, wei - nend zu mei - nen Thrä - nen, zu mei - nen

Fourth system of the score. The vocal line concludes with the lyrics "Bä - che und Quel - len, wei - nend zu mei - nen Thrä - nen, zu mei - nen". The piano accompaniment includes dynamics like *p* and *cresc.*

Thrä-nen die Bä-che, die Quel-len, die Bä-che und Quel -

len, in dü - - stern Rauschen tö-nen, weinend zu meinen

Thrä-nen, zu mei - nen Thrä-nen — der Bäch, die Quel - le.

weinend zu meinen Thränen, der Bäch, die Quel-le, die Bä-che, die Quellen, die

Bä-che, die Bä-che und Quel - len.

In Trauer-lau-ten tra-gen im

Fine.

E-cho, im E-cho mei-ne Klagen die Grotten,

p

die Ber-ge, die Grotten und Ber-ge; in Trauer-lau-ten

cresc. p

tra-gen im E-cho, im E-cho mei-ne Klagen

cresc. p

die Grotten und Ber-ge, die Grotten und Ber-ge.

cresc. p

Amadis. Act I. Scene 9.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Nicolini.

AMADIS.
(Alt.)

Pianoforte.

Halt' ein, halt' ein, o Him-mel! grau-se Fu - rie der

Höl-le, die du zu quä-len kamstzwei treu-e Her-zen, er - hö-re mei-ne Kla-gen,

o, gieb mein Lieb mir wieder, denn zu viel und zu schwer ist, was ich er-dul-de.

Largo e staccato.

Gebt zu-

rück mir die Ge-lieb-te, fin - stre Sterne, o - der sendet mir den

Tod, o - der sen-det mir den Tod, o - der sendet mir den Tod, finstre Sterne, finstre

cresc. *dim.* *cresc.*

Sterne, o - der sen - det mir den Tod! Gebt zu-

rück mir die Ge-liebte, finstre Sterne, finstre Sterne, o - - der sen - det, sen -

p

- det mir den Tod, o - der sendet mir den Tod, finstre Sterne, finstre Sterne, gebt zu-

rück mir die Ge-lieb-te, finstre Ster-ne, fin - stre Sterne, o-der sendet mir den

cresc.

Tod!

Denn nicht kann dies Leid ich tra-gen, nicht er -

Fine.

dulden die - se Noth, denn nicht kann dies Leid ich tra-gen, die-se Lei -

p

- den, noch er-dul - den die - se Noth, noch er - dul - den die - se Noth.

Da Capo.

Admet. Act II. Scene 6.

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

ANTIGONA.
(Sopran.)

Pianoforte.

sol_chem Leid um - fan - gen, wie oft - sag' ich mir sel - ber:

leben nicht kannst du mehr, Ar - - me, in dieser Qual, von

sol_chem Leid um - fan - gen, wie oft sag' ich mir sel - ber, wie

oft sag' ich mir sel - ber, le - ben nicht kannst du mehr, nein,

cresc.

nein, leben nicht kannst du mehr, nicht kannst du mehr, ——— Arme, in dieser Qual,

p

le - ben nicht kannst du mehr, von sol - cher Qual um - fan - gen,

cresc.

p

le - ben nicht kannst du mehr, nicht kannst du mehr, Ar - - me, ach Ar -

Adagio.

- me, in die-ser Qual, Ar - - me, in dieser Qual. *a tempo*

p *f* *dim.* *f*

Fine.

Sagt — doch die Lie - be selbst mir, dass aus dem wun - den Her - zen

p

wei - chen nur wird dies Leid, wei - chen nur wird dies Leid.

cresc.

weichen nur wird dies Leid in Todes - schlum - mer, in Todes - schlum - mer, in Todes -

dim. *p*

schlummer, wei - chen nur wird dies Leid in To - des - schlum - mer.

Da Capo.

Alexander. Act II. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

Adagio.

Ges. v. Signora Faustina.

Pianoforte.

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The treble staff contains a series of chords and single notes, with dynamic markings 'p' (piano) appearing several times. The bass staff provides a harmonic foundation with similar notation. The tempo is marked 'Adagio'.

ROXANE. (Sopran.)

Traulich ein-sa-me Stille, in der ich kühlend

The second system shows the vocal entry of Roxane. The vocal staff has a rest for the first measure, then begins with the lyrics 'Traulich ein-sa-me Stille, in der ich kühlend'. The piano accompaniment continues with a treble staff featuring a melody and a bass staff with supporting chords. A 'pp' (pianissimo) marking is visible in the piano part.

lö-sche die un-se-li-ge Flamme, sieh', o sieh' mein E-lend und gib mir

The third system continues the vocal line. The vocal staff has the lyrics 'lö-sche die un-se-li-ge Flamme, sieh', o sieh' mein E-lend und gib mir'. The piano accompaniment features a treble staff with a melody and a bass staff with supporting chords. A 'pp' (pianissimo) marking is visible in the piano part.

Tröstung! Traulich ein-sa-me Stille!

Ach! ich lieb' A-le-xander. er nur er-

The fourth system concludes the vocal line. The vocal staff has the lyrics 'Tröstung! Traulich ein-sa-me Stille! Ach! ich lieb' A-le-xander. er nur er-'. The piano accompaniment features a treble staff with a melody and a bass staff with supporting chords. A 'p' (piano) marking is visible in the piano part.

scheinet wür-dig meiner Lie-be, doch in des Treu-lo-sen Brust bin ich nicht

Her-rin. Wer kann mir ra-then? Weh' mir! wer kann mich trö-sten?

Adagio.

Lüfte, Quellen, lieb-liche Schatten, sagt, o sagt mir, was ich thu? schmach' ich

hin? hoff' ich noch? mei-ne Wun-den will-ich lie-ben, ach! wenn

sie nur Hei-lung fin-den von der Hand, die sie mir schlug, von der

Hand, von der Hand — die, sie mir schlug. Lüfte, Quellen,

p *p* *cresc.* *f*

Schlummer fühl' ich, um - hül - let mit sanften, weichen Flügeln die mü - den

p

Au - gen mir! Lüfte, Quellen, Schatten, lieb - - li - che

p

Schatten. O komm', er - sehn - te Ru - he, willig

folg' ich dei - nem Ruf. Schat - ten, lieb - -

(sie schläft ein.)

li - che Schatten, o was sagt ihr, was, o was sagt ihr....

p *pp* *pp* *p*

Fine.

Admet. Act I. Scene 4.

ARIE.

Largo.

Ges. v. Signora Faustina.

ALCESTE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Theu-re Augen, lebt wohl, o ruhet, theure Augen, lebt wohl, o

p *pp*

ruhet, hol-de Ster-ne. ruht und schlummert, und

p

schlummert und er - staunt nicht. aus dem tie - fen Schlaf er - wa - chend,

wenn ihr nicht mehr mich ent - de - cket, und er -

staunt nicht, wenn ihr nicht mehr mich ent - de - cket. Hol - de

Sterne. leht wohl, o ruhet, theure Augen, o ruhet und schlummert.

Jenseits schñ wir dort uns

wie - der nach der Trennung, im E - lysium neu ver -

ei - nigt zu den Wonnen je - ner e - wig sel' - gen Gei -

p *cresc.* *p*

ster, zu den Wonnen je - ner e - wig sel' - gen Gei - ster,

cresc. *p*

im E - ly - sium nach der Trennung neu ver - ei - nigt

cresc. *p*

zu den Won - nen je - ner e - wig sel' - gen Gei - ster.

cresc.

Then-re Augen, lebt wohl. o ruhet, theure Augen, o ruhet und schlum-mert!

Fine

Radamist. Act II. Scene 5.

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signor Berselli.

PHRAARTES.
(Tenor.)

Pianoforte.

Noch einst ver-

söhn' ich dies lie-be, lie-be Antlitz, das mir mein Herz stahl, das mir mein

Herz stahl durch Zau - bermacht. Nocheinst versöhn' ich dies

lie-be Antlitz, das mir mein Herz stahl, das mir mein Herz stahl

durch Zaubermacht.

dies lie-be, lie-be Antlitz, das mir mein Herz stahl durch Zau - bermacht,

noch — einst ver-söhn' ich dies lie - be Antlitz, das

mir mein Herz stahl durch Zauber-macht,

das mir mein Herz stahl durch Zauber-macht.

Fine.

all - zu süß ist, o all - zu wonnig der Reiz der Au - gen,

der Reiz der Au - gen voll sü - sser Qual. O all - zu süß ist.

o all - zu süß ist der Reiz der Au -

gen, der Reiz der Au - gen voll sü - sser Qual.

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

Da Capo.

Scipio. Act I. Scene 1.

ARIE.

Andante.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

BERENICE.
(Sopran.)

Pianoforte.

p *cresc.*

Ein liebster Trauter, ge-treu und

dim. *cresc.* *pp*

lau-ter, be-sass mein Herz, — den Schicksals-tü-cke hin-weg mir

cresc.

nahm, als lieb zur Lie-ben er glut-ge-trie-ben voll Sehn-sucht—

p *cresc.* *p*

kam, als lieb zur Lie-ben er glut-ge-trie-ben, er glut-ge-

cresc.

trieben voll Sehnsucht kam. Ein liebster

p

Träuter, ge-treu und lau-ter be-sass mein Herz, den Schick - sals -

cresc. *p*

tü - cke hin - weg — mir — nahm, als lieb — zur Lie -

cresc. *p*

- - - - - ben er glut - ge -

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

trie - ben voll Sehn - sucht kam, als lieb zur Lieben er glutgetrieben, er glutge -

p *cresc.*

trie - ben voll Sehn - sucht kam.

dim. *tr.* *mf*

Im Bu-sen ringen mir Weh und Schmerz, nur To-desschlummer kann sol-chen

p *f* *p*

Fine.

Kummer Er-lö-sung bringen in sol-chem Gram, nur Todesschlummer kann sol-chem

cresc. *p*

Kum-mer Er-lö-sung brin-gen in sol-chem Gram, Er-lö-sung brin-gen in sol-chem

cresc.

Gram, in sol-chem Gram, Erlösung brin-gen in sol-chem Gram.

p

Dal Segno.

Scipio. Act II. Scene 3.

ARIE.

Allegro.

Ges. v. Signor Senesino.

LUCEJO.
(All.)

Wohl denn!

Pianoforte.

The musical score is written for a voice and piano. The voice part is for Lucejo, and the piano part is for the Piano. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano line. The lyrics are in German and are as follows:

Wohl denn!

Fern dir flich ich. du bleib und

freu dich dei-nes Truges. du wirst glück-lich sein, o

Fal-sche, Hochmuth vol-le, unglück-selig ist mein Loos, unglück-

se-lig, unglück-se-lig nur durch dich, nur durch dich, un-glück-se-

lig nur durch dich. Fern dir

flieh ich, bleib und freu dich deines Tru-ges, du wirst

glück-lich sein, o Fal-sche, Hoch-muth - vol-le, unglück-

se - lig ist mein Loos. unglück - se - lig nur durch dich, un - glück -

cresc. *pp*

se - lig, un - glück - se - lig nur durch dich, nur durch dich, nur durch

cresc.

dich, un - glück - se - lig durch dich al - lein, un - glück -

dim. *p*

se - lig, un - glück - se - lig nur durch dich, un - glück - se - lig

cresc. *p*

nur durch dich.

mp *cresc.*

First system of the musical score. The vocal line consists of whole rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line has a whole note rest followed by a half note. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The system ends with the instruction *Fine.*

Bleibe, Treu-lo-se! was kannst du

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a more active melody in the right hand. Dynamics include *p* and *crese.* (crescendo).

sagen, wenn statt weg mit mir zu flie-hen — bei dem Sie-ger du ver - weilest,

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a more active melody in the right hand. Dynamics include *p* and *f*.

ist dies Liebe, ist dies Treue? wenn statt weg mit mir zu flie-hen —

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a more active melody in the right hand. The system ends with a double bar line.

— bei dem Sie-ger du ver - weilest, ist dies Liebe, ist dies Treue?

Da Capo.

Parthenope. Act II. Scene 6.

RECITATI und ARIE.

Gesungen von Signor Bernacchi.

ARSACE.
(Alt.)

Pianoforte.

Traurig und ganz ver-worren bebt mir das Herz! Ein schwer Ver-

Andante.

hängniss be-droht uns!

Wie ger-ne klagt' ich dir, was mir das

pp *cresc.*

Herz be-drängt, doch nicht ver-mag ich, doch, nein, nein, nicht ver-mag ich's,

f *p* *cresc.*

doch nicht ver-mag ich, nicht ver-mag ich's.

Wie gerne klagt'ich dir, was mir das Herz be-drängt, doch nein, nicht ver-

mag ich, nicht ver-mag ich's, wie ger-ne

klagt'ich— dir, was mir das Herz be-drängt, doch nein, nein, nicht ver-

mag ich, nicht—vermag ich's, wie ger-ne klagt'ich dir, was mir das

Herz be - drängt, doch, nein. nein, nicht ver - mag ich, nicht ver-mag ich's.

cresc.

f

p *cresc.*

Fine.

Tief in die See-le mir ist die-ses Leid ge - senkt und stumm er -

p

trag' ich's, tief in die

dim. *cresc.*

See-le mir ist die-ses Leid ge - senkt und stumm er-trag' ich's.

Da Capo.

Amadis. Act II. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

Gesungen von Miss Robinson.

ORIANA.
(Mezzo Sopran.)

Himmel! was seh' ich hier? Meinen A - ma - dis! Doch, o

Pianoforte.

(Sie nähert sich ihm.)

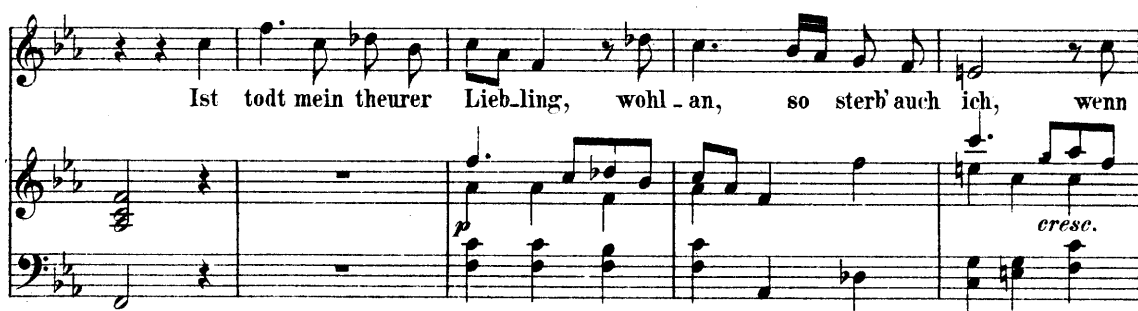
Göt-ter, bedeckt mit Todten - blä-ss-e ist mein Lieb-ling! Du, meiner Au-gen

Sonne, oh-ne Regung, be - wusstlos, o Gott! du hörst nicht! un-er-bitt-li-ches

Schicksal! Ach, dass Me - lis-sa den Tod ihm hat ge - ge-ben! und meine Qual za

mehren, will sie, dass todt ich schaue mein sü-sses Le-ben.

Largo.



ist todt mein theurer Lieb-ling, sei Tod auch mir ver

hängt, sei Tod, sei Tod, sei Tod auch mir ver.

hängt, sei Tod, sei Tod, wenn

todt mein theurer Lieb-ling, sei Tod auch mir ver. hängt, sei Tod auch mir ver.

hängt, wenn todt mein theurer Lieb-ling, sei Tod auch mir ver.

hängt,

denn

Fine.

le - ben kann ich nicht, - von sol - cher Qual be - drängt, von sol - cher Qual be -

drängt, denn le - ben kann ich nicht, von sol - cher Qual be - drängt, denn le - ben kann ich

nicht, von sol - cher Qual be - drängt, von sol - - cher Qual be - drängt.

Da Capo.

Rodelinde. Act I. Scene 7.

ARIE.

Largo.

Gesungen von Signora Cuzzoni.

RODELINDE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Haine, Grotten, ihr dü-ster Ur-nen,
 ihr fort-an seid alle Freu-de die-ser Brust,
 Haine, Grotten, ihr dü-ster Ur-nen, ihr fort-an seid alle Freu-de

dieser Brust, ——— ihr fort - an seid ——— al-le Freu -

cresc. *p*

- de die-ser Brust, Hal-ne, Grotten, ihr — fort - an seid al-le

f

Freu-de die - ser Brust.

f

Wenn in euch be - wahrt — ich fän - de, wie die A - sche, so das

p *p* *f*

Ant - litz des Ge lieb - ten, so das Antlitz des Ge - lieb - ten,

tr *p*

Adagio.

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "Hai-ne, Hai-ne, Grot-ten, ihr dü- stern Ur- nen,". The piano accompaniment (grand staff) features chords and arpeggiated figures. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). Trills (*tr*) are marked above some notes in the piano part.

Second system of the musical score. The vocal line continues with: "wärt fort - an - ihr al-le Freu - de die - ser Brust,". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. Dynamics include *p* and *cresc.*.

Third system of the musical score. The vocal line continues with: "wärt fort - an ihr al-le Freu-de die - ser". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. Dynamics include *p*.

Fourth system of the musical score. The vocal line contains: "Brust, Hai-ne, Grotten, wärt fort - an ihr al-le Freu -". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. Dynamics include *p* and *cresc.*.

Fifth system of the musical score. The vocal line concludes with: "de - die - ser Brust." followed by a double bar line. The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. Dynamics include *f* (forte).

Amadis. Act I. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Pilotti Schiavonetti.

MELISSA.
(Sopran.)

Er verlässt mich, der Harte! und er verschmäht mich! Götter! und ich soll es er-

Pianoforte.

tragen? Treu-lo-ser, folg' dem glü-henden Feu-er, fol-ge der Lie-be nur, die dich ver-

zehret, Treu-lo-ser! du schmeichelst dir ver-gebens; denn mei-ne Künste, dem Tod weihen sie

dich. Doch, Himmel! vermag ich zu tödten, ihn, der meiner Seele Leben? Ha! schon im

Innersten fühl' ich vom Hasse und Zor-ne mir ver-wan-delt die See-le.

Largo.

Un - barm - herzi - ger! und nicht be - wegt dich

sol - che Lie - be, solche Treue, die für dich dies Herzdurchglüht, die für

dich dies Herzdurchglüht, — dies Herz — durchglüht! Un - barm.

herziger! und nicht be - wegt dich sol - che Lie - be,

sol - che Treu - e, die für dich dies Herzdurchglüht, dies Herzdurchglüht, die für

dich, die für dich dies Herz durchglüht!

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

Allegro.

Doch Barbar, du ahnest nimmer, welchen

Fine.

Hass in die - se See - le der Ver - rath

— wirft, der Verrath wirft, den du sinnst;

doch Barbar, du ahnest nimmer, nein, nein, nein, nim - mer

ahnst du, wel-chen Hass

in die-se See-le der Verrath wirft, den du sinnst!

Da Capo.

Susanna. Act II. Scene 2.

Susanna und ihre Dienerin.

RECITATIV und ARIE.

SUSANNA.

Pianoforte.

Du suchst umsonst zu stillen mir den Gram, der meiner See-le

DIENERIN. (Mezzo Sopran.)

je-den Trost be-nahm. O weh' des Leids, das dir be-drängt dein Herz!

ach, meine Brust zer-reist der gleiche Schmerz! Ein armer Knab' er-schuf mir die-se Qual,

ein hol - der Knab', der hol - de - ste im Thal. Von mei - ner Sei - te

cresc. *p*

riss ihn mir der Tod, ich wein' ihm nach in Jammer und in Noth.

cresc. *p*

Alla Siciliano. Largo.

DIENERIN.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Im Schatten der Cy - pres - se lag, wo

p

Silber - li - lienblühnam Hag, der Jüngling, dem ich wei - ne nach, das Herz von Jammer schwer, das

cresc. *p*

Herz von Jammer schwer. Er war der holdste Knab' im Thal, er

pp *p*

war— der hold'ste Knab' im Thal, der je — der Mäd-chen Her — zen stahl, und

cresc. *p*

mir auch senkt das Herz in Qual: denn, ach, er ist nicht mehr, denn, ach, denn, ach, denn,

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

ach,— er ist nicht mehr!

pp *f* *p* *Fine.*

Otto. Act III. Scene 10.

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signor Senesino.

OTTO.
(Alt.)

Pianoforte.

p

cresc.

Solche Qua-len trägt mein Bu-sen, dass der Jammer

p *cresc.*

mir das ban - ge Herz zerpresst, dass der Jammer mir das

dim. *cresc.* *f*

bange Herz zer - presst, mir das ban -

p

- ge Herz zer-presst. Sol-che

p *cresc.*

Qua-len trägt mein Bu-sen, dass der Jammer mir das

f *p* *f*

ban - - - ge Herz zerpresst, dass der Jammer mir das

dim. *f*

hange, mir das ban - - ge Herz zer-presst.

cresc. *p* *f*

Find' ich nicht die heiss Ge -

p

lieb - te, der dies Herz schlägt, weiss ich nicht mir Rath und

cresc.

Trost, weiss ich nicht, weiss ich nicht mir Rath und Trost, nein, weiss ich

p *cresc.*

mir nicht Rath und Trost. Find' ich nicht die heiss Ge - liebte, der dies

Herz schlägt, weiss ich nicht mir Rath und Trost, weiss ich mir nicht Rath und Trost.

Fine.

Ariadne. Act II. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Strada.

ARIADNE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Ca - ril - den bei - zu - ste - hen, al - so for - dert Liebespflicht?

und A - ri - ad - ne ist die Ver - rath - ne und noch da - zu ver -

achtet! Zu sehr nur ist's wahr! und doch noch liebt mein Herz ihn.

Andante larghetto.

First system, measures 1-4. The vocal line is mostly rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*).

Second system, measures 5-8. The vocal line begins with the word "Wohl". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include crescendo (*cresc.*), piano (*p*), and pianissimo (*pp*).

Third system, measures 9-12. The vocal line contains the lyrics "ist er mir ver-lo-ren, der treulos mich ver-las-sen, doch liebt' ich ihn so in-nig, dass". The piano accompaniment features a more complex harmonic texture. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

Fourth system, measures 13-16. The vocal line contains the lyrics "ich ihn nicht kann las-sen, und lieb' ihn fort und fort, — und lieb' ihn fort und fort.". The piano accompaniment continues with a complex texture. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

Fifth system, measures 17-20. The vocal line contains the lyrics "Wohl ist er mir verlo-ren, ja! —". The piano accompaniment features a complex texture. Dynamics include fortissimo (*f*).

— er ist mir ver-lo-ren, der treulos mich verlassen, doch— liebt' ich ihn so in-nig, doch—

cresc.

— liebt' ich ihn so in-nig, dass ich ihn nicht kann las-sen, und

lieb— ihn fort und fort, doch liebt' ich ihn so in-nig, liebt' so

p

in-nig. und liebt' ihn fort und fort, treu-

p

Adagio.

lich fort und fort, und

cresc. *dim.*

lieb' ihn fort und fort. *a tempo*

Euch fleh' ich, Himmelsmächte, Tren-

Fine.

- e hat er ver-ra - then, ich weiss, es for - dert Stra - fe, doch

cresc.

— für solch theu - res Le - ben spricht Lieb' in mei - ner Brust, doch

p *cresc.*

Adagio.

— für solch theures Le - ben spricht Lie - be in mei - ner Brust. *a tempo*

p *p*

Dal Segno!

PORUS. Act I. Scene 7.

ARIE.

Largo.

Ges. v. Signor Senesino.

PORUS.
(Alt.)

Pianoforte.

Wenn

solche Ge-walt hat ein lieb-li-ches Au-ge, ver-die-net wohl Mit-leid, wer

Ei-fer - sucht füh-let in lie - ben - dem Her-zen, in leid - voller

Brust, in lie - ben - dem Her-zen, in lie - ben - dem Her-zen, in

leid - vol - ler Brust. Wenn sol - che Ge -

dim. *p*

walt hat ein liebli - ches Au - ge, ver - die - net wohl Mit - leid, wer Ei - fer - sucht

cresc. *p* *cresc.*

füh - let in lie - bendem Her - zen, in leid - vol - ler Brust, ver -

dim. *cresc.*

die - net wohl Mit - leid, wer Ei - fer - sucht füh - let in lie - ben - dem

p *cresc.*

Her - zen, in leid - vol - ler Brust, in lie - ben - dem Her - zen, in

p *p*

leid_vol - ler Brust.

O, kä - me die Stunde, die

p *Fine.* *p*

sag - te und rie - fe: lass' ab von dem Ban - gen, um - sonst sind die

p

Qua - len und nutz - los die Furcht, um - sonst sind die Qua - len und

cresc. *p* *cresc.*

nutz - los die Furcht. Wenn

f

Dal Segno.

Rodelinde. Act I. Scene 1.

ARIE.

Largo.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

RODELINDE.
(Sopran.)

Pianoforte.

The musical score is written for Soprano and Piano. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The score consists of five systems of music. The first system shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with various dynamics like *tr*, *p*, *cresc.*, and *f*. The third system introduces the vocal line with the lyrics 'Mir da - hin schwand mein theu - rer Gat-te,'. The fourth system continues with 'und ver - las - sen, ein Spiel des Schick - sals, fühl' ich bitt -'. The fifth system concludes with '- rer nur mein Leid, fühl' ich bitt -'. The piano accompaniment features a variety of textures, including chords, arpeggios, and melodic lines, with dynamics ranging from *p* (piano) to *f* (forte).

Mir da - hin schwand mein theu - rer Gat-te,

und ver - las - sen, ein Spiel des Schick - sals, fühl' ich bitt -

- rer nur mein Leid, fühl' ich bitt -

- rer nur — mein Leid, mir da — hin schwand

mein theu - rer Gat - te, und ver - lassen, ein Spiel des Schicksals,

fühl' ich bitt - - rer nur mein Leid, fühl' ich bitt - -

- - - rer, fühl' ich bitt - - rer nur mein

Leid.

Fine.

Muzius Scävola. Act III. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Durastanti.

CLELIA.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Wie, an_dre Rei-che, als das Herz des Mu_zius, soll ich be-

herrschen? ach, des ein-zig theuren Gu_tes, das mir das Le-ben werth macht, soll ich be-

raubt sein? Ver_nunft und Ehr' und Tugend? schwächliche Zügel für die Stürme der

Lie-be! wenn ihr falsch seid, so zerstäubet denn, o schreckliche Schemen!

wenn ihr wahr seid, verschwindet

vor meinen Augen! ich

kenne euch nicht mehr! ich lie-be zu in-nig!

Allegro moderato.

Sa-ge, o schö-de

Lie - be, sa - ge, wo ist — die Won - ne, die dei - ne bit - tern

cresc. *p*

Adagio.

Qualen lohnend ver - gilt, ver - gel - tend lohnt? *a tempo*

cresc. *p* *f*

Sage, o schö - ne Lie - be, sa - ge,

p

o schö - ne Lie - be, sa - ge, wo ist die Won - ne, die dei - ne bit - tern

f *p*

Qualen, die dei - ne bit - tern Qualen ver - gel - tend loh - net, ver - gel -

cresc. *p*

- tend loh - net? Sa - ge, o schnöde

Lie - be, sa - ge, wo ist die Wonne, die deine bitteren Qualen lohnend ver -

gilt, ver - gel - tend loh -

net? Sa - ge, o schnöde Lie - be, o - schnöde - Lie - be,

wo ist die Won - ne, sa - ge, die dei - ne bit - tern Qua - len lohnend ver -

Adagio.

a tempo

gilt, — ver - gel - tend loh - net?

Herbes Ge-schick der Menschen! zu viel des —

Fine.

Jam - mers wohl, zu viel des Glückes, ach! gewährst du nie - mals, nein,

nein, zu viel des Glückes, ach! gewährst du nie - mals, nein, ge-währst du nie - mals.

cresc. *pp*

Da Capo.

Amadis. Act II. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Diana Vico.

DARDANO.
(Alt.)

Pianoforte.

Ich fühl' in die-sem Her-zen al-le Lei-den des

Unglücks, das Lie-be sen-det; O-ri-an-na liebt A-ma-dis, und mich ver-

schmäht sie. Stets verhiess Me-lissa Er-füllung meinen Wünschen, doch zu spät, o Himmel, er-

kenn' ich, dass machtlos al-le Mächte bei meinem Schmerze.

Largo e staccato.

Qua - len und Schmerzen fühl' ich im Her - zen

pp

und kei - ne Hoff - nung spricht Trost mir zu, und kei - ne

cresc.

Hoff - nung spricht Trost mir zu, — und kei - ne Hoff - nung

dim.

spricht Trost mir zu, Qua - len und Schmerzen fühl' ich im

p *cresc.*

Her-zen und kei - ne Hoff - nung spricht Trost mir zu,

dim.

und kei - ne Hoff - nung spricht Trost mir zu, und kei - ne

f

Hoff - nung spricht Trost mir zu.

p

Fine.

Lieb, ach! zer - quält mich, und nie be - seelt mich in sol - chem Harme

p *f* *p*

Frie-de noch Ruh', in sol-chem Har-me Frie - de noch Ruh',

Liebe zerquält mich, und nie be-seelt mich in sol-chem Har-me Frie - de noch Ruh'.

Da Capo.

Rinaldo. Act II. Scene 8.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Pilotti Schiavonetti.

ARMIDE.
(Sopran.)

Nicht denn all' mei-ne Rei-ze, nicht ver-hei-sse-ne Won-ne,

Pianoforte.

nicht die Schrecken der Höl-le haben die Macht, den spröden Mann zu fesseln! und du

folgst ihm, o See-le, Beu-te ver-schmähter und un-er-hör-ter Lie-be! Nein,

concitato er-wa-che, mein In-grimm! setzt ihm nach, reisst zu-

rück ihn! Tod sei sein Loos vor meinen Augen! Weh' mir, was

sag'ich? soll sterben der Ge-lieb-te? Nein, kraftlos ist das Herz mir,

und wahret selbst auch dem Ver-rä-ther Lie-bel!

Auf, auf! Furien! sinnet aus mir neue Qualen und Foltern und neue

Gei-sseln!

ritard.

Er sterbe! ja! Doch nein, zu reizend ist er!

Largo.

Ha, Bar - bar! ha, Bar -

bar! mein tie - fer Jam - mer, ach, er rührt dir nicht die Brust,

cresc. *f* *mp*

ha, Bar - bar! mein tie - fer Jam - mer, mein tie - fer Jam - mer

weh!, er rührt dir nicht die Brust, mein Flehn be - wegt, Bar -

f *p*

bar, be - wegt dir nicht die Brust, weh!, be - wegt dir nicht die Brust.

f *p*

f *p* *pp*

Fine.

Presto.

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is a whole rest. The piano accompaniment features a rapid sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

So durchschau' ich, Un- getreuer, auf den Grund, auf den

The second system continues the musical texture. The vocal line begins with the lyrics "So durchschau' ich, Un- getreuer, auf den Grund, auf den". The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Grund dein grausam Herz, dein grausam

The third system continues the musical texture. The vocal line begins with the lyrics "Grund dein grausam Herz, dein grausam". The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Herz, so durchschau' ich, Un- ge- treu- er, auf den

The fourth system continues the musical texture. The vocal line begins with the lyrics "Herz, so durchschau' ich, Un- ge- treu- er, auf den". The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Grund, auf den

The fifth system concludes the musical texture. The vocal line begins with the lyrics "Grund, auf den". The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Largo.

179

Grund dein grausam Herz, _____ dein grausam Herz, ha, — Bar-bar! Ha, Bar-

Dal Segno.

Tamerlan. Act II. Scene 6.

ARIE.

Allegro moderato.

Ges. v. Signor Boschi.

LEONE.
(Bass.)

Pianoforte.

Ja,

A-mor bringt Krieg und Frieden, bringt

Leiden und bringt Plagen, und taub den We-he-klagen, freut — er sich aller Qual,

p *cresc.*

und taub den Wehe-klagen freut er sich al-ler Qual, freut er sich al-ler

f

Qual, — sich al-ler Qual. Ja,

f

A-mor bringt Krieg und Frieden, bringt Leiden und bringt Plagen, und taub den We-he-

p

klagen freut er sich aller Qual, freut er sich aller Qual, und taub den We-he-kl-

f



klagen freut er sich al-ler Qual, freut er sich al-ler Qual.



und taub den Wehe - kla - gen freut er sich al-ler Qual,



sich al-ler Qual, und taub den We - he -



klagen freut er sich aller Qual.



f

Der Glut-brand sei - ner Fackel ent-facht mein Herz — zu

p

Fine.

Liebe, und füllt's mit kurzer Wonne und bricht's in lan-gem Schmerz, —

— und bricht's in lan - gem Schmerz, und füllt's mit kur - zer Wonne

und bricht's in langem Schmerz, — und bricht's in lan-gem Schmerz

Da Capo.

Alcina. Act II. Scene 8.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Strada.

ALCINA.
(Sopran.)

Ha, nun ver-steh' ich, dass die Waf-fen er nahm; Ver-

Pianoforte.

rath und Meineid! so ihn, wie sie, weih' ich der Ra-che_ich schwör'es!

Andante larghetto.

p *cresc.*

p *f*

Ach! — mein Herz!

cresc.

Ver - schmäht denn bist du!

pp

Ster - ne! Himmel! du Gott der Lie - be! ha, Ver -

f

rä - ther! so dich lieb' ich, und du lässt mich einsam jammernd!

p

o Göt - ter, ein - sam jammernd, o wa -

fp *p* *f*

rum? so dich lieb' ich! und du lässt mich

p *f* *p*

ein-sam, ein-sam, ein-sam jam-mernd, und du

läs-sest mich, o wa- - rum?

Ach, mein Herz! verschmä-het bist du! Ster- - ne!

Himmel! du Gott der Lie-be! o Ver-rä-ther, so dich

liebt'ich, und du lässt mich einsam jammernd, o Göt- - - ter,

und du lässt mich ein - sam, ein - sam, ein - sam

dim. *pp* *f*

jammernd, und du läs - sest mich, o wa - rum?

p *p*

wa - rum? wa - rum? und du lässt mich einsam jammernd, o Götter,

einsam jammernd, o Gott, wa - rum?

f *tr*

Fine.

Allegro.

Doch, wa - rum verzagt Al - ei - na? Ich bin Für - stin!

will er entwei - chen, soll er ster - ben, soll ver - der - ben,

ster - - - ben, und ver - der - ben, noch eh' er flieht, noch

eh' er flieht, soll ver - der - ben, noch eh' er flieht.

Ha, wa - rum verzagt Al - ei - na? Ich bin Für - stin,

will er ent-wei-chen, soll er ster-ben, soll ver-der-ben,

soll ver-der-ben, noch eh' er flieht, soll er ster-ben, soll ver-derben, soll ver-

derben, eh' er flieht; ich bin Für-stin,

will er ent-wei-chen, soll er ster-ben, soll ver-der-ben,

Tempo I.

eh' er flieht, soll verder-ben, noch eh' er flieht. Ach, mein Herz!

Dal Segno.

Sehnsucht.



Rodelinde. Act I. Scene 6.

RECITATIV und ARIE.

Largo.

tr Ges. v. Signor Senesino.

Pianoforte.

BERTARIDUS. (Alt.)

Eitler Scheinprunk der Trauer,

o Trug-gebild des Tods, hier ein-ge - prägt ist mein Bildniss und mein

Name, zum Wohl-ge - fal - len des ü - bermüth - gen Siegers von stol - zem Ge -

müthe. Ihr kündet, dass ich todt sei, doch erwiedert euch mein Gram, es sei nicht

(Er liest die Inschrift)

al-so! „Berta - ri - do, einst König: von Gri - mo - ald be - sie - get, ent -

wich; liegt bei den Hunnen be - stattet. Seiner See - le sei Friede und Ruh' der

Asche.“ Ru - he sei meiner Asche? Grau - same Sterne, so denn dieweil ich

le - be, soll ich ringen mit Jammer, kämpfen mit Qua - len! O wo

Largo.

weilst du?

Wo ver-weilst du, mein theu-res Leben, komm' und tröste mein za-gend Herz,

— mein zagend Herz, komm',o komme, mein theures Leben, wo — ver-

weilst du, komm',_o komm', du der Seele sü-sses Labsal, komme,

du der Seele ein süß Labsal. Ich er-

Fine:

lie - ge die - ser Fol - ter, und für sol - che grause Qua - len ist bei

mp *f*

dir nur Trost und Heil, ich er - lie - ge die - ser Fol - ter, und für sol - che grau - se

p *cresc.* *f*

Qua - len ist bei dir nur Trost und Heil, ist bei dir nur Trost und Heil.

Dal Segno.

Ptolomäus. Act II. Scene 1.

ARIE.
Larghetto.

Ges. v. Signora Faustina

ELISA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Ihr

cresc. *tr.*

lin - den Lüftchen ihr, o sagt mir wo er wei - let, der Lieb - ling die - ser

p *cresc.*

Brust, mein theu - res sü - sses Gut, o sagt mir, ihr

cresc. *f* *p*

Lüft - chen, o sagt mir wo er wei - let, der Lieb - ling die - ser

cresc.

Brust, — mein theu - res sü - sses Gut, der Lieb - ling die - ser —

p *cresc.*

Brust, mein theu - res sü - sses Gut.

f *p* *f* *p*

Ihr lin den Lüft - chen - ihr, o sagt mir, wo - er -

p *cresc.*

wei - let, der Lieb - ling die - ser Brust, der Lieb - ling die - ser

p *cresc.*

Brust, - mein theu - res sü - sses Gut, der Lieb - ling die - ser Brust, mein

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

Adagio.

theures sü sses Gut. *a tempo*

tr *tr* *tr* *tr*

Fine.

Richard. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Ges.v. Signora Cuzzoni.

CONSTANZA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Bis mein Lieb ich gesehn, muss mein Herz, o Götter!

in Leid und Trau-er, ach, ich Ar-me, schwächen!

Andante.

p

p *cresc.*

Theurer, komm, o-komm, Theu- rer, komm, o-komm,

p *cresc.*

Trauter, komme du nur, Theurer, kannst mir stil - len mei - ne Schmerzen,

cresc.

die ich dul - de nur um dich, — nur um

p *cresc.*

dich, — die ich dul - de nur um dich, — Theu - rer, Theurer,

tr *p* *cresc.*

Theurer, kom - me, komm' zu mir, komm', o komm', komm' zu mir,

tr *f* *p*

Trau - ter, kom - me du — nur, Theu - rer, kannst mir stil - len

p *cresc.* *p*

mei - ne Schmerzen, die ich dul - de nur um dich,

nur um dich, nur, o Theu -

- rer, die ich dul - de nur um dich, die ich dul - de nur um

dich.

Denk' an mei - ne Treu - e,

Fine.

den - ke an mei - ne Treu, denke, denk' an mei - ne Pein,

cresc. *f*

und dass al - lein meinem Leid du nur ein - zig, ein - zig, ein -

dim. *p* *f*

zig Lindrung bist, du nur ein - zig, du nur einzig, dass du

p *cresc.*

al - lein mei - nem Leid du nur ein - zig, du nur ein - zig Lin - drung bis

p *cresc.*

Kom - me, komm', o - komm'.

p

ARIE.

Ptolomäus. Act II. Scene 6.

Andante.

Ges.v. Signora Cuzzoni.

ianoforte.

SELEUCE. (Sopran.)

Sagt mir, was treibt, wo weilt

mein sü-s-ses Le-ben? sagt mir, was treibt, wo weilt,

ihr Göt-ter die-ser Flur, mein hol-der

Lieb-ling. sagt mir, was treibt, wo weilt mein hol-der Lieb-ling,

cresc. *p*

ihr Götter dieser Flur, o sagt was treibt, wo weilt mein hol-der Lieb

cresc. *f*

ling? sagt mir, was treibt, w

p

weilt mein süßes Leben, sagt mir, was treibt, wo weilt,

cresc. *p*

ihr Göt-ter die-ser Flur, mein holder Lieb-ling, mein hol-de

cresc. *tr* *p*

Lieb-ling, sagt mir, was treibt, wo weilt mein hol - der Lieb - ling.

cresc. *pp*

Adagio.

ihr Götter dieser Flur, o sagt was treibt, wo weilt, ihr Götter dieser Flur, mein hol -

cresc. *f*

- der Lieb - ling? *a tempo*

p *cresc.* *f*

Gebt mir ihn, gebt mir ihn wie - der, sagt ihm, wo

p *Fine.*

ihr ihn — fin - det, sagt ihm, dass ich um — ihn verschmacht in Sehn - sucht,

f *p*

verschmacht' in Sehn - sucht; verschmacht' in Sehn - sucht.

cresc.

Sagt mir, was treibt, wo weilt, wo weilt mein sü-ses

p *cresc.*

Leben, sagt mir, was treibt, wo weilt, sagt mir, wo weilt, ihr Götter die-ser

p *cresc.*

Flur, ihr Götter dieser Flur, mein hol-der Lieb-ling, mein sü-ses Le-

cresc.

ben, o gebt ihm mir zu-rück, sagt ihm, dass ich um ihn verschmachte in Sehn-sucht.

cresc. *p* *cresc.*

Da Capo.

Rinaldo. Act I. Scene 7.

ARIE.

Largo.

Ges.v. Signor Nicolini.

RINALDO.
(Alt.)

Pianoforte.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line for Rinaldo (Alt.) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Largo'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features various dynamics including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *f* (forte), and *p* (piano). The lyrics are in German and are written below the vocal line.

Thou - re Gat - tin, du meine See - le, wo ver -
weilst du, wo verweilst du? hör', o hö - re auf meine Kla - gen,
thou - re Gat - tin, du mei - ne

See - le. wo ver-weilst du? o hö - re, o hö - re, hör'

— mei - ne Kla - gen, theu - re Gat - tin,

hör', o hö - re, hör', o hö - re mei - ne Kla -

gen, theu - re Gat - tin, theu - re Gat - tin, wo ver -

weilst du? hör', o hö - re, wo, o

wo weilst du, wo? hör', o hö - re, hör' — mei - ne Kla - gen,

dim.

o hör', hör' — mei -

cresc.

ne - Kla - gen, hör', o hö - re, hör', o hö - re mei -

p *cresc.* *p*

ne Kla - gen.

dim.

Allegro.

Mit der Fackel mei-nes Zornes, mit der Fackel meines Zornes schreck ich

Fine.

auf euch, mit der Fackel meines Zornes jag' ich auf euch, ihr bö-sen Gei-ster, mit der

Fa-ckel meines Zor-nes von dem Al-tar eu-res E-rebus schrecklich

mp *cresc.* *mp*

auf euch, jag' ich auf euch, ihr bö-sen Gei-ster, ihr bö-sen Gei-ster.

cresc.

Da Capo.

Otto. Act II. Scene 6.

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signor Senesino.

OTTO.
(Alt.)

Pianoforte.

dolce

O komme süsse Lie-be und trö-ste die-se

cresc. *dim.* *p*

Brust, und trö-ste die-se Brust, o sü-sse Lie-be, o sü-sse Lie-be, und trö-ste die-se

cresc. *p*

Brust, o kom-me sü-sse Lie-be und trö-ste die-se

f *mf* *p*

Brust, o kom-me, o kom-me sü-sse Lie-be und trö-ste die-se

cresc. *p* *cresc.*

Brust, und trö-ste, und trö-ste die-se Brust.

f

Wie ringt dies Herz so sehn-lich die Theure nah' zu schau'n, wie

Fine.

ringt dies Herz so sehn-lich, wie ringt dies Herz so sehn-lich die

Theu-re nah' zu schau'n, die Theu-re nah' zu schau'n.

cresc. *f* *dim.*

Da Capo.

Muzius Scävola. Act III. Scene 6.

RECITATIV und ARIE.

IRENE.

Mein hei-sser Wunsch des Wie-der-sehns, o Theu-rer, er

Pianoforte.

HORATIUS. (Tenor.)

folgt dir, und wird dich schelten um die kleinste Verzög-rung. All mein Sinnen und Denken an deine

Schönheit, es verwei-let bei dir, o süsse-ste See-le, und der Sporn meiner un-geduld'gen

Sehnsucht stach-le die Renner gleich dem Sturm zu flie-gen.

Larghetto. Ges. v. Signor Berselli.

HORATIUS.
(Tenor.)

Pianoforte.

Kann ich, wenn dich ich schau', scheiden, o Kind, von dir?

We-he der bitter'n Qual, doch scheid'ich, doch scheid'ich, leb wohl, doch scheid'ich, du

Adagio. *a tempo*

le - be wohl! kann ich, wenn dich ich schau', scheiden, o Kind, von dir?

p *cresc.*

We - he der bit - tern Qual, doch scheid' ich, leb' wohl! doch

p *cresc.*

scheid' ich, du le - be wohl! doch scheid' ich, doch

p

Adagio.

scheid' ich. we - he der bit - tern Qual, doch scheid' ich, du le - be

cresc.

wohl! *a tempo*

f

Adagio.

a

Leb wohl, ein-zig Gut!

Doch

Fine.

tempo

sieh!

wan-kend verweilt mein Fuss, — der ach, nicht schei-den

mag von mei - nem Lieb - ling!

Doch sieh! wankend verweilt mein

Fuss, ach, — der nicht schei - den mag, ach, — der nicht schei - den

cresc.

mag von dem Lieb - ling, — von mei - nem Lieb - ling!

Da Capo.

Muzius Scävola. Act III. Scene 6.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Miss Robinson.

IRENE.
(Alt.)

O, wie durchdringt die See - le lieb - lich des sü - ssen

Pianoforte.

Freund's klangvolle Stimme! Herbe Scheidung der Lie - be, o wie so quallvoll bist du! Doch in

sich' - rer Er - war - tung sei - ner ra - schen Zu - rück - kunft: schürt dei - ne

Qual mir nur das Feu - er der Sehnsucht, nur die Glut des Ent - zückens.

Allegro moderato.

mp

First system of musical notation, featuring piano accompaniment with arpeggiated chords and a vocal line with a melodic flourish.

Second system of musical notation, including the vocal line "Mit ihm da-hin fliegt" and piano accompaniment with a "cresc." marking.

Third system of musical notation, including the vocal line "ihr Traumge-dan-ken sehnst'ger Lie-be, und einzeln Ei-ner" and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including the vocal line "von Stund' zu Stun-de kehr' lei-se schwe-" and piano accompaniment with a "p" marking.

Fifth system of musical notation, including the vocal line "bend, von Stund' zu Stun-de zu mir zu-" and piano accompaniment.

rück. Mit ihm da

hin—fliegt ihr Traumge—dan—ken sehnsüchtiger Lie—be, und einzel

Ei—ner von Stund' zu Stun—de kehr' lei—se schwebend zu mir zu—rück,

und einzeln Ei—ner von Stund' zu Stun—de kehr' lei—se schwe—

—bend von Stund' zu

Stun-de zu mir zu_rück, und einzeln Ei-ner von Stund' zu Stun-de kehr' schwe-

cresc.

bend von Stund' zu Stun-de

dim.

zu mir zu_rück.

cresc.

Zu al-len Stun-den möcht' ich er-kun-den, wo er weil-t, was er thut, ob er

Fine.

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

denkt an mich? ob er mir kehrt ganz Lieb und Treu - e ganz,

p *cresc.*

zu al-len Stun-den möcht'ich er-kun-den, zu al-len Stun-den

p *p* *p*

möcht'ich er-kun-den, wo er weil-t, was er thut, ob er denkt an mich,

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

ob er mir kehrt ganz Lieb und Treu - e ganz, ob er mir kehrt ganz Lieb und Treue ganz.

Amadis. Act I. Scene 7.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Miss Robinson.

ORIANA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Ge - he! Doch keh - re wie - der, denn ich trag' es nicht

Largo e staccato.

lang, fern dir zu bleiben!

Mein

theu-res, süs-ses Gut, o komm' zu-rück zu mir und trö-ste die-se Brust voll

treu-er Lie - be! Mein theu-res, sü-s-ses Gut, o komm' zurück* zu

mir und trö-ste die-se Brust voll treu-er Lie-be, o

komm' und trö-ste die-se Brust voll treu-er Lie-

be, o komm' zu-rück zu mir, mein theu-res, sü-sSES Gut, und

trö-ste die-se Brust voll treu-er Lie-be, o komm' und

. trö-ste die-se Brust voll treu-er Lie-be, und

trö - ste die - se Brust voll treuer Lie -

p *cresc.*

be!

Denn nicht ver - mag dies

p *f* *Fine.*

Herz zu sein ge - trennt von dir, das stets zu schau'n sich

cresc. *p* *cresc.*

sehnt dein treu - es Ant - litz, denn nicht ver - mag dies Herz zu

cresc. *p* *cresc.*

sein getrennt von dir, das stets zu schau'n sich sehnt dein treu - es Ant -

litz, das stets zu schau'n sich sehnt dein treu - es Ant - litz.

Da Capo.

Scipio. Act I. Scene 6.

ARIE.

Adagio e piano.

Andante.

Ges. v. Signor Senesino.

LUCEJO.
(Alt.)

Pianoforte.

Sa-ge, Theure, sag' mir, du musst zum Tod, nur Theure sag' mir

cresc. *p*

nicht: schei-de und meide mich, und mei-de mich, scheide und meid', und meide mich.

mf *mf*

Sag' mir, du musst zum Tod, nur Theure sag' mir nicht: scheide und meide mich,

r *f*

nur Theure sag' mir nicht: scheide und meide, und meide mich.

Eh ich dich schaute, ja.

Fine.

hätt' ich vermocht zu geh'n, nun ich ge-seh'n dich, nein, nein, sieh wie mir Muth und

Kraft versagt in Herz und Fuss. Eh ich dich schaute, ja, hätt' ich ver-mocht zu geh'n,

nun ich ge-seh'n dich, nein, sieh wie mir Muth und Kraft versagt in Herz und Fuss.

Jephtha. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

HAMOR.
(All.)

Glückliche Fügung, o theure Jphis, die mir noch einmal dich zu sehn ver-

Pianoforte.

gönnt! Dem Monde gleich, der durch die Wolken bricht, leuchtend dem nächt'gen Wanderer, so

strahlt auf mich dein Aug' und scheuchet Gram und Harm. Dein holder Blick weckt neues Leben

mir, wie deines Vaters immer rege Kraft dies Volk zu neuer Freiheit ruft und

Macht. O eil' und gib Vol-len-dung meinem Glück.

Andante e mezzo piano.

First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The system consists of three staves: a vocal line (treble clef) with a whole rest, and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. The vocal line begins with the lyrics "Schwermuth - voll in eit - lem". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the piano part.

Third system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "Träch - ten muss dies treu - e Herz ver - schmachten, muss dies treue Herz ver -". The piano accompaniment features a *sp* (sforzando) marking followed by a *cresc.* marking.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "schmachten, das sich seh - net dein zu sein, — das sich". The piano accompaniment features a *p* (piano) marking.

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "sehnt, das sich seh - net dein zu sein; schwer - muth -". The piano accompaniment features a *cresc.* marking.

voll, schwer - muth - voll, schwermuth_voll in eit - lem

Trachten muss dies treu_e - Herz ver - schmachten, muss dies treu_e - Herz ver -

cresc.

schmachten, das sich sehnet dein zu sein, das sich seh - - - net dein zu

f *p*

Adagio.

sein, das - - - sich sehnt, das sich seh - net dein - zu sein. *a tempo*

Läch - le nur mit hol - dem

p

Blicke, der nicht täuscht mit falschem Glücke, der nicht quält, — der nicht quält mit fal-scher

cresc. *p*

Pein, — der nicht täuscht mit fal - schem

p *cresc.*

Glü-cke, der nicht täuscht mit fal - schem Glü-cke, der nicht quält mit fal-scher

p

Pein, der nicht quält mit fal - scher Pein, der nicht

f

quält mit fal - scher Pein.

f

Fine.

Admet. Act III. Scene 4.

ARIE.

Largo.

Ges.v. Signora Cuzzoni.

ANTIGONA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Diesen Kuss dir, du reizend Bildniss meines sü - sen und holden

Lieblings, meines süßen holden Lieb - lings; diesen Kuss dir, du reizend

Bildniss meines süßen und theuren Lieblings, reizend Bildniss meines süßen theuren Lieb -

lings, mei - nes süßen theuren Lieblings. Nun mit dir geh' ich zu

stillen mei nes Herzens heisse Sehn - sucht, meines Her - zens hei - sse Sehn - sucht.

Fine.

Dal Segno.

Rhadamist. Act I. Scene 2.

ARIE.

Ges. v. Signora Margherita de l'Epine.

Adagio.

POLYXENA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Du weisest mich von dir? So scheid'ich, Lieb - ling du

mei - ner Brust, doch Tod im Her - zen! Du

weisest mich von dir? So scheid'ich, Lieb - ling du meiner Brust, doch Tod im Her -

zen! So scheid'ich, so scheid'ich, Lieb - ling du mei - ner Brust, doch

Tod im Her - zen!

dim. *f*

Ja ich geh! doch ach, im Scheiden schwellt des Wiedersehens Sehnsucht mit

p

Fine.

neu em Schmerz — die See — le. Ja ich geh! doch ach, im Scheiden schwellt des

Wie dersehens Sehnsucht mit neu em Schmerz — die See — le. Du

Dal Segno.

Otto. Act III. Scene 1.

ARIE.

Largo.

Ges. v. Signor Senesino.

OTTO.
(Alt.)

Pianoforte.

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment in B-flat major. The piano part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score, with lyrics: *Wo ver-weilst du? wo ver-weilst du, süßes Le-ben?* The piano part includes a section marked *p* (piano) and a repeat sign.

Third system of the musical score, with lyrics: *oh - ne dich, oh - ne dich ist Tod mein Loos, oh - ne* The piano part includes a section marked *cresc.* (crescendo) and a section marked *p* (piano).

Fourth system of the musical score, with lyrics: *dich, oh - ne dich ist Tod mein Loos. Wo verweilst du, wo weilst du, süßes* The piano part includes a section marked *p* (piano) and a section marked *f* (forte).

Fifth system of the musical score, with lyrics: *Le-ben? oh - ne dich — ist Tod mein Loos,—* The piano part includes a section marked *cresc.* (crescendo).

oh - ne dich, oh-ne dich ist Tod — mein Loos.

Du al - lein kannst Hül-fe mir spen-den,

Fine.

nur du, du al - lein nur machst — mich froh.

cresc.

Du al - lein — kannst Hül-fe spen - den, du al - lein nur —

p *cresc.*

— machst mich froh, du nur machst mich froh. — Wo ver —

f *p*

Dal Segno. %

Scipio. Act I. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

Allegro.

BERENICE.
(Sopran.)

Pianoforte.

O unglücksel'ge, unglück-

se - li - ge Lie - be! mit Car - tha - go's Ge - schen - ke ging un - ter meine

Freude, ver - sank all' meine Hoff - nung. Wer weiss, wer weiss ob je ihr mein

Lieb noch erschau - et, trau - er - nde Au - gen. Denn schwe - re Schicksalsschlä - ge ach! zer -

stör - ten für im - mer die Hoff - nung, o Göt - ter! auf un - ge - trüb - te Freu - de.

Larghetto.

Hol-de Lüftchen, leis' und
 lin-de, eilt geschwin-de zu meinem Lie-ben, zu er-kun-den wo—er
 weilt, zu er-kun-den, hol-de Lüft-chen, zu er-kun-den, wo nun er
 weilt. Hol-de Lüft-chen, leis' und
 lin-de, eilt ge-schwinde zu meinem Lie-ben, zu meinem Lie-ben, zu er-

p
crese.
p
crese.
p
mf
p

kun - den, hol - de Lüft - chen, zu er - kun - den, wo nun er weil't, zu er -

cresc.

kun - den, wo — er weil't. Habt ihr,

f *p* *Fine.*

Hol - de, ihn ge - funden, ei - lend, eilend kehret wieder und hier hin ach! wo ich ge -

cresc.

blie - ben, hol - de Lüft - chen, führt ihn mit euch un - ver - weil't — und hier

p *cresc.*

hin wo ich ge - blie - ben, holde Lüftchen, führt ihn mit euch nun — zu - rück.

p *cresc.* *p*

Parthenope. Act III. Scene 4.

ARIE.

Largo e piano.

Ges.v. Signor Bernacchi.

ARSACE.
(Alt)

Pianoforte.

Zu scheiden? Wohl so scheid'ich, scheid'ich, doch oh-ne

Herz.

Zu scheiden? Wohl so scheid'ich, scheid'ich, doch oh-ne

cresc.

Herz, wohl—so scheid'—ich, doch oh-ne Herz, Grau-samie,

*cresc.**dim.**f*

schei-de, doch oh-ne Herz.

Denn

Fine.

mir im treu-en Bu-sen, wo einst das Herz mir schlug,

p

lebt nun nur Schmerz, wo einst das Herz mir schlug, lebt nun nur Schmerz.

cresc. *p*

Da Capo.

Alcina. Act I. Letzte Scene.

ARIE.

Allegro moderato.

Ges. v. Signora Strada.

ALCINA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Kehr' ach, in meinen Arm! dir nur treuinnig

warm weih' ich mein ganzes Sein, dir all' mein Streben,

p *cresc.* *p*

Thou - - - rer! keh'r, ach, in meinen Arm! ———

cresc. *dim.* *mf*

keh'r, ach, in meinen Arm!

p

cresc.

dir nur treu-in-nig warm, dir nur treu-in-nig warm

f *mf*

weih' ich mein ganzes Sein, dir all' mein Stre - ben, dir nur treu-in-nig

p *p*



cresc.

Fine.

Stets schlug nur dir dies Herz, stets schlug nur dir dies Herz

p *cresc.*

treu dir in Lust und Schmerz; nie kann ich gram dir sein, mein sü - sses Le -

p

ben, nie kann ich gram dir sein, treu dir in Lust und Schmerz,

cresc. *dim.*

nie kann ich gram dir sein, mein sü - sses Le - ben, mein süs - ses Le - ben.

pp

p.

Acis und Galatea. Act I.

ARIE.

Larghetto.

ACIS.
(Tenor.)

Pianoforte.

Wo find' ich

sie, die mir so lieb? gelei-tet mich, ihr Göt-ter die-ser Flu-ren;

wo find' ich sie, die mir so lieb? gelei-tet mich, ihr Göt-ter die-ser

Flu-ren; wo find' ich sie, die mir so lieb? ge-lei-tet

mich, ihr Göt - - - ter die - ser Flu - ren; wo find' ich

sie, die mir so lieb? wo?

wo? wo? wo find' ich sie, die mir so lieb? ge - lei - tet

mich, ihr Göt - ter die - ser Flu - ren.

O sagt mir, wisst ihr wo sie blieb? saht ihr im

Fine.

Thal, im Wal-de ih-re Spu-ren? o sagt mir, sagt mir,

cresc.

wisst ihr wo sie blieb? saht ihr im

Thal, im Walde ih-re Spu-ren? saht ihr im Thal,

dim. *cresc.* *p*

im Wal-de ih-re Spu-ren?

Dal Segno.

Semele. Act II. Scene 2.

ARIE.

Largo.

SEMELE
(erwachend)
(Sopran.)

Pianoforte.

The musical score is written for Soprano and Piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo'.

First System: The Soprano part begins with a whole rest. The Piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand.

Second System: The Soprano part enters with the lyrics: "O holder Schlaf! du flichst in raschem". The Piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic.

Third System: The Soprano part continues with the lyrics: "Flug — mich, in ra_schem Flug mich? rau_best mir des Traumes gaukelnd". The Piano accompaniment includes a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic.

Fourth System: The Soprano part concludes with the lyrics: "Glück? O hol — der Schlaf, noch ein — mal o". The Piano accompaniment remains at a piano (*p*) dynamic.

täusch' in sü - ssem Trug mich, o täusch' in sü - ssem Trug mich, füh - re

cresc. *p*

mir den flücht'gen Freund zu - rück, den flücht' - - - - - gen

Freund, — den flücht' - gen Freund, den flücht'gen Freund zu rück! noch einmal

cresc. *dim.* *cresc.*

täu - sche, hol - der Schlaf! füh - re mir, füh - re mir den flücht' -

p *cresc.*

gen Freund zu - rück!

p *3* *Fine.*

Semele. Act III. Scene 2.

ARIE.

Largo.

SEMELE.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Gram

härmt mein Herz, das Ru-he nie genoss, das Ru-he nie genoss; Gram

härmt mich Nachts, wenn froh der Tag verfloss, wenn froh der Tag, wenn froh der Tag, wenn

froh, wenn froh der Tag ver-floss, wenn froh der Tag ver-

floss. Gram härt mein Herz, das

p *cresc.* *p*

Ru-he nie genoss, das Ru-he nie genoss, das Ru-he nie ge-noss; Gram

cresc. *p*

härt mich Nachts, Gram härt mich Nachts, wenn froh der Tag verfloss, Gram

cresc. *p*

härt mich Nachts, wenn froh der Tag verfloss, Gram härt mich

cresc. *p*

Nachts, wenn froh — der Tag — verfloss.

mf *Fine*

Herakles. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

DEJANIRA.
(Sopran.)

O He_rakles! was weilst du von mir ferne? O komm' zu.

Pianoforte.

rück, mein Held, in mei-nen Arm! O Zeus, wie qual_voll ist die Pein der

Trennung für den, der liebt, der in_nig liebt, wie ich!

dim.

p

Larghetto.

p

cresc.

p

f

p

Die Welt, wenn sich ge - senkt — der Tag,

die Welt, wenn sich ge - senkt der Tag, blickt trauernd, blickt

trau - ernd stumm der Son - ne nach, blickt trauernd, blickt trauernd stumm_

— der Sonne nach, der Sonne nach, der Sonne nach; die

Welt, wenn sich ge - senkt — der Tag, blickt trauernd, blickt trauernd stumm_

— der Son-ne nach, blickt trau - ernd, trau -

- ernd, trauernd stumm der Sonne nach; 80

ich dem theu-ren Licht ent-rückt, so ich dem theu-ren Licht ent-rückt, das mich er -

wärmt, das mich er-quicket, das mich erwärmt, das mich er-quicket, be -

wein' den Tag in her - - bem Gram, der mir - den star - ken Hel - den nahm, be -

cresc.

wein' den Tag in her - - bem Gram, be - weine den Tag, be - weine den Tag ver -

p

Adagio.

senkt in her-ben Gram, der mir - den starken, tapfren Hel - - den nahm.

a tempo

p *pp*

f

Fine.

Herakles. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

DEJANIRA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Mein Gram liegt schwer auf der ge-quäl-ten Brust und senket

bald mich in das Grab der Nacht. Dort einmal noch werd'ich dich sehn, o Herakles, wie du den Speer, wie

du den Bogen prüfst, wie du der Gei-sterschaar dein Leid erzählst.

Largo.

Dort, dort im Myrthenhain versteckt, ruh'n

wir am Quell da_hin gestreckt, am Quell dahin gestreckt, wo uns in holder Einsam-

keit das sü_sse Glück der Liebe freut, das süsse Glück der Liebe freut,

das sü_sse Glück, das sü_sse Glück der Lie-be freut;

dort, dort im Myr_then_hain ver_steckt, ruh'n wir am Quell da_hin ge-

streckt, wo uns in hol_der Ein_sam_keit für E -

- wig - keit die Lie - be freut, für E - wigkeit die Liebe freut, —
 für Ewigkeit das sü - sse Glück der Lie - be —
 freut.
Fine.

Susanna. Act II. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

JOACHIM.
(Alt.)

Frost drückt die Blume, der Au - en holden Schmuck, die volle Aehre

Pianoforte.

nagt der kalte Thau, unzeit'ger Sturm zerstört den grünen Hain, und Trennung ach! sie

Larghetto.

ist der Freude Tod.

Am kühlen Hain des Euphrat.

strands, wo sanft die Wei - de - wiegt, schaut' ich mit ihr der Wel - len Tanz, froh

an ihr Herz geschmiegt, schaut' ich mit ihr der Wel - len Tanz, _____



schaut' ich mit ihr der Wel -



- len Tanz, ————— froh an ihr Herz, ————— froh an —



— ihr Herz geschmiegt.



Am kühlen Hain des Euphratstrands, wo sanft die Wei - de



wiegt, schaut' ich mit ihr — ver-eint der Wel - — len Tanz, der

Wel - - - len Tanz, froh an ihr Herz ge-schmiegt, froh an - ihr

cresc.

Herz, froh an - - - ihr Herz geschmiegt, schaut

ich mit ihr ver-eint der Wel -

Adagio. *a tempo*

- - - len Tanz, froh an ihr Herz geschmiegt.

f

Nun

Fine.

ist sein Strand an Schönheit mir, an jedem Reiz so leer, bis ich zu rück-gekehrt zu

ihr, lacht mir — das Glück nicht mehr; nun ist sein Strand an Schönheit mir, an

je-dem Reiz so leer, bis ich zu rückgekehrt zu ihr, lacht mir das Glück nicht mehr, nicht

Adagio.
mehr, lacht mir das Glück nicht mehr. *a tempo*

INHALT.

Liebes-Freud.

Seite

1.	Xerxes.	Lieb mir von Herzen bist du
3.	Amadis.	Froh lacht die Brust mir
8.	Agrippina.	Wiederkehr' ich euch zu schauen
10.	Ariodante.	Anmuth und Schalkheit und Liebreiz
14.	Susanna.	Als sie zuerst mein Aug' erblickt.
18.	Jephtha.	Wirf dies Herz voll Liebesglut
22.	Herakles.	Banne Lieb' aus der Brust
27.	Flavius.	Schön wie sie, die mir das Herz nahm
29.	Rinaldo.	Ja, Theurer, endlich doch drück ich dich an das Herz
32.	Flavius.	Euch zu schau'n und nicht zu schmachten
35.	Julius Cäsar.	Ich lieb' euch, ihr Augen.
36.	Amadis.	Freude belebt den Muth
39.	Lothar.	Nun seh' ich schöner strahlen
46.	Pastor fido.	Liebst du mich, Theurer
48.	Deidamia.	Zwei von Lieb' erfüllte Seelen
50.	Aetius.	Weil noch für dich mir schüchtern nur
53.	Floridante.	Theure Seele, nur du allein
55.	Rodrigo.	Ihr holden Sterne der Liebe
57.	Agrippina.	Hold Behagen, süß Ergötzen
59.	Acis und Galatea.	Liebe sitzt gaukelnd ihr im Aug'
62.	Joseph.	Giebts Süßres als des Balsams Duft.
67.	Susanna.	Bin ich bei dir, wie schlägt in mir
73.	Otto.	Der Sehnsucht Verlangen ergieb dich
77.	Lothar.	Ja, holdes Antlitz, hast mich bezwungen
84.	Rinaldo.	Dir auf dem Antlitz spielen
88.	Jephtha.	Nach solchem Kampf, wie selig wir.
95.	Theseus.	Vereint durch innige Liebe

Liebes-Leid.

99.	Flavius.	O Amor! in meinem Herzeleid.
102.	Alexander Balus.	Schalkhaft spielt mit schlaun Blicken
107.	Otto.	O süsse Schatten, ihr dunkeln Haine
110.	Otto.	O, du weisst nicht, wie dieses Herz
113.	Rodelinde.	In düstem Rauschen tönen
116.	Amadis.	Gebt zurück mir die Geliebte
119.	Admet.	Von solchem Leid umfängen.
122.	Alexander.	Traulich einsame Stille.
125.	Admet.	Theure Augen, leht wohl, o ruhet
128.	Radamist.	Noch einst versöhn' ich
131.	Scipio.	Ein liebster Trauter, getreu und lauter
135.	Scipio.	Fern dir flieth' ich.
139.	Parthenope.	Wie gerne klagt' ich dir
142.	Amadis.	Ist todt mein theurer Liebbling

Stimm- Begrenzung.*	Stimm-Register.**				
	Sopran.	Mezzo- Sopran	Alt.	Tenor.	Bass.
<i>E</i> bis <i>A</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>Cis</i> » <i>D</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>A</i> » <i>Es</i>	—	—	—	—	<i>B</i>
<i>Fis</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>Cis</i> » <i>E</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>E</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>D</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>B</i> » <i>C</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>E</i> » <i>Gis</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>H</i> » <i>Cis</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>F</i> » <i>G</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>Es</i> » <i>As</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>II</i> » <i>E</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>D</i> » <i>E</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>F</i> » <i>G</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>C</i> » <i>E</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>Cis</i> » <i>E</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>Fis</i> » <i>A</i>	—	—	—	<i>T</i>	—
<i>D</i> » <i>G</i>	—	<i>MS</i>	—	—	—
<i>F</i> » <i>As</i>	—	—	—	<i>T</i>	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—	—
<i>B</i> bis <i>Des</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>E</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>F</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>C</i> » <i>D</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>B</i> » <i>D</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>Cis</i> » <i>Es</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>D</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>C</i> » <i>G</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>Es</i> » <i>G</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>E</i> » <i>G</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>D</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—	—	—	—
<i>C</i> » <i>Es</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>D</i> » <i>E</i>	—	—	<i>A</i>	—	—
<i>Es</i> » <i>F</i>	—	<i>MS</i>	—	—	—

* Die Andeutung der »Stimmbegrenzung« eines jeden Gesanges unterblieb bei den Duetten.

** Bezeichnete Einrichtung ist zu dem Zwecke getroffen, den Sängern und Sängerinnen auch die, ihnen zugänglichen Gesänge der anderen Stimmlagen, rascher zur Kenntniss zu bringen.

146.	Rodelinde.	Haine, Grotten, ihr düstern Urnen
149.	Amadis.	Unbarmherziger! und nicht bewegt dich
153.	Susanna.	Im Schatten der Cypresse lag
154.	Otto.	Solche Qualen trägt mein Busen
157.	Ariadne.	Wohl ist er mir verloren
161.	Porus.	Wenn solche Gewalt hat ein liebliches Auge
164.	Rodelinde.	Mir dahin schwand mein theurer Gatte
167.	Muzius Scävola.	Sage, o schnöde Liebe
172.	Amadis.	Qualen und Schmerzen fühl ich im Herzen
174.	Rinaldo.	Nicht denn all meine Reize
179.	Tamerlan.	Ja, Amor bringt Krieg und Frieden
183.	Alcina.	Ach, mein Herz! verschmäht denn bist du

<i>Fis</i> bis <i>As</i>	<i>S</i>			
<i>E</i> » <i>G</i>	<i>S</i>			
<i>D</i> » <i>F</i>		<i>MS</i>		
<i>C</i> » <i>Des</i>		—	<i>A</i>	
<i>Es</i> » <i>As</i>	<i>S</i>			
<i>H</i> » <i>D</i>			<i>A</i>	
<i>F</i> » <i>As</i>	<i>S</i>			
<i>B</i> » <i>G</i>		<i>MS</i>		
<i>C</i> » <i>Es</i>		—	<i>A</i>	
<i>Es</i> » <i>A</i>	<i>S</i>			
<i>B</i> » <i>F</i>		—	—	<i>B</i>
<i>F</i> » <i>As</i>	<i>S</i>			

Sehnsucht.

189.	Rodelinde.	Eitler Scheinprunk der Trauer
192.	Ptolomäus.	Ihr linden Lüftchen ihr
195.	Richard.	Theurer, komm, o komm
199.	Ptolomäus.	Sagt mir, was treibt, wo weilt
203.	Rinaldo.	Theure Gattin, du meine Seele
206.	Otto.	O komme süsse Liebe und tröste diese Brust
208.	Muzius Scävola.	Kann ich, wenn dich ich schau
212.	Muzius Scävola.	Mit ihm dahin fliegt
217.	Amadis.	Mein theures, süsses Gut
220.	Scipio.	Sage, Theure, sag' mir, du musst zum Tod
222.	Jephtha.	Schweremuthvoll in eitlen Trachten
226.	Admet.	Diesen Kuss dir, du reizend Bildniss
227.	Rhadamist.	Du weissest mich von dir?
228.	Otto.	Wo verweilst du, süsses Leben?
232.	Scipio.	Holde Lüftchen, leis und linde
234.	Parthenope.	Zu scheiden? Wohl so scheid' ich
235.	Alcina.	Kehr', ach in meinen Arm!
239.	Acis und Galatea.	Wo find' ich sie, die mir so lieb?
242.	Semele.	O holder Schlaf!
244.	Semele.	Gram härmt mein Herz
246.	Herakles.	Die Welt wenn sich gesenkt der Tag
250.	Herakles.	Dort, dort im Myrthenhain versteckt
252.	Susanna.	Am kühlen Hain des Euphratstrands

<i>H</i> » <i>E</i>		—	<i>A</i>	
<i>D</i> » <i>G</i>	<i>S</i>	—		
<i>E</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—		
<i>C</i> » <i>A</i>	<i>S</i>			
<i>A</i> » <i>D</i>			<i>A</i>	
<i>H</i> » <i>D</i>		—	<i>A</i>	
<i>E</i> » <i>A</i>				<i>T</i>
<i>H</i> » <i>D</i>		—	<i>A</i>	
<i>F</i> » <i>G</i>	<i>S</i>			
<i>H</i> » <i>Cis</i>		—	<i>A</i>	
<i>H</i> » <i>E</i>		—	<i>A</i>	
<i>F</i> » <i>G</i>	<i>S</i>	—		
<i>E</i> » <i>Gis</i>	<i>S</i>			
<i>Cis</i> » <i>D</i>		—	<i>A</i>	
<i>Es</i> » <i>As</i>	<i>S</i>			
<i>H</i> » <i>D</i>			<i>A</i>	
<i>F</i> » <i>B</i>	<i>S</i>			
<i>F</i> » <i>As</i>				<i>T</i>
<i>E</i> » <i>Gis</i>	<i>S</i>	—		
<i>C</i> » <i>G</i>			<i>MS</i>	
<i>Cis</i> » <i>G</i>	<i>S</i>	—		
<i>C</i> » <i>G</i>	<i>S</i>			
<i>H</i> » <i>E</i>		—	<i>A</i>	