

Sammlung
von **Gesängen** aus
Händel's
Opern und Oratorien.

Vierter Band.

Breitkopf & Härtel.

Pr. 4 Mark netto.

Sammlung
von Gesängen aus
Händel's
Opern und Oratorien.

Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben
von

Victorie Gervinus.

Vierter Band.

Bearbeitung Eigenthum der Verleger für alle Länder.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Pr. 4 Mark netto.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Entl. Sta. Hall.

14890.

East School
C. 1901
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 einigermaßen 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 Maché in die Musik eingeführt werden;) und keine wirkliche Grossmutter kann mehr Vergnügen an Enkeln haben, als sie an diesen ihr zwar kaum bekannten Kindern. Diese Weihnacht hat sie nicht weniger als 30 Werke von »Händel« bezogen, die sie theils selbst bescheert, zum grössten Theil aber ihren Zöglingen durch deren Eltern 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 Händel's Opern-Direktion in London die betreffende Rolle zu singen hatten, beigefügt habe. Der Einfluss, den Italien auf die Entfaltung des Kunstsinnés bei »Händel« gehabt hat, ist nach meiner Ueberzeugung durch jene italienischen Sänger noch verstärkt worden, die mit ihrer vollendeten Gesangkunst seinem Genius noch lange hin befruchtend zur Seite standen; von dieser Seite her verdienen ihre Namen einen unvergänglichen Ruhm.

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

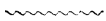
Sieben Hefte — dem in der »Einleitung« angedeuteten Inhalte folgend — werden die ganze Sammlung umschliessen.

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

Heidelberg, am 20. Mai 1877.

Victorie Gervinus.

EINLEITUNG.



Ursprung des Gesangs.

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

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

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

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

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

Empfindungslaute (Vocale) sind der musikalische Gehalt der Sprache.

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

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

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

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

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

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

Das Recitativ.

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

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

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

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

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

Wenn Aug' und Ohr, die beiden höchsten Sinne, von einem äussern Gegenstande gereizt werden, so theilen sie ihre Erregung, welche die gesehenen und gehörten Erscheinungen in ihnen erzeugten, den Centralorganen mit. Die Seele empfängt von dem übertragenen Reiz der äusseren Sinnesempfindung einen Eindruck in dem bewusstwerdenden innern Gefühle. Unmittelbar ehe uns Geist und Wille, Begriff oder Bestreben, aus vollerer Erkenntniss in hellere Beziehungen zu den vorgegangenen Dingen setzen, gehorchen gleichmässig Töne, Mienen und Geberden, die Dolmetscher des innern 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 Gefühlssprache abzulauschen versteht, knüpft seine Kunst mit unzerreissbaren Banden an die ewige Menschennatur an und wird zu dem Menschengeste redend, 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 Gegensatz. 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 entfließen wäre, immer nur in einem Kreise von unklaren, in Gestalt und Zeichnung verschwommenen Dunstbildern schweben würde, die wie ein Abendgewölk wohl einen Eindruck, aber, weil ohne deutlichen Gegenstand und Grund, nur einen völlig unbestimmten Eindruck machen können.

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

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

Die Tonkunst schuf hier in fruchtbarster Wirkungskraft jene unzerstörbaren Gattungen aller volksthümlichen Naturmusik in Sang und Spiel, mehr im Chor als im Einzelgesang. Die gleichmässige Ausbreitung der gleichen glücklichen, erhöhten Stimmung über einen weiten Gesellschaftskreis trägt überwiegend einen seelisch-sympathischen Charakter. Bei Tanz und Gelag, in Fest- und Trinkliedern, bei Begräbniss- und Hochzeitfeiern bringen die Theilnehmer, Leidträger und Glückwünschenden gemeinsame Stimmungsgefühle mit, welche die Tonkunst leicht hat, in Akkorden der Trauer und Fröhlichkeit, die sie anschlägt, widerklingen zu machen. Auch das religiöse Lied hat seine Wurzel in dem gleichen Stimmungsgeföhle, 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 Geföhle 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 Geföhle, wie sie in dem Einzelleben der Menschen vorkommen, nicht beziehen lässt, hat daher in den Regionen gemeingefühlicher Stimmungen seine eigentliche Stätte, und konnte zu einer mannichfaltigen und grossartigen Entwicklung erst nach dieser Wendung gelangen. Hatte man das Lebendigste, was das volkmässige Schlacht- und Siegeslied oder der typische Kirchengesang und Choral andächtigster Einfalt geschaffen hat, an die grossen nationalen und religiösen Ausbrüche des Dankjubels, des Siegjauchzens, oder der jammernden Wehklage Einzelner und ganzer Völker über ein gegenwärtiges Heil und Glück, über eine gegenwärtige Noth und Drangsal in den alttestamentlichen Oratorien Händel's, so wird man einig sein, dass hier der Chorgesang seine herrlichsten Triumphe gefeiert hat.

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

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

Denn es ist eine ganze Welt von Möglichkeiten in den menschlichen Geföhlszuständen 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 Gesangsausdrucks mit dem Wortsinne, des Wortes mit der Handlung.

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

Einzelgefühle.*

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

Am deutlichsten tritt diese frohleidende, leidfrohe Regung innerhalb dieser Ariensammlung hervor in den »Ariosen Klagen«, in der »Rührung«, dem »Mitleid«, 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 Ausdrücke männlichen Mitgefühles in dem treuen Diener Lichas bis zu der erhabenen Tröstung der in dem Messias angekündigten Vergebung, — welche Stufengrade!

Bitte und Gebet, ein besonders fruchtbarer Stoff dieser gemischten Empfindungen, finden uns getheilt in einem Gefühle der Unlust und der Lust, der Hilfsbedürftigkeit und der Hoffnung auf Hülfe. Der Accent, der in sich getheilte Gefühlslaut, wird sich je nach der Bedeutung des Gegenstandes der Bitte und der Natur des Bittenden in so mannichfaltiger Weise verändern, verflachen oder vertiefen, senken oder steigern, dass die Tonkunst nicht leicht eine 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 sonnenheiteres Gemüth, über dessen Leben sich dunkle Schatten legen: — Verlust des Vaters, des Vaterlandes und der Freiheit — ohne es gleichwohl ganz verfinstern zu können. Ihr Gesang (O Freiheit du) ist ein elegisches Klagelied, das aus einer Seele kommt, die um die entschwundene Freiheit trauernd nicht an sie zurück denken kann, ohne in unwillkürlich erregter Phantasie sich die Schaar der Freuden und Reize zu vergegenwärtigen; wiederholt bricht 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: Leidenschaften, — die den Charakter der Leidenschaftlichkeit, des Affectes bereits verloren und daher den musikalischen Boden verlassen haben.

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

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

Ebenso liegt es weit auseinander nach Ton und Kraft der Stimme, ob der Zürnende nur ereifert oder ob er erbost genug ist, zur Stimmung der Rache aufgebracht zu werden; ob er in edler Entrüstung und Auflehnung eines innern Abscheus wider schmähhche 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 Kummers, hoffen zu dürfen oder sorgen zu müssen, welche der Tonkunst einen musikalischen Ausdruck darbietet.

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

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

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

II.

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

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

III.

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

IV.

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

Musikalische Malerei.

I.

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

II.

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

Der menschliche Geist und Sinn hat schon in der gesprochenen Sprache diesen Weg der musikalischen Nachahmung angebahnt. Die rohen Naturlaute der einfachsten Gemüthsbewegungen, das Aechzen, Schluchzen, Stöhnen, Seufzen, Winseln, Wimmern und Heulen, das Jodeln und Jauchzen, das Murren und Grollen, das Lispeln, Flüstern und Schmeicheln sind alles tönende Worte, in welchen sich die musikalische Malerei — wie man will — in die Sprache eingenistet, oder die Sprache der musikalischen Malerei den Weg gewiesen hat. Zahllose bewegte Erscheinungen in der Natur sind der Art, dass durch sie dem Auge so viel Wahrnehmbares wie dem Ohre Vernehmbares gleichzeitig geboten wird: das Rollen des Donners, begleitet von dem Leuchten des Blitzes, das Schnauben und Tosen des Sturmes, begleitet von dem Sturze der krachenden Bäume, das Säuseln des Windes, begleitet von dem Zittern der Zweige, das Wiegen der Wellen, das Flackern der Flammen, das Klettern, Hüpfen, Springen, Fliegen der Thiere, das Rauschen, Sprudeln, Strömen, 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 unterworfen, und umgekehrt auf die menschlichen Gefühle die Sprache der Natur übertragen: man hörte die Winde ächzen, die Quellen murmelnd trauern, den Donner grollen und wieder den Zorn der Seele donnern und das Gemüth wie die Erde schüttern und die Affecte gleich dem Kampfe der Elemente stürmen und toben.

Händel.

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

Ein Organismus von dem allerfeinsten Gewebe, bot Händel der weiten Welt der Gefühle unendliche Berührungspunkte dar, durch welche die ganze Mannichfaltigkeit des menschlichen Gemüthslebens in seiner allempfänglichen Seele wie in einem Brennpunkte zusammenstrahlte, um durch die schöpferische Kraft seines Geistes wieder ausgestrahlt zu werden. Von dem Augenblick an, wo er, abgehend von dem lange betretenen Pfade der Gewöhnung und des Tagesgeschmacks, sich in die vollen Ströme und offenen Meere der Völker- und Weltgeschichte warf, geschah es, dass ihm das Vergangene und das Gegenwärtige, das Heimische und das Fremde, das Volksthümliche und das Persönliche, das Allgemeine und das Besondere gleich geläufig ward; dass er sich, in allseitiger Bewanderung, im Weltlichen und Geistlichen, im Heidnischen und Christlichen mit gleicher Leichtigkeit bewegte; dass er in dem gotterfüllten Prophetismus des Judenthums wie in dem schönen sittlichen Mass und sinnlichen Ebenmass des Griechenthums, in der Ritterlichkeit des Mittelalters wie in der Geistigkeit der Neuzeit gleichmässig zu Hause war; dass er die Sprache der stärksten Männernatur wie der zartesten Frauenseele, des Heroen und des Kindes gleich trefflich zu reden verstand. Bei all diesem weiten Geistesverkehr ist in seiner gesunden Empfindungsweise von irgend etwas Ueberreiztem oder Weichlichem auch nicht die leiseste Spur zu entdecken; der ganze Gefühlskreis in seinen Werken wird von jeder Ummatur und Veraltung und Verirrung so gut wie ganz frei gefunden. Diese tiefe Kenntniss der normalen menschlichen Natur, der enge Anschluss an das unverkünstelte Seelenleben verleiht den Tonstücken Händel's jenes höchste Kennzeichen des ächten Kunstwerks: Das Gepräge der Naturnothwendigkeit, das sie vor allen anderen voraus haben, kraft welcher sie mit der Naturkraft selber zu wetteifern scheinen. Ausgetübt mit der grossen Gabe, sich in völliger Selbstentäusserung der gegenständlichen Beobachtung der Aussenwelt ganz hinzugeben, von dem Geiste nie rastender Thätigkeit getrieben, in dem Werke und Beruf seiner Kunst aufopferungsvoll ganz aufzugehen, ausgestattet mit einer so bewundernswerthen Leichtigkeit und Sicherheit der Schaffungsgabe, dass man in gleich fassungsloser Bewunderung steht vor der materiellen Masse seiner Leistungen wie vor der ideellen Beherrschung seiner Stoffe, ist er geeignet, uns über alle übrige Tonkunst — auch die der spätern, in mechanischen Fertigkeiten und Hilfsmitteln weit vorgeschrittenen Zeiten — eine Unbefriedigung empfinden zu machen, weil seine Werke nie sättigen, nie erschöpft werden können und wie keine anderen jede grössere Anstrengung unaufhörlich mit grösseren Genüssen belohnen. Von keines Tonkünstlers Werken ist in dem Maasse wie von den seinen zu behaupten, dass sie, nach jener im Eingang betonten Auffassungsweise der Griechen von der Aufgabe der Musik, veredelnd vorbilden für Leben und Sitte, dass man in ihnen, wie in keinen anderen, verstehen lernt, was die Alten von den reinigenden Wirkungen der Tonkunst auf Charakter und Willen der Menschen ausgesagt haben. So ist auch von keinem andern Tonkünstler in dem Maasse wie von Händel auszusagen, dass er durch die weltbewegende Kraft seiner Kunst ein 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.
Alcina	»	1735	» » Antonio Marchi.
Trauungs-Hymne	»	1736	» aus den Psalmen.
Atalanta	Oper	1736	Textdichter unbekannt.
Justinus	»	1736	Text von Graf Beregani.
Arminius	»	1736	» » Dr. Antonio Salvi.
Alexander's Fest	Ode	1736	» » John Dryden.
Berenice	Oper	1737	Textdichter unbekannt.
Pharamund	»	1737	Text von Apostolo Zeno.
Begräbniss-Hymne	»	1737	» aus der Bibel.
Xerxes	Oper	1738	Textdichter unbekannt.
Saul	Oratorium	1738	Text von Newburgh Hamilton.
Israel in Aegypten	»	1738	» aus der Bibel.
Cäcilien-Ode	»	1739	» von John Dryden.
Deidamia	Oper	1740	» » Paolo Rolli.
Frohsinn und Schwermuth	Oratorium	1740	» » Milton.
Samson	»	1741	» » Newburgh Hamilton.
Messias	»	1741	» aus der Bibel.
Dettinger Te Deum	»	1743	» » » »
Semele	Oratorium	1743	» von William Congrave.
Herakles	»	1744	» » Thomas Broughton.
Belsazar	»	1744	» » Charles Jennens.
Joseph	»	1746	» » James Miller.
Gelegenheits-Oratorium	»	1746	» aus der Bibel.
Judas Maccabäus	Oratorium	1746	» von Thomas Morell.
Josua	»	1747	» » Thomas Morell.
Alexander Balus	»	1747	» » Thomas Morell.
Salomo	»	1748	» » Thomas Morell.
Susanna	»	1748	Textdichter unbekannt.
Theodora	»	1749	Text von Thomas Morell.
Die Wahl des Herakles	»	1750	» aus Spencer's Polymetis.
(Ein musikalisches Zwischenspiel.)			
Jephtha	Oratorium	1751	» von Thomas Morell.
Sieg der Zeit und Wahrheit	»	1757	» » Thomas Morell.

(a. d. Italienischen übersetzt.)

Edules Selbstgefühl.

Edule Entrüstung.

Samson. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

SAMSON.
(Tenor.)

Leg' an dein Zeug und nimm den Speer, den mächt'gen We - ber -

Pianoforte.

Larghetto e pomposo.

baum, und komm in mein Be - reich!

Mir kam von dem le - bend'gen Gott, von dem lebend'gen Gott des

Himmels Ga - be, des Himmels Ga - be - Kraft und Muth, zu

dämpfen mächt'ger Spöt-ter Spott, zu dämpfen mächt' - - - - ger

mp *p* *f*

Spöt-ter Spott, zu zähmen der Ty-rannen Wuth, zu zähmen der Ty - ran - - -

p *cresc.*

- nen Wuth, zu

dim. *mf*

däm-pfen mächt' - - - - ger Spötter Spott, zu zäh-men der Ty-

cresc.

ran-nen Wuth.

f

Dem Gu - ten hab' ich Trost gereicht, und Freiheit ihm, den

p *cresc.*

Zwang ge - beugt, — den Noth und Zwang ge - beugt, dem Gu - ten hab' ich Trost ge - reicht, —

dim. *cresc.*

— Trost — gereicht, und Freiheit ihm, den Zwang gebeugt. den Noth — und Zwang ge -

mf

beugt, und Frei - heit ihm, den Zwang gebeugt, dem Guten hab' ich Trost ge - reicht,

und Frei - heit ihm, den Zwang gebeugt, und Freiheit ihm, den

dim. *Adagio.*

Noth und Zwang ge-beugt.

a tempo

Fine.

Arminius. Act I. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor D. Annibali.

ARMINIUS. (Alt.)

Pianoforte.

E - he Ar - min beu-get die Stir-ne vor Ro-ma's

Thron, eh' er ver-leug-net die Hei-math, die Her-kunft, die

VARUS.

Göt-ter, stirbt er in Qua-len! Ha! du bist all-zu stolz!

* An solchen Stellen und
singe:
spiele:

die Heimath, die Herkunft, die

ARMINIUS.
(AII.)

Andante e staccato.

Pianoforte.

So

hart wie mein Ge - schick ist, so

stark ist auch mein Herz, so hart wie mein Geschick ist,

so hart wie mein Ge - schick ist, so stark

ist auch mein Herz;

cresc. *f*

ja, so hart, so hart, so hart wie mein Ge-

p *f* *p*

schiek ————— ist, so

cresc.

stark — ist auch mein Herz, so hart wie mein Ge-schiek ist, so stark ist,

p *cresc.*

so stark, so stark ist auch mein Herz, so hart wie mein Geschick ist, so

Adagio.

stark — ist auch mein Herz. *a tempo*

Du kannst das Le - ben rau - ben mir, die Frei - heit rau - ben

Fine.

mir, unglücklich werd' ich sein, unglücklich werd' ich sein, Ver-räther

cresc.

Adagio.

nie, Ver-räther nie, unglücklich werd' ich sein, Ver-rä - ther nie.

mp

Da Capo.

Berenice. Act I. Scene 12.

RECITATIV und ARIE.

BERENICE.

ALEXANDER.

A - le - xan - der, dir ver - dank' ich - Nicht

Pianoforte.

doch, - o Für - stin, ich be - geh - re nicht Dank! Lieb' ich den Ab - glanz dei - ner

Lie - be doch in ihm, und dien' ich dir in ihm, dien' ich mir selbst.

Allegro moderato.

Ges. v. Signor Conti.

ALEXANDER.
(Tenor.)

Dieses

Pianoforte.

We - sen, das theu - re, ge - liebte, immer Lie - be nochstrahlt es in's Herz, immer Lie -

cresc.

- be noch strahlt es in's Herz, dieses We-sen, das theure, das ge-liebte, immer

Lie-be, immer Lie-be noch strahlt es in's Herz, im-mer Lie-be noch strahlt

es in's Herz, im-mer Lie-be strahlt es,

im-mer noch Lie-be strahlt es in's Herz mir, dieses Wesen, das theure, ge-

liebte, im-mer Lie-be noch strahlt es in's Herz, immer

Liebe noch strahlt es ins Herz.

Nicht be-gehrt'ich Erbar-men und Gnade, nein, ent-

f *p*

Fine.

sa-gend ver-langt meine Treu-e seiner Lie-be nur wür-dig zu sein, seiner

cresc.

Liebe nur würdig zu sein. Nein, nicht begehrt'ich Erbarmen und Gnade, nein! ent-sagend, verlangt meine

f *p*

Adagio.

Treue sei-ner Lie-be nur würdig zu sein, seiner Liebe nur würdig zu sein. Dieses

cresc. *dim.*

Lothar. Act I. Scene 6.

ARIE.

Larghetto e pomposo.

Ges. v. Signor Bernacchi.

LOTHAR.
(Alt.)

Pianoforte.

ein Fürst ist's, der dich liebt und der an Sieg ge-wöhnt,

p *cresc.*

und der an Sieg ge-wöhnt.

Ge-den-ke dran, mein Le-ben, wem dein Ver-spre-chen

tr *mp*

galt! Ein Fürst ist's, der dich liebt und der an Sieg ge-wöhnt,

cresc.

ein Fürst ist's, der dich liebt, ein Fürst ist's, der dich liebt und der an Sieg ge-

cresc.

wöhnt. Ge-denke dran, mein Leben, wem dein Versprechen

f *mp*

galt, ein Fürst ist's, der dich liebt, ein Fürst ist's, der dich liebt und der an Sieg ge-wöhnt,

cresc. *p*

und der an Sieg ge-wöhnt.

f

Für

tr

Fine.

dich geh' ich zum Kampf, doch kehr' ich wie - der heim, ge - den - ke dran, Ge -

p *cresc.*

lieb - te, dass du mich lie - ben musst, ge - den - ke dran, ge -

dim. *p*

denke dran, Ge - lieb - te, dass du mich lie - ben musst,

p

ge - den - ke dran, Ge - lieb - te, dass du mich lie - ben musst!

f

Ge -

Dal Segno.

Tamerlan. Act I. Scene 9.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Senesino.

ANDRONICO.
(All.)

Pianoforte.

Wer sah noch je ein liebend Herz so elend! Die

Gluth, die mich er-füllt, muss ich ver-bergen, um von tödt-li-cher Wuth des zornigen

Fürsten den Ot-to-man' zu ret-ten. Treulos glaubt mich A-ste-ri-a und

zürnet mir da-rum; sie stösst mich von sich und droht an mir den Treuebruch zu strafen.

cresc.

Kann das Geschick her-ber ein Herz be-stürmen? Wann werd' ich je, A-

steria, dein Antlitz wiederschauen? Wer sah noch je ein liebend Herz so elend?

Andante.

p *cresc.*

tr *p* *cresc.*

f *p*

Wenn gleich ver-schmäh't von dem Lieb-ling des Herzens, nie doch be-ging Ver-rath—

cresc.

ich an Lie-be, nie doch be-ging Ver-rath,

p *cresc.* *p*

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) features a melody with trills (tr) and a final descending phrase. The piano accompaniment (grand staff) consists of a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and trills. A *cresc.* marking is present in the piano part.

Second system of the musical score. The vocal line (treble clef) sings the lyrics "nie doch be-ging Ver-rath- ich an Lie-be;". The piano accompaniment (grand staff) continues with a steady bass line and a treble line featuring chords and trills. A *p* (piano) marking is present in the piano part.

Third system of the musical score. The vocal line (treble clef) sings the lyrics "wenn auch ver-schmäht von dem". The piano accompaniment (grand staff) continues with a steady bass line and a treble line featuring chords and trills. A *p* (piano) marking is present in the piano part.

Fourth system of the musical score. The vocal line (treble clef) sings the lyrics "Lieb-ling des Her-zens, nie doch be-ging Ver-rath-". The piano accompaniment (grand staff) continues with a steady bass line and a treble line featuring chords and trills. A *cresc.* marking is present in the piano part.

Fifth system of the musical score. The vocal line (treble clef) sings the lyrics "an Lieb' ich; wenn auch ver-schmäht vom Lieb-ling des". The piano accompaniment (grand staff) continues with a steady bass line and a treble line featuring chords and trills. A *p* (piano) marking is present in the piano part.

Herzens, nie doch be - ging Ver - rath

cresc.

ich, nie

dim. *p* *cresc.*

doch be - - ging Ver-rath an Lieb' ich, nie doch be -

ging, nie doch be-ging Ver - rath,

mp *cresc.*

nie doch be-ging Ver-rath an Lieb'

ich.

cresc.

Lieb - ko - send

p

Fine.

Schmeicheln ist nicht ein Lab - sal für die - se Lei - den,

für die - se Drang - sal, — für die - se Lei - den, für — die - se

cresc.

Drang - - - sal, lieb - ko - send Schmeicheln

p *mf* *p*

ist nicht ein Lab-sal für die - ses Leid, für die - se Drang - sal.

cresc. *f*

Adagio.

Da Capo.

Berenice. Act II. Scene 6.

RECITATIV und ARIE.

ARISTOBOLO.

O Göt-ter, Fa-bio be - dro-het mit wil-dem Krieg Ae -

Pianoforte.

ALEXANDER.

ARSACE.

ARISTOBOLO.

gyp-ten! Und wa - rum das? Aus wel-chem Grund? Du weisst, Rom, es be -

ARSACE.

geh - ret für A - le - xan - der dei - ne Gat - tin. O Göt - ter!

Gieb sie hin an A - le - xan - der! Ich be - geh - re sie nicht; nicht

will ich ei - nen Eh - bund, den nur Staatskunst ge - schlossen und Furcht er -

zwun - gen, nur den al - lein, den Wech - sel - lie - be knüpft.e.

Andante.

Ges. v. Signor Conti.

ALEXANDER.
(Tenor.)

Pianoforte.

Die mich ver - wundet, die schö - ne Hand

will ich nicht drü - cken oh - ne das Herz, oh - ne Herz, _____

cresc. *p*

will ich nicht drü - cken oh - ne das

cresc.

Herz, o, nein! will ich nicht. Die mich ver - wun - det, die

p *f* *p* *p*

schö - ne Hand, will ich nicht drü - cken oh - ne das Herz, _____

cresc. *p*

oh - ne Herz, _____ will ich nicht drücken

cresc. *p*

oh - ne das Herz.

Sie reicht umsonst mir jetzt Furcht und Bangen,

Fine.

nach-dem die Lie - be sie mir ver - sagt, nachdem die Lie-be sie -

— mir ver-sagt, sie reicht um - sonst mir jetzt Furcht und Bangen, nachdem die

Lie - be sie mir ver - sagt, — nach-dem die Lie - be sie mir ver - sagt.

Saul. Act I. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

Lento.

JONATHAN.
(Tenor.)

Pianoforte.

O heilige Kindespflicht!

o—

— treue Freundschaft!

wie soll ich euch ver - söhnen?—

Harter Vater!

stets war dein Wort Ge - bot mir und Befehl:

doch tödten meinen

Freund, den Held, den Tapf'ren, den ed - len David, Is - ra - el's Er - retter,

cresc.

den Schrecken unsres Feinds—

dir das versagen,

was wär'es

anders, als die Pflicht der Liebe zu Gott, zu David— und fürwahr, zu dir!

Larghetto.

Nein, nein, har - ter Va-ter, nein! so schwarze

That bringt nicht Gedeih'n. Soll ich mit fre - vel - haftem Muth

tauchen die Hand in David's Blut? nein, nein, har - ter Va-ter,

Allegro moderato.

nein! Nein, nein, die - ses Herz sei stets ver - eint in Noth und

Tod dem liebsten, be - sten Freund, sei stets ver - eint in Noth und

cresc.

Tod dem liebsten, besten Freund, sei stets ver - eint in Noth und

f

Tod dem liebsten, be - sten Freund; nein, nein, dieses Herz sei stets ver -

p *cresc.*

eint in Noth und Tod dem lieb - sten, be - sten Freund, sei stets ver - eint in Noth und

p *cresc.*

Tod dem liebsten, be - sten Freund.

ritard. *a tempo*

f *Fine.*

Saul. Act III. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

DAVID. (Alt.) AMALEKITER. (Tenor.) DAVID.

Wo kommst du her? Dort aus dem La-ger Is - rael's. So

Pianoforte.

AMALEKITER.

sage rasch mir an, wie steht die Schlacht? Das Heer ergreift die Flucht, viel Volkes fiel, und

DAVID.

Saul, und Jo-nathan, sein Sohn, sind todt. O weh! mein Bruder! - Doch wie weisst du um ihren

AMALEKITER.

Tod? Am Ber-ge Gil-bo-a stiess ich auf Saul, durchbohrt vom eig-nen

Speer; stürmisch verfolgt der Feind; erschrie zu mir, bat mich, sein un-vollbrachtes Werk zu

en-den, zu til-gen sei-ne Schmach und Fre-vel-that. Ich sah sein Le-ben

schwinden und erschlug ihn, nahm ihm vom Haupt den Reif, von seinem Arm die Ringe, die ich

DAVID. AMALEKITER.
rei-che mei-nem Herrn. Wer bist du? Ich bin vom Stamm A - ma - lek.

Allegro moderato.
DAVID.
(Alt.)
Pianoforte.

Mann der Schmach, im Stamm verflucht, im Stamm ver-

flucht! mehr du als dein Stamm ver-rucht, mehr du als dein Stamm ver-

rucht! Erstarr-te nicht die Hand am Schwert, eh' sie sein hei-lig Haupt ver-sehrt,

eh' sie sein hei - lig Haupt ver-sehrt?

Ergreift ihn, fällt ihn auf den Grund!- Auf deinem Haupt sei Blut und Fluch; gezeugt hat

wi - der dich dein Mund, dess' Hand den Gott-ge-salb-ten schlug, dess' Hand den Gottge-salb-

ten, den Gott - ge - salb - ten

schlug. Adagio. Fine.

Julius Cäsar. Act I. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Durastanti.

SEXTUS.
(Mezzo Sopran.)

Fruchtlos sind al.le Klagen, o Sextus! Die Zeit ist da zu rächen deinen

Vater! Er-manne dich zur Rache! Auf, meine trä-ge Seele, die trotz Tyrannen-Schandthat

Allegro moderato.
vom Schlaf nicht aufwacht!

Erwach' in mei-nem Busen, Zorn der gekränkten Seele, zur Ra-che rü-ste

p

dich an dem Ver-rä-ther; er-wa-che du, erwach' in meinem

cresc.

Bu-sen, Zorn der gekränkten See-le, zur Ra-che rü-ste dich an dem Ver-rä-

dim. *cresc.*

ther. Er-wa-che du, er-wa-che du, erwach' in meinem

f *mf*

Bu - sen, Zorn der ge - kränkten See - le, er - wach' in mei - nem

Bu - sen, Zorn der gekränkten Seele, zur Rache rü - ste dich _____ für den Ver -

cresc.

rath an dem Ver - rä - ther, zur Ra - che rü - ste dich, zur Rache rüste

dich _____ für den Ver - rath an dem Ver - rä - ther.

Fine.

Largo.

Schat - ten du mei - nes Va - ters, du nahst mir bei zu -

p *cresc.* *p*

ste - hen und rufst mir: Auf, mein Sohn, zeige nun That - kraft!

mf *f* *dim.*

Schat - ten du mei - nes Vaters, du nahst mir bei zu - ste - hen und

p *cresc.*

rufst mir zu: mein Sohn! zei - ge, zei - ge nun That -

f *p* *cresc.*

kraft; nun auf, mein - Sohn! zeige nun That - kraft!

p *mf*

Theodora. Act II. Scene 3.

Didimus und Septimius.

RECITATIV und ARIE.

DIDIMUS. (Alc.)

Pianoforte.

Lang'ist es her, dass ich dein Freundesherz, Sep-ti-mius, oft im Fel-de hab' er-

probt und in dem Spiel des Kriegs, wenn Seit' an Sei-te wir getrotzt der heissen Kampfgefahr, ver-

trauend auf des Freundes Arm. Mit Freimuth denn eröffn' ich dir mein Herz: Ich bin ein

Christ. Und sie, die zu - erst nach des Himmels Rath mit reiner Gottes - lehre mir genährt den

Geist, zu edler Lieb' entflammt mein Herz: ja sie, o Schimpf für alle Menschlichkeit! ist nun be-

SEPTIMIUS. (Tenor.)

droht mit Schmach und Tod. Nichts mehr! die Schmach fällt all-zu - sehr auf deinen Freund, der

ach! das Werkzeug dieses Frevels ward, doch deines Herzens Liebe nicht geahnt.

Andante.

p

cresc.

mp

p

cresc. *f*

mp

cresc.

SEPTIMIUS.

Ob die Eh-ren, die

f *p*

Flora und Ve-nus er-freün, diese Christin den Göt-tern verwei - gert zu weihn:

cresc. *dim.*

doch hat Flo-ra noch Ve-nus nicht Lust an dem Leid, das ihr

f

holdestes Ab - bild auf Erden entweicht.

Oh die Eh - ren, die Flo - ra und Ve - nus er - freu'n, diese Christin den

Göttern ver - weigert zu weihn: doch hat Flora noch

Ve - nus nicht Lust an dem Leid, das ihr hol - de - stes Abbild auf Er - den entweicht,

doch hat Flo - ra noch Ve - nus nicht

Lust an dem Leid, das ihr hol-de-stes Ab-bild auf Er-den entweiht.

Ob die Eh-ren, die Flo-ra und

Ve-nus er-freun, die-se Chri-stin den Göt-tern ver-

wei-gert zu weihn: doch hat

Flo-ra noch Ve-nus nicht Lust an dem Leid, das ihr hol-de-stes Ab-bild ent-

weihet, das ihr hol - destes Ab - bild ent - weihet,

p *cresc.*

nicht Venus noch Flora hat

f

Lust an dem Leid, das ihr hol - de - stes Ab - bild auf Er - den entweihet, das ihr

p *cresc.*

hol - de - stes Ab - bild auf Er - den ent - weihet, nicht Ve - nus noch Flora hat

p

Lust an dem Leid, das auf Erden ihr hol -

cresc. *dim.*

- - - - - de - stes

cresc.

Adagio.

Ab-bild, das ihr hol - de - stes Ab - bild auf Er - den ent - weiht.

a tempo

p

Fine.

Tamerlan. Act III. Scene 7.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Boschi.

LEONE.
(Bass.)

Pianoforte.

O un - glück - sel' - ge Für - stin, un - treu ward Ta - mer -

lan dir! Dies, dies ist die Treu - e, die der ho - hen Ver - lob - ten sein

Herrscherwort ver - pfändet? Ich will mit kühnem Herzen sei - ne Feh - le und Schuld ihm

mannhaft in's Ant - litz schleudern. Doch - träum' ich - o - der wach' ich? be - thört von

Zauber, - so red' ich! des Ge - wal - ti - gen Wuth weck' ich mir auf! Doch wa - rum

zag'ich? Ich ge-he, um das Recht zu be-schützen; und reiz' zum Zorn ich den

schrecklichen Ty - rannen, — es sei! die mutige Seele trotz den Ge - fahren.

Allegro.

Im Welt - all

und im Ab - grund macht nicht er - be - ben,

Schrecken und Grauen nicht, das je - mals zeug - te Him - mel, Erd' und

Höl - - - le, das je er - zeugt, _____

_____ das

je - mals zeugte Himmel, Erd' und Höl - le; im

Welt - - all und im Abgrund macht nicht er - beben,

Schrecken und Grauen nicht, das je - mals zeug - te Himmel, Erd' und Höl -

- - - - - le, das jemals zeugte Himmel, Erd' und

cresc.

Höl - - le; im

f

Welt - all und im Ab - grund macht nicht er - be - - ben,

p *cresc.*

Schrecken und Grau - en nicht, das je - mals zeug - te

Himmel, Erd' und Höl - le, die Er - de, die Höl - le,

Schrecken und Grau - en nicht, das je - mals zeug - te Him - mel, Erd' und

Höl - - le, Schrecken und Grauen nicht, das je er - zeugt,

das jemals zeugte Himmel, Erd' und Höl - le.

First system of the musical score, featuring a treble and bass staff with piano accompaniment in D major. The melody is in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff.

Second system of the musical score, continuing the melody and piano accompaniment in D major.

Third system of the musical score, featuring the vocal entry with the lyrics "Nein, ra-sten will ich nicht, bis du be-gnügt bist, 1-". The piano accompaniment includes a *Fine.* marking and a *mp* (mezzo-piano) dynamic.

Fourth system of the musical score, featuring the vocal entry with the lyrics "re-ne, du sollst sehen, dass E-del-sinn al-lein mich, dass E-del-sinn al-". The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking.

Fifth system of the musical score, featuring the vocal entry with the lyrics "lein mich zu gro-sser That spornt, zu gro-sser That spornt.". The piano accompaniment includes a *Dal Segno.* marking.

Tamerlan. Act II. Scene 7.

RECITATIV und ARIE.

Ges.v. Signor Borossino.

BAJAZET.
(Tenor.)

Pianoforte.

O Fürst, lass uns ihr folgen, und können wir's nicht

wehren, dass zum Thron empor sie klinge. herab zu steigen, wird Ba-ja-zet sie zwingen.

Andante.

Ihr zu Füßen

soll den Vater die-se Stol-ze sin-ken sehn, die-se Stolze

sin-ken sehn, ihr zu Fü-ssen soll den

Vater diese Stol-ze sin-ken sehn, — soll die Stol-ze sin-ken sehn,

soll die Stol-ze sin-ken sehn, —

ihr zu Fü-ssen soll den Va-ter, ihr zu Fü-ssen soll den Va-ter die-se

Stol-ze sin-ken sehn, — diese Stol-ze,

soll die Stol-ze sin - ken seh'n, ihr zu Fü-ssen soll den Va - ter diese

Stol - ze,

soll die Stol-ze sin - ken seh'n.

Ob auch dann nicht mein Zorn ihr Scheu und Ehr - furcht, nicht mein Blut

mp

Mit - leid ihr weckt, nicht mein Blut Mit - leid ihr weckt. Mitleid ihr weckt,

cresc.

ob auch dann nicht mein Zorn ihr, nicht mein Zorn ihr Scheu und Ehrfurcht

nicht mein Blut Mit - leid - ihr weckt.

pp

dim.

Dal Segno.

Rinaldo. Act I. Scene 8.

RECITATIV und ARIE.

GOTTFRIED. (Tenor.)

Was macht dich so be-stürzt und fesselt die Sin-ne dir? Auf, tapfrer

Pianoforte.

RINALDO. (Ari.)

Ritter! Schrecken erfasst mir alle Sinne, so mächtig ergreift Schmerz das Herz mir, dass sich nur

mühsam der Brust ein Ton ent-ringet! Hier mit Worten der Unschuld stand ich, beken-nend

meines Herzens Neigung der schönen Almi-re-na, als sie, (o Himmel, welch Leiden!) die

räu-be-ri-sche Jungfrau mir ge-raubt, grosser Gott! all' mei-ne Freude.

Adagio.

Ges.v. Signor Nicolini.

RINALDO.
(All.)

Pianoforte.

Un - dankba - rer, du ge - denkst dran, und dein Herz bricht nicht vor

Schmerz?

Un - dank - ba - rer, du ge - denkst dran, und dein Herz bricht nicht vor

Schmerz? Undankba - rer, du ge - denkst dran, und dein Herz bricht, und dein

Herz bricht nicht vor Schmerz, und dein Herz — bricht nicht vor Schmerz?

Fine.

Presto.

Doch um - hüllt auch Schlaf die See - le, dich zum Wa - chen bringt mein Zorn, dich zum

p

Wa - chen, dich zum

pp *cresc.*

Wachen bringt mein Zorn. Doch um -

p

hüllt auch Schlaf die Seele, dich zum Wa - chen, dich zum

pp *cresc.*

Wa - chen bringt mein Zorn, dich zum Wachen bringt mein Zorn. Undankbarer, du ge -

p

Dal Segno. 

Floridante. Act I. Scene 4.

ARIE.

Allegro.

Ges.v. Signora Durastanti.

ELMIRA.
(Ail.)

Pianoforte.

The musical score is for an aria by Elmira. It is in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'Allegro.' The score is written for voice and piano. The piano part features a continuous, rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, often with triplets. The voice part consists of several lines of melody with German lyrics. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

Eh! soll das Heer der

Ster- ne ab - stür - zen tief zum Meer. eh! dass von ihm ich

las - se, eh! dass von ihm ich las - se, dem treu Ge - lieb - ten, dem treu

— Gelieb - ten, eh!

soll das Heer der Ster-ne ab-stür-zen tief zum Meer, eh'

dass von ihm ich lasse, eh' dass von ihm ich las-se, dem treu Ge-lieb-

-ten, dem treu Ge-lieb-ten, eh'

soll das Heer der Ster-ne ab-stür-zen tief zum Meer, das Heer der

Ster-ne ab-stür-zen tief zum Meer, ab-stür-zen tief zum Meer,

eh dass von ihm ich las - se, dem treu Ge - liebten, dem treu Ge -

pp *cresc.* *p*

lieb - ten, eh dass von ihm ich las-se, von ihm las-se, dem treu Ge -

p *f*

lieb - ten, — dem treu Ge - lieb - ten.

f

Fine.

Wuth und Gewalt der Ster - ne ver - ach - tet die - ses

Herz; du bist mein Leitstern nur, — du bist mein Leitstern nur, da mein Ver - häng -

niss. Wuth und Gewalt der

Ster - ne ver - ach - tet die - ses Herz; du bist mein Leitstern nur, du nur, du

mein Verhäng - niss, du mein Ver - häng - niss, du mein Verhäng - niss.

Zeit und Wahrheit. Act III.

RECITATIV und ARIE.

SCHÖNHEIT.

Nun, da ich in dem Wunderspiegel las, der mir der Wahrheit Licht ent

Pianoforte.

flammt, brich, treu-los, be-thö-rend Glas, am Grund der Erd', dem du ent-

WELTSINN. WEISHEIT.

stammt. Halt ein! lass ab! Umsonst ist dei-ne War-nung nun.

Andante allegro.

WEISHEIT.
(Alt.)

Pianoforte.

Auf den Grund dich, falsch und schmeichelnd eit-les Blendwerk, schleudr' ich hin!

eit-les Blendwerk, schleudr' ich hin, hin schleudr' ich

dich! auf den Grund dich, falsch und schmeichelnd, falsch und schmeichelnd

eit-les Blendwerk, eit-les Blendwerk, schleudr' ich, schleudr' ich hin,

zu Grund schleudr' ich dich!

Fine.

Dich, der, ird' - sche Him - mel heu - chelnd, — hul - dig - test den Rei - zen

p

al - len ü - ber der Na - tur Ge - fal - len, und mit Wahn be - trogst den

cresc. *mp*

Sinn, dich, der, ird' - sche Him - mel heuchelnd. hul - dig - test den Rei - zen

cresc.

al - len ü - ber der Na - tur Ge - fal - len. und den Sinn — betrogst mit

p

Wahn, — und mit Wahn be - trogst den Sinn.

ritard.

Da Capo.

Samson. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

SAMSON.
(Tenor.)

Pianoforte.

Rächende Strafe ward mir dieses Leid; denn mein nur ist die Schuld.

Und darum scheucht der Gram die Ruh' von mir, und Fried' und Rast. Doch bald end' ich den

Streit: nach meinem Fall wagt Dagon kühn mit Gott sich auf die

Bahn, der sei nen Trotz nicht dulden wird, der

rasch den Frevel zähmt und seine Macht be- wahrt; Dagon erliegt,

entrisen wird ihm dann der Sieg, dess' er sich rühmet über mich.

Allegro.

Wa- rum liegt Ju- da's Gott im Schlaf?

Steh auf mit Schreckenshall, steh'

auf, steh auf, steh auf mit Schreckenshall, steh auf mit Schreckenshall,

mit Schreckenshall, steh auf, steh

auf mit Schreckens-hall, mit Schre - ckenshall, steh auf, steh

auf. steh auf mit Schreckenshall, mit Schreckenshall in

düstrer Wol-ken Schwall, in düstrer Wol-ken

Schwall,

wie wenn die Hei - den sonst dein

Don - ner, wie wenn die Hei - den sonst dein

Don - ner, dein Don - ner traf!

Dass sturmgleich sich dein In - grimm regt, ent -

fess - le dei - nen Groll, ge - rech - ter Ra - che voll, ent -

fess - le dei - nen Groll, ent -

fess - le dei - nen Groll, dei - nen Groll, dei - nen Groll, ge -

rech - ter Ra - che voll, ge - rech - ter Ra -

First system of the musical score. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics "che voll," are written below the staff. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a moving bass line. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando).

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "bis Schmach und Unheil". The piano accompaniment features trills marked with "tr." and a dynamic of *p* (piano).

Third system of the musical score. The vocal line has the lyrics "all die Feinde schlägt,". The piano accompaniment includes trills marked with "tr." and a dynamic of *mf* (mezzo-forte).

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "bis Schmach, bis Schmach und". The piano accompaniment features trills marked with "tr.".

Fifth system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics "Unheil. bis Schmach und Unheil all die Feinde". The piano accompaniment features trills marked with "tr.".

schlägt, bis Schmach und Un - heil all' die Fein - de

schlägt, bis

Schmach und Un - heil all'

die Fein - de schlägt!

Wa - rum liegt Juda's

Gott im Schlaf? Steh

auf mit Schreckens-hall, steh' auf, steh' auf, steh'

auf mit Schreckenshall, in dü-strer Wol-ken Schwall,

im Wolkenschwall, wie wenn die Heiden sonst dein

Don-nertraf! Dass sturm-gleich sich dein In-grimm regt, ent-

fess - le dei - nen Groll, dei - nen Groll, ge -

rech - ter Ra -

che voll,

bis Schmach und

Un - heil, bis Schmach und

Unheil all' die Feinde schlägt,

bis Schmach und

Adagio. a tempo
Unheil all' die Fein - des schlägt!

Fine

Gelegenheits-Oratorium.

ARIE.

Allegro moderato.

Pianoforte.

The first system of the piano accompaniment consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a complex, rapid melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. They provide a harmonic foundation with chords and moving lines. Dynamics include a forte (f) marking in the first measure of the bottom staff and a piano (p) marking in the third measure of the second staff.

Bass.

The vocal entry for the Bass part begins on the first staff of this system. The lyrics are "Was hat die Hei-den em-pört" and "und was ist ihr eit-ler". The melody is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano accompaniment continues on the bottom two staves, with a forte (f) dynamic marking in the second measure.

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal part (Bass) has the lyrics "Rath - - schlag?" and "was hat die Heiden em-pört, was hat die Heiden em-". The piano accompaniment is on the bottom two staves, with a piano (p) dynamic marking in the first measure. The musical notation continues with complex rhythmic patterns in both the vocal and piano parts.

pört und was ist ihr eit-ler Rath - - schlag? Die Für - sten der

cresc. *f* *p*

Welt stehn auf mit Macht, - stehn auf mit Macht, mit Macht, -

cresc.

die Für - sten der Welt stehn auf

mit Macht, stehn auf mit Macht,

f

die Mächt'gen sind im Rath ver - sam - - melt, zu

p

bö - sem Anschlag und Entwurf, zum Trotz dem

Herrn und seinem Gesalb - ten, zum Trotz dem

Herrn, zum Trotz dem Herrn und seinem Gesalb -

ten, zum Trotz dem Herrn, dem Herrn und sei - nem Ge - salb -

ten, zum Trotz dem Herrn, zum Trotz dem Herrn

und seinem Gesalb - ten.

Fine.

Gelegenheits-Oratorium.

ARIE.

Pomposo.

Pianoforte.

f *p*

cresc. *dim.*

Tenor.

Zwingherrn, Zwingherrn, die nicht Bundes-pflicht, nicht heil'ger Eidschwur band,

mf *f* *mf*

Zwingherrn, die nicht Bundes-pflicht. nicht heil'ger Eidschwur band,

tilg - ten aus der Frei - heit

Licht, tilg - ten aus der Frei - heit Licht und

Glauben, Va - terland und Recht, und Glauben,

Va - terland und Recht. Zwingherrn, Zwingherrn

tilg-ten aus der Frei- heit Licht, tilg-ten aus der

mp *f* *mp*

Frei- heit Licht und Glau- ben, Va- terland und

dim.

Glauben und Recht, und Glau- ben, Va- terland und Recht, tilg- ten

f

aus der Freiheit

dim.

Adagio.

Licht und Glauben, Va- terland und Recht. *a tempo*

f

Da weckt den Retter Gottes Ruf, der Freiheit

uns vom Joch, vom Joch der Drän-ger schuf, vom Joch der

cresc.

Dränger schuf, der Dränger schuf,

p

da weckt den Ret-ter Got-tes Ruf, der Freiheit uns, der Freiheit uns vom Joch der

cresc. *p*

Dränger schuf,

cresc.

— vom Joch der Drän — ger schuf, da weckt den Ret-ter Got-tes Ruf, der Freiheit

Adagio. *RECITATIV.*

uns vom Joch der Drän-ger schuf. O krö-ne Sieg und Ruhmes-

kranz des Helden Haupt mit ew'gem Glanz, des Himmels Se-gen sei-sein Theil,

Tempo I.

den Gott dem Vol-ke gab zum Heil.

Fine.

Messias. II Theil.

ARIE.

Allegro.

Pianoforte.

p *cresc.* *f*

Bass.

Wa - rum ent - flam - men die

ff *p*

Hei - den und to - ben im Zor - ne, und wa - rum hal - ten die

f *p*

Völ - ker stol - zen Rath, wa - rum, warum ent - flam -

p *p*



men die Hei - den und



to - ben im Zor - ne, und wa - rum halten die



Völ - ker stol - zen

p *cresc.* *f*



Rath, die Völ - ker so stol - zen



Rath? Wa - rum ent - flam - men und

p *cresc.*

to - ben die Hei - den im Zor - ne, wa - rum hal - ten die Völ - ker, die

Völ - ker stol - zen Rath, die Völ - ker stol - zen Rath, — wa -

rum, warum ent - flam -

men die Heiden so im Zor - ne, die Heiden so im

Zor - ne, wa - rum hal - ten die Völker, die Völ - ker stol - zen

Rath. die Völ-ker stol-zen

ff

Rath, wa-rum hal-ten die Völ-ker, die Völ-ker stol-zen

Rath?

p *cresc.*

Die

f *p* *Fine.*

Kö-nige leh-nen sich auf, und die Fürsten stein auf zur Em-pö-rung, zur Em-

cresc.

pö -

p *cresc.*

- rung, die Für - sten stehn auf zur Em - pö - rung wi - der den Herrn und

f

wi - der sei - nen Ge - salb -

p

- ten, wi - der den

cresc.. *f*

Herrn und den Ge - salb - ten.

mf

Messias. II Theil.

RECITATIV und ARIE.

Tenor.

Der da thronet im Himmel, er lacht ihrer Wuth, der Herr, und spottet ihres Grimmes.

Pianoforte.

Andante.

Du zerschlägst sie, du zer-schlägst sie mit dem Ei-sen-

scep-ter, du zer-brichst sie zu Scher-ben wie des

Tö - pfers Ge - fä - sse, du zer - brichst sie zu Scher - ben, zu

cresc.

Scher - ben wie des Tö -

- pfers Ge - fä - sse.

f *dim.* *cresc.*

Du zerschlägst sie, du zerschlägst sie mit dem

p

Ei - sen - scap - ter,

cresc.

du zer-brichst sie zu Scherben wie des Tö-pfers Ge-

fä-sse. du zer-brichst sie zu Scherben wie des Tö-

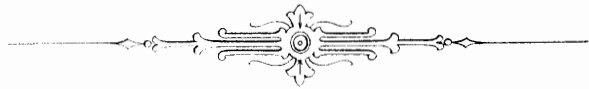
-pfers Ge-fä-sse, wie des Tö-pfers Ge-fä-sse, du zer-

brichst sie zu Scher-ben wie des Tö-pfers Ge-fä-sse.

Zorniges Auflodern
in Verachtung, Trotz und Hohn.



Zorn und Rache-Gefänge.



Rodelinde. Act I. Scene 8.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Cuzzoni.

RODELINDE.
(Sopran.)

Doch du, schön-der Ver-rä-ther, du er-zitt-re in

Pianoforte.

Furcht, unwür-di-ger Diener! Des Rich-ter-spruches Strenge soll dich ver-

dam-men! Der Thron ist mein! Doch du verfällst dem Tod!

Allegro.

dim.

p

cresc.

tr

tr

Ja, du stirbst!

This system features a vocal line with a whole rest followed by a half note G4, and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f* (forte) in the piano part.

Ue-ber dein Haupt hin brech' ich wagend mir die Bahn em-por zum Throne, mir die Bahn em-

This system continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

por zum Thro - ne, zum Thro -

This system contains triplet markings (3) over the vocal line. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

ne. Ja, du stirbst! Ja, du stirbst! Ue-ber dein Haupt hin

This system includes dynamic markings *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte) in the piano part.

brech' ich wagend mir die Bahn, mir die Bahn empor zum Thro - ne,

This system includes dynamic markings *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte) in the piano part.

empor zum Thro -

- ne, zum Thro - ne. Ja, du stirbst!

p *cresc.* *f*

Über dein Haupt hin brech' ich wagend mir die Bahn empor zum Thro -

ff

- ne, empor zum Thro - ne.

f

Und mir

p *Fine.*

wird vom Neu-ver-mähl-ten schön'-re Ga-be nicht ge-währt, mir schön'-re

cresc. *p* *cresc.*

Ga-be nicht ge-währt, mir schön're Ga-

dim. *cresc.*

- be nicht gewährt, nicht schön're Ga-be.

Adagio.

Da Capo.

Theodora. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

DIDIMUS. (Alt.)

Gewähr, o Herr, Willfahung mir für mein Ge-such! Nicht strafe dein Ge-

Pianoforte.

bot mit Feu'r und Schwert auch ihn, dem seine Pflicht, dem sein Gewissen nicht zu knie'n er-

laubt vor frem-den Göt-tern, o-der leich-ten Sinn's die Fei-er zu be-

VALENS. (Bass.)
geh'n in röm'schem Brauch. Bist du ein Römer, der du auf dich wirfst für

DIDIMUS.
sie, die unsern Göttern feind und Rom? Vie-le sind in An-ti-o-chien, die ver-

VALENS.
schmähn abgött'schen Opferdienst, und doch Freunde Cäsar's. Es kann nicht sein, die

sind nicht Cäsar's Freund, die Cäsar's Göt-ter schmähn. Nichts mehr da-von!

Allegro.



% VALENS.



dem Stolz des star - ren, star - ren Knie's, bedroht den

cresc.

Stolz des star - ren Knie's.

f

Bann, Folter, Schwert und Glut,

p

Bann, Folter, Schwert, Bann, Folter, Glut droht meine Wuth, die

cresc.

Ra - chewuth, droht meine Wuth, die Ra - chewuth

f

dem Stolz des star-ren Knie's, des star - ren Knie's,

be-droht den Stolz des star - ren Knie's,

die Ra - che wuth — be -

droht, — be - droht den Stolz des star - ren Knie's, den Stolz des

star-ren Knie's, bedroht den Stolz des star - ren Knie's,

Trotz

Fine.

dei_ner Thrän' und eit_lem Fleh'n steht fest, was ich_euch hiess, trotz

p

dei_ner Thrän' und eit_lem Fleh'n, und eit_lem Fleh'n steht fest, was ich_euch

hiess, steht fest, steht fest, was ich_euch hiess!

Herakles. Act II. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

DEJANIRA.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

O glorreich Vorbild kühnen Heldenmuths! Den tapfren Krieger,

den nicht He-re's Hass, noch ei-ne Ket-te un-er-hörter Lei-den jemals ge-

beugt, besiegt ein armes Mädchen! O Schmach der Mannheit, o der Waffen Schmach!

Andante.

Leg' ab die Keul' und Löwen.

haut und flieh' vom Kampf zu Weiber_tand,

leg' ab die Keul' und Lö_wen_haut—und flieh' vom Kampf zu Wei_ber—

p

tand, für den blinkenden Speer und Schild nimm Ro_cken und Spindel du zur

cresc.

Hand, nimm Ro_cken und Spin_del du zur Hand, die

p

Spin_del nimm,— den Ro_cken nimm,— den

cresc. *p* *cresc.*

blinkenden Speer leg' ab, nimm

p *cresc.*

Rocken und Spindel du zur Hand, den Rocken nimm, die Spindel nimm, die Spindel

p

nimm, leg' ab die Keul' und Löwen -

f

haut und flich' vom Kampf zu Wei - ber - tand, leg' ab die Keul' und flich' vom

p

Kampf zu Wei - ber - tand, für den blin - kenden Speer und

Schild nimm Ro - cken und Spin - del du zur Hand, leg' ab die Keul',

cresc.

leg' ab die Keul' und Löwen - haut und flich' vom Kampf zu Weiber - tand, die Spindel nimm,

p

den Rocken nimm, den blinkenden Speer leg' ab,

cresc. *p* *cresc.*

den Rocken und die Spin - del

nimm, den Rocken nimm, die Spindel nimm, den Rocken und die Spin - del

cresc. *p* *cresc.*

First system of the musical score. It features a vocal line with a whole rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a forte (*f*) dynamic marking and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The treble staff has a *nimm.* (nimme) marking above the first measure.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern in the bass staff and a more active melody in the treble staff.

Third system of the musical score. The vocal line has the lyrics: "Nicht mehr lockt der Gott des Krie-ges, nicht mehr dich der Ruhm des". The piano accompaniment continues. A *Fine.* marking is present at the end of the system.

Fourth system of the musical score. The tempo marking *Larghetto* is at the top right. The vocal line has the lyrics: "Sieges, nicht mehr lockt der Gott des Krie-ges, nicht mehr dich der Ruhm des Sieges, nur der". The piano accompaniment continues.

Fifth system of the musical score. The vocal line has the lyrics: "Liebe kind'scher Gott, nur der Liebe kind'scher Gott, er treibt mit deinem Her-zen Spott, nur der". The piano accompaniment continues. A *p* (piano) marking is in the bass staff, and a *cresc.* (crescendo) marking is at the end of the system.

Adagio.

Liebe kind'scher Gott, nur der Liebe kind'scher Gott, er treibt mit deinem Herzen Spott.

Tempo I. %

Dal Segno.

Esther. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

HABDONAH. (Tenor.)

HAMAN. (Bass.)

Pianoforte.

Dich ehret mehr die Gnad', als Rach' und Wuth. Nichts mehr davon!

Dies ist mein Schluss, dass ganz Judäa fallen muss. Hört und vollführt, was Haman's Stimme

heischt! Gab nicht der Herr im weiten Ost all' seine Macht in meine Hand? Hört, alle

Völ_ker, fern und weit, wo un_ser Fürst gebeut, hört und ge_horchet!

Allegro moderato.

The first system of the piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of eighth-note chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato'.

HAMAN.

The vocal entry begins on the first staff with the lyrics 'Schlagt Haupt und Glied im'. The piano accompaniment continues on the second and third staves, maintaining the eighth-note pattern.

The vocal entry continues with the lyrics 'gan - zen Land! Soll ich den Gott von Is - rael'. The piano accompaniment on the second and third staves includes the marking 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte).

The vocal entry concludes with the lyrics 'scheu'n? soll ich den Gott von Is - rael'. The piano accompaniment on the second and third staves continues with the eighth-note accompaniment.

scheu'n? Schlagt Haupt und Glied, schlägt Haupt und Glied, schlägt

Haupt und Glied im gan - zen Land! Soll ich, soll ich den Gott von

Is - rael scheu'n? In Ju - denblut taucht eu - re Hand, in Ju - denblut

taucht eu - re Hand, nicht Weib, nicht Kind ver - schont, nicht Weib, — nicht

Kind ver - schont, nicht Weib, nicht Kind ver - schont, nicht Weib, nicht Kind ver -

schont! Zer-stört den Tem-pel auf den Grund, dass Nie-mand

wis-se, wo er stund, zer-stört, zer-stört, zer-

cresc.

stört den Tempel auf den Grund, auf den Grund, dass Niemand wisse, wo er

p

stund, zerstört den Tempel auf den Grund, auf den Grund, dass Nie-mand—

cresc. *p*

wiss', dass Niemand wisse, wo er stund.

Fine.

Saul. Act I. Scene 2.

Merab und Jonathan.

RECITATIV und ARIE.

MERAB.
(Sopran.)

Pianoforte.

O denk', für wen dein Herz erglüh't so warm; von Stamm so niedrig, an Be-

Andante.

sitz so arm!

Wie

schändest du dein stolz Geschlecht! wie schön - dest du, wie

schön - dest du dein

stolz Ge - schlecht! an Rang ein Fürst, im

Geist ein Knecht. Wie schändest du dein stolz Geschlecht, wie

schändest du dein stolz Geschlecht! an Rang ein Fürst, im

Geist ein Knecht, an

Rang ein Fürst, im Geist ein Knecht. Wie schändest du dein stolz Geschlecht, wie

schän - dest du dein stolz — Geschlecht! an Rang ein Fürst, im

cresc.

f

Geist ein Knecht, im Geist ein Knecht,

tr

pp

tr

cresc.

Adagio.

an Rang ein Fürst, im Geist — ein Knecht.

a tempo

f

Fine.

Susanna. Act II. Scene 3.

ARIE.

Allegro.

ZWEITER RICHTER.
(Bass.)

Pianoforte.

Wie der Strom, der in wo -

- gen dem Lauf die For - sten und Stä - dte zer - stört, so

hält meine Lie - be nichts auf, die ra - send das Blut mir em - pört, die

ra - send das Blut mir em - pört.

Wie der

p

Strom, der in wo-gen-dem Lauf die For-sten und Stä-dte zer-

stört, wie der Strom, der in wo-gen-dem Lauf die

For-sten und Stä-dte zer-stört, so hält mei-ne Lie-be nichts

auf, die ra-send das Blut mir em-pört, die

ra - send das Blut mir em - pört, die ra - send

mir, ——— die ra - send das Blut mir em - pört, die ra - send, die

ra - send das Blut mir em - pört.

Was im - mer ihr hemme die Bahn, sie

Fine.

reisst es — in Trüm-mer mit fort! So käm-pfe nicht ge-gen sie

an, — und gönn' uns ein freund-li-ches Wort, so

käm-pfe nicht ge-gen sie an, und gönn' uns ein freund-li-ches

Wort, — ver - gönn', — ver -

gönn' ein Wort, o gönn' uns ein freundli-ches Wort.

Wie der
p
Dal Segno.

Saul. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

SAUL. (Bass.)

Dein, Merab, von Ge_burt der ält'sten Tochter, dein sei der junge Held, dess'

Pianoforte.

MERAB. (Sopran.) (bei Seite)

Arm vom Feind er_lö_ste die_ses Land. O schmäählich Bündniss!

Allegro.

MERAB.
(Sopran.)

Pianoforte.

p *cresc.*

Mein Herz schwillt auf in

f *dim.* *f*

fin - stem Groll, dass solch ein Knab' o bit - trer Hohn! der arm und nie - drer

p *p*

El - tern Sohn, sein Haupt zu mir er - he - ben soll!

cresc. *f*

Wie Saul - mir auch er - grim - men mag, doch wend' ich ab - den

p *cresc.*

har - ten Schlag, ich wend' ihn ab, ich wend' ihn ab, den har - ten Schlag, und

f

wahr' die Ehre, und wahr' die Ehre, und spar' dem Hau - se sol - che Schmach, ich

dim. *f*

wend' ihn ab, - den har - ten Schlag, und spar' dem Hau - se sol - che Schmach.

p *f*

Fine.

Samson. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

HARAPHA. (Bass)

Nicht komm' ich, Samson, klagend um dein Loos; ich bin aus Gath,

Pianoforte.

und hei - sse Ha - ra - pha: du kennst mich nun. Von deiner grossen Kraft hab' ich ge -

hört Unglaubliches für mich. Und mir missfällt, dass nie ich in der Schlacht dich traf, die

SAMSON. (Ten.)
Kraft zu prüfen deines Arm's. Ich kam zu sehn, wie weit du deinen Ruf bewährst. Es prüfe

HARAPHA.
das, statt deines Aug's, dein Arm. Ha, forderst du mich schon zum Kampf heraus?

mir schien, dich hätten Müh' und Noth ge - bändigt. Gab mir das Glück, dass ich im Feld dich

traf, wo du that'st Wunder mit des Esels Kinn, streckt dein Gebein ich zu dem Baine

SAMSON.

HARAPHA.

hin. Nicht rühme, was du wolltest thun, nein, thu'! Der sich're Ruhm, den ich an dir ge-

wann, entgeht mir, da du dein Augenlicht verlorst; der Kampf mit einem Blinden ehrt mich nicht.

Allegro.

* HARAPHA.

Nein, solch ein Kampf ————— wär' ar - ge Schmach, wär' ar - ge Schmach,

denn du er - lägst dem er - sten Schlag, denn du er -

lägst dem er - sten Schlag, denn du er - lägst dem er - sten Schlag.

O schön - der Ruhm, o ar - mer Held, der

prahl - - - - - te, dass - er

dich ge - fällt!

Nein, solch ein Kampf ————— wär' ar - ge Schmach, wär'

ar - ge Schmach, denn du er - lägst dem ersten Schlag, denn du er -

lägst dem er - sten Schlag. O schnö - der Ruhm, o ar - mer

Held, o schnöder Ruhm, o ar - mer Held, der prahl -

- te, der prahl - te, dass er dich ge -

fällt, der prahl-te, der prahl-te, der prahl -

mf

- te, dass er dich ge-fällt!

f

Sieg über dich, der halb schon todt: so mag're Ehr' ist mir nicht Noth, so

p

Fine.

mag' - re Ehr' ist mir nicht Noth, mir nicht Noth.

Sieg ü - ber dich, der halb schon todt: so mag' - re Eh -

- re ist nicht Noth, _____ mir nicht

Noth, mir nicht Noth, so mag're Eh - re, so

mag' - re Ehr' ist mir nicht Noth, so mag're Ehr' ist mir nicht Noth.

RECITATIV und DUETT.

HARAPHA. (Bass.)

Mit dir, bethörter Mann, verworf'ner Sklav; beflecke nicht un-

Pianoforte.

SAMSON. (Tenor.)

würd'ger Kampf mein Schwert! Kamst du um dies, o Prahler? Doch gib Acht! Mein Fuss trägt

Fes_seln, doch die Hand ist frei. O Thor, des Mu_thes baar! Ja, noch ein-

HARAPHA.

mal: blind und in Banden,— ich ford're dich zum Kampf! O Da_gon! hör'ich

noch dies Prahlen an, das mir so fremd, und straf' es nicht mit Tod?

Allegro.

mf *cresc.*

p

SAMSON.

Geh', Feigling, un-ver-weilt, geh', Feigling, un-ver-

mp

cresc. *f*

weilt, geh', geh', eh' Ra-che dich er-eilt, entflieh' vor meiner

f

Wuth, flich', flich' vor mei-ner Wuth, flich',

geh', geh', feige Memme, feige Memme, fei-ge Memme, geh', Feig-ling, unver-

mp

weilt, eh' Rache dich er-eilt, ent-flieh' vor meiner Wuth,

cresc. *f*

flieh', flieh' vor mei-ner— Wuth!

dim. *f*

HARAPHA.

Trau' nicht auf deinen

p

Gott, trau' nicht auf deinen Gott, der dich zu unserm Spott, der dich zu unserm

cresc.

Spott, trotz dei - ner Kraft, trotz dei - ner Kraft mit Schmach be -

SAMSON.
Geh',
lud, der dich zu unserm Spott, trotz dei - ner Kraft, mit Schmach - be -

Feig - ling, un - ver - weilt, geh', Feig - ling, un - ver - weilt, geh',
lud. Trau' nicht auf dei - nen Gott, trau' nicht auf dei - nen

Feig - ling, un - ver - weilt, geh', fei - ge Mem - me, fei - ge Mem - me, fei - ge
Gott, nicht trau - e, nicht trau - e, nicht trau - e, trau'

Mem-me, geh', Feigling, unver-weilt, eh' Rache dich er-eilt,
 nicht auf deinen Gott, deinen Gott, der dich zu unserm

cresc.

ent-flich', ent-flich' vor meiner
 Spott, trotz dei-ner Kraft mit Schmach — be-lud.

f

Wuth, geh', Feig-ling, un-ver-
 Nicht trau-e, nicht trau-e, trau'

weilt, geh', fei-ge Mem-me, fei-ge Mem-me, fei-ge
 nicht auf dei-nen Gott, nicht trau-e, nicht trau-e, trau'

mp

Mem-me, geh', ent-flich' vor mei-ner Wuth,
nicht auf dei-nen Gott, der dich zu un-serm Spott, trotz'

entflich' vor meiner Wuth, geh',
dei-ner Kraft mit Schimpf und Schmach belud, mit Schimpf und Schmach

flieh', geh', fei-ge Memme, fei-ge Memme, ent-flich', ent-flich' vor
be-lud.

mei-ner Wuth!

Samson. Act III. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

HARAPHA. (Bass.)

Pianoforte.

Samson, die Fürsten drin künden dir an: Ein Fest soll Dagon's Preis ver-

herrlichen mit Jubel, Tanz und Spiel; wohlan! Du siegst vor allem Volk an Kraft: komm denn und

SAMSON. (Tenor)

gib da von Beweis, zur Feier dieses Tag's. Ich bin He-brä-er! Mein Gesetz ver-

HARAPHA.

beut, zu na-hen ih-ren Fest und Gö-tzendienst. Du reizest ih-ren Zorn;

SAMSON.

bedenk' dein Heil. Mein Heil, Gewis-sen, meinen Frieden auch! Kam ich, gebeugt durch

Ket_tenlast, dahin, zu hö-ren solch Ge-bot? in frevlem Dienst zu o-pfern ih-rem

HARAPHA.

Gott? Ich komme nicht. Der Botschaft, die du hörst, folg' unverweilt!

Pomposo.

HARAPHA.
(Bass.)

Pianoforte.

Ver - weg' - ner Thor, ver - weg' - ner Thor, ver -

worf' - ner Sklav! gib - reu - ig nach, eh' - dich der Schlag, eh' - dich die

Stra - fe rächend traf! Ver - weg' - ner Thor! gib - reu - ig

nach, eh' dich der Schlag, eh' dich die Stra - fe rächend traf, eh' dich die

crese.

Stra - - - fe rächend traf!

f

Ver - weg' - ner Thor, ver - weg' - ner Thor! Be - den - ke zit - ternd du - dein

p *crese.* *f*

Heil, eh' dich er - reicht - des To - des Pfeil, eh' dich er - reicht des To - des Pfeil;

p *f*

be - den - ke zit - ternd du dein Heil, eh' dich er - reicht des To - des Pfeil,

mp

eh' dich er - reicht — der Pfeil — des Tod's, be -

cresc.

den - ke zit - ternd du - dein Heil, be - denke! Ver - weg'ner

p

Thor! eh' dich er - reicht des To - des Pfeil, eh' dich er - reicht — des To - des

p

Pfeil.

Berenice. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Ges.v. Signor D. Annibali.

DEMETRIUS.
(Al.)

Se - le - ne, Treu - lose! Ha, Verräthrin der

Pianoforte. *f*

Liebe! schmähl'iche Falschheit, der be - tro - gnen Treue!

p

unglücksel'ger De - metrius! verruch - te See - le! Doch Thor ich!

cresc. *f*

Tha - ten verlangt und nicht Klagen mein Unheil. Dem Ar - me mei - nes

Feindes entriss ich kühn die Un - ge - treu - e, Ar - sa - ces freu - e sich nicht der

Leiden des De-metrius! Erschüttern will den

Frieden ich dieses Reiches mit Mi-thridates ver-ei-nigt.

Vom Co-cy-tus beschwör' ich die Furi-en al-le, zu rä-chen die Be-

schimpfung so schnöd' ver-rathner Lie-be; kann nicht ich mir zu Hül-fe

den Himmel beugen, so ruf' ich auf die Höl-le!

Allegro.

First system of piano accompaniment. Treble and bass staves. Treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes. A piano dynamic marking (*p*) is present in the bass staff.

Second system of piano accompaniment. Treble and bass staves. The treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Third system of piano accompaniment. Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) in the bass staff and *p* (piano) and *f* (forte) in the treble staff.

Fourth system of piano accompaniment. Treble and bass staves. The treble staff continues with eighth notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A piano dynamic marking (*p*) is present in the bass staff.

Fifth system of piano accompaniment and vocal entry. The top staff is a vocal line with the lyrics "Auf, Me - gö - ra, A - le - cto, Ti -". The piano accompaniment continues in the treble and bass staves. Dynamic markings include *f* (forte) in the bass staff and *p* (piano) in the treble staff.

Sixth system of piano accompaniment and vocal entry. The top staff is a vocal line with the lyrics "siphone! aus dem Herzen die Lie - be ver - tilgt mir, und das Bildniss der Falschen ent -". The piano accompaniment continues in the treble and bass staves.

reisst mir, die mich treulos verliess und ver - rieth, die mich ver -

cresc. *p* *f*

rieth, aus dem Herzen die Liebe ver - tilgt

p *p*

mir, und das Bildniss der Falschen ent - reisst

mir, die so treulos mich ver - liess und verrieth,

cresc. *dim.*

die mich treu - los ver - liess und ver - rieth.

p *f*

Auf, Me-gä-ra, A-le-cto, Ti-siphone! aus dem Her-zen die Lie-be ver-

p *cresc.*

tilgt mir, und das Bild-niss der Falschen ent-reisst

p

mir, die so

treu-los mich ver-liess und ver-rieth, mich ver-

p

liess, so treulos, die mich treulos verliess und verrieth, mich ver -

liess so treulos, die mich treulos verliess und ver.rieth. und das

Bildniss der Falschen ent-reisst

Adagio. a tempo
— mir, die mich treu-los verliess und ver-rieth!

Ha, ver-

cresc. *Fine.* *p*

flucht sei auf ewig der Tag, da so

reizend sie schien meinem Auge, und verflucht sei die

dim.

Wunde, die A - - - mor für die

p *cresc.*

Fal - - - sche im Her-zen mir schlug, und ver-

flucht sei die Wunde, die Amor für die Fal -

dim.

Adagio.

- sche, für die Fal - sche im Her-zen mir schlug!

crese. *dim.*

Dal Segno.

Herakles. Act II. Scene 6.

RECITATIV und ARIE.

DEJANIRA.
(Mezzo Sopran.)

O falscher du, treu_loser Herakles! War nicht sein Schwur, als er mich liebend

Pianoforte.

warb. nicht wandle so der Mond, die Sonne nicht so fest in ihrem Kreis, wie seine Treue?

Larghetto e mezzo piano.

Birg, Gott der Sonne, deine Pracht, noch strahle, Se - le - ne, mehr zur

Nacht, birg, Gott der Sonne, deine Pracht, noch strahle, Se - le - ne,

mehr zur Nacht, er brach den Eid; den er euch sprach, mit ew' - ger

Nacht be - deckt die Schmach, er brach den Eid, den er euch sprach, mit

ew' - ger Nacht be - deckt die Schmach! Birg, Gott der Sonne, deine

Pracht, noch strahl' Se-le-ne, mehr zur Nacht; er brach, er brach den

p *cresc.*

Eid, er brach den Eid, den er euch sprach, mit ew'-ger Nacht, mit

p

ew'-ger Nacht be-deckt die Schmach, er brach den Eid. den er euch

f

Adagio. *a tempo*

sprach, mit ew'-ger Nacht be-deckt die Schmach!

p *p*

Fine..

Otto. Act II. Scene 5.

ARIE.

Allegro.

Ges.v. Miss Robinson.

MATHILDE.
(Alt.)

Pianoforte.

Drang-sal ei-nes ew'-gen Schmerzes ü-ber die-ses Herz ver-

Adagio.

Allegro.

hängst du, das sich Huld von dir ver-sprach.

Drangsal ei-nes ew'-gen

Schmerzes über dieses Herz verhängst du, das sich Huld von dir versprach,

das sich Huld von dir versprach.

Drangsäl ei-nes ew'gen Schmerzes ü-ber dieses Herz ver - hängst

— du, das sich Huld von dir ver - sprach. — das sich

Huld — von dir — versprach, Drangsäl eines ew'gen Schmerzes ü-ber dieses Herz ver -

hängst du, das sich Huld von dir ver - sprach, das sich Huld — von dir ver -

sprach.

f *p*

Wenn der Himmel mich zu

crese. *p* *Fine.*

rächen seine Blitze mir ver-saget, ruf' ich aus dem Grund der Höl-le, dich zu

crese. *p*

martern, alle Ra-che-gei-ster auf, dich zu martern, ruf' ich

f

aus dem Grund der Höl-le, dich zu mar-tern, al-le Ra-che-gei-ster auf!

Da Capo.

Otto. Act I. Scene 3.

ARIE.

Largo.

Ges.v. Signora Cuzzoni.

THEOPHANE.
(Sopran.)

Pianoforte.

Falsches Bildniss, du betrogst mich, du versprachst mir ein lieblich Angesicht, das ver-

lockend mich be - thört, — das ver - lockend mich bethört. Falsches

Bild - niss, du be - trogst mich, du ver - sprachst mir ein lieblich An - gesicht, das ver -

lockend mich bethört, — das ver lo - ckend, verlockend mich bethört. Falsches

Bildniss, du betrogst mich, du betrogst mich, du versprachst ein lieblich An- gesicht, ein lieblich

p *cresc.* *p*

Angesicht, das verlockend mich bethört, — das verlo - ckend mich bethört.

cresc. *p* *cresc.*

Nun der holde Trug geschwunden, find' ich Schrecken, find' ich Grauen, find' ich

mf *p* *cresc.*

Fine.

Schrecken, find' ich Grauen, wo ich Lust und Won - ne sah, find' ich Schrecken, find' ich

f *p* *p*

Grauen, wo ich Lust und Won - ne sah. Falsches

cresc. *p*

Dal Segno.

Semele. Act II. Scene 1.

ARIE.
Allegro.

HERE.
(Alt.)

Pianoforte.

Fort, fort, Iris, fort von hier!

Fort, mich hemmet nichts! Hin_weg, hinweg, hin_weg! Fort aus dem Reich des Lichts, fort

aus dem Reich des Lichts, fort aus dem Reich,

fort aus dem Reich des Lichts!

Lass zum mä_o - tischen Stran.de dahin, lass zum mäo - tischen Strande da.hin in

ra - schem, ra - schem Flug uns ziehn! Fort, Iris, fort von hier!

fort, mich hemmet nichts! Hinweg, hinweg, hin - weg in ra - schem Flug, in ra - schem

Flug dahin, in raschem Flug dahin, in raschem Flug dahin, in raschem Flug, _____

in ra - schem Flug da - hin!

Dort soll der Schlaf her - vor aus Flaumbett

Fine.

und der dumpfen Zel - le Thor; ich schreck' ihn auf mit Lärm und Licht in

cresc.

un - ge - duld' - ger Hast, noch sink' er wieder hin zu sanfter Rast, bis

p

meiner grimmigen Rach' er Hilfe bringt, und

p *cresc.*

schwer mit Schlaf der Dra - chen Au - gen zwingt.

p *cresc.*

Semele. Act III. Scene 6.

ARIE.

Andante moderato.

HERE.
(All.)

Pianoforte.

Unaus - sprech - lich sind die Won - nen, die mir die Rach' er-wirbt!

Eit-le Lie - be, so zer-ron - nen, die im Ge - nuss er-stirbt.

Un poco Larghetto.

Wie so freud-voll zum

Fine.

Himmel kehre ich zu-rück, von Wuth und von Qualen und Ei-fer-sucht frei! Der

cresc. *f* *p*

Ra-che Voll-zug giebt mir wie-der das Glück, dass Him-mel fort-an in Wahrheit

p *cresc.*

mir auch Himmel sei, dass Him-mel in Wahr-heit mir Him-mel sei.

dim. *f* *f*

Dal Segno.

Belsazar. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

GOBRIAS.
(Bass.)

O we-cke mir nicht diesen bitteren Schmerz! Mir dünkt, ich seh' ihn

Pianoforte. *p*

noch den Sohn, den lieb-sten der Söh-ne, dess' Kin-des-pflicht und

Liebe mich über Maas, mich weit vor allen Vätern glücklich machte. ich seh' ihn leblos

zu des Wüth-richs Füßen, das O-pfer sei-nes Nei-des!

Larghetto.

p

cresc.

Ge-beugt von un-heil-

ba-rem Schmerz er-krankt mein mü-des, sieches Herz, mein mü-des

cresc.

Herz, mein sie - ches Herz. Ge - beugt von

un - heil - ba - rem Schmerz, ge - beugt von

Schmerz, ge - beugt von un - heil - ba - rem Schmerz er - krankt mein

mü - des Herz; be - rau - bet al - ler Le - bens - lust, be - wegt nur Rache

mir die Brust, be - wegt nur Ra - che mir, mir nur die

Ra -

- che, be - wegt mir Rache nur die Brust. Be -

rau - bet al - ler Le - bens - lust, be - rau - bet al - ler

Le - bens - lust, be - wegt mir nur die Ra -

- che, die Ra - che nur, die Ra - che nur die

Adagio.

Brust.
a tempo

f

Fine.

Samson. Act II. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

SAMSON.
(Tenor.)

Pianoforte.

Trieb dich die Lie-be? nein, nur schnöde Lust! Lieb' su-chet

Liebe; dein Trug erwarb nur Hass. Umsonst verhüllst du nun die Schmach mit Schmach:

Einst mir vereint, der deines Landes Feind, schwand Volk und Stamm dir mit dem Gatten hin.

Larghetto.

p *cresc.*

Dein Reiz hat mich gestürzt in Fluch,

p *mf*

den Geist be-thört, die Kraft zer-stört; wo ich ge-liebt, da fand ich

cresc.

Trug, da fand ich Trug, wo ich geliebt, da fand ich Trug;

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

dein Reiz hat mich ge-stürzt in Fluch, den Geist be-thört, die Kraft zerstört;

p *p*

wo ich ge-liebt, da fand ich Trug. Wie hart — das Loos,

cresc. *p*

wie schwer der Schlag, der mich verstieß in sol - che Schmach! Wie hart das

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

Loos, wie schwer der Schlag, der mich verstieß in solche Schmach, in solche

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

Schmach, der mich ver-stieß in sol-che Schmach! Wie hart das Loos, wie schwer der

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

Schlag, wie hart das Loos, wie schwer der Schlag, der mich ver -

p *p*

stieß in sol - che Schmach!

p *cresc.*

Fine.

Rodelinde. Act III. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Senesino.

BERTARIDO.
(Alf.)

Wohl berg' ich mich; doch die - se See - le fürch - tet kei - nes Ty -

Pianoforte.

rannen treulos Ge - bot in Zukunft; wenn nur der Himmel mit - leid - svoll mich frei giebt; ich be -

geh - re nichts weiter, als dass mein Schicksal von meinem Ar - me abhängt.

The first system of musical notation for the piano accompaniment. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a rest in the treble and a series of eighth notes in the bass. It features dynamic markings of *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There is also a trill (tr) in the treble.

The second system of musical notation for the piano accompaniment. It continues the piece with similar rhythmic patterns and dynamics, including a *cresc.* marking.

The third system of musical notation for the piano accompaniment. It features a *p* (piano) marking and a *cresc.* marking.

The fourth system of musical notation, including the first line of lyrics. The lyrics are: "Wenn wild die Tigerkatze in Fesseln fühlt die Tatze, ersehnt sie dumpf aufstöhnend der". The piano accompaniment continues with a *p* marking.

The fifth system of musical notation, including the second line of lyrics. The lyrics are: "Wälder freie Bahn, er-". The piano accompaniment continues with a *p* marking.

sehnet dumpf aufstöhnend der Wäl-der frei-e Bahn,

cresc. *p*

der Wäl-der frei-e Bahn.

cresc.

Wenn wild die Ti-ger-ka-tze in Fes-seln fühlt die Ta-tze, er-

p

sehnt sie dumpf aufstöhnend der Wäl-der frei-e Bahn, er-

cresc.

sehnet dumpf aufstöhnend der Wäl-der freie Bahn,

der Wälder frei - e Bahn,

This system contains the first staff of music. The vocal line (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment (grand staff) consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. A forte (*f*) dynamic marking is present in the piano part.

er - sehnet dumpf aufstöhnend der Wälder frei - e Bahn,

This system contains the second staff of music. The vocal line continues the melody. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands. A piano (*p*) dynamic marking is indicated.

cresc.

This system contains the third staff of music. The piano accompaniment is highly active, with rapid sixteenth-note passages in the right hand and chords in the left hand. A crescendo (*cresc.*) and forte (*f*) dynamic marking are present.

der Wälder frei - e Bahn.

This system contains the fourth staff of music. The vocal line concludes the phrase. The piano accompaniment features a series of chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic marking is indicated.

cresc. *p* *cresc.*

This system contains the fifth staff of music. The piano accompaniment continues with a series of chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic marking is indicated, followed by a crescendo (*cresc.*) marking.

First system of the musical score. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Second system of the musical score. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Wird ledig sie der Stränge, zer-

p

Fine.

Third system of the musical score. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

stäubt in Flucht die Men - ge, denn Keinen schont im Grimm nun ihr wuthge - reizter Zahn, ihr

cresc.

Fourth system of the musical score. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

wuth - ge - reizter Zahn, wird le - dig sie der Strän -

p

Fifth system of the musical score. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

ge, wird le - dig sie der

mf

Stränge, zerstäubt in Flucht die Menge, denn Kei-nen schont im Grimm nun ihr wuthge-reizter

Zahn, ihr wuthge-reiz-ter Zahn.

cresc. *f*

Dal Segno.

Saul. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

SAUL.
(Bass.)

Pianoforte.

Für ihn zehntausend, und für mich nur tausend! Was fehlt dem Frechen noch,

Andante.

als meine Krone! Wie wallt mir vor Zorn im Busen das Blut!

wie wallt mir vor Zorn im — Busen das Blut! wie füllt mich mit

Furcht der Knab' und mit Wuth! Wer trüge den Frevel in

duldendem Muth?

Wie wallt mir vor Zorn im — Busen das Blut! wie füllt mich mit

Furcht — der Knab' und mit Wuth! Wer

trü - ge den Fre - vel in

dul - den dem Muth, wer trü - ge

den Fre - vel, wer trü - ge den

Fre - vel in duldendem Muth?

Fine.

Jephtha. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Concitato.

STORGE.
(ALT.)

Pianoforte.

Eh' fal - le du und al - le Welt mit

mf

Adagio.

dir! Gewährt der Himmel dieses einzi ge Pfand der Liebe uns, dies theure

f *p*

Kind al - lein, dass du sein Mörder seist? Nein, grausamer

p *mf* *f*

Mann! Würg' an - dre O - pfer hin!

f *mf*

Würg' an - dre O - pfer hin! Mag

mf *f*

Erd', Luft, Land und Flut, mag Erd', Luft,

Land und Flut zer - trümmern in Ru - in, —

cresc. *dim.*

zer - trümmern in Ru - in, zer -

trümmern in Ru - in, mag Erd', Luft, Land und Flut zertrümmern in — Ruin,

eh' ei - ner Toch - ter Blut, die

ach so rein, so gut, vergiesst des Vaters Wuth. Würg'

andre Opfer hin! Würg' an-dre O-pfer hin! Mag'

Erd', mag Erd', Luft, Land und Flut, Luft,

Land und Flut zer-trümmern in Ru-in, zer-

trümmern in Ru-in, mag Erd', Luft, Land und Flut zer-

trümmern in Ru - in, eh' einer Tochter Blut, die ach — so schön, so
 rein, so gut, vergiesst des — Va - ters Wuth.
Fine.

Susanna. Act I. Scene 4.

ARIE.

Pianoforte.

ZWEITER RICHTER. (Bass.)

Die Ei-che, die ein Jahrtausend stand, die ein Jahrtausend stand in

wilder Stürme Wuth, sie schaut gleich mir des Blitzes Brand

und flammt in

jä - her Glut;

die Ei-che, die ein Jahrtausend stand, die ein Jahrtausend stand, sie

schaat gleich mir des Blitzes Brand und flammt,

und flammt in jä-her Glut.

erese.

Fluch sei dem Tag, Fluch sei dem Tag und Fluch der Stunde Schlag, die

mich ge-bracht in ei-nes Weibes Macht!

Fluch sei dem Tag und Fluch der Stun-de Schlag,

die mich gebracht in ei-nes Weibes Macht! Fluch sei dem Tag,

Fluch sei dem Tag und Fluch der Stunde Schlag, und Fluch der Stunde Schlag, die

mich ge-bracht in ei-nes Wei-bes Macht, die mich ge-

Adagio.

bracht in ei-nes Wei-bes Macht!

a tempo *tr*

Fine.

Alcina. Act III. Scene 3.

ARIE.

Allegro.

Ges. v. Signor Carestini.

Pianoforte.

The piano accompaniment for the first part of the aria consists of six systems of music. The first system begins with a *mf* dynamic. The second system includes a *p* dynamic marking. The third system features *cresc.* and *p* markings. The fourth system includes *p*, *cresc.*, and *f* markings. The fifth system is a dense texture of block chords. The sixth system continues the dense texture.

RUGGIERO. (Mezzo Sopran.)

Wild finstern Blicks steht in hohler Felschlucht

The second part of the scene features a vocal line for Ruggiero (Mezzo Sopran.) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melody. The piano accompaniment consists of two systems. The first system includes a *pp* dynamic marking. The second system continues the accompaniment.

zorn - voll die Lö - win und wägt im Un - muth,

ob sie flieh'n, ob har - ren des Weidmanns soll,

cresc. *dim.*

die Löwin zorn -

f *p*

cresc. *dim.*

voll erwägt im Un - muth,

cresc. *p*

ob flieh'n, ob harren, ob sie flieh'n, ob har - ren des Weid - manns soll, ob sie

flieh'n, ob har - ren des Weid - manns soll.

Wild finstern Blicks steht

in hoh-ler Fels-schlucht zorn - voll die Lö - win, zornvoll die Lö - win

und wägt im Un_muth, ob flieh'n, ob harren — sie des Weid —

p *cresc.*

— manns — soll, die Löwin zorn —

p

cresc.

f

— voll erwägt im Un_muth, ob flieh'n, ob harren,

p *cresc.* *p*

ob sie flieh'n, ob har - ren des Weid - manns soll, ob sie

cresc. *p*

flieh'n, ob har - ren des Weid - manns soll, ob flie - - hen, ob

cresc. *p*

har - - ren, er - wägt im Un_muth, ob sie flieh'n, ob harren - des Weidmannssoll.

f

Dem Pfeil des Bo-gens will sie ent-rin-nen,

p

Fine.

doch bleibt ge-fähr - det die Brut zu-rück dann; grimm-voll er - bebt

cresc.

sie im Durst nach Blute, — im Schmerz der Mut-ter: —

p

dann siegt die Lie - be, die Lie - be siegt, grimm - voll er - bebt sie

cresc. *f*

Adagio.

im Durst nach Blute, — im Schmerz der Mutter: — dann siegt die Lie - be, die Lie - be siegt.

p *cresc.* *f*

Alexander's Fest. II. Theil.

ARIE.

Andante allegro.

Bass.

Pianoforte.

Rach', gib Rach! schallt nun des Sängers Wort, schallt
 nun des Sängers Wort, gib Rach', gib Rach! schallt nun des Sängers Wort, schallt

nun des Sängers Wort: Sieh' die Fu - ri - e dort,

p *cresc.*

sieh' die Schlang' ihr im Haar, wie sie zischt, wie sie sprüht, wie die

Flam - me den Au - gen ent - glüht, wie die Flam -

f *p*

- me, die Flam - me den Au - gen entglüht! Gib

cresc. *f*

Rach! schallt nun sein Wort, schallt nun des Sängers Wort, gib Rach', gib Rach', gib

ff *tr.*

Rach', gib Rach'! Sieh' die Fu - ri - e dort, sieh' die

Schlang' ihr im Haar, wie sie zischt, wie sie sprüht, wie die

cresc. *f*

Flamm',

wie die Flamm', wie die Flam - me den

Au - gen ent - glüht!

Largo.

p legato

Fine.

staccato

Sieh' dort die bleiche

Schaar, die blei - che Schaar mit dem Brand in der Faust, mit dem

p

Brand in der Faust, die Gei - ster des Heer's, das dem Schlachtschwert er - lag, die kein

Grabmal be_haust, die ruhm_los ruh'n in Schmach, die ruhmlos

cresc. *p* *cresc.*

ruh'n — in Schmach; die Gei_ster des Heer's, das dem Schlachtschwert er_lag, die kein

p *cresc.* *p*

Grabmal be_haust, die ruhmlos ruh'n in Schmach, die kein

cresc. *p* *cresc.*

Grabmal be_haust, die ruhm_los ruh'n in Schmach!

dim. *f*

f

p

Alexander's Fest. II. Theil.

RECITATIV und ARIE.

Pianoforte.

Tenor.

Ra-che, Ra-che schwör' für das tapf-re Heer!

Sieh'

da,

wie die Schaar

die Brandfackel schwingt,

wie zur Fe-ste der Per-ser sie

winkt, wie zur Fe - ste der Per - ser sie winkt,

zum prächt'gen Tempel ihrer Götter dringt!

dim.

Allegro.

crese.

dim.

Es

cresc.

jauchzen die Krieger in wil - dem Hohn,

p *f*

und der Held mit dem Glutbrand, der Held mit dem Glutbrand er -

p *cresc.*

hebt sich vom Thron,

p *cresc.*

— der Held mit dem Glutbrand er - hebt sich vom Thron;

f *f*

es

dim. *p*

jauchzen die Krie-ger in wil-dem Hohn, in wil-dem Hohn,

cresc.

in

f

wil-dem Hohn, und der Held mit dem Glutbrand, der

p

Held mit dem Glutbrand er-hebt sich vom Thron,

der Held mit dem Glutbrand er -

cresc.

hebt sich vom Thron, er - hebt sich vom Thron, und der

f *p*

Held mit dem Glutbrand er - hebt sich vom Thron.

f

Fine.

Alexander's Fest. II. Theil.

ARIE.

Andante.

Sopran.

Pianoforte.

Tha_is — stürmt vor — an, Tha_is —

stürmt vor — an und leuchtet seiner Bahn,

Tha_is — stürmt vor — an, Tha_is — stürmt vor — an

und — leuch_tet sei — ner Bahn,

und leuch_tet sei — ner Bahn, und leuch —

crese.

f

p

f

p

f

mf

ff

tet sei_ner Bahn,

und leuchtet, leuch_tet, und leuch_tet, leuch - tet sei_ner

Bahn, und leuch_tet, leuch - tet sei_ner Bahn.

Durch Tha_is und He - le - ne entflammt ein I - li - on,

durch Tha_is und He - le - ne entflammt ein I - li - on,

durch Tha-is und He-le-ne ent-flammt — ein I-li-on, ein

I-li-on, durch Tha-is und He-le-ne ent-flammt —

ein I-li-on, ent-flammt —

ein I-li-on,

Adagio.
durch Tha-is und He-le-ne entflammt ein I-li-on.

INHALT.

Edles Selbstgefühl.

Seite

- | | |
|---------------|---|
| 1. Samson. | Mir kam von dem lebend'gen Gott |
| 5. Arminius. | So hart wie mein Geschick ist |
| 8. Berenice. | Dieses Wesen, das theure, geliebte |
| 11. Lothar. | Gedenke dran, mein Leben |
| 16. Tamerlan. | Wenn gleich verschmäht |
| 21. Berenice. | Die mich verwundet, die schöne Hand |
| 24. Saul. | O heil'ge Kindespflicht! o treue Freundschaft |

Edle Entrüstung.

- | | |
|-----------------------------|---|
| 28. Saul. | Mann der Schmach, im Stamm verflucht |
| 30. Julius Cäsar. | Erwach' in meinem Busen |
| 35. Theodora. | Ob die Ehren, die Flora und Venus |
| 42. Tamerlan. | Im Weltall und im Abgrund |
| 47. Tamerlan. | Ihr zu Füßen soll der Vater |
| 52. Rinaldo. | Undankbarer, du gedenkst dran |
| 54. Floridante. | Eh' soll das Heer der Sterne |
| 58. Zeit und Wahrheit. | Auf dem Grund dich |
| 62. Samson. | Warum liegt Juda's Gott in Schlaf |
| 71. Gelegenheits-Oratorium. | Was hat die Heiden empört |
| 74. Gelegenheits-Oratorium. | Zwingherrn, die nicht Bundespflicht |
| 79. Messias. | Warum entflammen die Heiden |
| 84. Messias. | Du zerschlägst sie mit dem Eisenscepter |

Zorniges Auflodern

in Verachtung, Trotz und Hohn.

- | | |
|----------------|--|
| 87. Rodelinde. | Ja, du stirbst! Ueber dein Haupt hin |
| 92. Theodora. | Bann, Folter, Schwert und Glut |
| 96. Herakles. | Leg' ab die Keul' und Löwenhaut |
| 102. Esther. | Schlagt Haupt und Glied |
| 105. Saul. | Wie schändest du dein stolz Geschlecht |
| 108. Susanna. | Wie der Strom, der im wogenden Lauf |
| 112. Saul. | Mein Herz schwillt auf in finstrem Groll |
| 116. Samson. | Nein, solch ein Kampf |
| 122. Samson. | Geh', Feigling, unverweilt |
| 128. Samson. | Verweg'ner Thor, verworf'ner Slav'! |

Stimm-Begrenzung.*	Stimm-Register.**				
	Sopran.	Mezzo-Sopran.	Alt.	Tenor.	Bass.
<i>Es bis As</i>	—	—	—	T	—
<i>H » Cis</i>	—	—	A	—	—
<i>Es » As</i>	—	—	—	T	—
<i>A » E</i>	—	—	A	—	—
<i>B » Es</i>	—	—	A	—	—
<i>E » A</i>	—	—	—	T	—
<i>D » G</i>	—	—	—	T	—
<i>D » E</i>	—	—	A	—	—
<i>C » G</i>	—	MS	—	—	—
<i>E » G</i>	—	—	—	T	—
<i>G » E</i>	—	—	—	—	B
<i>A » A</i>	—	—	—	T	—
<i>B » Des</i>	—	—	A	—	—
<i>H » E</i>	—	—	A	—	—
<i>A » E</i>	—	—	A	—	—
<i>D » As</i>	—	—	—	T	—
<i>A » E</i>	—	—	—	—	B
<i>E » Fis</i>	—	—	—	T	—
<i>H » E</i>	—	—	—	—	B
<i>E » A</i>	—	—	—	T	—
<i>Dis » Gis</i>	S	—	—	—	—
<i>A » Es</i>	—	—	—	—	B
<i>B » F</i>	—	MS	—	—	—
<i>G » Es</i>	—	—	—	—	B
<i>D » A</i>	S	—	—	—	—
<i>G » D</i>	—	—	—	—	B
<i>E » A</i>	S	—	—	—	—
<i>G » Es</i>	—	—	—	—	B
<i>Duett</i>	—	—	—	T	B
<i>G bis Es</i>	—	—	—	—	B

*) 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.

Zorn- und Rache-Gesänge.

Seite

131. Berenice.	Selene, Treulose! Ha, Verräth'rin der Liebe
138. Herakles.	Birg, Gott der Sonne, deine Pracht
141. Otto.	Drangsal eines ew'gen Schmerzes
144. Otto.	Falsches Bildniss, du betrogst mich
146. Semele.	Fort, fort, Iris, fort von hier!
149. Semele.	Unaussprechlich sind die Wonnen
151. Belsazar.	Gebeugt von unheilbarem Schmerz
155. Samson.	Dein Reiz hat mich gestürzt in Fluch
158. Rodelinde.	Wenn wild die Tigerkatze
162. Saul.	Wie wallt mir vor Zorn
165. Jephtha.	El' falle du und alle Welt mit dir!
168. Susanna.	Die Eiche, die ein Jahrtausend stand
172. Alcina.	Wild finstern Blicks steht in hohler Felschlucht
178. Alexander's Fest.	Gib Rach'! schallt nun des Sängers Wort
183. Alexander's Fest.	Rache, schwör' für das tapfre Heer!
188. Alexander's Fest.	Thais stürmt voran und leuchtet seiner Bahn

<i>A</i> bis <i>E</i>	—	<i>A</i>	—
<i>C</i> » <i>G</i>	—	<i>MS</i>	—
<i>B</i> » <i>Es</i>	—	<i>A</i>	—
<i>E</i> » <i>A</i>	<i>S</i>	—	—
<i>B</i> » <i>Es</i>	—	<i>A</i>	—
<i>C</i> » <i>D</i>	—	<i>A</i>	—
<i>B</i> » <i>Es</i>	—	—	<i>B</i>
<i>D</i> » <i>G</i>	—	—	<i>T</i>
<i>H</i> » <i>D</i>	—	<i>A</i>	—
<i>A</i> » <i>E</i>	—	—	<i>B</i>
<i>H</i> » <i>Fis</i>	—	<i>A</i>	—
<i>F</i> » <i>E</i>	—	—	<i>B</i>
<i>H</i> » <i>G</i>	<i>MS</i>	—	—
<i>A</i> » <i>E</i>	—	—	<i>B</i>
<i>E</i> » <i>A</i>	—	—	<i>T</i>
<i>F</i> » <i>B</i>	—	—	<i>T</i>