

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

Fünfter Band.

Breitkopf & Härtel.

Pr. 4 Mark netto.

Sammlung
von Gesängen aus
Händel's
Opern und Oratorien.

Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben

von

Victorie Gervinus.

Fünfter Band.

Bearbeitung Eigenthum der Verleger für alle Länder.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Pr. 4 Mark netto.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Entf. Sta. Hall.

14929

Eastman School
of Music
University of Rochester

VORWORT.

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

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

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

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

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

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

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

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

Dass die Uebersetzung der Oratorischen Arien aus dem Englischen Originaltexte von meinem Mann sei, ist bereits bemerkt worden; diejenige der Opern-Arien dieser Sammlung aus dem Italienischen Originaltexte ist gleichfalls von ihm. Es lag nicht in seinem Plane, den Arien dieser Sammlung die betreffenden Recitative beizufügen; dies erschien mir, theils zur sinnvolleren Einführung in die Arie, theils um damit einen Anlass mehr zu geben, sich an den Vortrag von 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, beigefügt habe. Der Einfluss, den Italien auf die Entfaltung des Kunstsinnes 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 ursprünglichen 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 gegensätzlichsten Gemüthsstimmungen: der Schwermuth und dem Frohsinn, einen Naturausdruck, dessen Zauber viele menschliche Kunst überragt. Sie waren von Gott bestellte Sangmeister — wie Luther die Nachtigall nannte — für die ersten menschlichen Sänger.

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

Aber erst dann konnte in der ältesten ursprünglichen Menschheit der Gedanke auftauchen, auf die natürlichen Empfindungslaute in absichtlicher Nachahmung einen Kunsttrieb zu richten, wenn der Mensch gelernt hatte sein inneres Wesen nicht nur von dem 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 vernünftigem 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 Reichtum 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 Wohlwills 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 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 Gefühls, 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 Gefühls, 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 dahinfließen.

Gefühlsstimmungen.

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

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

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

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

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

Mannichfaltiger Ausdruck der Stimmungsgefühle.

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

Aber auf diesem Gebiet würde die Tonkunst, wenn in wenige den angeführten Veranlassungen entsprechende Formen gebannt, den Gefahren der Eintönigkeit und des Mechanismus ausgesetzt gewesen sein. Selbst das weitere gesellige Leben, gemeinsame Leiden und Freuden eines grossen Volkslebens, der grossartige Styl des gottesdienstlichen Gesanges, hätte keine schaffende alle ihre Anlagen entwickelnde Kunst zu gestalten vermocht. Es drängte auch hier Alles nach Mannichfaltigkeit des Ausdrucks für Sonderveranlassungen, wie sie das Leben der Kunst so reich entgegenbringt. Damit schob auch auf diesem Gebiet Alles aus den offenen Hallen der Gefühle wie der Kunst in die innern Räume vor, wo es sich zunächst um deutlicher charakterisirten Ausdruck von schärfer bestimmten Stimmungsgefühlen handelte, die aus lebendigen gegenwärtigen Verhältnissen und Anlässen zur Trauer oder Freudenfestlichkeit ihren Ausgangspunkt nahmen. Auch der Chor, der sich auf völlig individualisirte Gefühle, wie sie in dem Einzelleben der Menschen vorkommen, nicht beziehen lässt, hat daher in den Regionen gemeingefühligter Stimmungen seine eigentliche Stätte, und konnte zu einer mannichfaltigen und grossartigen Entwicklung erst nach dieser Wendung gelangen. Halte man das Lebendigste, was das volkmässige Schlacht- und Siegeslied oder der typische Kirchengesang und Choral andächtigster Einfalt geschaffen hat, an die grossen nationalen und religiösen Ausbrüche des Dankjubels, des Siegesjauchzens, 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 Welteroberung 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, umschweifend in der Gefühlswelt der weiten Menschheit ausser ihnen: Umfang, Kraft, Werth und Wirkung steigen mit der Objectivität ihrer Werke und mit dem erweiterten Verlande der Mittel: des Spiels mit dem Gesange, des Gesangsdrucks mit dem Wortsinne, des Wortes mit der Handlung.

Was hat nicht Händel im Ausdruck persönlichen Leides und überströmenden Jubeis 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 Geschehisse, 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 verleilt.

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, gekrenzt 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 Lielias bis zu der erhabenen Tröstung der in dem Messias angekündigten Vergebung, — welche Stufengrade!

Bitte und Gebet, ein besonders fruchtbarer Stoff dieser gemischten Empfindungen, finden uns getheilt in einem Gefühle der Unlust und der Lust, der Hilfsbedürftigkeit und der Hoffnung auf Hülfe. Der Accent, der in sich getheilte Gefühlslaut, wird sich je nach der Bedeutung des Gegenstandes der Bitte und der Natur des Bittenden in so mannichfaltiger Weise verändern, verflachen oder vertiefen, senken oder steigern, dass die Tonkunst nicht leicht eine 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 bitterer Lust und süssen Leides, ist die Liebe. An keinem Gegenstande lässt sich die Gränzscheide und die Verschlingung des Gefühls mit andern Bewegungen des geistigen Lebens, an keinem auch die Gränzlinie des musikalischen Vermögens schärfer entwickeln als an diesem. Denn der Ausdruck der Zärtlichkeit könnte die verwandten Seelenstimmungen der allgemeinen Güte und Menschenliebe, der Freundlichkeit, der Milde, der Schmeichelei, des Wohlwollens ebensowohl bedeuten. Die Verbindung der Musik mit dem Worte kann diese Zweifel heben; auch dann aber wird der Tonkunst leicht eine sehr untergeordnete Rolle übrig bleiben, die zu heben das dramatische Spiel das Beste wird thun müssen. Das Zusammenspiel der vielseitigen Erregungen in der Liebe, den Gesamtbestand von Gefühlen, Vorstellungen, Einbildungen, Urtheilen und Trieben schildern zu wollen, würde sich die Tonkunst vergeblich abmühen. Nur der sinnige Gemüthsantheil an der Liebe: Liebes-Leid und Liebes-Lust, fällt in das Bereich der Tonkunst, so wie die bittersüsse, eigentlich gefühlige Würze der Liebe: die Sehnsucht, die wesentlich auf der Trennung, der Entfernung, der Abwesenheit des geliebten Gegenstandes beruht. Sie enthält jene feinstmögliche Vermischung von Lust und Unlust, von Schmerz und Genuss, von Freudvollem und Leidvollem, von Himmelhochjauchzendem und zum Tode Betrübttem, und ist wie Rührung, Mitleid und Bitte, reines, mit geistigen Mischtheilen nicht nothwendig versetztes Gefühl, das der Tonkunst den ergiebigsten Stoff liefert.

Gemüthsbewegungen.

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

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

Mit Geistesthätigkeiten vermischte Gefühle.

I.

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

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

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

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

Lebhafter gefärbt und daher mannichfaltiger unterschieden und abgestuft sind die Schwankungen auf der Seite der Furcht, wo die Einwirkung der Phantasie auf das reizbare Gemüth den Ueberlegungen des Geistes den Weg vertritt, wenn die Furcht durch übermächtige gegenwärtige Uebel hervorgerufen ist, die von angstvollen Aussichten auf die Zukunft begleitet sind, oder wenn nach einem unwiederbringlichen Verlust die Gemüthserschütterung allein übrig geblieben ist. Von dieser Art ist der Ausdruck einer ruhelosen Verzweiflung (im Aëtius) über einen unerträglichen Schmerz, der bis zum Wahnsinn treibt; von dieser Art ist auch jener Verzweiflungsausbruch der Dejanira (Wo flich' 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 unbekannten 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 Ausdrucke dieser Seeleneigenschaften kann sich die Tonkunst dann nur in soweit nähern, als die unerschrockene Beherrschung von der Freudigkeit des Kraftgefühls, die schreckhafte Verzagttheit von der Unlust der Kraftversagung begleitet ist.

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

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

II.

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

III.

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

Nur im Humor liegen die einzelnen Gränzberührungen, wo sich in einem Spiele eigentlich geistiger Bewegungen von scherzhafter Natur, der Antheil einer wohligen Lust: — gewisse Gefühlsaccente und allgemeine Gefühlsfärbungen — angeben lassen. Reizende Melodien aus Händel's Opern im Charakter neckischer Aufzicherei 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 ersucht, um der Welt zu entsagen!

II.

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

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

III.

Die dem musikalischen Ausdrucke gezogene Gränze lässt sich eindringlich belehrend verfolgen an den beiden Werken von Händel, dem »Sieg der Zeit und Wahrheit« und der »Wahl des Herakles«, die beide auf rein sittlichen Elementen der Textdichtung nach aufgebaut sind. Wie in diesen, 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 Janchzen, 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, Fliesen, 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 murrend trauern, den Donner grollen und wieder den Zorn der Seele donnern und das Gemüth wie die Erde schüttern und die Affecte gleich dem Kampfe der Elemente stürmen und toben.

Händel.

Es ist die Natur des Tonkünstlers, dass jede äussere Erfahrung und Erscheinung in Welt und Natur zuerst auf seine Gehörnerven wirkt, dass die Gegenstände in ihm eher und mehr 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 Vernehmbarere 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 Veralfung 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 anzusagen, dass er durch die weltbewegende Kraft seiner Kunst ein bahnzeigender Genius nicht nur für die spätere Tondichtung, sondern selbst für die deutsche Dichtung geworden sei.

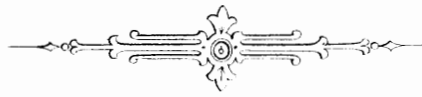
VERZEICHNISS

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

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

Deborah	Oratorium componirt	1733	Text von Samuel Humphreys.
Atalia	»	1733	» » Samuel Humphreys.
Ariadne	Oper	1733	» » Francis Colman.
Ariodante	»	1734	» » Dr. Antonio Salvi.
Aleina	»	1735	» » Antonio Marchi.
Trauuings-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.)			

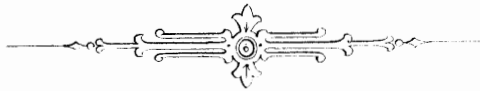
Verzürkung.



Glücksgefühl.



Hoffnungserwarten.



Frohsinn und Schwermuth. I. Theil.

Allegro moderato.

DER FROHSINNIGE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Komm, komm, o Göt-tin, hold und schön,

hold und schön, Eu - phro - sy - ne in — Him - mels - höh'n, Eu -

phrosy-ne in Him-melshöh'n, doch auf Er-den Freude ge-

nannt. die A - phro - di - te, lieb - ent - brannt, mit der

Grazien Schwesternpaar dem e - pheu - fro - hen

Gott ge - bar. Komm, komm, o Göt - tin, hold und schön,

hold und schön, komm, komm! du auf Er - den Freude ge -

nannt, die A - - phro - di - te liebtbrannt, mit der Grazien Schwesternpaar dem

e - - pheu - fro - - hen Gott - ge - bar, dem e - - pheu - fro - hen

Gott - ge - - bar, dem e - pheu - fro - hen, fro - hen,

pp *mf* *pp*

fro - hen, dem e - pheu - frohen Gott - ge - bar.

mf *pp* *mf* *f*

Fine

Frohsinn und Schwermuth. I. Theil.

Largo e piano.

DER SCHWERMÜTHIGE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Komm, ed-le Göttin, die ich preise, Heil, o Schwermuth, hehr und

wei-se! dein hei-lig Antlitz strahlt zu licht für Men-schenaug' und An-ge-

sicht, — für Menschenaug' und Ange-sicht. Komm, ed-le

Göt-tin, die ich prei-se, Heil, o Schwermuth, hehr und

wei-se! dein hei-lig An-tlitz strahlt zu licht für Menschen-

aug' und An - ge - sicht. Dich brachte Vesta, blond von Haar, Saturn dem ein - sam Ernsten

dar, dich brachte Vesta, blond von Haar, Saturn dem ein - sam Ernsten dar, dem ein -

- sam Ernsten dar.

Dich brachte Vesta, blond von Haar, Saturn dem einsam Ern - sten dar. **Adagio.** **Tempo I.**

Fine.

Frohsinn und Schwermuth. I. Theil.

Largo e piano.

DER SCHWERMÜTHIGE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Gedankenschwer, andächtig, fromm, ernste Göttin,

komm, o komm, in dunkelfarb'ger Fei-ertracht,

schwellend in-er-

cresc.

Andante larghetto.

hab' - - - ner Pracht!

Komm, o

komm! nach deinem ernsten Hang, in gleichem Schritt, in sinnigem Gang, komm, komm, nach dei-nem

ern - - - sten Hang, in gleichem Schritt, in sinn'gem Gang, in sinn' - gem

Gang, den Blick zum Himmel auf-ge-wandt, die Seel' in's Au-ge ganz ge-

cresc. *p*

bannt, die Seel' in's Au-ge ganz-ge-bannt.

Largo.

Und so, von heil'ger Glut er-füllt,

p

vergiss dich selbst zum Marmorbild, bis dann dein Aug'in schwerem Zug, bis dann dein Aug'in

p

schwe-rem Zug zu-rück zur Er-de senkt den Flug.

Und Frie-de komm mit, der All - er - ret - ter, und Maas, der Gast der ho - hen

Götter, der oft den Sang der Mu - senschaar hört um Va - ter Zeus' Al -

tar, der oft den Sang der Mu_senschaar hört — um Va - ter Zeus' Al - tar, der oft — den —

Sang der Mu - sen - schaar hört — um Va - - - ter Zeus' Al -

tar, tar, der oft den Sang der Mu - senschaar hört um Va - - ter Zeus' Al - tar.

Zeit und Wahrheit. Act II.

9

Andante.

DER BETRUG.
(Alt.)

Pianoforte.

Ze - phyr - hauch der Freude, — säu - selnd, um den Kiel die — Wel - len

kräu - selnd, — steuert dich zum — Port des Glücks, — zum Port des Glücks.

Ze - phyr - hauch der — Freu - de, —

cresc.

säu_selnd, säu - - selnd, säu - -

- selnd, Wel-len kräu - - - - -

- - - - - selnd, um den - - - - - Kiel die - - - - - Wel - len - - - - -

kräu_selnd, - - - - - steu_ert - - - - - dich zum Port - - - - - des Glücks, steuert

dich zum Port - - - - - des Glücks.

dim. *cresc.* *Fine.*

Lass — nicht Zwei — fel dich — ver — stocken, pflück' die Freu — den, die dich

p *cresc.*

lo — cken, brich die Gunst des Au — gen — blicks, lass nicht Zwei — fel

mp *f*

dich — ver — sto — cken, pflück' die Freuden, brich die Gunst,

p *cresc.*

brich die Gunst des Augen — blicks, — brich die Gunst des Au — gen — blicks.

Da Capo.

Alexander Balus. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

JONATHAN. (Tenor.)

Pianoforte.

Lang, lang und glücklich leb', o Herr! So spricht der Bo-te von Ae-

gy- pten: Pto-le - mä - us gibt dir sein Kind, und Cle - o - pa - tra

harrt in al - lem Glän - ze ei - ner ros' - gen Braut in Pto - le - ma - is

ALEXANDER. (Alt.)

auf den Tag des Glücks. Ei - lig lass uns hin, mein Jo - nathan, und aller Last des

Staats vergessend dort, le - ben dem Glück und schwelgen in Ent - zücken.

* An solchen Stellen und

singe:

spiele:

mein Jo - nathan, und aller Last des

Allegro moderato.

ALEXANDER.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

mf. cresc.

O Mithras, all' dein Strahlen-gold, Mithras, all'

p cresc.

dein Strahlen-gold ström' aus in Glanz und Pracht, ström' aus in Glanz und Pracht!—

O Mithras, ström'

p cresc.

aus in Glanz und Pracht, all' dein Strahlen - gold ström' aus in Glanz und

Pracht, o Mithras, all' dein Strah - len - gold ström'

aus in Glanz und Pracht, —

o Mi - thras, all' — dein Strah - len -

gold ström' aus in Glanz und Pracht, o Mi - thras, all' dein Strah - len - gold ström'

aus in Glanz und Pracht,

Adagio. *a tempo*

ström' aus in Glanz und Pracht!

Fine.

Und segnend sei dem Braut-tag hold, der fest-lich uns ent-ge-gen lacht, und

Adagio.

segnend sei dem Braut-tag hold, der uns ent-ge-gen lacht.

Dal Segno.

Semele. Act I. Scene 5.

ARIE.

Alla Gavotta.

SEMELE.
(Sopran.)

Pianoforte.

The musical score is written for Soprano and Piano. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The piano part starts with a series of chords and a melodic line in the right hand, marked with a *p* (piano) dynamic. The soprano part enters with a series of whole notes. The piano part continues with a more active melody, marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The soprano part then enters with the lyrics: "Endlos se - lig, se - lig lebt nun, all - be - glückt, Seme - le, der Welt ent -". The piano part continues with a series of chords and a melodic line, marked with a *p* dynamic. The soprano part then enters with the lyrics: "rückt, all - be - glückt, all - be - glückt, endlos". The piano part continues with a series of chords and a melodic line, marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The soprano part then enters with the lyrics: "se -". The piano part continues with a series of chords and a melodic line, marked with a *cresc.* dynamic.

Endlos se - lig, se - lig lebt nun, all - be - glückt, Seme - le, der Welt ent -

rückt, all - be - glückt, all - be - glückt, endlos

se -

- lig le - bet nun Se - me - le, der Welt ent - rückt,

Se - me - le, der Welt ent - rückt.

Ih - rer Lie - be nur sich wei - hend, legt den

Don - ner Zeus zu - rück, legt den Don - ner Zeus zu - rück,

legt den Don - ner Zeus zu - rück, ih - rem

Arm die Pfei - le lei - hend, und die Bli - tze ih - rem Blick, ih - rem Arm,

ih - rem Arm die Pfei - le lei - hend, und die Bli - tze ih - rem Blick, ihrem

cresc.

p

Arm die Pfei - le lei - hend, und die Bli - tze ih - rem Blick, ih - rem

cresc.

Blick, ih - rem Blick, und die Bli -

p

- tze, und die Bli - tze ih - rem Blick. Endlos se - lig,

cresc.

f

p

mf

end_los se - lig, end_los se - lig, se - lig lebt nun, all - be - glückt, Se - me -

cresc.

le, der Welt ent - rückt, all - be - glückt, se - lig

p

lebt, se - lig be - glückt,

cresc.

Se - me - le, der Welt ent -

p

Adagio.

rückt, Se - me - le, der Welt - ent - rückt.

cresc.

Fine.

Sosarmes. Act II. Scene 13.

RECITATIV und ARIE.

Ges.v.Signor Senesino.

SOSARMES.
(Alt.)

Sei ge-trost, o Ge-lieb-te; ich ver-söh-ne den

Pianoforte.

Sohn, den ergrimten, und zweifle nicht, ich stimme ihn zum Frieden. Dann wirst, in süßer

Ru-he, an dieser Brust du weilen, und beim Vollzug des Friedens wird in Glanz seiner

Andante.

Fackel uns Hymen leuchten.

In

tausend sü-ssen Freuden um-fas-set dich mein Arm, um-fas-set dich mein

Arm, um-fas-set dich mein Arm.

In tausend sü-ssen, sü-ssen Freu-den, in tausend, tausend sü-ssen

Freuden hält dich mein Arm um-fasst, hält dich mein Arm um-fasst,

in tausend sü-ssen Freuden, tausend, tausend süssen

cresc. *p* *cresc.*

Freu-den, in tausend sü-ssen, süssen Freu-den, in tausend, tausend süssen

p *cresc.*

tr *Adagio.* *a tempo*

Freu - den um - fasset dich mein Arm, umfas - set dich mein Arm.

f

Ich schlinge neu die Bande, die

p

Fine.

Liebe um uns wand, ich schlinge neu die Ban-de, die Liebe um uns wand, — die

p

Lie-be um uns wand, ich schlinge neu die Ban - de, die Lie - be um uns wand; in -

cresc. *p*

tausend süßen Freuden um - fasset dich mein Arm, — um - fas - set dich mein Arm, in

cresc. *p*

tausend, tausend süßen Freuden, in tausend süßen, süßen Freu - den um - fasset dich mein

cresc.

Arm, umfas - set dich mein Arm.

f

Und dei - nes Her - zen's Treu - e fort - an sei all' mein Preis, sei

p

all' — mein Preis, sei fortan all' — mein Preis, und deines Herzens

Adagio.
Treu_e fort_an sei all' mein Preis, fortan sei all' mein Preis. In

Dal Segno.

Admet. Act I. Scene 6.

ARIE.

Allegro moderato.

Ges. v. Signor Senesino.

ADMET.
(Alt.)

Pianoforte.

Von Neuem lacht mir

die Gunst der Ster - ne, und in der Brust mir ist al - le Won - ne

cresc.

und Lust erwacht, und in der Brust mir ist

p *cresc.*

al - le - Won - ne und Lust erwacht.

f

Von Neuem lacht mir die Gunst der Sterne, und in der Brust mir ist al - le Wonne

p *cresc.* *p*

und Lust erwacht, und Lust er-wacht,

und in—der Brust mir ist

cresc.

p

al-le—Won-ne und Lust—erwacht, die Lust erwacht, die Lust erwacht, und

p

in—der Brust mir ist al-le—Won-ne und Lust er-wacht, ist al-le Won-ne

cresc.

f

Adagio. a tempo

und Lust—er-wacht.

cresc.

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment in D major. The vocal line consists of a single whole note rest. The piano accompaniment includes a treble and bass staff with various rhythmic patterns.

Second system of the musical score. The vocal line enters with the lyrics "Von mir ent-wei-chen". The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. A dynamic marking *p* (piano) is present in the piano part. The system concludes with the word *Fine.*

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Leiden und Qualen, da neu zu Freuden mein Herz er-steht, da neu zu Freuden mein". The piano accompaniment features a treble and bass staff. A dynamic marking *cresc.* (crescendo) is present in the piano part.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Herz er- steht, mein Herz er-steht; von mir ent-wei-chen Lei-den und Qua-len,". The piano accompaniment features a treble and bass staff. Dynamic markings *p* (piano) and *cresc.* (crescendo) are present in the piano part.

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "da neu zu Freu-den mein Herz er- steht, da- neu zu Freuden mein Herz er- steht." The piano accompaniment features a treble and bass staff. The tempo marking *Adagio.* is present above the vocal line. The system concludes with the instruction *Da Capo.*

Herakles. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

LICHAS. (Alt.)

Pianoforte.

Bannet die Furcht! Alk-mene's grosser Sohn lebt und kehrt von Oechalia,

DEJANIRA.
(Mezzo Sopran.)

das sein Arm zerstört hat auf den Grund, zu_rück im Siegeszug. O frohe

Kunde! lieblich wie Morgen_roth der nachtbedeckten Welt, wie Regenschau'r dem durst'gen

Land. Ihr Lügen - zeichen, fort! fort, je_de Angst und Furcht!

Allegro.

DEJANIRA.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Hin_

p

weg, o Gram, hin_weg, o Qual, wie Wol_ken ver_scheucht

vom Mor_genstrahl, wie Wolken vor dem Strahl,

cresc.

p

ver_

scheucht wie Wol_ken vor dem Strahl; hin_

cresc.

weg, o Gram, hin - weg, o Qual, — ver - scheucht — wie

Wolken vor dem Strahl.

Hin -

weg, o Gram, hin - weg, hin - weg, o Qual, wie

Wol - ken vor dem Strahl,

hin-weg, hinweg, o Qual, ver-scheucht

p

cresc.

Adagio.

so wie Ge-wölk, ver-scheucht vom Mor-gen-

p

a tempo

strahl.

tr

f

Er

tr

kehrt zu - rück im Sie - gesglück, von mir schei - den

p *cresc.*

mei - ne Lei - den, fro - he Lust be - zähmt den Schmerz, und

dim. *f* *dim.*

Freud' und Won - ne schwellt mein Herz, und Freud' und Won - ne

cresc.

schwellt mein Herz, und Freud' und Won - ne schwellt mein Herz, schwellt

p *cresc.*

— mein Herz, schwellt — mein Herz, und Freud' und Won - ne schwellt mein Herz.

f

Zeit und Wahrheit. Act II.

ARIE.

Andante con moto.

DER BETRUG.
(Alt.)

Pianoforte.

Nichts mehr von Kla - gen, nichts mehr von Pla - gen, freudig Be - ha - gen füllt Al - ler

Brust, freudig Be - ha - gen füllt Aller Brust, freudig Be - ha - gen füllt Aller

Brust. Nichts mehr von Kla - gen, nichts mehr von Pla - gen, freudig Be - ha - gen

füllt Al - ler Brust, freudig Be - ha - gen füllt Aller Brust, freudig Be -

I^{ma} volta

ha - gen füllt Al - ler Brust.

II^{da} volta

Stets neu Ent-

Fine.

zü - cken soll uns be - rü - cken, soll uns um - stri - cken mit neu - er Lust,

soll uns um - stri - cken mit neu - er Lust, soll uns um - stri - cken mit neu - er Lust.

mf

Da Capo.

Zeit und Wahrheit. Act I.

Allegro moderato.

DER WELTSINN.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Komm, komm! leb' der Freu - de, - die im Lenz der Ju - gend

sprosst; komm, komm! leb' der Freu - de, die im Lenz - der Ju - gend sprosst.

p

Flieh', flieh', fern den Zei - ten, die er - starrt in Al - ters Frost. Komm.

cresc. *p* *mf*

komm! leb' der Freu - de, die im Lenz — der Ju - gend sprosst.

Flieh', flieh', fern den Zei - ten, die er - starrt in Al - ters Frost.

Komm, komm! leb' der Freu - de, die im Lenz — der Ju - gend sprosst.

Gelegenheits-Oratorium.

37

DUETT.

Andante.

Pianoforte.

Alt.

Nach langer Nacht, nach langer Nacht und wil-dem — Sturm-ge - tos' erscheint zu -

letzt der Son - - - - ne freund - lich Licht.

Sopran.

Nach langer Nacht, nach langer Nacht und wil-dem — Sturm-ge - tos'

erscheint zu _ letzt der Son - ne freund - lich Licht, zu -

cresc.

letzt — ihr freundlich — Licht, nach langer Nacht ihr freund - lich Licht,

Nach langer Nacht, nach langer Nacht zu _ letzt — ihr freundlich — Licht,

p *cresc.*

nach langer Nacht ihr freund - lich Licht,

zu _ letzt — ihr freundlich — Licht,

p

nach langer Nacht, nach langer Nacht und wil dem —

nach langer Nacht, nach langer Nacht und wildem

p

Sturm-ge-tos' erscheint zu-letzt der Son-

Sturm-ge-tos' erscheint zu-letzt der

cresc.

Son - ne Licht, der

Son - ne Licht, der

dim. *cresc.*

Son - ne freundlich Licht, nach langer Nacht und

Son - ne freundlich Licht, nach langer Nacht und

p

wil-dem Sturm-ge-tos', nach langer Nacht

wildem Sturm-ge-tos', nach langer Nacht

cresc. *p*

und wil dem — Sturmge — tos'

und wil dem — Sturmge — tos' erscheint zu —

cresc. *p*

erscheint zu — letzt der Son — — — — — ne

letzt — der Son — — — — — ne

cresc.

Licht, der Son — ne freundlich Licht, nach langer Nacht er_scheint zu _letzt der

Licht, der Son — ne freundlich Licht, nach langer Nacht er_scheint zu _letzt der

p

Son — ne, Son — ne, Son — ne Licht, —

Son — ne, Son — ne, Son — ne Licht, —

mf *mf* *dim.*

der Son - ne Licht, er - scheint zu - letzt der

der Son - ne Licht, er - scheint zu - letzt der

p

Son - ne freund - lich Licht.

Son - ne freund - lich Licht.

f

So

Fine.

wenn des Schicksals Sturm sich bricht, kehrt

So wenn des Schicksals Sturm sich bricht,

hei - tres Glück zu uns zu - rück, kehrt hei - tres Glück zu uns zu - rück,

kehrt

sonst

hei - tres Glück zu uns zu - rück, kehrt hei - tres Glück zu uns zu - rück,

wär' Ver - zweiflung un - ser Loos, sonst wär' Ver - zweif - lung un - ser Loos, —

sonst wär' Ver - zweif - lung un - ser Loos, sonst

— Ver-zweiflung un-ser Loos, so wenn des Schicksals Sturm sich
 wär' Ver-zweiflung un-ser Loos, so wenn des Schicksals Sturm sich

bricht, kehrt hei-tres Glück zu uns zu-rück, sonst
 bricht, kehrt hei-tres Glück zu uns zu-rück, sonst wär' Ver-zweiflung

wär' Ver-zweif-lung un-ser Loos, wär'
 un-ser Loos, sonst wär' Ver-zweiflung un-ser Loos, wär'

un-ser Loos, sonst wär' Ver-zweif-lung un-ser Loos.—
 un-ser Loos, sonst wär' Ver-zweif-lung un-ser Loos.—

Tamerlan. Act II. Scene 6.

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signora Dotti.

IRENE.
(Alt.)

Pianoforte.

So denn entsprosst im Her - zen — ein

Keim mir neuer Hoffnung, die tröstend labt die Brust, die tröstend labt,

die tröstend labt die Brust;

so sprosset denn im Her - zen ein Keim mir neu - er Hoff -

p *p* *p* *cresc.*

- nung, die tröstend labt die Brust, die trö - stend labt die

dim. *p*

Brust; so denn entsprosst im Her - zen ein Keim mir neu - er

f *p* *mf*

Hoff - nung, die trö - stend labt die Brust, die trö - stend labt die

p *p*

Brust, die trö - stend labt,

p

die trö - stend labt die Brust, die

crese. *p* *crese.*

trö - stend labt die Brust.

dim. *f*

Doch nicht zu vollem Frie-den ge-

mp

Fine.

langt das Herz im Bu - sen, so lang'es Furcht be-wegt, so lang'es Furcht bewegt; doch

crese.

nicht zu vollem Frie-den gelangt das Herz im Busen, so lang' es die Furcht be-wegt.

p

Alexander Balus. Act II. Scene 1.

ARIE. Larghetto.

ALEXANDER.
(Alt.)

Pianoforte.

O Hoff -
 nung, du aller Menschen Trost, süß Labsal allem Schmerz!
 gib, dass ein freundlich Glück mein Herz, mein wonne - zitternd Herz er -
 loost, mein won - ne - zit - - - - - ternd Herz erloost;

o Hoffnung, du

p cresc.

aller Menschen Trost, süß Labsal al_lem Schmerz! gib, dass ein freund_lich Glück

p

— mein Herz, mein wonnezitternd Herz er_loost, mein wonne_zitternd,

f p

wonne_zitternd, won_ _ _ ne_zit_ternd, mein zitternd Herz er_

cresc. dim.

loost, gib, dass ein freundlich Glück mein zitternd Herz, mein won_ _ _

cresc. p

- ne - zit - ternd Herz, mein wonne - zit - ternd Herz — er - loost,

So stillt die kranke Brust ihr Weh, so stillt die kranke Brust ihr

p

Fine.

Weh und lenkt ihr Steuer durch eb'ne See, und lenkt ihr Steuer durch eb'ne See,

cresc.

p

durch eb' - ne See, und lenkt ihr Steu - er durch eb'ne See, durch eb'ne See.

dim.

mf

Dal Segno.

Herakles. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

LICHAS.
(Alt.)

Wie bald ver_wandelt Leid sich uns in Lust!

Pianoforte.

Allegro moderato.

The piano introduction for the first system of the aria. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The music starts with a whole rest in the treble and a half note B-flat in the bass. The treble then plays a series of eighth notes: A-flat, G, F, E, D, C, B-flat, A-flat. The bass plays a series of eighth notes: G, F, E, D, C, B-flat, A-flat, G. The system ends with a double bar line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A *cresc.* (crescendo) marking is present over the final measures.

The second system of the aria, featuring vocal melody and piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth notes: A-flat, G, F, E, D, C, B-flat, A-flat. The piano accompaniment consists of eighth notes in the bass and chords in the treble. The system ends with a double bar line. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

The third system of the aria. The vocal line continues with a series of eighth notes: A-flat, G, F, E, D, C, B-flat, A-flat. The piano accompaniment consists of eighth notes in the bass and chords in the treble. The system ends with a double bar line. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

The fourth system of the aria. The vocal line continues with a series of eighth notes: A-flat, G, F, E, D, C, B-flat, A-flat. The piano accompaniment consists of eighth notes in the bass and chords in the treble. The system ends with a double bar line. Dynamics include *cresc.* (crescendo).

— bringt — das Glück, das uns ge - lacht, bringt — das Glück, das uns ge - lacht, —

das Glück, das uns — ge - lacht.

Die lä - chelnde Stun - de bringt das

Glück mit sanf - tem Flü - gel - schlag zu - rück, mit sanf - tem Flü - gel -

schlag - zu - rück, — das uns zu - vor ge - lacht, das uns zu - vor ge - lacht, —

das uns zu - vor ge - lacht, bringt uns zu - rück, bringt

Adagio.
uns zu - rück das Glück, das uns ge - lacht, — das uns zu - vor ge -

lacht. *a tempo*

Die Freu - de kehrt und bannt das

Fine.

Weh, wie Fluth an - - schwellt die

cresc. *p* *cresc.*

eb - ben - de See, wie Tag verscheucht die Nacht, die Freu - de kehrt und bannt das

Weh, wie Fluth an - schwellt die — eb - ben - de See, wie Tag verscheucht die

cresc.

Nacht, wie Tag — verscheucht die Nacht, wie Tag verscheucht die Nacht.

Dal Segno.

Jephtha. Act I. Scene 6.

RECITATIV und ARIE.

IPHIS. (Sopran.)

Sprich, theure Mutter, welch' ein Angstgeschrei er - schreckte gleich gescheutem

Pianoforte.

STORGE. (Alt.)

Wild mich auf aus meiner Ruh? Um dich erbangt mein Herz, von grausem

IPHIS.

Traum entsetzt in die-ser Nacht. Nicht achte solchen schwarzen Blendwerks du, der

The first system of the musical score for 'IPHIS.' features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand, with a key signature of one flat and a common time signature.

Bilder ruhelosen Schlummers achte nicht. Mein Vater, ganz erfüllt von tapfrer Glut, scheint

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a more active melody with many eighth notes. The piano accompaniment features a prominent bass line with long, sustained notes in the left hand and chords in the right hand.

glanzumstrahlten Sieges schon ge-wiss: Nicht zweifl' ich, Gott erhöret unser Fle'h'n.

The third system concludes the vocal phrase with a final note and a double bar line. The piano accompaniment continues with chords and a steady bass line.

A tempo di Bourrée.

IPHIS.
(Sopran.)

Pianoforte.

The fourth system introduces a new tempo, 'A tempo di Bourrée.' It features a vocal line for 'IPHIS. (Sopran.)' and a piano accompaniment. The piano part begins with a key signature change to two flats and includes dynamic markings such as *mp*, *cresc.*, and *p*. The vocal line is mostly rests, indicating it is silent during this instrumental introduction.

Be - glückter - Ta - ge

The fifth system continues the piano accompaniment from the previous system, featuring a key signature of two flats and dynamic markings like *cresc.* and *p*. The vocal line for 'IPHIS.' begins with the lyrics 'Be - glückter - Ta - ge' and includes a key signature change to one flat.

Mor - gen roth streut ^{*tr*} lächelnd heitres Licht, streut lä -

- chelnd heitres Licht, streut lächelnd heitres Licht,

und freud' - ger Hoff - nung Strahl durchbricht, und freud'ger Hoffnung Strahl durchbricht und

scheucht die Nacht der Noth, und scheucht _____ die Nacht der Noth, und

freud'ger Hoffnung Strahl durchbricht und scheucht _____

die Nacht der Noth.

Das gan - ze - Jahr - er - blüht - und lacht - in

Fine.

ew'-ger Mai-en - pracht, in ew'ger Mai-en - pracht, in ew'ger Mei - en -

cresc.

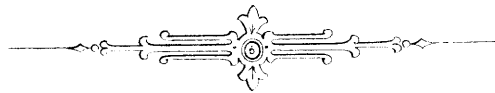
pracht, Maien - pracht, Maien - pracht, das gan - ze Jahr - er - blüht - und

p cresc. p

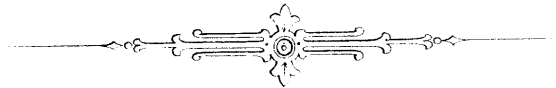
lacht - das ganze Jahr hin - durch, das gan - ze Jahr - hindurch.

Dal Segno.

hoffnung und Furcht.



Furcht und Verwerfung.



Rhadamist. Act III. Scene 7.

57

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Senesino.

RHADAMIST.
(Alt.)

Ihr Götter, scheidet Ze - no - bia? und ohne sie bleib ich gleich einem

Schiffe in wildem Sturme oh - ne Führung eines treu - en Leitsterns.

Larghetto.

Dem Schiff gleich, verschlagen in Meersturm und Brandung, dem Leuchthurm noch

Hafen nicht autilgt die Furcht, dem Leuchthurm noch Hafen nicht aus - tilgt die Furcht.

Dem Schiff gleich, verschlagen in Meersturm und Brandung, dem

Leuchthurm noch Ha - fen nicht aus - tilgt die Furcht, - dem Leuchthurm noch Ha - fen nicht

austilgt die Furcht, nicht austilgt die Furcht, dem Leuchthurm noch Hafen nicht austilgt die

Furcht, - nicht aus - tilgt die Furcht; 80

ich hülfe und trostlos, in Drangsal und E - lend nicht find ich ein Labsal der

qual-vol-len Brust, nicht find' ich ein Lab-sal der qual-vol-len Brust.

Dal Segno.

Semele. Act III. Scene 4.

ARIE.

Larghetto.

ZEUS.
(Tenor.)

Pianoforte.

p *cresc.* *p*

Komm, stille mir der Laune Qual, mir mein schwer

p

ah - nend Herz, der Lau-ne Qual, o stil-le mir - der See-le

cresc.

Schmerz, mir mein schwer ah - nend, schwer ah - nend Herz,

p *cresc.* *p*

komm, stille mir der Lau-ne Qual, mir mein schwer ah - nend

cresc. *dim.*

Herz, — mein schwer ah-nend Herz. Heut' im — Traum

cresc. *p*

rang ich — mit — dir, ach, und nicht dich bezwang

cresc.

ich, heut' im Traum rang ich mit dir, aber nicht dich bezwang ich,

p *cresc.* *p*

denn in Hast

flo-hest du von mir fort mit höh-nen-dem

cresc.

Wort, mit höh-nendem Wort. Komm, stille mir, komm, stille

p cresc. p

mir der Laune Qual, der Seele Schmerz, komm, stille

cresc.

mir der Laune Qual, komm, stille mir der See-le Schmerz.

dim. f

Fine.

Susanna. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

JOACHIM. (Alt.)

Pianoforte.

Quell jeder Lust, du meines Herzens Trost, meine Su_sanna,

mein ge_lieb_tes Weib! aus dei_ner Nä_he ru_fet ei_ne Pflicht

mich heu_te weg, doch nicht auf lan_ge Zeit. Für die_se Frist sei

du der Freun_de Wirth, und sei ihr Trost in die_ser Ta_ge Noth;

dir sei willkommen je_der würd'ge Gast und schei_de hoffnungsreich und sorgen_

SUSANNA. (Sopran.)

frei. Mit Za-gen nur ge-horch' ich dei-nem Wunsch, die Freu-de

flieht mit dir hinweg von mir. Verzeih' es mir, dass mei-ne Thräne

JOACHIM.

fließt, mein Kummer schweige und mein Schmerz sei stumm. Eh' sieben-

mal der Sonne strahlend Rund im fernen Westen seinen Lauf voll-bracht, sei dess ge-

SUSANNA.

wiss, siehst du mich wieder hier. So lang', Su-sanna, ist der Gram dein Loos!

Larghetto.

JOACHIM.
(Alt.)

Pianoforte.

Das Vogelpaar, das

Nahrung sucht, verlässt die Brut in banger Flucht, von Angst und Qual sind sie verzehrt, ob

nicht ein Raub ihr Nest zerstört, ob nicht ein Raub ihr Nest — zer-

stört, ob nicht ein Raub ihr Nest zer-stört.

Das Vogelpaar, das Nahrung sucht, verlässt die Brut in banger Flucht, von

mf *dim.*

Angst und Qual sind sie verzehrt, ob nicht ein Raub ihr Nest zerstört, von Angst und

p *cresc.*

Qual sind sie verzehrt, ob nicht ein Raub ihr Nest zerstört. Das Vogel-paar, das

Nahrung sucht, verlässt die Brut in banger Flucht, von Angst und Qual sind

p *p* *p*

Adagio.

sie verzehrt, ob nicht ein Raub ihr Nest zerstört, von Angst und Qual sind sie verzehrt,

p

a tempo

ob nicht ein Raub — ihr Nest zer-stört.

f

Doch fin-den sie, zu-rückgekehrt, die

p

Fine.

Jun-gen flat-ternd, un-verseht, ihr jauch- - zend Glück lies mir — im

p

Blick, kehr' ich, o Trau-te, dir zu-rück. Doch finden sie, zu-

cresc.

rück-gekehrt, die Jungen flatternd, unverseht, ihr jauch-zend Glück lies

cresc.

mir im Blick, — kehr' ich, — o Trau — te, — dir zu — rück.

Das

Dal Segno.

Alexander Balus. Act II. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

CLEOPATRA.
(Sopran.)

Ach, was beklemmt mir ahnungsvoll die Brust? was zagt mein Herz am

Pianoforte.

Ziele seines Glücks? Ist er nicht schön? und tapfer? gut? ein König? Und Alles was ver-

dient der Lie-be Lohn? Und doch drückt Za-gen vor-ich weiss nicht was so

schwer auf mei_ner Brust und dämpft ihr rei_nes Glück.

Andante larghetto.

Bange schwebt

mein Herz in Pein, bange schwebt mein Herz in

Pein, bange schwebt mein Herz in Pein, Freud' um - fängt mich,

Furcht be - drängt mich, je - de Qual, o Lieb, ist dein,

je - de

Qual, o Lieb, ist dein, bange schwebt

mein Herz in Pein, je - de

Qual, o Lieb' ist dein, Freud' um - fängt mich, Furcht be -

drängt mich, je - de Qual, o Lieb' ist dein.

Bange schwebt

mein Herz in Pein, bange schwebt mein Herz in Pein,

Freud' um - - fängt mich, Furcht be - drängt mich,

cresc. *p*

Lieb', o Lieb', jede Qual, - - je - de Qual, o Lieb', ist

cresc. *p* *cresc.*

dein, je - de Qual, o Lieb', ist - - dein, ban - ge schwebt

f *p*

mein Herz in - - Pein, ban - ge - schwebt mein Herz in - - Pein, ban - ge -

p *p* *cresc.*

schwebt mein Herz in - - Pein, Freud' umfängt mich, Furcht bedrängt mich, Freud' umfängt mich.

p

Furcht be - drängt mich, je - de Qual, o Lieb', ist dein, bange

cresc.

f

schwebt mein Herz in Pein,

cresc.

Adagio.

je - de Qual, o Lieb', ist dein.

p

a tempo

Lie-be, hol-der, bö-ser Gast! lustdurch-zittert, angster-schüttert,

lustdurch-zit-tert, angster-schüt-tert lebt die Brust, die du er-fasst, lebt die

Brust, die du er-fasst, lebt die Brust, die du er-fasst, Lie-be, hol-der,

bö-ser Gast! je-de Qual, o Lieb', ist dein, Freud' um-

fängt mich, Furcht be-drängt mich, je-de Qual, o Lieb', ist-

dein.

Ban - ge - schwebt mein Herz in - Pein, ban - ge -

schwebt mein Herz in - Pein, ban - ge - schwebt mein Herz in - Pein, Freud' um -

fängt mich, Furcht bedrängt mich, Freud' umfängt mich, Furcht bedrängt mich, je - de Qual, o

Lieb' ist dein, bange schwebt mein Herz in Pein, _____

Adagio.

je de Qual,

p

Tempo I.

o Lieb' ist dein.

f

Fine.

Scipio. Act II. Scene 2.

Largo.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

BERENICE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Noch in beklomm'ner Angst in

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

dim. *p*

tief er - regter Brust er - zit - tert das Herz mir, er - zit - tert das Herz mir,

in tief erregter Brust, noch in beklomm'ner Angst, noch in beklomm'ner

p *cresc.*

Angst er - bebt das Herz mir, in tief er - reg - ter Brust er - bebt das

p *cresc.*

Herz ——— mir, er - bebt das Herz mir, in tief er - reg - ter

p *cresc.*

Adagio. *a tempo*

Brust erbebt das Herz mir.

dim.

Fine.

Belsazar. Act III. Scene 1.

ARIE.

Larghetto e staccato.

Pianoforte.

NITOCRIS. (Sopran.)

Vor-ahnend hofft und bangt mein zweifelnd Herz, die mü - de

Seele, die müde Seele zagt in Schmerz, die mü-de Seele zagt in Schmerz. Ein freundlich

tröstend Bild er - freut mir nun den Geist, ein freundlich tröstend Bild er -

freut mir nun den Geist: mein Sohn be - reut und Gott verzeiht, und Gott ver - zeiht - ver -

cresc.

söhnt, und Gott ver - zeiht, und Gott verzeiht - ver - söhnt.

dim. *f*

Dann seh' ich,

wie er muth - er - füllt em - por sich rafft und ruchlos

f

wild dem Frevel - fe - ste fröhnt.

Dann tönt's wie Todes - stöh - nen schwer, ein Strom von Blut wallt rings um -

p *cresc.*

her, ein Strom von Blut wallt rings um - her; dann tönt's wie To - - des -

p

stöh - - nen schwer, ein Strom von Blut, ein Strom von Blut wallt rings um -

her. Vorahnend hofft und

bangt mein zwei-felnd Herz, vor-ah-nend hofft, vor-ah-nend bangt, vor-ahnend

p *cresc.*

bangt mein zwei - - - - - felnd

dim.

Herz, die müde Seele, die müde Seele verzagt in

cresc. *p* *pp*

Adagio.

Schmerz, die müde Seele zagt in Schmerz.

a tempo *f*

Fine.

Jephtha. Act I. Scene 5.

81

RECITATIV und ARIE.

STORGE.
(AII.)

Ein schwer Geschick schwebt über uns! Wehvollen Sang entlocket

Pianoforte.

bald ein hart Verhängniss uns. O nimmer, nimmer war mein vorahnend

Herz erregt zu vor von so qualvoller Pein!

Con spirito.

Schreckensbilder,

Schreckensbil-der, gross und bleich, Schreckensbil-der, gross und bleich,

stei - gen - aus - dem - Schat - ten - reich, stei - gen - aus - dem -

Schat - tenreich in dem Grau'n der Nacht herauf, in dem Grau'n der

Nacht herauf. Schreckensbil - der, Schreckensbil - der, gross und bleich, — und bleich,

stei - gen aus dem Schattenreich, stei - gen aus dem Schattenreich.

Schre_ckensbilder,

p *cresc.* *p*

gross und bleich, gross und bleich, stei - gen aus dem Schat -

p *cresc.* *p*

tenreich in dem Grau'n der

p *dim.* *f*

Nacht herauf. Schreckensbil - der, gross und bleich, stei - gen aus dem

p *dim.* *f*

Schat - tenreich in dem Grau'n der Nacht herauf, in dem Grauen,

p *dim.* *f*

in dem Grau-en, in dem Grau'n der Nacht her - auf, in dem Grau'n der

Nacht herauf.

Fine.

Weil an je - dem neu - en Tag uns in har - ter

Scla - ven - schmach freud - los flieht, _____

freudlos flieht, _____ freud - los flieht der Stun - de

Lauf, — weil an je - dem neu - en Tag uns in har - ter Scla - venschmach

Adagio. Tempo I.
freudlos flieht — der Stun - de Lauf. Schreckensbilder,

Schre - ckens - bil - der, gross und bleich, Schre - ckens - bil - der, gross und bleich,

Aetius. Act III. Scene 12.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Strada.

FULVIA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Wehe mir, wo bin ich? Sind es die Lüfte der Tiber, die ich

ath-me? Nein! Im Co-cy-tus ver-weil' ich,

mich bestür-men die Fu-rien, ein Tyrann ohn' Er-bar-men, ein

Va-ter, der Verrath sinnt, ein Gatte, der schuldlos! O welch quälen-de

Marter! O welcher Jammer! und ich spreche, ich Un-sel'ge? ich kann noch athmen?

adagio
p

Larghetto.

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 8/8 time, and contains five measures of whole rests. The piano accompaniment begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes across five measures.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has five measures of whole rests, followed by two measures of half notes: 'Ach,' and 'ganz bin ich Ver-'. The piano accompaniment includes a piano (*pp*) dynamic marking in the third measure and a piano (*p*) dynamic marking in the sixth measure. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

The third system contains four measures of vocal and piano music. The vocal line reads: 'wirrung! es ist der Schmerz voll Qualen, der mir das Herz zer-'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking in the fourth measure.

The fourth system contains four measures of vocal and piano music. The vocal line reads: 'rei_sset und mich zum Wahnsinn treibt,'. The piano accompaniment features a piano (*pp*) dynamic marking in the first measure and a piano (*p*) dynamic marking in the third measure.

The fifth system contains four measures of vocal and piano music. The vocal line reads: 'es ist der Schmerz voll Qual, der mich zum Wahnsinn treibt, ach, —'. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic marking in the first measure.

ich weiss nicht was ich rede, es ist der Schmerz voll Qualen, der.

mich zum Wahnsinn treibt, es ist der Schmerz, der mich zum Wahnsinn

treibt, der mich zum Wahnsinn treibt, der mich zum Wahnsinn

treibt! Ach, — nicht weiss ich was ich re - de, es

ist der Schmerz voll — Qualen, der mir das Herz zer - rei - sset, der

mir das Herz zer - rei - sset, der mich zum Wahn -

- sinn, mich zum Wahnsinn treibt, der mich zum Wahnsinn treibt, der

Adagio. a tempo

mich zum Wahnsinn treibt, der mich zum Wahnsinn treibt.

Der

Fine.

tau - be Him - mel hört nicht den Jam - mer, den ich

kla - ge, sein Blitz ist mein Ver - lan - - - gen, und

er versagt den Blitz, und er versagt den Blitz, sein

Blitz ist mein Ver - lan - - - gen, und er versagt den Blitz.

Adagio.

Dal Segno.

Siroe. Act III. Scene 7.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Senesino.

SIROE.
(Alt.)

Pianoforte.

Ich sinke, grausame Götter, durch die Last eures Zornes! O, welch ein Loos fiel meiner

Unschuld zum Lohn! gestürzt wird Tugend, erhöhet wird der Verrath, der Menschen Thaten wägt

nur ein blindes Schicksal, es herrscht der Zufall, die Unschuld wird Verbrechen.

Largo assai e staccato.

p *cresc.*

Tod ist mein Loos, ihr Götter! und meiner Unschuld reicht nicht

Ei - ner ei - ne Hül - fe, nicht Trost noch Frie - den.

cresc.

Tod ist mein Loos, ihr Göt - ter! und

dim. *p*

mei - ner Un - schuld rei - chet nicht Ei - ner ei - ne Hül - fe, und

cresc. *p* *pp*

mei - ner Un - schuld rei - chet nicht Ei - ner ei - ne Hül - fe, nicht

cresc. *p*

Trost noch Frie - den, und mei - ner Un - schuld rei - chet nicht

cresc. *p*

Ei - ner ei - ne Hülfe, nicht Trost noch Frie - den.

p *cresc.* *p*

Ich bin am Rand des Gra - bes, und Je - der, der mir

p *Fine.*

na - het, ist wi - der mich ver - schworen, ge - hüllt in

cresc. *p*

Schweigen, ist wi - der mich ver - schworen, ge - hüllt, ge - hüllt in Schweigen.

cresc. *dim.*

Da Capo

Rodelinde. Act III. Scene 4.

ARIE.

Largo.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

RODELINDE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Wenn mein Schmerz nicht stark ge - nug ist,

wer ver - nich - tet, o Him - mel, wer

tö - det aus Er - bar - men dies mein Herz?

wer ver - nich - tet aus Er - bar - men dies mein Herz?

cresc.

wenn mein Schmerz nicht stark genug ist, wer ver-nichtet,

wer vernichtet, o Gott, wer tö-det aus Er-bar-men, o Gott, wer

tö-det aus Er-bar-men dies mein Herz, wer tö-det aus Er-

barmen dies mein Herz?

Ach, den bit-tern Tod ver-hän-gen mei-ner Brust, die Lei-den

Fine.

duldet, ist Er-lösung, nicht ist es Qual, nicht ist es Qual, ist Er-lösung, ach, den

bit-tern Tod ver-hängen die-ser Brust, ist Er-lö-sung,

cresc.

— nicht ist es Qual, ist Er-lö-sung, nicht ist's Qual.

cresc.

Dal Segno.

Lothar. Act 3. Scene 3.

ARIE. *Larghetto.*

Ges. v. Signor Fabri.

BERENGAR.
(Tenor.)

Pianoforte.

Ich füh-le, ja ich füh-le der

cresc. *p.*

Reu-e Zahn in der Brust, sein un-barmherz'ger Schlangenbiss

f.

zerrei-sset mir das Herz, zerrei-sset mir das Herz, sein un-barmherz'ger

p.

Schlangenbiss zer-reisset mir- das Herz.

p.

Ich füh-le, ja ich füh-le der Reu-e Zahn in der Brust, sein un-barmherz'ger

p.

Schlangenbiss zer-reisset mir das Herz, zer-reisst, zer-reisst,

cresc. *p*

zer-reisset mir das Herz, sein unbarmherz'ger

cresc.

Schlangenbiss zer-rei-ssset mir das Herz, mir das Herz, sein

pp *p* *f*

unbarmherz'ger Schlangenbiss zer-rei-ssset mir das Herz.

f

Wie

Fine.

qual_voll wird mein Leiden sein, wenn nicht ich Mitleid fin - de

bei ihr, die ich so schwergekränkt, bei ihr, die ich so schwergekränkt, ver -

rä_therisch und undank_bar, ver_räthrisch und undank_bar,

wie qual_voll wird mein Leiden sein, wenn nicht ich Mit_leid finde,

wenn nicht ich Mitleid finde bei ihr, die ich so schwergekränkt, verräthrisch, un_dankbar.

Dal Segno.

Zeit und Wahrheit. Act III.

RECITATIV und ARIE.

SCHÖNHEIT.

Pianoforte.

Weltlust, so lang' befreundet waren wir, nun folge nach mir in der Wahrheit

WELTLUST.

Reich, wo nicht, ent-eil' in dei-ne Nacht! Da mit Irr-thum so

lang' ich ge-hau-set, so veracht' ich der Wahrheit Be-lehrung.

Allegro.

WELTLUST.
(Sopran.)

Pianoforte.

Wie Wol-ken, vom Stur-me durch-

sau - set, wie Wol-ken, vom Stur-me durch-

sau - set,

voll Grimm flieh' ich weg in Em - pörung, voll Grimm flieh' ich weg in Em -

pörung, flieh' ich weg in Em -

pö-rung, voll Ingrim-m, ich flieh' in Em-

p

pörung; wie Wol-ken vom Sturme durch-sau-set,

p

wie Wol-ken vom Sturme durch-sau -

- set, voll Ingrim-m, in Em-

p

pörung, ich flieh'

cresc.

in Em-pö-rung, ich flieh' voll Ingrim, in Em -

The first system of musical notation features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

pörung, ich flieh' voll Ingrim, in Em-pö - rung, ich flieh'

The second system continues the musical piece. The vocal line has a trill (tr) over the final note of the phrase. The piano accompaniment maintains its rhythmic intensity with eighth-note patterns.

voll Ingrim, in Em-pörung.

The third system shows the vocal line ending with a full rest. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern, marked with a forte (f) dynamic.

This system contains only the piano accompaniment. The right hand features a complex, flowing eighth-note pattern, while the left hand plays a simpler eighth-note accompaniment.

The fifth system continues the piano accompaniment. It includes a trill (tr) in the right hand towards the end of the system. The piece concludes with a double bar line.

Andante.

mf

cresc.

f

Hör; hör, hör' den Don - ner, wie er

p

rollt, der Wahrheit grimmes Ant - litz grollt! Vor ihrem

p *cresc.*

Blick verzagt mein Sinn,

pp

für mich ist al - les Heil, für mich ist al -

les Heil da - hin!

Weh mir! Ver - zweiflung reisst mich fort:

cresc.

öff - ne dich, Schlund, und birg mich dort!

p

Weh! ————— Ver-zweif-lung reißt mich
 fort: öff - - - ne dich, Schlund, und birg mich dort, öff - ne,
 öff - ne dich, Schlund, öff - ne dich, Schlund, und birg mich,
 birg mich dort, öff - ne dich, Schlund, und birg, und birg ———
 ————— mich dort!

cresc.
dim.
p

Tempo I. Allegro.

Voll Ingrim, ich flieh' in Em - pö - rung,

wie Wol - ken, vom Stur - me durch -

sau - set,

voll Grimm flieh' ich weg in Em - pörung, voll Grimm flieh' ich weg in Em -

pö - rung, ich flieh;

ich flieh' in Em-pörung, ich fliehe, voll Ingrimm, in Em-
 pörung, ich flie - he, ich flieh',
 ich flieh' voll Ingrimm, ich flieh' in Em - pörung!
 Fine.

Jephtha. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

JEPHTHA.
(Tenor.)

Grauen! Entsetzen! grässlich tönt dies Lied in mein betäubtes Ohr!

Pianoforte.

Zurück, mein Kind! Vernichtet ist dein Vater! flieh hin_weg, und lass mich, den Ver-

Con spirito ma non Allegro.

zweiflung wild er_fasst!

Oeffne, du dunk_le Grab, den Schlund und birg mich, Erd', und birg mich, Erd',

im schwarzen Grund birg mich! Oeff_ne den Schlund und birg mich, Erd',

im schwarzen Grund! Oeffne den Schlund, du dunkles Grab, und birg mich, Erd! im

schwarzen Grund! Oeffne, du dunkles Grab, den Schlund!

und birg mich, birg' mich, und birg mich, Erd! im schwarzen Grund! O

Grab, öff - ne, du dunk - les Grab, den Schlund! und birg mich, Erd! im schwarzen Grund, und

birg mich, Erd! im — schwar - zen Grund, und birg mich, Erd! — im schwarzen Grund!

Eh' mir mein Vater.

Fine.

na - me Fluch und bittres Weh der Sieg mir trug, eh' mir mein Va - ter.

p

na - me Fluch und bitt - res Weh der Sieg mir trug, und bitt - res Weh der

cresc.

Sieg mir trug, eh' mir mein Va - ter - na - me Fluch und bitt.res Weh der

Sieg mir trug.

Dal Segno.

Herakles. Act III. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

DEJANIRA.
(Mezzo Sopran.)

Wo flich' ich hin? wo berg' ich die - ses

Pianoforte.

Haupt? O — grau-ser Irrwahn, o grau-ser Irrwahn

p

der be-thör-ten Lie-be! Grau-samer Nessos, wie bist du gerächt!

f

Adagio.

Schreckliches Weib! durch dich starb He-ra-kles!

p

Concitato.

Ruchlo - se Hand, durch dich versinkt der Held vor - zeiti - g zu den Schatten!

Furioso.

Grimm fasst mich an!

Greift mich, E - rinnyen, mit der Ei - sen - faust und

schlägt die schuld'ge Brust mit Schlangen - geisseln!

Concitato.

Seht, seht, o seht! A - lektós Schlangen -

haupt! Me.gäre dort, und dort Ti.

syphone! Seht die grausen Schwestern nah'n! ein Pesthauch

qualmt vor ih.rer Bahn!

Seht, seht, seht, seht die grausen Schwestern nah'n! ein Pesthauch

qualmt vor ihrer Bahn!

Seht, seht den schau-der - vol - len Chor!

p *cresc.* *f*

Ihr Schreckensschrei zer-reisst mein Ohr, zer-reisst mein Ohr!

f

Lento e piano.

Bergt mich, schützet mich vor ih - rer Macht,

traute Schat-ten schwar-zer Nacht, bergt mich, schützt mich, traute

Concitato.

Schatten! Seht, seht die grausen Schwestern nah'n! ein Pesthauch

qualmt vor ihrer Bahn! —

Seht, seht, seht,

seht den grausen, seht den schauder_vollen Chor! — Ihr

Schreckensschrei — zerreisst mein Ohr, ihr Schreckensschrei — zerreisst mein Ohr, zer-

p *f* *cresc.*

Lento.

reisst mein Ohr. Berget mich vor ih - rer Macht, traute Schat - ten

Concitato.

schwarzer Nacht! Um - sonst! kein Friede labt die Brust,

die sich in Qua - len win - det schuld - be - wusst, um -

sonst! kein Frie - de labt die Brust, kein Frie - de labt die Brust, um - sonst! kein

Friede labt die Brust, die sich in Qualen windet schuldbewusst, die sich in Qualen

win-det schuldbe-wusst, um -sonst! kein Friede labt die Brust, kein Friede labt die

p *cresc.*

Brust, die sich in Qualen windet, kein Friede labt die Brust, die sich in Qualen

p

Adagio. *Tempo I.*

windet, die sich in Qualen windet schuld-be-wusst! Seht, seht, seht, seht die

grausen Schwestern nah'n! ein Pesthauch qualmt vor ihrer Bahn!

f

Seht, seht, seht, seht die grausen Schwestern nah'n! ein Pesthauch

p

qualmt vor ihrer Bahn!

Kein Frie - de labt die Brust, kein Frie -

- de labt die Brust, um - sonst! um - sonst! kein Frie de labt die Brust,

die sich in Qua - len win - det, die sich in Qua - len win - det,

kein Frie de labt die Brust, kein Frie de labt die Brust, kein Frie de

labt, kein Fried' die Brust, die sich in Qua-len windet, die sich in Qua-len windet schuld.

cresc. *f*

Adagio.

- be - wusst, um - sonst! um - sonst! kein Frie-de labt die Brust,

cresc. *p*

Concitato. Adagio.

die sich in Qua-len windet, die sich in Qua-len windet schuld - bewusst!

cresc. *f* **Tempo I.**

Fine.

Vertrauen

und

Zuversicht.



Salomo. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

KÖNIGIN.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Ist fern von mir dein Ange_sicht, hass'ich den Tag und flich' das Licht.

Larghetto.

mf

Mit dir durch Moor, durch Wüsten - sand hin wand' ich ob - dach - los,

das Haupt um - glüht vom Son - nen - brand, ver - dorrt der Er - de

Schooss. Dein treu - er Arm hält mich in Hut, du — bist mein Schirm und

cresc.

Schild, dess' An - blick mir das Herz mit Muth, mit Kraft die

p *cresc.* *f*

Brust er - füllt, dess' An - blick mir das Herz mit Muth, mit

p *f* *p* *mf*

Kraft die Brust er - füllt.

Fine.

Silla. Act III. Scene 12.

DUETT.

Andante e mezzo piano.

Sopran. Auf den sturm-be - weg - ten Wo - gen hoff' al - lein vom Him -

Alt. Auf den sturm-be - weg - ten Wo - gen hoff' al - lein vom Him -

Pianoforte.

mel Hül - fe, hoff' al - lein vom Him - mel Hül - fe; auf den sturmbe - wegten

mel Hül - fe, hoff' al - lein vom Him - mel Hül - fe; auf den sturmbe - wegten

Wo - gen hoff' al - lein vom Himmel Hül - fe!

Wo - gen hoff' al - lein vom Himmel Hül - fe!

mf

Fine.

Nicht ver - sa - gen sie die Ster - ne, wenn treu sich das Herz be - wä - ret,

Nicht ver - sa - gen sie die Ster - ne, wenn treu sich das Herz be - wä - ret,

nicht ver - sa - gen sie die Ster - ne, wenn treu sich das Herz be - wä - ret.

nicht ver - sa - gen sie die Ster - ne, wenn treu sich das Herz be - wä - ret.

Da Capo.

Theodora. Act II. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

DIDIMUS.
(Ari.)

Sieh, wie sie sanft, von Gram in Schlaf gesenkt, in unschuldvoller Ruh entschlummert liegt!

Pianoforte.

Andante.

mp

cresc.

Süss' Ros' und Li-lie, duf.tig Bild! treu will ich war-ten— dein,

pp

p

süss' Ros' und Li-lie, duf.tig Bild! treu will ich war-ten dein, in Wind und Sturm dein

cresc.

Schirm und Schild, ein Blick, ein Blick wird Lohn mir sein!

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

Süss Ros' und Li-lie, treu will ich warten dein, duf - tig

p *cresc.* *p*

Bild, duf - tig Bild, treu will ich warten.

cresc.

war - ten dein, ein Blick, ein Blick, ein

p *cresc.*

Blick wird — Lohn mir sein, treuwillich war - ten, war - ten dein,

dim. *p*

ein Schirm und Schild in Wind und Sturm,

p *cresc.*

ein Blick, ein Blick

p *cresc.*

wird Lohn mir sein; treu will ich warten dein, ein Schirm und

p

Schild in Wind und Sturm, ein Blick,

cresc.

ritard. *a tempo*

ein Blick wird Lohn mir sein!

p *f*

Fine.

Anthem II.

ARIE.

Largo.

Psalm 41.

Tenor.

Pianoforte.

Der gu - te Gott loht gu - te That mit sei - ner

Gnade, mit seiner Gna - de Licht, der gu - te Gott loht gu - te That mit sei - ner

Gna - - - de Licht,

wenn er dem frommen Mann ent - hüllt sein glänzend An - ge - sicht, wenn

er dem from-men Mann ent-hüllt sein glän-zend An-ge-sicht, sein

cresc.

glänzend An-ge-sicht, wenn er dem from-men

p

Mann ent-hüllt sein glän-zend An-ge-sicht.

Fine.

Gelegenheits-Oratorium.

RECITATIV und ARIE.

Tenor.

Zahllo-se Haufen in wil-dem Gedräng' ver-acht'ich, obsie feindlich ringsum-

Pianoforte.

her die Lager-zelte stellen; denn Gott steht auf, mein Trost ist in dem Herrn.

First system of piano accompaniment. Treble and bass staves in G major (two sharps). The bass staff begins with a forte (*f*) chord and a half-note melody, then moves to a piano (*p*) section.

Second system of piano accompaniment. Features a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the right hand, alternating between forte (*f*) and piano (*p*) dynamics.

Third system of piano accompaniment. Continues the arpeggiated pattern in the right hand, with the bass staff providing harmonic support.

Fourth system of piano accompaniment. The right hand has a brief rest before rejoining the arpeggiated pattern. The bass staff includes a crescendo (*cresc.*) marking.

Fifth system of piano accompaniment. The right hand has a brief rest. The bass staff continues with a piano (*p*) dynamic.

Sixth system of piano accompaniment. The right hand has a brief rest. The bass staff concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Je - ho - va

ist mein Schild, mein Se - gen,

Je -

ho - va ist mein Schild, mein Se - gen, auf allen We - gen

er -

höht' er hülf_reich mir das Haupt,

cresc. *f*

auf al - len We - - gen, auf al - len We - - gen

p

er_höht' er hülfreich mir das

cresc.

Haupt, auf al - len Wegen er_höht'

p *f* *p* *cresc.*

er hülf_

reich mir das Haupt.

Je - ho - va ist mein

Schild, mein Se - gen, ich schrie em - por,

er lieb sein Ohr, ich schrie em - por,

er lieb sein Ohr dem Ruf von sei - ner heil' - gen Höh', dem

Ruf von sei - ner heil -

- gen, heiligen Höh'.

ich lag und schlief,

ich lag _____ und schlief, _____ und

wenn er - wacht, und wenn er - wacht, war Er's, der mich be - schirmt mit Macht, —

war Er's, der

p *cresc.*

mich be - schirmt mit Macht, ich lag und schlief,--

p

und wenn erwacht, und wenn erwacht, war Er's, der mich be-

p *cresc.* *f*

schirmt mit Macht,--

p

war Er's, der mich beschirmt mit Macht. Je - ho - va ist mein

p

Schild.mein Se - gen, auf al-len We-gen er-höht'—

p *cresc.* *p*

er, erhöht' er hülf-reich mir das

cresc.

Haupt,— auf al-len We - gen er - höht'

p *cresc.* *f*

er hülf-reich mir das Haupt, er-

p

höht' er hülf-reich mir das Haupt.

f

Fine.

Theodora. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

DIDIMUS.
(Alt.)

Pianoforte.

O grau-sam Ge-bot! Ge-wiss, dein ed-les Herz, Sep-

ti-mi-us, ver-abscheut dies Ge-schäft blutgiergen Eifers. Schuf nicht die Na-tur den

frei-en Geist des Men-schen e-wig frei? denn nim-mer ben-gest

du des Glaubens Kraft selbst mit dem schärfsten Marter-zeug des Tod's.

First system of musical notation for piano accompaniment. The treble and bass staves are in 6/8 time. The key signature has two flats. The music features triplet patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present.

Second system of musical notation for piano accompaniment. Continuation of the piano accompaniment with triplet patterns in the right hand.

Third system of musical notation for piano accompaniment. Continuation of the piano accompaniment with triplet patterns in the right hand.

Fourth system of musical notation. The vocal line enters with the lyrics "Ein gläu - big Herz, ein". The piano accompaniment continues with triplet patterns in the right hand.

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "gläu - - - big Herz, es trotzt dem Schwert, es trotzt dem". The piano accompaniment continues with triplet patterns in the right hand. A dynamic marking of *p* is present.

Sixth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "Schwert, es trotzt dem Schwert, ein gläu - - - big". The piano accompaniment continues with triplet patterns in the right hand. A dynamic marking of *cresc.* is present.

Herz, es trotzt dem Schwert, es trotzt dem Schwert, es trotzt dem Schwert, ge-

stählt in from - mem Muth, ge - stählt in from - mem

Muth,

— gestählt in frommem Muth;

es trotzt, mit Got - tes Wort be - wehrt, und

lacht der Flam - men Glut, und lacht, *cresc.*
 und lacht der Flam -
 - men, und lacht der Flammen *cresc.*
 Glut.
 Ein gläu - big -

14929

Herz, es trotzt dem Schwert, ge - stählt in frommem Muth,

ein gläu -

- big - Herz, es trotzt dem Schwert; es

cresc.

trotzt, mit Got - tes Wort be - wehrt, und lacht der Flam - mer Glut, der Flammen

cresc.

Glut, und lacht der Flam -

f *p*

men—Glut, und lacht—der Flammen

cresc.

Glut, und trotz und lacht der Flammen Glut.

Adagio. *a tempo*

zum Schluss.

Nicht Folterzwang, nicht Bann— und Haft

Fine.

bezwingt des frei - en Gei - stes Kraft, nicht Fol - ter - zwang, nicht

Bann — und Haft bezwingt des frei - en Gei - stes Kraft, be -

zwingt, be - zwingt

des frei - en Gei - stes Kraft, des freien Geistes, des

Geistes Kraft. nicht Fol - ter - zwang, nicht Bann und Haft

be - zwingt, be - zwingt,

Adagio.

bezwingt des frei - en Gei - stes Kraft. Ein gläu - big Herz, ein

Dal Segno.

Susanna. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

CHELSIAS.
(Bass.)

O lebt in Ba-by-lon solch ed-les Paar? Dann flie-sset

Pianoforte.

sanft das Al-ter mir da - hin. Den Pfad der Tu-gend wan-delt treu mein

Kind, und auf den Herrn ver-traut ihr frommes Herz.

Allegro moderato.

First system of musical notation for piano accompaniment. It consists of three staves: a bass staff with a whole rest, and a grand staff (treble and bass) with a forte (*f*) dynamic marking. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation for piano accompaniment. It continues the grand staff from the first system with various rhythmic patterns and accidentals.

Third system of musical notation for piano accompaniment. It continues the grand staff. The lyrics "Wer Gott vertraut, der" are written above the treble staff. A piano (*p*) dynamic marking appears at the end of the system.

Fourth system of musical notation for piano accompaniment. It continues the grand staff. The lyrics "rü - stet gut, er steht beschützt in treuer Hut," are written above the treble staff.

Fifth system of musical notation for piano accompaniment. It continues the grand staff. The lyrics "in treuer Hut; und stürzt er in Kampfes - glut, kein Speer und Schwert ver -" are written above the treble staff.

sehrt.

ihn, nein, kein Speer und Schwert, kein Speer, kein Schwert ver-
cresc.

sehrt ihn, kein Schwert versehrt ihn.
f

Wer Gott vertraut, der rü - stet gut,
p

er steht beschützt in treu - er Hut; und stürzet er in Kampfes -
cresc.

glut, und stürzet er in Kam-pfes - glut, kein Speer, kein

Schwert ver-sehrt

ihn, kein Speer und Schwert versehrt

ihn. Wer Gott vertraut,

der rüstet gut, er steht beschützt in treuer Hut;

und stür-zet er in Kam-pfes - glut. und stür-zet er in Kam - pfes -

cresc.

glut, kein Speer und Schwert, kein Speer, kein Schwert ver -

sehrt

ihn, kein Speer, kein Schwert versehrt

ihn.

Wer mit dem Schil - de, wer mit dem Schild des Herrn sich schirmt, ob auch Ge -

fahr ihn rings umthürmt, ob ihn der Feinde Schaar umstürmt, kein Leid, kein Harm be -

schwert ihn, ob ihn der Feinde Schaar um - stürmt, kein Leid, kein Harm be -

schwert, kein Leid, kein Harm be.schwert ihn, ob ihn der Feinde Schaar um -

stürmt, ob ihn der Feinde Schaar um - stürmt, kein Leid, kein Harm be -

schwert ihn. Wer Gott vertraut, der rü - stet gut,

er steht beschützt in treu - er Hut; und stürzt er in Kampfes -

cresc.

glut, und stürzt er in Kam-pfes-glut, kein Speer, kein Speer und Schwert versehrt

f

ihn. Wer Gott vertraut,

f *p*

der rü-stet gut, er steht beschützt in treuer Hut;

und stürzter in Kampfesglut, und stürzt er in Kampfesglut, kein Speer und Schwert, kein

cresc.

f

Speer, kein Schwert ver - seht.

ihn, kein Speer, kein

Schwert verseht ihn.

f

Fine.

Messias. III Theil.

ARIE.

Larghetto.

Sopran.

Pianoforte.

Sopran.

Pianoforte.

Larghetto.

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is a single line with rests. The Piano part consists of two staves (treble and bass) with a melody and accompaniment. The tempo is marked 'Larghetto.' and the dynamic is 'mf'.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on two staves, with a treble and bass clef. The score consists of six measures. The first measure is a whole rest for the voice. The second measure has a half note for the voice and a half note for the piano. The third measure has a half note for the voice and a half note for the piano. The fourth measure has a half note for the voice and a half note for the piano. The fifth measure has a half note for the voice and a half note for the piano. The sixth measure has a half note for the voice and a half note for the piano. The piano part includes a trill in the second measure and a trill in the sixth measure. The piano part also includes a piano (p) dynamic marking in the fourth measure.

weiss, dass mein Er - lö - ser le - bet, und dass

A musical score for a vocal and piano piece. The title at the top is "Er erscheint an dem jüngsten Tag". The music is written for voice (Soprano) and piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), indicating D major or B minor. The time signature is common time (C). The vocal line consists of two staves. The lyrics are written below the first staff: "Er er - scheint an dem jün - g - sten Tag". The piano accompaniment consists of two staves. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*). The tempo marking is "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

— auf Er - den hier. Ich

weiss, dass mein Er - lö - ser le - bet, und dass Er er - scheint

— an dem jü - ng - sten Tag, dass Er er - scheint — auf Er - den

hier. Ich weiss, — dass mein Er - lö - ser le - bet, und dass Er er -

scheint an dem jü - - - - - sten Tag, dass Er er - scheint

— auf Er - den hier.

dim. *f*

Wenn Ver - we - sung

p *cresc.* *p*

mir auch drohet, wird dies mein Au - ge Gott doch

f *p*

schaun, wird dies mein Au - ge Gott doch schaun.

p *cresc.* *f*

Ich weiss, dass mein Er - lö - ser le - bet,

p

wenn Ver - we - sung mir auch dro - het, wird dies mein

Au - ge Gott doch schau'n, wird dies mein Au - - - ge

Gott doch schau'n, es wird Gott schau'n. Ich weiss, dass mein Er - lö - ser le - bet,

denn Christ ist er - standen von dem Tod,

ein Erst - - ling de - rer, die

schla - - - fen, ein Erst - ling de-rer, die schla - fen, die

schla - fen. Denn Christ ist er -

standen, denn Christ ist er - standen von dem Tod, ein Erst - ling

de-rer, die schla - fen.

Adagio. a tempo

Fine.

Bedrücktheit
und
Schwermuth.



Scipio. Act II. Scene 3.

155

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

BERENICE.
(Sopran.)

Pianoforte.

The musical score is written for Soprano and Piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Larghetto'. The piano part features a complex, flowing accompaniment with various dynamics including *mp*, *cresc.*, and *p*.

Vocal Line (Berenice):

- First system: Rest.
- Second system: Rest.
- Third system: Rest.
- Fourth system: *Wie Woge drängt auf Wo - ge, wälzet sich Leid auf Lei - den, bis*
- Fifth system: *ganz die See - le versinkt im Meer der Qua - - len, bis ganz versinkt die See - le im*
- Sixth system: *Meer der Qua - len.*
- Seventh system: *Wie*

Piano Accompaniment:

- First system: *mp*
- Second system: *cresc.*
- Third system: *p*
- Fourth system: *cresc.*
- Fifth system: *p*
- Sixth system: *p*
- Seventh system: *p*

Wo-ge-drängt auf Wo-ge, wälzet sich Leid auf Leiden, bis gänzlich die See-le ver-

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

sinkt im Meer der Qua-

cresc. *p*

-len, bis ganz versinkt die Seele im Meer der Qua-len,

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

bis ganz versinkt die Seele im Meer der Qua-len, bis ganz die

See-le sinkt im Meer der Qua-len,

f

p cresc. cresc.

und mei-ne Lebens-stun-den, o wie sie langsam schleichend, langsam

p Fine.

schleichend aus Schmerze zu Schmerz zu To - de glei - ten, o wie sie langsam

schleichend, lang-sam schleichend von Schmerze zu Schmerz, von Schmerze zu Schmerz zu

To - de glei - ten, von Schmer-ze zu Schmerz zu To - de glei - ten.

Da Capo.

Lothar. Act II. Scene 15.

ARIE.

Andante.

Ges. v. Signor Bernacchi.

LOTHAR.
(ALT.)

Pianoforte.

Nie ver-za-ge ganz ein Wanderer, der da fern auf fremdem

Pfa-de, tie-fes Dunkel um sich her, — um sich her, die Nacht durch-irrt,

tiefe dun-ke Nacht durchirrt, — dun-ke Nacht durch-

irrt. Nie verza-ge ganz ein Wanderer, nie ver-za-ge,

f *p* *p* *cresc.*

der da fern auf fremdem Pfa - de, tie - fes Dun - kel um sich

p *cresc.*

her, die Nacht durch irrt,

p *cresc.*

der da fern auf fremdem Pfa - de, tie - fes Dunkel um sich her, die Nacht durch

p *cresc.* *dim.*

irrt, der da fern auf fremdem Pfade, tie - fes Dunkel um sich

cresc. *p*

her, die Nacht durch irrt.

cresc.

Mit dem ersten Lichte-

p

Fine.

schimmer, der den neu - en Tag ver - kün - det, steigt zuletzt das Morgenroth, das Morgen-

cresc.

roth hell-glänzend auf, steigt zu -

letzt das Morgen-roth hellglänzend auf,

steigt em - por das Mor - gen - roth.

cresc.

dim.

Da Capo.

Otto. Act I. Scene 12.

ARIE.

Larghetto.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

THEOPHANE.
(Sopran.)

Pianoforte.

The musical score is for a scene from the opera 'Otto'. It features a soprano part for Theophane and a piano accompaniment. The tempo is 'Larghetto' and the key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 12/8. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and describe a moment of emotional distress and a plea for peace.

System 1: The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment starts with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The tempo 'Larghetto' is indicated.

System 2: The vocal line continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The piano accompaniment features a series of chords and moving lines. The dynamic 'cresc.' (crescendo) is marked.

System 3: The vocal line has a half rest, followed by a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The dynamic 'pp' (pianissimo) is marked.

System 4: The vocal line has a half rest, followed by a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The dynamic 'pp' (pianissimo) is marked.

System 5: The vocal line has a half rest, followed by a half note E6, a quarter note F6, and a half note G6. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The dynamic 'pp' (pianissimo) is marked.

Lyrics:

Ihr Qualen mei - ner Brust, für kur - ze Zeit nur
 gönnet den Frieden mir, gönnet den Frie - den mir, dann kehrt zurück mir,
 ihr Qua - len mei - ner Brust, für kur - ze Zeit — nur

gönnet den Frieden mir, dann kehrt zu rück — mir, für kurze Zeit

cresc. *p*

nur gönnet den Frie den mir, — dann kehrt zu - rück —

cresc. *p* *cresc.*

— mir, ihr Qualen meiner Brust, gönnet den Frieden mir, dann

p

kehrt zu - rück — mir, dann kehrt, — dann kehrt — zu - rück — mir.

pp *p*

Ach, wie dies wun - de

p

Fine.

Herz ihr grausam wie - der nagt, ach, wie dies wunde Herz grau - sam ihr wieder

cresc.

p

nagt, die un - erbarmend ihr Frie - den mir und Ru - he raubt, die unerbarmend den Frie -

cresc.

p

den und mir — die Ru - he

cresc.

p

raubt. Ihr

p

Dal Segno.

Ariadne. Act I. Scene 6.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Scalzi.

ALCESTES.
(Sopran.)

Nur Muth, und warte nicht, bis dir zu_vor-ge - kommen ein e_del_müthiger

Pianoforte.

Freund! Carilden retten, mir al - lein kommt es zu! das soll der Preis sein für meine Treue!

Steht meinem Muth zur Seite, du, o Freundschaft und Pflicht und Ehr' und Liebe!

Andante larghetto.

mp

Manchmal mit düstrem Schleier ver - hüllt die hei - tre

pp

Schönheit in schwarz Ge.wölk der Himmel, in schwarz Ge.wölk der Himmel, dann

lichtet sich das Dunkel und klar er.scheint der Tag, und klar

erscheint der Tag, und klar erscheint der Tag.

Manch_mal mit dü.strem Schleier ver_hüllt die heitre Schönheit in schwarz Gewölk der

Himmel, dann lich.tet sich das Dun_kel, das Dun_kel,

dann lichtet sich das Dunkel und klar er-scheint der Tag, und

cresc.

klar, und

cresc. *cresc.*

klar er-scheint der Tag, dann lich-tet sich das Dunkel und klar erscheint der Tag, dann

mp *cresc.*

lich-tet sich das Dunkel und klar er-scheint der Tag, und klar er - scheint der

Tag.

f

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment in B-flat major.

Second system of the musical score, with lyrics: So steigt die Hoffnung leuchtend, ver-heissungvollen Blickes em-por in meinem

Fine. *p* *cresc.*

Third system of the musical score, with lyrics: Her-zen und lacht mir freundlich zu, so steigt die Hoffnung leuchtend, ver-heissung-vollen

p *cresc.*

Fourth system of the musical score, with lyrics: Blickes em-por in meinem Her-zen und lacht mir freundlich zu, und lacht mir

p *cresc.*

Fifth system of the musical score, with lyrics: freund-lich zu. Manch-

f

Dal Segno.

Zeit und Wahrheit. Act I.

ARIE.

Largo.

DER WELTSINN.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Gramverfinstert deine Brauen, wie wenn auf den Glanz der Auen schwarz Ge-wölk die Schatten

senkt, schwarz Ge-wölk die Schatten senkt; Gram verfinstert dei-ne

Brau-en, wie wenn auf den Glanz— der Auen schwarz Ge-wölk die Schat-ten

senkt, die Schatten senkt, schwarz Gewölk die Schatten senkt.

Freud' entblitzt dem Aug' in Won-ne, wie das Licht der gold-nen

Son-ne, wie das Licht der gold-nen Son-ne rings die Flur mit Strah-len

tränkt, wie das Licht der goldnen Sonne rings die Flur mit Strahlen tränkt.

Gram verfinstert dei-ne Brauen, wie wenn auf den Glanz der Auen schwarz Gewölk die Schatten

senkt; Gram ver-fin-stert dei-ne Brauen, wie wenn auf den Glanz-der

Au - en schwarz Ge - wölk die Schat - ten senkt, die - Schatten

cresc.

senkt, schwarz Ge - wölk die Schatten - senkt.

p

tr

Fine.

Julius Cäsar. Act I. Scene 8.

ARIE.

Largo e staccato.

Ges. v. Miss Robinson.

CORNELIA.
(Alt.)

Pianoforte.

tr

Dei - ne Ur - ne,

p

theures Grab - mal, birgt im Schooss all' mei - - ne

Ha - be; dei-ne Ur-ne, theures Grabmal, birgt im Schooss all'

mei - ne Ha - - be, birgt im Schooss all' mei - ne Ha -

be; dei-ne Ur - ne, theures Grabmal,

birgt im Schoosse all' meine Ha-be, birgt im Schoo - - sse, birgt im Schoosse all'

meine Ha - be, birgt im Schoo - sse

all' meine Ha - be.

p *f* *Fine.*

Passion.

(Nach Johannis.)

RECITATIV und ARIE.

EVANGELIST.

Also ging Jesus her- aus, und trug eine Dornen-krone und Purpurkleid.

Pianoforte.

pp

Adagio.

Sopran I.

Schauet, mein Je - sus von Purpur um - fangen, schauet, mein Jesus,

Sopran II.

Schauet, mein Je - sus von Pur - pur um - fangen, schauet, mein

Pianoforte.

p

schauet, mein Je - sus, Je - sus von Purpur um - fangen, von Purpur um - fan - gen,
 Je - sus, Jesus von Purpur um - fangen, von Purpur um - fangen, kommt er ge -

kommt er ge - gangen mit Dornen ge - schmückt; bleich die hold - se - li - gen,
 gangen, ge - gangen mit Dornen ge - schmückt; bleich die hold - se - li - gen,

lieb - li - chen Wan - gen ach! von dem Schmerze, ach, von dem Schmerze, der tief ihn be -
 lieb - li - chen Wan - gen ach! von dem Schmerze, dem Schmerze, der tief ihn be -

drückt. Un - se - re Wun - den und Sün - den zu hei - len, beut er sich
 drückt. Un - se - re Wun - den und Sün - den zu hei - len, beut er sich

selber den tödtli-chen Pfei-len; un-se-re Wun-den und Sün-den zu hei-len, un-se-re

selber den tödtli-chen Pfei-len; un-se-re Wun-den und Sün-den zu hei-len, un-se-re

Wun-den und Sün-den zu hei-len, beut er sich selber den tödt-li-chen Pfei-len.

Wun-den und Sün-den zu hei-len, beut er sich selber den tödt-li-chen Pfei-len.

dim. *p* *cresc.*

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

Samson. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

SAMSON.
(Tenor.)

Was hat ein Engel mich ver-kündet einst? als in des Feuers Loh' er em-

Pianoforte.

por fuhr von dem Al-tar, vor mei-nes Va-ters Aug'? Wa-rum ward

Werk und Wei-se mir bestimmt, als ei-nem Manne, aus-erwählt von Gott? Wenn ich ver-

geh' in Schmach und Banden hier, ein Hohn, ein Spott dem Feind? O hartes Loos! unnennbar ist mein

Gram! er na-get tief, der Wunde gleich, von un-heilbarem Schmerz.

Largo e staccato.

Schwer-muth, fürwahr, ruht nicht—al-lein in Haupt und Brust und

Herz, in Haupt und Brust und Herz!

cresc. *p* *f*

Schwer-muth, für-wahr, ruht nicht al-lein in Haupt und Brust und Herz!

p *cresc.*

sie drin-get auf ge-hei-mem Pfad bis in der See-le Tie-fen ein,

p *cresc.* *pp*

und raubt, in Qual und Schmerz, dem Geist die Kraft zu

p *cresc.*

Rath und That, dem Geist die Kraft zu Rath—

p

— und That, dem Geist die Kraft zu Rath und That;

und raubt, in Qual und Schmerz, dem Geist die Kraft zu Rath und

That, und raubt, in Qual und Schmerz, dem Geist die Kraft

Adagio. Tempo I.

zu Rath und That.

Fine.

Samson. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

MICHA. (Alt.) zu Samson.

Ruh - rei - cher Held! einst Is - rael's Eh - re,

Pianoforte.

SAMSON. (Tenor.)

nun sein Schmerz! dir naht der Freunde Schaar, zu grüssen dich! Seid mir will-

cresc.

MICHA.

SAMSON.

kommen! Grausam entriss man dir die Freiheit und das Licht! O süs-ses

Licht! wie härt mich dein Ver - lust! o mehr als Dürftig-keit und

Haft und Schmach! die See-le selbst deckt schwere Fin-ster-niss!

Larghetto e staccato.

SAMSON.
(Tenor.)

Pianoforte.

First system of the musical score. The tenor part has a whole rest. The piano accompaniment begins with a trill in the right hand and a trill in the left hand, followed by a crescendo and a fortissimo (f) section.

Second system of the musical score. The tenor part has the lyrics: "Tief dunkle_Nacht! kein Tag, kein Licht, nur dunk_le_Nacht, nur dunk_le_Nacht umhüllt mein". The piano accompaniment features chords and a piano (p) marking.

Third system of the musical score. The tenor part has the lyrics: "An - gesicht! O prang- end Licht!". The piano accompaniment features chords and a piano (p) marking.

Fourth system of the musical score. The tenor part has the lyrics: "kein milder Schein, mit Ta - ges- glanz mein Aug' zu freu'n! Tief dunkle Nacht!". The piano accompaniment features chords and a piano (p) marking.

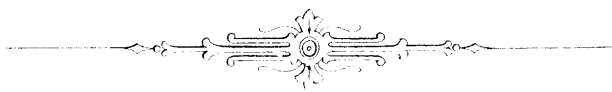
kein Tag, kein Licht, nur dunk - le — Nacht umhüllt mein An - ge - sicht!

Weh! mir nicht frommt dein Schöpferspruch! Sonn', Mond und Stern tilgt mir dein Fluch, Sonn', Mond und Stern,

Sonn', Mond und Stern tilgt mir dein Fluch, Sonn', Mond und Stern, Sonn', Mond und

Stern — tilgt mir — dein Fluch!

Betrachtungen.



Josua. Act II. Scene 1.

ARIE.

Larghetto.

ACHSA.
(Sopran.)

Pianoforte.

All' ird'scher Stolz und
 eit - ler Sinn, wie sinkt er bald da - hin, wie
 sinkt er bald da - hin, all' ird'scher Stolz und eit - ler Sinn, wie sinkt er bald - da -
 hin, wie sinkt er bald da - hin! Der stärk - ste

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

Fels. — auf den — wir bau'n, ist fe-stes Gottver-trau'n, ist fe-stes Gott-ver-

cresc.

trau'n. All' ird'scher Stolz, all' ird'scher Stolz und

f *p* *cresc.*

eit-ler Sinn, wie sinkt er bald da - hin, wie sinkt er bald da -

dim. *f* *p*

hin, wie sinkt er bald da - hin, all' ird'scher Stolz und eit-ler Sinn, wie

p *cresc.*

sinkt er bald da - hin! Der stärkste Fels, — der stärk - ste

dim. *cresc.*

Fels, auf den wir baun, ist fe-stes Gottver-traun, ist fe-stes Gott-ver-

traun, der stärkste Fels ist fe-stes Gottver-traun, der stärk-ste Fels ist

festes Gottvertraun, der stärk-ste Fels, auf den wir baun, ist festes Gottver-

traun, ist fe-stes Gottver-traun, ist festes Gott-ver-traun.

Fine.

Judas Maccabäus. Act II.

RECITATIV und ARIE.

EINE ISRAELITIN.
(Sopran.)

Nicht mehr in Zi - on soll der Jung - frau

Pianoforte.

Schaar, wild in Bethörung, weih'n den mächt'gen Sang der A - staroth, der Himmels - kö - ni - gin.

Fern, fern nach Ty - rus weist die Göttin weg, oder stosst ihren Dienst und Priester aus bis zum ent -

ferntesten Win - kel die - ser Welt, uns nicht zu täuschen mehr mit frommem Trug.

Larghetto.

Fal-scher Weis-heit Trugge-spinnste täuschen uns mit

eit-ler Lust, täu-schen uns mit eit-ler Lust;

doch kein Reiz der Zau-ber-kün-ste hei-let uns die

— kranke Brust; doch kein Reiz der Zau-ber-kün-ste, doch kein

Reiz der Zau-ber - kün-ste hei-let uns die kran-ke Brust, hei-let uns die

kran - ke Brust.

Fine.

Nur Ein — Heil kann uns — be - glücken, Got - tes Weis-heit nur das

Herz, Got - tes Weis - heit nur das Herz; — sie al - lein kann nie — be -

rü - cken, sie al - lein kann nie - be - rü - cken, sie al - lein - heilt je - den Schmerz.

cresc.

p *f*

Dal Segno.

Belsazar. Act I. Scene 3.

ARIE.

Largo, un poco piano.

DANIEL.
(Alt.)

Pianoforte.

heil - ges Buch, der Wahrheit Quell und Grund, der reinsten Weisheit rei - cher

p

Schatz, der Weis-heit reicher Schatz, der Weisheit Schatz! — Bei Tag sei stets in meinem Mund.

cresc.

all'mein Ge-dan-ke sei bei Nacht, all' mein — Ge-danke sei bei Nacht, — all'mein Ge-

p *cresc.*

dan - ke sei — bei Nacht. Wer auf dein

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

Wort nicht achtsam hört, versäumt sein Heil. von Wahn bethört, versäumt, — versäumt sein Heil, versäumt,

cresc.

— versäumt sein Heil, von Wahn — bethört, versäumt, — versäumt sein Heil, — versäumt sein

p

Adagio.

a tempo

Heil, von Wahn, — von Wahn bethört. O heil — ges Buch, der Wahrheit Quell und Grund, o

p *cresc.*

heil — ges Buch, der Wahrheit Grund, der reinsten Weisheit rei — cher Schatz!

Bei Tag sei stets in mei — nem Mund, all' mein Gedank' bei Nacht, — all'

f *dim.* *p*

mein Gedanke sei bei Nacht, all' mein Gedanke sei bei Nacht, — all' mein Ge — dan —

cresc. *p*

Adagio.

a tempo

— ke sei — bei Nacht.

a tempo

Gelegenheits-Oratorium.

ARIE.

Andante.

Tenor.

Pianoforte.

Wie

cresc.

gross ist die Gefahr, diestets umstürmt den edlen Mann und ihn mit Fall be droht,

p *cresc.* *p*

wie gross ist die Gefahr, diestets umstürmt den edlen Mann und

mf

ihn mit Fall be droht. wenn ihn des Himmels Gnade nicht beschirmt und fest Vertraun ihn

pp

löst aus al - ler Noth, wenn ihn des Himmels Gnad,

cresc.

wenn ihn des Him - mels Gna - de nicht be - schirmt.

cresc.

Wie gross ist die Ge - fahr, die stets um - stürmt den ed - len

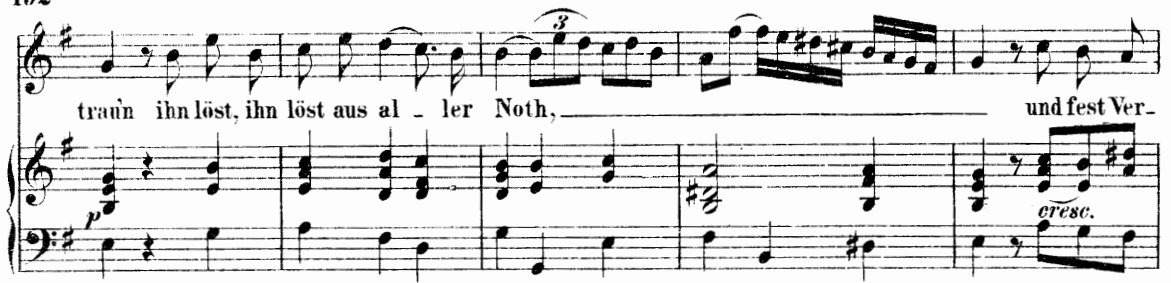
p

Mann, den ed - len Mann, und ihn mit Fall, mit Fall be - droht,

p

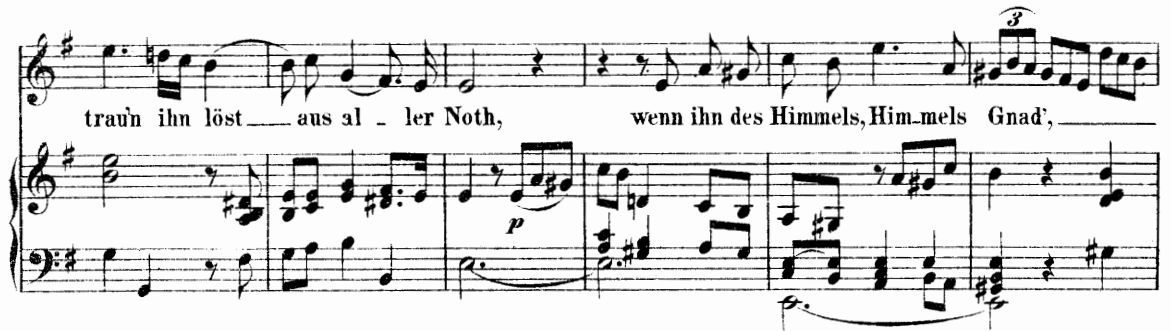
wenn ihn des Himmels Gnade nicht be - schirmt und fest Ver -

cresc.



trau'n ihn löst, ihn löst aus al - ler Noth, und fest Ver-

cresc.



trau'n ihn löst — aus al - ler Noth, wenn ihn des Himmels, Him-mels Gnad',

p



des Himmels Gnad', des Himmels Gnad',



wenn ihn des Himmels Gnade nicht be - schirmt und fest Ver-trau'n, und fest Ver-trau'n ihn



löst aus al - ler Noth.



Fine.

Aetius. Act II. Scene 8.

193

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Montagnana.

VARUS.
(Bass.)

Pianoforte.

Thö-richt ist der, der dei-ner Gunst ver-trau-et, o

un-be-ständ-ge Göt-tin! nur zu sehr, o treu-los Glück, ist

thöricht, der dir traut; thöricht, ja ist der, der dei-ner Gunst ver-trauet!

Andante.

Wald - ent - stammt aus rau - her Wie - ge,

kommt ein froh - ge - mu - ther Hir - te und vom Hauch des Glücks ge - tra - gen,

steigt zur Herrschaft er em - por,

und vom Hauch des

Glücks ge - tra - gen, steigt zur Herr - schaft

er em - por.

Wald - entstammt aus rau - her Wiege,

kommt ein froh - ge - mu - ther Hir - te, der, vom Hauch des

Glücks - ge - tra - gen, auf zum Königs - thro - ne steigt,

dim.

der, vom Hauch des

p *cresc.*

Glücks ge - tra - gen, auf zum Kö - nigs -

thro - ne steigt,

dim.

Adagio.

auf zum Kö-nigs - thro-ne steigt.

tr.

Nah' dem Thron, aus Kö - nigswindeln,

p

unglückse - lig entstammt ein An - drer, den im Zorn das blin - de Schicksal

cresc. *p* *cresc.*

zu der Heer - de Hut ver - dammt, den im Zorn das

p

blin - de Schicksal zu der Heer - de Hut ver - dammt, den im Zorn das

p

Adagio.

blin - de Schicksal zu der Heer - de Hut verdammt, *a tempo*

p *tr*

tr

Dal Segno.

Alexander Balus. Act III. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

ASPASIA.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Gott! gab es je ein jam-mer-voll-res Loos, als

so leh' er-hab-ne Grösse im Ver-fall? Wie sank er hin aus Macht und Lieb' und

Glück, zum O-pfer hin dem schnö-de-sten Ver-rath!

Andante.

Weh! was ist des Men_schen Loos? mächtge Lust und mächtges Leid!

weh! was ist des Menschen Loos? mächtge Lust und mächtges Leid! nichts bleibt herrlich,

nichts bleibt gross in dem Wechsel_lauf der Zeit, nichts bleibt herrlich, nichts bleibt gross.

Weh! was ist des Men_schen Loos? mächtge Lust und mächtges Leid!

nichts bleibt herrlich, nichts bleibt gross in dem Wechsel_lauf der Zeit,

Adagio.

in dem Wechsel - lauf der Zeit. *a tempo*

Fine.

Lothar. Act I. Scene 8.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Strada.

ADELHEID.
(Sopran.)

Pianoforte.

Halten auch fest die Ketten mich ge - fes - selt, in die grausam ei - nes

An - dern Ge - walt den Fuss mir bann - te, um so theu - e - rer

werden sie meiner See - le und nur noch lieber wird mir der Kerker werden.

Allegro moderato.

First system of musical notation. The treble clef staff is empty. The piano accompaniment in the bass clef staff begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef staff enters in the second measure with a *cresc.* (crescendo) marking.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The piano accompaniment in the bass clef staff features a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The piano accompaniment in the bass clef staff features a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle of the system.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The piano accompaniment in the bass clef staff features a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. A *f* (forte) dynamic marking is present in the middle of the system.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains the lyrics: "Froh durchstreicht das Schiff die Wo - gen, wenn die Lüf - te es lind um - spie - len,". The piano accompaniment in the bass clef staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle of the system.

doch wenn Sturm am Him - melsbo - gen auf - zieht und das

Meer — durch - wüh - let, geht es un - ter im Wo - gen - brand, —

geht es un - ter im Wo - gen - brand, —

cresc. *p*

im Wo - genbrand.

cresc. *f*

Froh durch - streicht das

pp

Schiff die Wo - gen, wenn die — Lüf - te es lind um - spie - len,

cresc.

doch wenn Sturm am Him - mels - bo - gen auf - zieht und das

p *cresc.*

Meer durch - wüh - let, geht es un - ter im Wo - gen - brand, ———

p

cresc. *f*

cresc.

doch wenn Sturm am Him - melsbo - gen auf - zieht und das

p *cresc.*

Meer durch - wüh - let, geht es un - ter im Wo - gen - brand, _____

f

im

Adagio.

Wo - gen - brand, im Wo - gen brand, geht es un - ter im Wo - gen brand.

p *cresc.*

First system of musical notation, piano introduction. The treble staff is empty. The right hand of the piano plays a rapid, ascending and descending scale-like pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, piano introduction. The treble staff is empty. The right hand continues the scale-like pattern. The left hand has a *p* (piano) dynamic marking.

Third system of musical notation, piano introduction. The treble staff is empty. The right hand continues the scale-like pattern. The left hand has a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The system ends with the word *Fine.*

Fourth system of musical notation, piano introduction. The treble staff is empty. The right hand continues the scale-like pattern. The left hand has a *p* (piano) dynamic marking. The system ends with the word *Fine.*

Fifth system of musical notation, piano introduction. The treble staff is empty. The right hand continues the scale-like pattern. The left hand has a *p* (piano) dynamic marking. The system ends with the word *Fine.*

p *cresc.*

Adagio.

sondern kühn das Loos be-sie-gen, selbst im To-de — gross und stolz.

Da Capo.

Flavius. Act I. Scene II.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Senesino.

GUIDO.
(Alt.)

Pianoforte.

Die Lieb', E - mi - lia, die Eh - re, Guido, Lo - thario, U -

go - ne, o Schick - sal, o Sterne! doch wie? als ehr - ver - ges - sen

wird in I - ta - liens Na - men e - wig die Welt mich ver - dammen! Fort aus dem Sinne,

schmeichelnder Liebeszauber der reizend holden Augen! Es stirbt dereinst die

Liebe mit der Schönheit, doch der Nachruhm bleibt ewig, ohne zu sterben.

Allegro moderato.

Das Hermlin wagt selbst sein Leben,

wenn ihm Verletzung be-droht den Schimmer seines blanken Vliesses, seines blanken Vliesses.

das ihm Reiz und Schmuck verleiht.

Das Hermelin wagt selbst sein Leben, wenn Ver-le-tzung droht dem Schimmer

— sei nes blan — ken,

— blanken Vlies-ses, das ihm Reiz und Schmuck verleiht.

Das Herme-lin wagt selbst sein Le-ben,

cresc. *p* *f*

wenn Ver-le-tzung droht dem Schimmer seines Vliesses, das ihm Reiz und

dim.

Schmuck verleiht,

Adagio.

seines Vliesses, das ihm Reiz und Schmuck verleiht. *a tempo*

f

So scheut mehr und flie - het Je - der

p

Fine.

jeden Ma - kel sei - ner Eh - re, als den Tod selbst, wer dem Pfad der

cresc.

Eh - re folgt, mehr als Tod selbst, wer dem Pfad der Eh - re folgt, —

wer dem Pfad der Eh - re folgt.

f

Da Capo.

Ptolemäus. Act I. Scene 4.

ARIE.

Ges. v. Signora Faustina.

Andante.

Pianoforte.

mp cresc.

ELISA. (Sopran.)

Wenn du die Blu - me schaust, die nur ver - küm - mert keimt,

cresc.

rasch gib ihr andern Grund, und fröh - lich sprosst sie auf und

p cresc.

strahlt an Blü - then - pracht

vor an - dern Blu - men, und fröhlich sprosst sie

cresc.

auf *tr tr* und strahlt an Blüten - pracht

p f p

vor an - dern Blu - men.

cresc.

Wenn du die Blu - me schaust, die nur verküm - mert keimt,

p cresc.

rasch gib ihr an - dern Grund und fröhlich sprosst sie auf

dim. p

und strahlt an Blüthen - pracht _____ vor an -

cresc.

- dern Blu - men, und fröhlich sprosst sie auf und strahlt an Blüthen -

p *cresc.*

pracht, _____

p

Adagio. *a tempo*

und strahlt an Blü - then - pracht _____ vor an - dern Blu - men.

cresc. *f*

Fine.

Und so, wenn Lieb' viel leicht dir jetzt die Gunst ver - sagt, —

p

rei - sse sie aus der Brust und pflanze neue Lieb',

cresc. *p* *cresc.*

und pflanze neue Lieb' in ihr, dann findest du den Frie -

den des Her - zens; rei - sse sie aus der Brust,

p *cresc.*

und pflanze neue Lieb', und pflanze neue Lie -

- be in ihr, dann findest du des Her - zens Frie - den. Wenn

p *cresc.* *dim.* *Dal Segno.*

Josua. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

ACHSA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Der gnädige Gott er - hör - te mein Ge - bet, und meinem Othniel

p *cresc.* *dim.* *Dal Segno.*

lieh er mächtigen Schutz. Ist er mir fer - ne, seufzend weil' ich dann; kehrt er zu rück, wie

p *cresc.* *dim.* *Dal Segno.*

Larghetto.

jauchzt mein Herz in Lust! Wie Son - nen - licht, wie

p *cresc.* *dim.* *Dal Segno.*

Son - nen - licht die Blum' er - quickt, die sank, vom Re - gen - sturm ge - knickt, das

schwere - Haupt gebeugt; wie Sonnen - licht, wie Sonnenlicht die Blum' erquickt, die

sank, vom Re - gen - sturm geknickt, das schwe - re Haupt ge - beugt:

so

füllt dein Blick mich froh mit Lust, durchstrahlt wie Bli - tze

mei - ne Brust, und je - der Gram entweicht.

cresc. *p*

Wie Sonnenlicht, wie

p

Son - nen - licht die Blum' er - quickt, die sank, vom Re - gen - sturm ge - knickt, die

sank, die sank, vom Sturm geknickt, ge -

beugt das schwe - re Haupt: so füllt dein Blick mich froh mit Lust, durch -

cresc.

strahlt wie Blitze mei - ne Brust, und je - der Gram entweicht, und

p *pp*

je - der Gram entweicht, und je - der Gram entweicht, ent -

Adagio.

weicht, _____ und je - der

cresc.

a tempo

Gram__ entweicht.

Fine.

Richard. Act II. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Faustina.

PULCHERIA.
(Sopran.)

O Va - ter! O Him - mel, wo - zu wollt ihr mich

Pianoforte.

zwin - gen? Soll ich, um mich zu rä - chen an dem treu - lo - sen

Mann, mich zu des Truges willigem Werkzeug schmähhlich gebrauchen lassen? O nein!

es ist nicht mög - lich, dass so gott - lo - sem Thun ich Hül - fe ge -

wäh - re! Doch, mein eig - ner Va - ter, o Himmel! verlangt es

al-so und fordert, dass Con-stanze ich ver-ra-the, dass ich Richard ver-ra-the!

Die A - ne - mo - ne, der Schmuck der Wiese, ist Al - len lieblich

und un - benei - det um ih - ren Reiz, um ih - ren Reiz.

ist un - be - nei - det um ih - ren Reiz,

um ih - ren Reiz. Die A - ne - mo - ne,

der Schmuck der Wie - se, die A - ne - mo - ne, der Schmuck der Wie - se,

ist Al-len lieb - - - - - lich

cresc. *p*

und un-be-nei-det um ih-ren Reiz, ist un-be-nei-det um ih-ren Reiz.

mf *p* *f*

um ihren Reiz, und un-be-nei-det, und un-be-nei-

p *cresc.*

- - - det um ih-ren Reiz, und - - - un-be-nei-det um ih-ren Reiz,

p *cresc.*

- - - und un-be-neidet um ih-ren Reiz.

p

So steht mein Herz auch fröhlich und lau-ter in

tr

p

Fine.

heit-er Blü-the, nur weil es schuld-los und rein sich weiss, nur

cresc.

weil es schuld-los und rein sich weiss, und rein sich weiss.

p

cresc.

So steht mein Herz auch in heit-er Blü-the, nur

f

p

weil es schuldlos und rein sich weiss, nur weil es schuldlos und

p *cresc.*

rein sich weiss, nur weil es schuldlos und rein sich weiss.

dim.

Da Capo.

Susanna. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

SUSANNA.
(Sopran.)

Pianoforte.

O edler Chelsias! deine Vaterhand hat mich gelehrt, der

Falle zu entgehn, die sündige Ir-rung stellt; endlosen Dank be-

kennen dir dein Kind, sei stets der Zweite, der dies Herz beherrscht.

Andante.

First system of musical notation. The treble clef staff has a whole rest. The piano accompaniment in the bass clef staff begins with a quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G, and a half note G. Dynamics include *p* and *mf*.

Second system of musical notation. The treble clef staff has a whole rest. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a whole rest. The piano accompaniment features a trill in the right hand. Lyrics: "Wie sinkt, wenn Pflege nicht sie nährt, der". Dynamics include *p*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a whole rest. The piano accompaniment continues. Lyrics: "Blume kränkelnd Haupt, des lindenden Hauchs der Luft beraubt, verwelket und ver-sehrt." Dynamics include *cresc.* and *p*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a whole rest. The piano accompaniment continues. Lyrics: "wie sinkt so bald der". Dynamics include *p*.

Blume kränkelnd Haupt, wie sinkt so bald ihr

Haupt, wenn Pfl_e-ge nicht sie nährt, ver_wel_ket und ver_sehrt, wie

sinkt ihr kränkelnd Haupt ver -

wel_ket und versehrt; wie

sinkt, wenn Pfl_e-ge nicht sie nährt, der

Blu-me krän-ke!nd Haupt, be-raubt der Luft, be-

raubt des lin-den Hauchs

der Luft, des lin-den Hauchs der Luft beraubt, ver-

welket und versehrt, wie sinkt der Blu-me Haupt ver-

wel-ket und ver-sehrt!

Und wär' des Men_schen See - le denn nicht der

p

Fine.

grössern Pfl_e - ge werth, nicht der grössern Pfl_e - ge werth? war'

p

cresc.

Menschengeist und See - - le denn nicht der grössern Pfl_e - ge - werth? und

p

cresc.

wär' die See - le - denn, und wär' der Geist nicht der

p

cresc.

grö-ssern Pflē-ge werth? und wär' die See-le denn, und

wär' der Geist nicht der grö-ssern Pflē-ge werth? und

wär' die See-le-denn, und wär' die See-le-denn nicht werth, — nicht der

grö - ssern Pflē - ge werth?

Wie

Dal Segno.

Frohsinn und Schwermuth. III Theil.

RECITATIV und ARIE.

DER GEMÄSSIGTE.
Tenor oder Sopran.

Ihm wird das Leben nicht ver-bracht auf irrem Abweg von dem Ziel.

Pianoforte.

in Tho-ren-lust, in Kinder-spiel, Ge-lag und Tän-zen, Tag und Nacht;

noch auch in Schwermuth ste-ter Dauer, in Erstarrung, Trübsinn, Trauer.

Larghetto.

mp

Denn

wah-ren— Reiz den Tha-ten— leiht, denn

wah-ren— Reiz den Tha-ten— leiht nur Ordnung, Richtmaas,

Ort und Zeit, nur Ord-nung, Richtmaas, Ort und Zeit, nur Ord-nung,

Richtmaas, Ort und Zeit; und sie— er—

höhn— des Le-bens Bau zum Him-mel auf in würdiger

Schau, und sie er -

höhn des Lebens Bau zum Him-mel auf in würd'ger Schau, und sie er-höhen des

Lebens Bau zum Him-mel auf in würd'ger Schau, und sie er-höhen des

Lebens Bau zum Him-mel auf in würd'ger Schau.

Fine.

Frohsinn und Schwermuth. III Theil.

DUETT.

Andante Larghetto.

Pianoforte.

The piano accompaniment for the first system consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a rhythmic foundation with a steady eighth-note pattern. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The tempo is marked *Andante Larghetto*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The system concludes with a double bar line and repeat signs.

The second system introduces the vocal part for the Soprano. The vocal line is written on a single staff with lyrics in German: "So wie der Tag die Nacht be". The piano accompaniment continues with two staves, maintaining the eighth-note pattern in the left hand and providing harmonic support for the vocal melody. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The system concludes with a double bar line and repeat signs.

schleicht und haucht die Schat-ten weg, Tenor.
So wie der

und haucht die Schat-ten
Tag die Nacht be- schleicht und haucht die Schat-ten

weg, und haucht die Schat-ten weg, und haucht
weg, und haucht die Schat-ten weg,

die Schatten weg, und haucht
und haucht

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

Qd. ** Qd.* ** Qd.* ***

Qd. ** Qd.* ** Qd.* ***

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

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

14929 *Qd.* ** Qd.* ** Qd.* ***

die Schat-ten

die Schat-ten

cresc.

weg:

weg:

f

Ad.

cresc.

dim.

p

so löst des

so löst des Gei - stes Licht den

p

cresc.

Gei - stes Licht den Trug,
 Trug, der Wahr - heit Mor - gen - glanz ver -

der Wahrheit Morgen - glanz ver -
 scheucht

p *cresc.*

scheucht

die Nacht, die um die See - le

p

die Nacht, die um die See - le

lag, die um die See - le

cresc. *f* *dim.*

lag, und neu geht auf der Wahr - heit

lag, und neu geht auf der Wahr - heit

p *cresc.*

Tag, so löst des Gei - stes Licht den

Tag, so löst des

p *cresc.*

Trug, der Wahr - heit Mor - gen - glanz ver -

Gei - stes Licht den Trug,

f *p*

scheucht die

der Wahr - heit Mor - gen - glanz ver -

cresc.

Nacht, die Nacht, die um die See - le
scheucht

p

lag, die Nacht, die um die See - le lag, und neu,
die Nacht, die um die See - le lag, und neu,

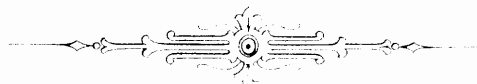
p

und neu
und neu

— geht auf der Wahr - heit Tag, und neu geht auf der Wahr - heit
— geht auf der Wahr - heit Tag, und neu geht auf der Wahr - heit

mf *p*

Humor.



Alcina. Act I. Scene 12.

ARIE.

Allegro moderato.

Ges. v. Signor Carestini.

RUGGIERO.
(Alt.)

Pianoforte.

Das sü_sse Mündchen,

das schwarze Auge, ich weiss, ent_zückt dich, doch mir tren noch

ist sie; die so be_rückt dich, ist nicht für dich! Das sü_sse

Mündchen, das schwarze Au_ge, ich weiss, ent_zücket dich; doch die be_rücket

dich, mir tren stets ist sie, und nicht für dich, und nicht für dich;

cresc. *p* *f* *p*

das sü-sse Mündchen, das schwarze Auge,

f *mf* *p*

ich weiss, ent-zückt dich, doch tren mir ist sie; die so be-

f *p* *cresc.* *p*

rückt dich, ist nicht für dich; das sü-sse Mündchen, das schwarze Au-ge,

f *p* *cresc.*

ich weiss: entzückt dich, doch die be-rückt dich, nein, nein, ist nicht für dich, nein,

p *f* *p*

ritard.

ist noch treu mir, und nicht für dich, und nicht für dich.

cresc. *p* *f*

a tempo

f

Komm, sei kein Thor du; schlag's aus dem Sinn dir!

mp

Fine.

dies Aug' be-stach dich; doch gib zur Ruh' dich, doch gib zur Ruh' dich,

p *cresc.* *f*

für dich ist's nicht, ist nicht für dich, ist nicht für dich, komm, komm,

p *p* *p* *f*

Thor du, komm, komm, sei nicht thöricht, komm, denn sie ist nicht für

dich, denn sie ist nicht für dich, gib dich zur Ruh, sie ist für dich nicht.

*Da Capo.***Deidamia. Act II. Scene 10.****ARIE.***Allegro moderato.*

Ges. v. Miss Edwards.

Pianoforte.

ACHILLES. (Sopran.)

Ja, mich rei-zet, mich er-freuet jener hübsche kleine Hügel

mehr als alle Liebes - narrheit, o - der thö - richt treu zu sein; ja, mich

cresc. *p*

rei - zet, mich er - freuet je - ner hüb - sche klei - ne

cresc.

Hügel mehr als alle Liebes - narrheit, o - der thö - richt

p *cresc.*

treu zu sein.

f

Lieb' ver - acht' ich, mehr ge -

p

fällt mir, einem flücht'gen scheu-en Re-he jagend auf der Spur zu

folgen, als die schön - sten Lie - bes - won - nen, die sie ver-

cresc. *dim.*

hei-ssset und doch nicht giebt.

Lieb-ver-acht' ich, mehr ge-fällt mir, einem flücht'gen

scheuen Re - he jagend auf der Spur zu folgen,

als die schönsten Liebes - wonnen, die sie ver - heisset und doch nicht

cresc. *p*

gibt,

cresc.

die sie ver - hei - sset, die sie ver - hei - sset und doch nicht gibt.

f

Fine.

Xerxes. Act I. Scene 15.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Chimenti.

ATALANTA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Um den Schatz zu ent - füh - ren, der dir ein Quell der

Wonn' ist und mir des Leidens, soll List mir helfen, wenn Liebe mir nicht beisteht.

Allegro moderato.

Ein Blickchen, schelmisch äugelnd, ein

Lächeln lo-se schmeichelnd, ein Wink der Augenwimpern schlägt Liebesfunken auf, schlägt Liebes-

funken auf; ein Blickchen, ein Lächeln, ein Wink der Augen.

wimpern, schelmisch äugelnd, lose schmeichelnd, schlägt Liebesfunken auf,

schlägt Lie - bes - fun - ken auf;

ein Blickchen, ein Lächeln, ein Winkchen schlägt Liebesfunken

auf, ein Blick - chen, ein Lächeln, ein Wink der Augen.



wim-pern, schelmisch äug-elnd, lo - se schmeichelnd, schlägt Lie-bes - fun - ken



auf, _____ schlägt Liebes - fun - ken auf, ein Blickchen. ein Lächeln,



ein Winkchen, ein Wink der Augen - wimpern, schelmisch äug-elnd, lo - se



schmeichelnd, schlägt Liebes - funken auf, _____ schlägt Lie - bes -



fun - ken auf.

Fine.

Und Wei-nen, Trü-gen, Gleissen sind auch ge-schickte Wei-sen auf

Amor's Spiel zu klim-pern, und ich ver-steh' mich drauf. ver-steh' mich drauf! Ein

Dal Segno.

Alcina. Act I. Scene 8.

ARIE.

Allegro.

Ges. v. Mr. Beard.

Pianoforte.

ORONTES. (Tenor.)

Gu-te See-le! den Frau-en traust du? den Frau-en traust du?

p *cresc.*

Siehst du Ei - ne, die dein ach - tet, nach dir schmach - tet, denk' und

p *cresc.*

sprich: Lug und Trug kann all' das

p

sein, Lug und Trug,

f

Lug und Trug kann all' das sein, Lug und Trug kann all' das

sein.

p *cresc.*



Gu-te See - le! den Frauen



traust du? gu - te See-le! den Frau-en



traust du? den Frauen traust du? Siehst du Eine, siehst du Ei-ne, die dein



achtet, nach dir schmachtet, denk' und sprich: Lug und



Trug kann all' das sein, Lug und

Trug, Lug und Trug kann all' das sein, Lug und Trug, —

Lug und Trug —

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

kann all' das sein, ja alles nur Trug, —

ritard.

Lug und Trug kann all' das sein. *a tempo*

Je - ne Seuf - zer, freund - lich schmeichelnd,

p

Fine.

je - ne Bli - cke, die dich ver - schlin - gen, tückisch heuchelnd, täu - schen

dich lie - be - los

mit Lie - bes - schein, lie - be - los mit Lie - bes - schein.

Da Capo.

Flavius. Act III. Scene 2.

ARIE.

Allegro moderato.

Ges. v. Miss Robinson.

TEODATE.
(Alt.)

Pianoforte.

mf *p* *cresc.* *parlando* *cresc.* *dim.* *p*

Was trifft denn für Schuld mich, wenn Amor so will?
wenn A-mor so will, wenn A-mor so will? was
trifft mich für Schuld denn, wenn A-mor so will? der sausend zu

tausend die Pfei-le ver-sen-dend, der blin-de Be-schwingte, ver-wundet mein Herz,

der Blinde, Be-schwingte,

der sau-send zu tau-send die Pfei-le ver-sen-dend, der blin-de Be-

schwingte, ver-wundet mein Herz, was trifft denn für Schuld mich, wenn A-mor so

will? Was trifft mich für Schuld denn,

wenn A-mor so will? was trifft mich für Schuld denn, wenn A-mor so will?

wenn A-mor so will?

Wer weiss nicht, dass A - mor dem

Fine.

Herzen ge - bie - tet, im Bli - tze des Blicks hat auch dein's er be - siegt; wer

weiss nicht, dass A-mor dem Herzen ge - bietet, im Bli - tze des

Blicks hat auch dein's er be - siegt, im Bli - tze des Blicks, im Bli - tze des

Blicks hat auch dein's er be - siegt. Was trifft mich für Schuld denn, wenn Amor so will?

Dal Segno.

PORUS. Act I. Scene 4.

ARIE.

Allegro.

Ges. v. Signora Merighi.

ERISSENA.
(Alt.)

Pianoforte.

Wer liebt, du weisst es, ist wie von Sin - nen,

ist wie von Sin_nen, im - mer nur kla - gend,

seufzend und za_gend, spricht von nichts Anderm als von - dem Tod, als von - dem Tod,

immer nur kla_gend, seufzend und zagend, spricht von nichts Anderm als von dem Tod.

Wer liebt, du weisst es ja, ist wie von Sin_nen,

wer liebt, du weisst es ja, ist wie von Sin - nen, im - mer nur kla - gend,

seufzend und za_gend, spricht von nichts Anderm als von dem Tod, als von dem Tod,

cresc.

p

immer nur klagend, seufzend und za_gend, spricht von nichts Anderm als von dem Tod,

p *cresc.* *p*

spricht von nichts An - derm als von dem Tod.

cresc.

f

f

p *cresc.*

Fine.

Ich weiss von Leid nichts und nichts von Kla-gen, nicht nenn' ich-grau-sam

und hart den Him-mel, drum von der Lie-be hat Leid mein Herz nicht,

ist doch die Lie-be kein Mär-tyr-thum, ist doch die-Lie-be,

ist doch die Lie-be kein Mär-tyrthum, nein, nein, o nein! ist doch die Lie-be kein

Mär-tyrthum.

Dal Segno.

Berenice. Act II. Scene 3.

ARIE.

Ges. v. Signora Strada.

Andante.

Pianoforte.

mp

First system of the piano introduction. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth notes.

Second system of the piano introduction. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, and the left hand maintains the accompaniment.

BERENICE. (Sopran.)

Immer mil-de und immer freundlich, will ich nicht euch, ihr lieben Augen,

First system of the vocal entry. The soprano line begins with a half note, followed by eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Second system of the vocal entry. The soprano line continues with a half note and then eighth notes. The piano accompaniment features a *p* (piano) dynamic marking.

auch im Zorne blickt ihr reizend, auch im Zor -

Third system of the vocal entry. The soprano line continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) marking.

- ne, auch im Zorne blickt ihr reizend, auch im Zorne blickt ihr

reizend, auch im Zor-ne, ihr lie-ben Au-gen, auch im Zor-ne blickt ihr

rei-zend, blickt ihr rei-zend.

Immer milde

und im-mer freundlich, will ich nicht euch, ihr lie-ben Au-gen, auch im Zor-ne blickt ihr

reizend, auch im Zorne, auch im Zorne blickt ihr reizend, auch im Zor-ne blickt ihr

reizend, auch im Zor -

p *cresc.*

- ne blickt ihr reizend, im_mer mil_de, will ich nicht euch, auch im Zorne blickt ihr

p *cresc.*

reizend, auch im Zor-ne, — auch im Zor-ne blickt ihr rei - zend, im_mer

p

mil_de, will ich nicht euch, auch im Zor-ne blickt ihr reizend, auch im Zor-ne, —

cresc.

— auch im Zor - ne,

Adagio.

a tempo

auch im Zor-ne blickt ihr rei-zend;

und nicht strahlt ihr min-der glän-zend, minder

p *cresc.*

Fine.

lieb-lich, minder ver-lo-ckend, wenn so wild im Groll

p

ihr fun - kelt, wenn so wild im Groll ihr fun kelt.

und nicht strahlt ihr min - der glän - zend, minder lieb - lich, minder ver - lockend,

wenn so wild im Groll ihr fun kelt, wenn so wild im Groll ihr fun - kelt.

Da Capo.

Atalanta. Act III. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Mr. Beard.

AMINTA.
(Tenor)

(Siehe, die Falsche! Die täusch' ich!) Nun al - so, I - re - ne! Du hast ver -

Pianoforte.

schmäht mich, und ich, der stets Verrathne, fand ein Herz, das ich liebe und das auch mich liebt.

Allegro moderato.

p *cresc.*

Ei-ner And-ern gab mein *p*

Herz ich, die viel schö-ner noch als du, die viel schö-ner noch als

du, und viel lie-ber noch als du, und viel fei-ner noch als du, einer *cresc.* *f* *p*

An-der-n gab mein Herz ich, die viel schö-ner und viel lie-ber und viel

fei - ner, die viel schöner und viel lieber und viel fei - ner, und viel fei - ner noch als

du, die viel schöner und viel lie - ber,

die viel feiner, ei - ner Andern gab das Herz ich, die viel schöner und viel

lie - ber, die viel fei - ner und viel schöner und viel lieber und viel fei - ner, und viel

fei - ner noch als du, ei - ner An - dern gab das Herz ich, die viel

fei_ner noch als du.

Und ich fand kein schönés Sträuben, fand kein

p *cresc.*

Fine.

Weigern, als ich warb um Lieb' und Treu', als ich warb um Lieb' und Treu!

dim. *mf*

Dal Segno.

Julius Cäsar. Act I. Scene 8.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

CLEOPATRA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Ptolemä_us mag immer im Frevelmuth den Weg zum Throne suchen! mir

gibt das Va_ter - er_be als ein gü_tig Geschenk der Gott der Lie_be!

Allegro.

Al - les darf die Schö - ne wa - gen, Al - les, Al - les, Al - les darf

die Schö - ne wa - gen, die ver - schla - gen lieblich lä - chelt, schelmisch bli - cket.

Al - les, Al - les, Al - les darf

die Schö - ne wa - gen, die ver - schla - gen lieblich lä - chelt, schelmisch

bli - cket, die ver - schla - gen lieb - lich lä - chelt, lieblich

lä - chelt, schelmisch blickt.

Al - les, Al - les darf die Schö - ne wa - gen, die ver - schla - gen lieblich

lä - chelt, schelmisch bli - cket, lieb - lich lä - - - - -

cresc.

- chelt, schel - mish bli - cket,

p

lieblich lä - - - - -

cresc. *dim.*

Adagio.

- chelt, schel - mish blickt, lieblich lä - - - - -

p

a tempo

- chelt, schelmisch blickt.

f *p*

f *p*

Wund' auf Wun-de wird sie schlagen,
p
Fine.

nur ver-sa-gen, nur ver-sa-gen darf kein Pfeil, den sie ver-schicket,

Wund' auf Wunde wird sie schlagen, nur ver-sagen darf kein Pfeil, den
cresc.

sie schi-cket, nur ver-sagen darf kein Pfeil, den sie schi-cket.
p

Frohsinn und Schwermuth. II. Theil.

275

ARIE.

Pomposo.

Pianoforte.

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

DER FROHSINNIGE. (Sopran.)

Mir führt ein hei_tres Lust_spiel vor, wo Jon_son scherzt und sein Hu -

The second system shows the vocal line for the soprano and the piano accompaniment. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics include *mp* (mezzo-piano).

mor!

The third system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line has a rest followed by the lyrics. The piano accompaniment features a crescendo. Dynamics include *p* (piano) and *cresc* (crescendo).

Mir führt ein hei_tres Lustspiel vor, mir führt ein

The fourth system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line has a rest followed by the lyrics. The piano accompaniment features a crescendo. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

hei-tres Lustspiel vor, wo Jon-son scherzt- und sein Hu-mor, wo Jon-son

scherzt und sein Hu-mor;

wo Shakespeare, al-ler Mu-sen Lust, jauch-zet sein Lied aus vol-ler

Brust, jauch-zet

sein Lied aus vol-ler

Brust, wo Shakespeare, al - ler Mu - sen

Lust, jauch - - - - - zet,

jauch - - - - - zet, jauch - - - - -

- - - - - zet sein Lied - - - - - aus vol - - - - - ler Brust.

Fine.

INHALT.

Verzückung.

Seite

1. Frohsinn und Schwermuth. Komm, komm, o Göttin.
4. Frohsinn und Schwermuth. Komm, edle Göttin.
6. Frohsinn und Schwermuth. Gedankenschwer. andächtig.

Glücksgefühl.

9. Zeit und Wahrheit. Zephirhauch der Freude
13. Alexander Balus. O Mithras, all' dein Strahlengold
16. Semele. Endlos selig lebt nun, allbeglückt
20. Sosarmes. In tausend süßen Freuden
24. Admet. Von Neuem lacht mir
28. Herakles. Hinweg, o Gram, hinweg, o Qual
33. Zeit und Wahrheit. Nichts mehr von Klagen
35. Zeit und Wahrheit. Komm', komm! leb' der Freude

Hoffnungserwachen.

37. Gelegenheits-Oratorium. Nach langer Nacht und wildem Sturm
44. Tamerlan. So denn entsprosst im Herzen
47. Alexander Balus. O Hoffnung, du aller Menschen Trost
50. Herakles. Die lächelnde Stunde bringt das Glück
54. Jephtha. Beglückter Tage Morgenroth

Hoffnung und Furcht.

57. Rhadamist. Dem Schiff gleicht verschlagen in Meeresturm
59. Semele. Komm', stille mir der Laune Qual
64. Susanna. Das Vogelpaar das Nahrung sucht
68. Alexander Balus. Bange schwebt mein Herz in Pein
75. Scipio. Noch in beklomm'n'rer Angst
77. Belsazar. Vorahnend hofft und bangt

Furcht und Verzweiflung.

81. Jephtha. Schreckensbilder gross und bleich
87. Aetius. Ach, ganz bin ich Verwirrung!
90. Siroe. Ich sinke, grausame Götter
94. Rodelinde. Wenn mein Schmerz nicht stark genug ist
96. Lothar. Ich fühle der Reue Zahn in der Brust.
100. Zeit und Wahrheit. Wie Wolken vom Sturme durchsauset.
109. Jephtha. Oeffne, du dunkles Grab, den Schlund
112. Herakles. Wo flich' ich hin

Stimm- Begrenzung.*	Stimm-Register.**				
	Sopran.	Mezzo- Sopran.	Alt.	Tenor.	Bass.
<i>D</i> bis <i>B</i>	<i>S</i>			—	
<i>Cis</i> » <i>A</i>	<i>S</i>			—	
<i>B</i> » <i>B</i>	<i>S</i>			—	
<i>B</i> » <i>C</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>C</i> » <i>G</i>	—	<i>MS</i>	—	—	—
<i>E</i> » <i>A</i>	<i>S</i>			—	
<i>A</i> » <i>H</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>H</i> » <i>D</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>A</i> » <i>Gis</i>	—	<i>MS</i>			
<i>C</i> » <i>Es</i>	—		<i>A</i>	—	—
<i>Fis</i> » <i>E</i>	—	<i>MS</i>	—	—	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—	—
<i>H</i> bis <i>C</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>B</i> » <i>Es</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>B</i> » <i>D</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>Es</i> » <i>As</i>	<i>S</i>			—	
<i>Ais</i> » <i>E</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>Fis</i> » <i>G</i>	—	—		<i>T</i>	
<i>H</i> » <i>E</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>Dis</i> » <i>Gis</i>	<i>S</i>	—		—	
<i>F</i> » <i>As</i>	<i>S</i>			—	
<i>D</i> » <i>As</i>	<i>S</i>	—		—	
<i>B</i> » <i>F</i>		—	<i>A</i>	—	
<i>H</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—		—	
<i>B</i> » <i>Es</i>			<i>A</i>	—	
<i>F</i> » <i>As</i>	<i>S</i>			—	
<i>D</i> » <i>G</i>	—	—		<i>T</i>	
<i>D</i> » <i>A</i>	<i>S</i>			—	
<i>C</i> » <i>As</i>		—		<i>T</i>	
<i>A</i> » <i>G</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.

Vertrauen und Zuversicht.

121. Salomo. Mit dir durch Moor und Wüstensand
 122. Silla. Auf den sturmbelegten Wellen
 124. Theodora. Süß' Ros' und Lilie, duftig Bild!
 127. Anthem. II. Der gute Gott lohnt gute That.
 129. Gelegenheits-Oratorium. Jehovah ist mein Schild, mein Segen . . .
 136. Theodora. Ein gläubig Herz, es trotzt dem Schwert
 143. Susanna. Wer Gott vertraut, der rüstet gut
 150. Messias. Ich weiss, dass mein Erlöser lebt

<i>D bis G</i>	—	<i>MS</i>	—	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	<i>A</i>	—
<i>B bis Des</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>E » G</i>	—	—	—	<i>T</i>
<i>E » G</i>	—	—	—	<i>T</i>
<i>B » Es</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>G » Es</i>	—	—	—	<i>B</i>
<i>E » Gis</i>	<i>S</i>	—	—	—

Gedrücktheit und Schwermuth.

155. Scipio. Wie Woge drängt auf Woge
 158. Lothar. Nie verzage ganz ein Wanderer.
 161. Otto. Ihr Qualen meiner Brust
 164. Ariadne. Manchmal mit düstern Schleier
 168. Zeit und Wahrheit. Gram verfinstert deine Brauen
 170. Julius Cäsar. Deine Urne, o theures Grabmal
 172. Passion. (Nach Joh.) Schauet, mein Jesus
 175. Samson. Schwermuth, fürwahr, ruht nicht allein
 179. Samson. Tief dunkle Nacht

<i>D » As</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>B » Des</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>F » As</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>D » B</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>H » Fis</i>	—	<i>MS</i>	—	—
<i>D » D</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>D bis G</i>	—	—	—	<i>T</i>
<i>E » G</i>	—	—	—	<i>T</i>

Betrachtungen.

181. Josua. All' ird'scher Stolz und eitler Sinn
 184. Judas Maccabäus. Falscher Weisheit Truggespinste
 187. Belsazar. O heiliges Buch der Wahrheit Quell und Grund
 190. Gelegenheits-Oratorium. Wie gross ist die Gefahr
 193. Aetius. Wald entstammt aus rauher Wiege
 198. Alexander Balus. Weh! was ist der Menschen Loos?
 201. Lothar. Froh durchstreicht das Schiff die Wogen
 208. Flavius. Der Hermelin wagt selbst sein Leben
 212. Ptolemäus. Wenn du die Blume schauet.
 216. Josua. Wie Sonnenlicht die Blum' erquicket.
 221. Richard. Die Anemone der Schmuck der Wiese
 226. Susanna. Wie sinkt wenn Pilege nicht sie nährt.
 231. Frohsinn und Schwermuth. Denn wahren Reiz den Thaten leiht . .
 234. Frohsinn und Schwermuth. So wie der Tag die Nacht beschleicht .

<i>D » G</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>D » A</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>B » Es</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>Dis » G</i>	—	—	—	<i>T</i>
<i>F » F</i>	—	—	—	<i>B</i>
<i>D » F</i>	—	<i>MS</i>	—	—
<i>D » A</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>B » Es</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>D » G</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>D » G</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>D » G</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>Cis » G</i>	—	<i>MS</i>	—	—
<i>D » G</i>	<i>S</i>	—	—	<i>T</i>
<i>Duett</i>	<i>S</i>	—	—	<i>T</i>

Humor.

241. Alcina. Das süsse Mündchen, das schwarze Auge
 244. Deidamia. Ja mich reizet mich erfreuet
 248. Xerxes. Ein Blickchen schelmisch angelnd
 251. Alcina. Gute Seele! den Frauen traust du?
 256. Flavius. Was trifft denn für Schuld mich
 259. Porus. Wer liebt, du weisst es
 263. Berenice. Immer milde und immer freundlich
 268. Atalanta. Einer Andern gab mein Herz ich.
 271. Julius Cäsar. Alles darf die Schöne wagen
 275. Frohsinn und Schwermuth. Mir führt ein heitres Lustspiel vor .

<i>H bis E</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>D » A</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>Dis » Gis</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>E » G</i>	—	—	—	<i>T</i>
<i>H » D</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>C » D</i>	—	—	<i>A</i>	—
<i>E » A</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>F » G</i>	—	—	—	<i>T</i>
<i>E » A</i>	<i>S</i>	—	—	—
<i>E » G</i>	<i>S</i>	—	—	—