

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

Sechster Band.

Breitkopf & Härtel.

Pr. 3 Mark netto.

Sammlung
von Gesängen aus
Händel's
Opern und Oratorien.

Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben

von

Victorie Gervinus.

Sechster Band.

Bearbeitung Eigenthum der Verleger für alle Länder.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Pr. 3 Mark netto.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Entl. Sta. Hall.

14993.

Eastman School
of Music
University of Rochester

VORWORT.

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

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

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

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

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

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

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

Ich erlaube mir hier, aus einem Briefe meines Mannes vom Jahr 1862, der mir von lieben Freunden mitgetheilt wurde, eine kurze Stelle anzuführen, die mein Verhältniss zu der Herausgabe dieser Sammlung gleichsam sanktionirt und mir häufig zur Ermuthigung gedient hat. Er schreibt: »Ich schliesse den Brief ohne Victorie zum Schreiben aufzufordern. Sie ist immer die Alte; in ihrer Händelei und Musikstunde bis über den Kopf untergetaucht. Sie allein wird sich schliesslich rühmen können, ein Wesentliches zur Einbürgerung »Händels« gethan zu haben. Sie hat jetzt schon hier und in Mannheim Enkelschüler (die von Schülerinnen aus ihrer 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, beigelegt habe. Der Einfluss, den Italien auf die Entfaltung des Kunstsinnés bei »Händel« gehabt hat, ist nach meiner Ueberzeugung durch jene italienischen Sänger noch verstärkt worden, die mit ihrer vollendeten Gesangkunst seinem Genius noch lange hin befruchtend zur Seite standen; von dieser Seite her verdienen ihre Namen einen unvergänglichen Ruhm.

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

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

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

Heidelberg, am 20. Mai 1877.

Victorie Gervinus.

EINLEITUNG.

Ursprung des Gesangs.

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

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

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

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

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

Empfindungslaute (Vocale) sind der musikalische Gehalt der Sprache.

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

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

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

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

Es giebt demnach in Kraft dieses Empfindungsaccentes einen Gesang, eine Musik, schon in der gesprochenen Rede. Jeder weiss es aus eigener Erfahrung, dass die Natur dem gefühlvollen Menschen einen köstlichen Reichthum an weichen Tonbiegungen verleiht, die der Fühllose nicht besitzt; dass der blosser Klang der Sprache sinniger Frauen, die aus der Sphäre des Gemüthslebens selten weitheranstreten, 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 Gefühlsprache abzulauschen versteht, knüpft seine Kunst mit unzerreissbaren Banden an die ewige Menschennatur an und wird zu dem Menschengenossen reden, so lange die Gesetze der menschlichen Organisation dieselben bleiben, die sie von jeher waren.

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

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

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

Gefühlsstimmungen.

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

Dennoch hat auf solchem Halbdunkel der Gefühlsstimmungen, wo die Tonkunst ohne die Stütze der Worte bestimmten Vorstellungen und Begriffen nicht nachfolgen kann, Händel ein Gemälde geschaffen, bei welchem aber eben das Wort die Zunge gelöst hat. Es ist der Wettstreit der beiden Grundgefühle der gegensätzlichen Temperamente: des Lebensfrohen und Trübsinnigen. »L'Allegro ed il Pensieroso«. 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 gesammten Lebens mit den entgegengesetztesten Bewegungen darin entworfen wäre; während ein Tonwerk ohne Textunterlage, das selbst der eigenen Seele des ausgeprägtesten Melancholikers oder Sanguinikers entfloßen wäre, immer nur in einem Kreise von unklaren, in Gestalt und Zeichnung verschwommenen Dunstbildern schweben würde, die wie ein Abendgewölk wohl einen Eindruck, aber, weil ohne deutlichen Gegenstand und Grund, nur einen völlig unbestimmten Eindruck machen können.

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

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

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

Mannichfaltiger Ausdruck der Stimmungsgefühle.

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

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

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

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

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

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

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

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

Einzelgefühle.*

Nach der bisherigen Auseinandersetzung denkt man sich zunächst diese Gefühle als ungemischte Gefühle der reinen Lust oder reinen Unlust. Weit häufiger als man dies erwartet, sind diese beiden Gefühle, welche Pag. VIII als die einfachen grundmusikalischen Gefühle bezeichnet wurden, gekreuzt zwischen Lust und Unlust, Freud' und Leid. Treibt doch nicht selten unbewusst mit dem Leidenden die Lust ihr Spiel, in einem mitfühlenden Wesen Theilnahme zu erregen; der Zornige empfindet schon eine Lust und einen Reiz dabei, das erschütterte Gemüth im Ausschütten seiner quälenden Gefühle zu entladen. Und im Ergüsse eines stilleren 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 Ausdrucke männlichen Mitgefühles in dem treuen Diener Lichas bis zu der erhabenen Tröstung der in dem Messias angekündigten Vergebung, — welche Stufengrade!

Bitte und Gebet, ein besonders fruchtbarer Stoff dieser gemischten Empfindungen, finden uns getheilt in einem Gefühle der Unlust und der Lust, der Hilfsbedürftigkeit und der Hoffnung auf Hülfe. Der Accent, der in sich getheilte Gefühlslaut, wird sich je nach der Bedeutung des Gegenstandes der Bitte und der Natur des Bittenden in so mannichfaltiger Weise verändern, verflachen oder vertiefen, senken oder steigern, dass die Tonkunst nicht leicht eine 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 so wenig musikalisch ausdrücken wie die Liebe, und aus demselben Grunde, — weil er von allzu zusammengesetzter Natur ist. Als stehendes Laster, aus Bosheit oder Missgunst stammend, bietet er der Tonkunst so wenig Seiten dar, wie die stehende Gutmüthigkeit und das Wohlwollen, die aus Gemüthsschwäche stammen; nur die Gefühlserregung, die ihm zu Grunde liegt, kann in ihr Bereich fallen.

Die Gefühlssprache des Lebens, wie die Tonkunst, ist reich an abgestuften, nicht missverständlichen Naturlauten der Verachtung, des hochmüthigen Spottes, des schweigenden oder sprudelnden Unmuths und Trotzes, des zänkischen 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 erobst genug ist, zur Stimmung der Rache aufgebracht zu werden, ob er in edler Entrüstung und Auflehnung eines innern Abscheus wider schmählische Handlungen von weitgreifender Bedeutung, oder über persönliche Beleidigungen empört, gewaltsam erschüttert ist; ob er in der Unmacht der Leidenschaft seine Abwehr nur in Verwünschung und Verfluchung sucht, oder ob er sich zum Racheentschluss aufrafft; ob er diess in Ausbrüchen der Raserei thut, oder ob er mit kalter Fassung die Rachemittel bedenkt. Der reiche Stoff dieser Sammlung wird die Gegensätze genügend beleuchten, in welchen die Aehnlichkeiten und Abweichungen in Hinsicht der Veränderung des musikalischen Ausdrucks in Einerlei Gefühlsrichtung voll eingreifender Belehrung sind.

Mit Geistesthätigkeiten vermischte Gefühle.

I.

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

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

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

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

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

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

Hoffnung und Furcht, Zuversicht und Verzagen — wesentlich Gefühlszustände, wenn auch mit geistigen Mischtheilen versetzt —, werden zu Tugenden oder Untugenden, wenn ihnen Verhältnisse entgegenkommen, welche die Aufforderung zum wirklichen Handeln enthalten. Sie werden zu Tapferkeit oder Feigheit — d. h. zu der Tüchtigkeit oder Untüchtigkeit, den Forderungen an unsere Willenskraft zu genügen. Dem 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 Aufzieherei und humoristischer Ironie zeugen davon, dass hier ein bestimmter, accentuistisch nachbildbarer Stoff für die Tonkunst gegeben ist.

Sittliche Gefühle.

I.

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

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

II.

Noch weniger Gefühlsgelalt 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 hervorzuhoben gewusst, wo der Dichter ihm die Liebe als den persönlichen Amor zuführte; wie ausdrucksvoll sind die Vergleichen der aufsteigenden, der scheiternden Hoffnung mit entsprechenden Naturbildern! Die Gränze des Möglichen ist da freilich scharf gezogen, wo Gleichnisse zu Hilfe genommen werden müssen, um geistigen oder sittlichen Begriffen eine musikalische Seite abzugewinnen. In einer Arie und einem Chor dieser Art aus dem *Messias* (Er weidet seine Heerde — Sein Joch ist sanft), sind es nur die feinsten Accente der Milde und Sanftmuth, des Mitleids und Erbarmens, welche in ihrer Wirkung auf das Gemüth etwas von jenem geistigen Gehalte ausdrücken, für den die Musik sonst keine Sprache hat.

II.

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

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

symbolisch die Motive menschlicher Empfindung 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 Unnatur und Veraltung und Verirrung so gut wie ganz frei gefunden. Diese tiefe Kenntniss der normalen menschlichen Natur, der enge Anschluss an das unverkünstelte Seelenleben verleiht den Tonstücken Händel's jenes höchste Kennzeichen des ächten Kunstwerks: Das Gepräge der Naturnothwendigkeit, das sie vor allen anderen voraus haben, kraft welcher sie mit der Naturkraft selber zu wetteifern scheinen. Ausgerüstet mit der grossen Gabe, sich in völliger Selbstentäusserung der gegenständlichen Beobachtung der Aussenwelt ganz hinzugeben, von dem Geiste nie rastender Thätigkeit getrieben, in dem Werke und Beruf seiner Kunst aufopferungsvoll ganz aufzugehen, ausgestattet mit einer so bewundernswerthen Leichtigkeit und Sicherheit der Schaffungsgabe, dass man in gleich fassungsloser Bewunderung steht vor der materiellen Masse seiner Leistungen wie vor der ideellen Beherrschung seiner Stoffe, ist er geeignet, uns über alle übrige Tonkunst — auch die der spätern, in mechanischen Fertigkeiten und Hilfsmitteln weit vorgeschrittenen Zeiten — eine Unbefriedigung empfinden zu machen, weil seine Werke nie sättigen, nie erschöpft werden können und wie keine anderen jede grössere Anstrengung unaufhörlich mit grösseren Genüssen belohnen. Von keines Tonkünstlers Werken ist in dem Maasse wie von den seinen zu behaupten, dass sie, nach jener im Eingang betonten Auffassungsweise der Griechen von der Aufgabe der Musik, veredelnd vorbilden für Leben und Sitte, dass man in ihnen, wie in keinen anderen, verstehen lernt, was die Alten von den reinigenden Wirkungen der Tonkunst auf Charakter und Willen der Menschen ausgesagt haben. So ist auch von keinem andern Tonkünstler in dem Maasse wie von Händel auszusagen, dass er durch die weltbewegende Kraft seiner Kunst ein bahnzweigender Genius nicht nur für die spätere Tondichtung, sondern selbst für die deutsche Dichtung geworden sei.

VERZEICHNISS

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

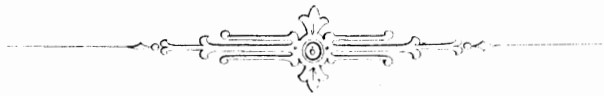
Passion	componirt	1704	Text von Wilhelm Postel.
Almira	Oper	» 1705	» » Fr. Chr. Feustking.
Rodrigo	»	» 1707	Textdichter unbekannt.
Agrippina	»	» 1708	Text von Vincenzo Grimani.
Rinaldo	»	» 1711	» » Aaron Hill.
Pastor fido	»	» 1712	» » Giacomo Rossi.
Theseus	»	» 1712	» » Nicola Haym.
Jubilate	»	» 1713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

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

Idyllr.

Fridr.



Salomo. Act II. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

Sopran.

Fort an weilt harmlos Glück in Feld und Haus, mild breitet

Pianoforte.

Andante larghetto.

Friede seinsanft Ge-fie-der aus.

Am kla-ren Bach, im stil-len Thal klagt der Hirt in Lie-bes-qual ihr, die

pp

all sein Herz ihm stahl, im Ge-sang sein Seh-nen.

cresc.

klagt der Hirt in Liebesqual im Gesang sein Sehnen.

Am klaren Bach, im stillen Thal klagt der Hirt in Liebesqual ihr, die all sein Herz ihm stahl, am klaren Bach,

im stillen Thal klagt der Hirt in Liebesqual ihr, die all sein Herz ihm stahl, im Gesang sein Sehnen.

qual ihr, die all sein Herz ihm stahl, im Gesang sein Sehnen.

qual ihr, die all sein Herz ihm stahl, im Gesang sein Sehnen.



nen, im Ge-sang sein Seh - nen, im Ge-sang sein Seh -



nen.



Weil er sei - nem Gram sich weihet, — lauscht im

Fine.



Hai - ne Knab' und Maid seinem Lied und seinem Leid, — lächelnd un - ter Thrä - nen;



weil er sei - nem Gram sich weihet, lauscht im Hai - ne Knab und Maid seinem

Lied und sei-nem Leid, lächelnd un-ter Thrä-nen, seinem Lied und sei-nem

cresc. *p*

Leid,— lächelnd un-ter Thrä-nen, lä-chelnd un-ter Thrä-nen.

mp *p* *cresc.* *mf*

p

Dal Segno.

Joseph. Act II. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

JOSEPH.
(ALT.)

Der grosse Länderkreis des Reichs Aegypten, das wei-te Thal vom

Pianoforte.

Ni-le bis zum Mee-re, in meiner Hut, ist Knechtes-last und nicht Eh-re, nicht

Ruh', nein, Mühsal! Fern geschwundne Zeit, ihr seligen Stunden, die ich sah, o Hebron,

ach, stiller Fried' in deinen sonnigen Thälern! sah'ich euch wieder! Hätt' in sicher

Hut die Heerden dort! O, küsst'ich noch ein - mal des Vaters Haupt, lauschte den heiligen Lehren

von Gottes Schöpfung, vom Fall unsrer Ahnen, dann von der Sündfluth, die das Land bedeckt, und

von der Ar - che Bau, dem Glanz des Bo - gens, Je - ho - va's hehrem Zei - chen für die

* An solchen Stellen singe:
und spiele:

Ruh', nein Mühsal!

Concitato.

Vä-ter, dem Hoffnungsstrahl für A-braham und sein Volk. Es kann nicht

sein! Unhold, o Slaven - grösse! wer trüge deiner

goldnen Ketten Last, der je der Ru-he Süssigkeit genoss?

Larghetto.

Der Hir-te weilt in Glü-ckes Schoos, von—

Sorgen un-ge - müht, der Hir-te weilt in Glückes Schoos, von

Sorgen un-ge - müht, kein fal-scher Glanz, kein gleissend Loos be-

strickt sein fromm Gemüth, sein fromm Ge-müth, sein fromm Ge - müth, ——— kein

fal-scher Glanz, kein gleissend Loos be-strickt sein fromm Gemüth,

von Sorgen un - gemüht, von Sorgen un - gemüht. Der

Hir-te weilt in Glückes Schoos, von Sor-gen un-ge-müht,

der Hir-te weilt in Glückes Schoos, von Sorgen un-ge-müht, kein falscher Glanz,

kein gleissend Loos bestrickt sein fromm Ge-müth, sein fromm Gemüth,

sein fromm Gemüth, kein falscher Glanz, kein gleissend Loos bestrickt sein fromm Ge-

müth, be-strickt sein fromm Ge-müth.

First system of the musical score. It features a piano accompaniment in the lower staves and a vocal line in the upper staves. The piano part begins with a long, sustained note in the bass, followed by a series of chords and moving lines. The vocal line enters with a melody. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the piano part.

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a *cresc.* (crescendo) marking. The vocal line has a melodic phrase. The system concludes with a *dim.* marking in the piano part and a *p* (piano) dynamic marking in the vocal line.

Third system of the musical score, marked *Andante.* The vocal line begins with the lyrics "Der Grösse lärmend Prachtge - schick". The piano accompaniment provides harmonic support. The system ends with a *Fine.* marking in the piano part.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "gewährt kein wahres Heil, ge-". The piano accompaniment features a more active, rhythmic pattern. The system ends with a *cresc.* marking in the piano part.

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "währt kein wahres Heil; für Lust wird nur ent-täushtes Glück, für". The piano accompaniment continues with a *cresc.* marking. The system ends with a *cresc.* marking in the piano part.

Leben Tod zu Theil. Der Grösse lärmend Prachtgeschick

p *cresc.*

ge-währt kein wahres Heil, ge-

f *p*

währt kein wahres Heil; für Lust wird nur ent-

f *p*

täusch - tes Glück, für Le-ben Tod zu Theil, für Le-ben Tod zu Theil.

p *mf*

Larghetto.

p

Dal Segno.

Aetius. Act I. Scene 5.

ARIE.

Ges. v. Signora Bertolli.

Andante.

Pianoforte.

The first system of the piano accompaniment for the aria. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a series of chords and then moves into a more melodic line. The bass staff provides a harmonic foundation with chords and a steady eighth-note pattern. Dynamics include piano (p) and piano-forte (piano-forte).

ONONIA. (Alt.)

O, wie froh be - seligt seid ihr,

unschuld-vol-le Hirten-mädchen,

die ihr in dem Reich der Liebe kein Ge - setz als Liebe

The second system of the musical score, featuring the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written for an alto (Alt.) and includes the lyrics: "O, wie froh be - seligt seid ihr, unschuld-vol-le Hirten-mädchen, die ihr in dem Reich der Liebe kein Ge - setz als Liebe". The piano accompaniment continues with chords and a steady eighth-note pattern. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp).

kennt, die ihr in dem Reich der Lie - be

kein Ge - setz als Lie - be kennt.

O, wie froh be - seligt seid ihr, unschuldvolle

Hirten - mäd - chen, die ihr in dem Reich der Lie - be kein Ge -

setz als Lie - be kennt,

die ihr in dem Reich der Lie - be

kein Ge - setz als Lie - be kennt, kein Ge - setz,

Adagio.

im Reich der Liebe kein Ge - setz als Lie - be kennt. Tempo I.

p

Fine.

So wär' ich auch selbst be - seligt, dürft' ich meinem Heissge - liebten all mein Herz, wie

p *cresc.*

euch vergönnt ist, offen - baren all mein Herz, dürft' ich mei - nem Heiss - ge -

p *cresc.*

Adagio.

lieb - ten all mein Herz, of - fen - ba - ren all mein Herz.

Da Capo.

Atalanta. Act I. Scene 3.

ARIE.

Ges. v. Signor Conti.

Andante.

Pianoforte. *p* *cresc.*

p *cresc.*

dim.

MELEAGRO. (Tenor.)

Lass mich al - lein von hin - nen, und blei - be du, o Schöne, du lieb - lich Hir - ten -

mäd - chen, mit dein - em schmuck - en Lieb - ling, o Schöne, du blei - be mit

dein - em schmuck - en Lieb - ling, — mit — dein - em — schmuck - en Lieb -

- ling, — mit — dein - em — schmuck - en Lieb - ling.

Lass mich al - lein von hin - nen, lass mich al -

lein von hin-nen, und bleibe du, o Schöne, du lieb-lich Hirten - mädchen, mit

dim.

deinem schmucken Lieb-ling, du blei-be, o Schö-ne, mit deinem schmucken Lieb-ling,

p *cresc.*

mit _____ deinem _____ schmucken Lieb-ling,

dim. *mf* *f*

du lieb -

p *cresc.*

- lich Hir-ten - mädchen, du bleibe, o

p *cresc.*

Schöne, mit deinem schmucken Lieb - ling, mit

Adagio.

deinem schmucken Liebling.

Fine.

Und lass von dem Be - hagen, zusehn in Leid und Plagen sein treues, gu - tes

Herz, sein treu - es, gu - tes — Herz, sein treues, gu - tes Herz.

cresc.

Dal Segno.

Herakles. Act II. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

JÖLE.
(Mezzo Sopran.)

Warum ward ich ge - boren reich und gross, um nun so tief zu fallen? Gab mein

Pianoforte.

Loos zum ärm - li - chen Be - sitz mir ei - ne Hüt - te, so lebt' ich glücklich.

Larghetto e piano.

Ein se - lig Loos ist ihr ge - währt,

die friedlich lebt _____ am stillen Herd, ein se_lig Loos ist ihr ge -

währt, die friedlich lebt am stil-len Herd, dem Glanz der Welt ent-rückt,

ein se_lig Loos ist ihr ge-währt, die friedlich

lebt dem Glanz der Welt ent-rückt,

an_küh-ler Fluth auf Wie-sen

weilt, der Heerde— Hut mit Hir—ten theilt, in stiller

Lust be—glückt, in stil—ler Lust, in stil—ler Lust be—glückt, in—

cresc.

stil—ler, stil—ler— Lust, in—stil—ler Lust,

dim. *p*

in stil—ler, stil—ler—Lust be—glückt; o se—lig sie,

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

die—an—der Fluth auf Wie—sen weilt, der Heerde— Hut

Adagio.

mit Hir-ten theilt, in stil-ler Lust, in stil - ler Lust be-glückt. Tempo I.

crese. *p* *mf*

Andante larghetto.

Zwar arm, doch glücklich in der Ar - muth Noth, und frei des

p *Fine.*

Harm's, der Rang und Macht be - droht, zwar arm, doch glücklich in der Ar - muth

Noth, doch glücklich in der Ar - muth Noth, und frei des Harm's, der Rang und Macht bedroht, und

Larghetto.

frei des Harns, des Harns, der Rang und Macht bedroht.

Orlando. Act I. Scene 4.

Dal Segno.

ARIE.

Andante larghetto.

Ges. v. Signora Celeste=Gismonda.

Pianoforte.

DORINDE. (Mezzo Sopran.)

O, wie se - lig

war einst ich in diesen Hainen, wenn ich das Aug'

am muntern Spiel ge - wei - det der Re - he und der Hir - sche,

crese.

am Schlangenlauf des vollen klaren Baches,

p

am Blumen - glanz, am Wogen der Ge - fil - de, am Gesang all' der

p

Vö - gel, am linden Hauch der sanften Frühlingslüfte.

crese. *p*

O — Tage, so wonnig damals, nun, ach, für mich so schmerzlich!

p *pp*

RECITATIV.

O, was ist, was ist die-se Regung, die ich em - pfin-de tief in dem Herzen?

Mir ward ge-sagt, dies sei das Werk der Lie-be.

Andantè larghetto.

cresc.

p

Fine.

Almira. Act III. Scene 7.

ARIE.

Andante.

Pianoforte.

p

dim.

FERNANDO. (Tenor.)

Ed - lem Ge - mü - the wandelt in Frie - de - sich Unmuth und Leid al - ler - wärts,

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

ed - lem Ge - mü - the wan - delt in Frie - de sich

cresc.

Unmuth und Leid al - ler - wärts, sich Unmuth und Leid al - ler - wärts; ed - lem Ge -

dim. *cresc.* *p*

mü - the wandelt in Frie - de sich Un - muth und Leid al - ler - wärts;

cresc. *dim.*

sein

p *mf*

Fine.

Rin-gen und Stre-ben ist, dass sich im Leben stets son-ne in

Won-ne und sü-sse-ster, sü-sse-ster Ru-he das Herz, und sü-sse-ster Ru -

he das Herz,

sein Rin-gen und Stre-ben ist, dass sich im Leben stets

son-ne in Won-ne und sü-sse-ster, sü-sse-ster Ru-he das Herz.

Da Capo.

Judas Maccabäus. Act III.

RECITATIV und DUETT.

Sopran.

Pianoforte.

Zur Er.de kehr' die Dankbarkeit zurück: preiswürdig ist auch unser Held und

Freund. Kommt, meine Töchter, kunstgeübter Hand den Kranz zu flechten für des Sie-gers

Haupt; und eu-er Sang verkünde al-ler Welt: Der Muth, der uns be-schirmt, die Kraft, die

half, schuf eine Zeit, die segnend uns gebracht süß Labsal, Friedens_rast und endlos Glück.

Allegro moderato.

mf

Sopran.

O holder Friede, reich an Lust, o holder, holder Friede! süß labt—

p *cresc.*

dein— Segen, dein— Se-gen je-de Brust;

Alt.

O holder Friede, reich an Lust, o holder,

p *cresc.* *p*

o holder,

holder Friede! süß labt— dein— Segen, dein— Se-gen je-de Brust; o,

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

holder Friede, o holder Fried', o Friede, reich an Lust!

o holder, holder Fried', o reich an Lust!

cresc. *f*

Wo sonst der Fuss des Kriegers trat, _____ wallt lachend nun die gold-ne Saat,

Wo sonst der Fuss des Kriegers trat, _____ wallt lachend nun die gold-ne Saat,

p

wo sonst der Fuss des Kriegers trat, _____ wallt

_____ wallt lachend nun die gold-ne Saat, wallt

tr *p* *cresc.*

lachend, la - - - chend nun die Saat, wallt la - chend nun die

lachend, la - - - chend nun die Saat, wallt la - chend

p *cresc.*

gold - ne Saat, die gold - ne Saat, die gold - ne

nun die gold - ne Saat, die gold - ne Saat, die

p *cresc.*

Saat, die goldne Saat, wo
gold - ne Saat, die goldne Saat,

p *cresc.*

Adagio.

sonst der Fuss des Krie - gers trat, — des Krie - gers trat, wallt la -
wo sonst der Fuss des Kriegerstrat, des Krie - gers trat, wallt la -

p *tr*

- chend nun die gold - ne Saat.
- chend nun die gold - ne Saat.

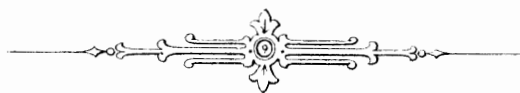
dim. *mf* Tempo I.

Fine.

Entsagung.

Ergebung

in Schicksal und Tod.



Theodora. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

IRENE.
(All.)

Pianoforte.

O glänzend Vorbild al-ler Gü-te! wie leicht erscheint der Trübsal schwere

Last, wenn so ge-lei-tet, un-ter-wie-sen so, ver-ach-tend un-ser

Blick her-nie-der schaut auf al-len Pomp des eit-len Er-denglücks!

Larghetto e mezzo piano.

Schnö

- der Schmeichler niederer Hän-ge, Abgott Du der eit-len

pp

Men-ge, so sei, Er-den-glück, be-nannt, so sei, Er-denglück, be-

f

nannt, Abgott Du der eit-len Men-

p

- ge, so sei, Erdenglück, benannt, so sei benannt, so sei benannt, o Erdenglück!

f

Schnöder Schmeichler niederer Hän - ge, Abgott

p

Du - der - eit - len - Men -

- ge, so sei, Er - den - glück, benannt, so sei be -

Adagio.

nannt, so sei benannt, o Er - denglück, so sei, Er - denglück, so sei be -

p *mf*

Tempo I.

nannt!

p

Nur

Fine.

ihm ist — wah-res Heil be-scheert, der Lieb' und — Treu' und Wahrheit nährt, in

p

rei - ner Got - tes - furcht entbrannt,

— nur ihm ist wahres Heil bescheert, der Lieb' und Treu' und Wahrheit nährt, in rei - ner

cresc.

Gottesfurcht ent - brannt,

p

p

in reiner Gottes - furcht entbrannt.

mp

Schnö - der Schmeichler nieder

pp

Dal Segno

Theodora. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

THEODORA.
(Sopran.)

Zwar hart, o Freunde, doch heilverheissend ist der Trübsal Schule

Pianoforte.

uns, die un-sern Geist läuternd er - hebt und dieser Welt ent - rückt.

eresc.

Larghetto.

Fahr', stolze Welt, da - hin! fahr', stolze Welt, da-hin, fahr' hin!

p *pp* *p*

fahr, stolze Welt, da - hin! Dein

schmeichelnd Ange - sicht, dein schmeichelnd Ange - sicht, freundlich strahlend, eitel

prahlend, reizt und lockt mich fer - ner nicht, reizt und lockt mich fer - ner nicht.

Fahr' hin! fahr, stolze Welt, da - hin!

Got - tes Weisung und Ver - heissung lenkt auf höhres Gut den Sinn, Gottes Weisung und Ver -

heissung lenkt auf höhres Gut den Sinn, lenkt auf höhres Gut den

Sinn, Gottes Weisung und Verheissung lenkt auf

höhres Gut den Sinn, lenkt meinen Sinn, lenkt meinen Sinn,

lenkt auf höhres Gut den Sinn. Fahr, stolze Welt, dahin, fahr hin!

fahr, stolze Welt, dahin!

Salomo. Act II. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

ERSTE FRAU.
(Sopran.)

Halt' ein, steh' ab vom schrecken-vollen Mord! Nimm, Herr, zu -

Pianoforte.

Largo e piano.

rück dein furchtbar Wort!

Kann ich

cresc. *dim.*

sehn mein Kind zerstückt durch den un - barmherzigen Stahl? Kann ich

p *f* *p*

sehn, kann ich sehn, kann ich sehn, wie's nach mir blickt, lächelnd

cresc. *p*

vor der To-des - qual? kann ich sehen, kann ich sehen, wie dem

zar - ten Leib ent - rinnt purpur - gleich die dunkle Fluth, wie ent -

rinnt dem zarten Leib purpurgleich die dunk.le Fluth? kann ich

Risoluto.

sehn? Schonet nur sein theu-res Blut! nehmt es hin,

nehmt es hin, scho - net nur sein theu - res Blut, nehmt es hin, -

Adagio.

Risoluto.

nur schont mein Kind! schonet nur sein theu-res Blut!

pp

nehmt es hin, nehmt es hin, schonet nur sein

dim. *cresc.*

Adagio.

theu-res Blut! nehmt es hin, nehmt es hin-, nur schont mein

p *cresc.* *p*

Kind, schont mein Kind, schont mein

Adagio.

Kind, nehmt es hin-, nur schont mein Kind!

pp *p*

Alexander Balus. Act III. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Lento e piano.

CLEOPATRA.
(Mezzo Sopran.)

Er - füll' mein Herz, o I - sis, mit Ver -

Pianoforte.

achtung die - ses Lebens, voll lee - rer Lust, voll flüchtig eit - len Leids, die

Largo.

gaukelnd uns durchziehn den wachen Traum.

O, bringt mich in ein fern Ge -

fild', wo mich kein Sturm - ge - wog' um - tost, wo Frie - de

cresc. p

sanft mit lin - dem Trost in sü - sser Ruh' die See - le stillt.

cresc. *p*

Dort trag' ich, fern von Glanz und Glück, be - wei - nend, be - weinend und be -

mf *dim.* *p*

weint, mein hart Ge - schick, dort - - - - - trag' ich, - - - - - fern von

mf *p*

Glanz und Glück, be - wei - nend und be - weint, mein

cresc. *p*

hart Ge - schick.

Fine.

Jephtha. Act III. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

IPHIS.
(Sopran.)

Pianoforte.

Ihr heil'gen Priester, die ihr euch nie be_fleckt mit Menschen_

blut, was steht ihr so ent_setzt? Was bebt ihr so vor dieser That? Dem Ruf des Herrn ge_

Larghetto.

horch' ich de_muth_voll und frommen Sinns.

Leb'

cresc.

wohl, leb' wohl, du blumen_rei_ches Feld, leb' wohl, leb' wohl, du blumen_rei_ches Feld, du

*dim.**cresc.*

klarer Quell, du dunkler Hain! Leb' wohl, leb' wohl, du emsig Hans der Welt, von kurzer Lust.

— und langer, langer Pein. Leb' wohl! Leb' wohl, leb' wohl, du blumenreiches

Feld, leb' wohl, leb' wohl, du emsig Haus, du emsig Haus der Welt, von

kurzer Lust und langer Pein, und langer

Pein, von kurzer Lust und langer Pein. Leb' wohl, leb' wohl, leb' wohl!

Andante larghetto.

Rein' - re Luft lohnt mir hinfort,

pp *cresc.*

rein' - re Luft lohnt mir hinfort in dem Reich des Friedens dort, —

p

— in dem Reich des Frie - dens dort. Rein' - re Luft lohnt mir hinfort

in dem Reich des Frie - dens dort, — in dem Reich des Frie - dens dort.

Rein' - re Luft lohnt mir hinfort, —

f *p*

— rein're Luft lohnt mir hinfort in dem Reich des Frie - dens dort,

cresc.

rein' - re Luft lohnt mir hinfort, rein' - re Luft lohnt mir hin - fort in dem Reich des

p *cresc.*

Friedens dort, — in dem Reich des Frie - dens dort, rein' - re Luft lohnt mir hinfort

cresc.

Adagio. *a tempo*

in dem Reich des Friedens dort.

dim. *f*

Fine.

Pharamund. Act I. Scene 11.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Caffarelli.

PHARAMUND.
(Mezzo Sopran.)

Ich bin all - zu ver - ab - scheut von dei - nem Aug', und da - rum

Pianoforte.

scheid' ich. Leb' wohl denn! Zum letzten - ma - le siehst du nun mich vielleicht vor dei - nem

Antlitz; kehr' ich zu - rück, sei's nur, dass Tod du ge - währst mir.

Larghetto.

Ja, du gewährst mir Tod, doch nicht Versöh - nung, und sei denn dies mein Schicksal,

vermag ich — nur im Tod — dir zu ge - nü - gen;

und sei denn dies mein Schicksal, vermag ich nur im Tod dir zuge-

nü - gen; ja, du gewährst mir den Tod, doch nicht Ver - söhnung, doch nicht

Versöh - nung, mir gewährst du den Tod, ja, du gewährst mir den

Tod, doch nicht Ver - söh - nung, doch nicht Ver söh -

nung.

Admet. Act I. Scene 1.

ARIE.

Ges. v. Signor Senesino.

Largo e piano.

Pianoforte.

The piano introduction consists of two systems of music. The first system features a treble and bass staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The melody in the treble staff begins with a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, with a trill (tr) marked above a note in the treble staff.

ADMET. (Alt.)

The vocal entry for Admetus (Alto) begins with the lyrics "O, schliesst euch, mei-ne Au-gen, o schliesset euch, o,". The melody is written in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff, marked with a piano (pp) dynamic.

The vocal line continues with the lyrics "schliesst euch, mei-ne Au-gen, in ei-nem ew'-gen Schlummer, und". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the bass staff.

The vocal line concludes with the lyrics "so mit meinem To-de entnehmt mich allem Kummer, ge-rechte Göt-ter,". The piano accompaniment features a more active melody in the treble staff, with a crescendo leading to the end of the phrase.

ge - rech - te, ge - rechte Göt - ter; o, schliesst

cresc. *p*

— euch, meine Au - gen, in einem ew'gen Schlummer, und so mit meinem To - de ent -

nehmt mich al - lem Kummer, ent - nehmt mich al - lem Kummer, ge - rechte Göt - ter, gerech -

tr

- te - Göt - ter, ge - rech - te Göt - ter.

Fine.

Amadis. Act III. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Miss Robinson.

ORIANA.
(Sopran.)

Pianoforte.

Wo hin ge-leitet mich mein ty-rannisch Schicksal? in Me-lis-sa's Gewalt?
 von der ich verdammt bin zu Leid und zu Qualen! Wie hab ich dies ver-dient? weil ich A-madis
 lie-be, soll ich Tod da-für dul-den? Ja, ja, fin-ste-re Die-ner ei-ner
 tren-losen Furie, die der Abgrund entsendet, ja, führet mich nur, wohin sie Befehl gab; denn
 in so schwe-rem Lei-de wird um so sü-sser nur der Tod mir scheinen.

Largo.

First system of musical notation. The vocal line is a whole rest. The piano accompaniment begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It features a series of chords and eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation. The vocal line is a whole rest. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes. The lyrics "Süßes Le - ben" appear at the end of the system. The piano part ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Third system of musical notation. The vocal line has the lyrics "mei - ner See - le, gern für dich den Tod er - leid' ich, süßes Le - ben, süßes". The piano accompaniment continues with chords and eighth notes, featuring a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the middle and a piano (*p*) dynamic marking at the end.

Fourth system of musical notation. The vocal line has the lyrics "Leben — meiner — See - le, — gern für dich den Tod — er - leid' ich;". The piano accompaniment continues with chords and eighth notes, featuring a crescendo (*cresc.*) marking and a piano (*p*) dynamic marking at the end.

Fifth system of musical notation. The vocal line has the lyrics "süßes Le - ben mei - ner See - le, gern — für". The piano accompaniment continues with chords and eighth notes, featuring a pianissimo (*pp*) dynamic marking.

dich den Tod er-leid'—ich, süßes Leben meiner Seele, gern für dich den Tod

cresc.

—erleid' ich, den Tod er-leid'

p

ich, gern für dich den Tod—er-leid'—ich;

cresc.

f

denn mit rein ge-klär-ter Lie-be im ge-brochenen—

p

Fine.

Her-zen—scheid' ich, im ge-brochnen Her-zen scheid' ich, im ge-broch-

-nen Her-zen scheid' ich.

cresc. *f*

Da Capo.

Ptolemäus. Act III. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

(Ptolemäus allein mit einer Giftschale.)

Ges. v. Signor Senesino.

PTOLEMÄUS.
(Alt.)

Pianoforte.

Mögt ihr noch zö-ger'n hier, o ihr ver-dross-nen

Lippen, den Durst zu stillen mit diesen weng'n Tropfen, die mir E-li-se bringt, die heft'ge

(Trinkt das Gift und wirft die Schale weg.)

Wuth des bitter'n, finstern Schicksals? ja, trinket! ja; ja, trinket!

Concitato.

Unbarmherziger Bruder, grausame Mutter! Araspe, E-lise,

mitleidlose Seelen! Götter! O Zorn des Himmels! feindliche Sterne! o hartes Ver-

hängniss! o bittres Loos! Alles, ja, ver-bün-det sich, zu be-

Adagio.

schleu- gen das En-de meines Lebens. A-ber nicht, ge-lieb-te

Gattin, werd' ich jammern, während mein Geist entschwindet, sondern dir froh be-

gegen, theurer Schatten, wenn aus der Brust enthaucht mein letzter Seufzer.

Larghetto.

p cresc. p

cresc.

Bitt - re Tro - pfen, schon empfind' ich, wie den Bu - sen mit Tod ihr durchwühlt!

bittre Tropfen, schon empfind' ich, wie den Bu - sen mit Tod ihr durchwühlt, —

wie den Bu-sen mit Tod ihr durchwühlt, schon empfind' ich, wie ihr mit Tod den

Bu-sen durchwühlt. Schon empfind' ich das

En-de der Qua-len, schon empfind' ich das Ziel meiner Pein, schon, schon,

schon empfind' ich das Ziel meiner Pein, schon, schon, schon empfind' ich das Ziel meiner Pein!

Bitt-re Tro-pfen!

schon empfind' ich, wie den Bu - sen mit Tod ihr durchwühlt, bittre Tropfen,

cresc. *p*

schon empfind' ich, wie den Bu - sen mit Tod ihr durchwühlt, schon

(Er schläft ein.)
fühl' ich, wie den Busen mit Tod ihr...

pp *Fine.*

Susanna. Act III. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

SUSANNA.
(Mezzo Sopran.)

Ich hör' den Spruch, und kein Gesetz verdammt die schnöden Zeugen, die euch falsch be-

Pianoforte.

thört. So sei denn, Tod, mit Freuden mir willkommen und leite mich hinauf zum Reich des Lichts!

Largo.

Wo der Glau-be, goldbeschwingt,

mit dem Cherub Hymnen singt, wo die Lieb' im Ro-sen-kranz, rings umstrahlt von ew'gen

Glanz, flüstert in mein lauschend Ohr; Steig' aus deinem Fall em- por, steig' aus

dei-nem Fall em-por! tritt her-ein zum Freuden - thor, zu der Engel selgem

Chor, tritt her-ein zum Freu-den - thor, zu der En-gel, zu der En -

gel, zu der Engel selgem Chor! Wo der Glaube, gold beschwingt, wo die

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

Lieb im Rosenkranz flüstert in mein lauschend Ohr: Steig' aus deinem Fall empor, steig' aus

deinem Fall empor, steig' aus deinem Fall empor, tritt her - ein zum Freuden - thor, zu der

cresc. *f* *p*

Engel, zu der En - gel selgem Chor, tritt her - ein zum Freu - den - thor, zu der

f

En - gel sel - gem Chor!

p

Fine.

Passion.

(Nach den vier Evangelien.)

DUETT.

Adagio.

Pianoforte.

MARIA. (Sopran.)

Soll mein theurer Je - sus ster - ben, und vergießt mein Kind sein Blut?

JESUS. (Bass.)

Ja, ich ster - be

soll mein Kind,

dir - zu gut, dir den Himmel zu er - wer - ben, ja, ich

mein Jesus ster - ben, und ver - giesst mein - Kind, mein Kind sein Blut? soll mein

ster - be dir zu gut, dir den Him - mel zu er - wer - ben, ja, ich ster - be

theu- rer Je- sus ster- ben, und ver- giesst mein Kind sein Blut, und ver-
 dir zu gut, dir den Him- mel zu er- wer- ben, zu er- wer-

mf *p*

giesst mein Kind sein Blut?
 - - - - - ben, dir den Him- mel zu - erwer - ben.

cresc. *Fine.*

Theodora. Act III. Scene 6.

RECITATIV, ARIE und DUETT.

DIDIMUS. THEODORA. SEP-
 Und muss dein Reiz so enden? So ed- le Tapferkeit zergehn? Zer-
 Pianoforte.

TIMIUS. DIDIMUS.
 gehn, o Schmerz! durch un- se- li- ge Beständigkeit! Doch nenn' uns nicht un- selig, ed- ler

Freund, o nein! nicht Hass des Le-bens treibt uns an: doch wil-lig tauschen

wir es um den Preis, der unsrer dort für treu-en Glauben harrt.

ARIE.

Largo.

DIDIMUS.
(Alt.)

Pianoforte.

Freu - denströ-me, e-wig fliessend, Himmels-früchte, ewig spriessend, Himmels.

früch-te, e - wig spriessend, gold - ne Thro-ne, Ster - nen-kro-nen sind der

Sel'-gen rei-ner Lohn,— sind der Sel'-gen rei-ner Lohn,— sind der

p *cresc.*

Sel'-gen rei-ner Lohn; Freu-den-strö-me, e-wig

f *p*

flie-ssend, Himmels-früch-te, e-wig spriessend, gold-ne Thro-ne, Ster-nen-

cresc.

kronen sind der Sel'gen reiner Lohn, sind der Sel'-gen reiner Lohn, der Selgen

p

Adagio. **Tempo I.**

Lohn, sind der Sel'gen rei-ner Lohn.

wenn sie, frei der Er-den-last, zu dem Reich des Lichts ent-flohn, sich erfreu'n der ew'gen

Rast, sich er-freu'n — der ew'-gen Rast, wenn sie, frei der Er-den-

p *cresc.*

last, zu dem Reich des Lichts ent-flohn, sich erfreu'n, sich er-freu'n der ew'-gen

DUETT.

THEODORA.
(Sopran.)

Dorthin schwing'dich, Herz, em-por!

DIDIMUS.
(Alt.)

Rast.

Dorthin schwing'dich, Herz, em-

Pianoforte.

por! wo der reinsten Sehnsucht Drang stets ent-

por! wo der reinsten Sehnsucht Drang stets be-glückend,

cresc.

zückend, stimmt die Harf', die Harf', stimmt die Harf' und weckt den Sang in der Sel'gen frommem

stimmt — die Harf' — und weckt, — und weckt den Sang in der Sel'gen frommem

p

Chor, — in der Sel' - gen frommem Chor!

Chor, — in der Sel' - gen frommem Chor!

cresc.

Dorthin schwing' dich, Herz, em_por, dorthin schwing' dich em_por, dorthin schwing' dich, Herz, em_

Dorthin schwing' dich, Herz, em_por, dorthin schwing' dich em_por, dorthin schwing' dich, Herz, em_

p *cresc.*

por! wo der reinsten Sehnsucht Drang, stets ent - zückend, stets ent_

por! wo der reinsten Sehnsucht Drang, stets be - glückend, stets entzückend,

p *cresc.* *p*

zückend, stimmt die Harf' — und weckt, — und weckt den Sang in der Sel'gen frommem

stimmt die Harf' und weckt den Sang in der Sel'gen frommem

p

Chor, in der Sel'gen frommem Chor! wo der reinsten Sehnsucht

Chor, in der Sel'gen frommem Chor! dorthin schwing' dich, Herz, em - por,

Drang stimmt — die Harf; die Harf; stimmt — die Harf' und weckt — den Sang

stimmt die Harf; stimmt die Harf' und weckt den Sang

Adagio.

in — der Sel' — gen from — mem, frommem Chor!

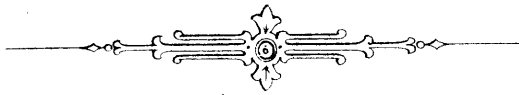
in — der Sel' — gen from — mem, frommem Chor!

Tempo I.

p

Bescheidenheit.

Demuth und Ehrfurcht.



Saul. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

ABNER. (Tenor)

Sieh' da, o Herr, den ta_pfern jungen Held, in sei-ner

Pianoforte.

SAUL. (Bass.)

DAVID. (Alt.)

Hand des stolzen Riesen Haupt! Sag' an, wess Sohn bist du? Ich bin der jüngste der

SAUL.

Söhn' I - sa - i's, und aus Bethle - hem. Kehr' nicht zurück nach Hau - se: bleib' bei

uns, und als ein Zeichen steter Gunst und Liebe vermähl' ich dir die Tochter: kleiner Lohn für dein Ver-

dienst! Denn deinem Arm al - lein verdank' ich Freiheit, Fried' und Sicherheit.

Larghetto.

DAVID.
(Alt.)

Pianoforte.

O Herr, dein Lohn füllt mich mit

Glück, dein Lob weis' ich beschämt zu rück,

be-schämt zu rück dein Lob,

dein Lob be-schämt zu rück. Wer

fromm sich zu be-scheiden weiss, gibt Gott al-lein, gibt Gott al-lein

des Sie - ges Preis, wer fromm sich zu be - scheiden weiss, gibt Gott al -

lein, al - lein, gibt Gott al - lein, gibt Gott al - lein

des Sie - ges Preis, gibt Gott al -

lein des Sie - ges Preis.

Er

war's, vor dem der Feind zer-stob, er war's, vor dem der Feind zer-stob, vor seiner

Kraft, — vor seiner Kraft er lag, der wider uns sich stolz er-hob, —

er lag, der wider uns sich stolz er-

hob.

Da Capo.

Susanna. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

SUSANNA.
(Mezzo Sopran.)

Lass mich ge-stehn, ich hör' in dei-nem Lied

Pianoforte.

mit Freud' und Won-ne meines Namens Preis. So traf auch damals

mich der Lie-be Pfeil, als dein Ge-sang zum erstenmal mich pries.

Andante.

Wär' es bei Frau-en Brauch und — Fug, laut zu ge-stehn des

Her-zens Zug, so hätt' ich dich stets mein genaunt, mein,

so nannt'ich dich nur mein, so nannt'ich dich —

cresc.

nur mein; wär' es bei Frauen

f *dim.* *p*

Brauch und Fug, laut zu ge-stehn des Her-zens Zug, so nannt'ich nur dich

cresc. *p*

mein, mein, so nannt'ich dich nur mein,

p *mf* *p*

so nannt'ich dich nur mein, so nannt'ich dich nur mein.

f *mf*

Lang' vor dem

Fine.

Tag, der mich ge - traut an dei - ne Hand als dei - ne Braut vor Got -

cresc.

tes heil'gem Schrein, da nannt'ich dich nur mein,

cresc.

p

lang' vor dem Tag, der mich ge - traut an deine Hand als dei - ne Braut vor Got -

tes heil'gem Schrein, da nannt'ich dich - nur mein, da nannt'ich dich nur mein.

p

cresc.

Salomo. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

SALOMO.
(Alt.)

Dank dir, o Herr! der gnädig du erschienst zu deines Knechts bescheid'nem

Pianoforte.

Opferdienst, der du mit deines Segens Strom mein Werk gekrönt, geweiht den Dom.

Larghetto e poco piano.

Erforscht' ich gleich jed' Gras und Blum', die hold im Thauschmuck lacht, und

kenn - te nicht Je - ho - va's Macht, wie ei - tel wär' mein Ruhm, wie ei - tel, wie

ei - tel wä - re all' mein Ruhm, wie ei - tel wär' mein Ruhm!

Er - forscht' ich gleich jed' Gras und

Blum', die hold im Thauschmuck lacht, und kenn - te

nicht Je-ho-va's Macht, wie ei-tel wär' mein Ruhm, wie ei-tel wä-re all' mein

p *cresc.*

Ruhm, wie ei-tel wä-re all' mein Ruhm, wie ei-tel wär' mein

dim. *cresc.*

Ruhm!

p *f*

Was blie-be mir, als

p *Fine.*

lee-rer Tand, des Tho-ren Scheinge-winn, des Tho-ren Scheingewinn, der

cresc. *p*

nie der Din - ge Geist und Sinn, nur Nam' und Wort ge - kannt, des

cresc. *dim.*

Thoren Scheinge - winn, des Thoren Scheinge - winn, der nie der Dinge

p *cresc.*

Geist und Sinn, nur Nam' und Wort ge - kannt, nur Nam' und Wort - gekannt.

Da Capo.

Josua. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

(Ein Engel erscheint.)

OTHNIEL.
(Ait.)

Pianoforte.

Poch wer ist dies? welch schauer - lich Gesicht! ein göttlich Bild, im

gold'nen Kriegsge - wand! mit wür - de - vol - lem Blick und ed - ler Huld be - wegt sich's

langsam erst er - hab' nen Gangs; von braunem Haar der Nacken rings umwallt,

cresc. *f*

vom Schwert die Hand, vom Helm bewehrt das Haupt, sein kriegrisch Antlitz

f

und sein funkelnd Aug' sagt einen Helden oder En-gel an.

Largo cantabile.

p

Hchres, hol des Wesen, sprich!

p *cresc.*

schwangst vom Him_mel her du dich, schwangst vom Him_mel her du dich? Leh_re

deines Knech_tes Geist, *dolce* ob du Freund, *f* ob mächt'ger Feind?

ob mächt'ger Feind, ob mächt'ger Feind,

ob Feind du seist?

Hehres, holdes We_sen, sprich, lehre deines Knechtes Geist,

schwangst vom Himmel her du dich, schwangst vom Himmel her du dich?

p

Leh - re dei - nes Knech - tes Geist, ob du Freund, ob mäch't'ger Feind,

cresc. *p* *f*

ob mäch't'ger Feind, _____

dim.

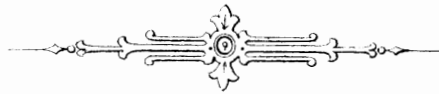
ob Feind du seist? Tröste deines Knechtes

tr. *mf*

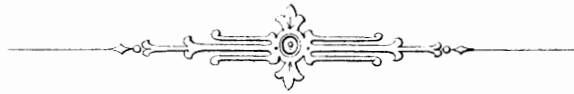
Geist, dass du Freund, dass du Freund, nicht Feind uns seist.

mp *mf* *p*

Torkung.



Mahnung und Warnung.



Zeit und Wahrheit. Act I.

RECITATIV und ARIE.

DER BETRUG.
(Mezzo Sopran.)

Zu weit treibt ihr des Tadels Wort! zu tief der Wahrheit Sucht! Wer klug, der

Pianoforte.

lebt in Freuden fort, von Sorgen frei, im Lebensmai, und pflückt der Jugend Frucht.

Andante con moto.

Sel' - ge Schön - heit,

sel' - ge Schön - heit, sel' - ge

Schönheit, vom Glü - cke ge - schau - kelt, die im Lenze des Le - bens noch gau - kelt,

froh - noch schwelgt im lieb - reizenden Mai,

froh noch schwelgt im lieb - reizenden Mai.

Sel' - - ge Schön - heit,

sel'-ge Schönheit, vom Glücke ge-schaukelt, die froh-schwelgt— im lieb-

reizenden Mai, froh—noch schwelgt— im lieb-reizenden Mai,—noch

schwelgt im won-ne-vol-len Mai, froh noch

schwelgt,— froh noch schwelgt,— froh noch schwelgt— im lieb-rei-zenden

Mai, im won-ne-vollen Mai.

First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) with whole rests, and a piano accompaniment (grand staff) with eighth-note chords and a melodic line in the right hand.

Second system of the musical score. The vocal line remains with whole rests. The piano accompaniment continues with eighth-note chords and a melodic line in the right hand.

Third system of the musical score. The vocal line remains with whole rests. The piano accompaniment continues with eighth-note chords and a melodic line in the right hand.

Fourth system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics "Komm und lass dich von Zweifeln nicht pla - gen,". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and chords in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) marking is present at the end of the system.

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "komm und lass dich von Kummer nicht na - gen, komm und". The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and chords in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic.

lass dich von Zweifeln nicht pla - gen, komm und lass dich von Kummer nicht na - gen,

sei der Sor-ge du le-dig und frei!

cresc.

f

tr

Komm und lass dich von Zweifeln nicht plagen, komm und

lass dich von Kummer nicht na - gen, sei der Sorge du le - dig und frei,

cresc.

sei le-dig und frei, le-dig und frei, sel'ge Schön-heit, sei der Sor-ge

le - dig, le - dig und frei!

cresc.

tr.

Komm und lass dich von Zweifeln nicht pla - gen, komm und

p

lass dich von Kummer nicht na - gen, schwelge froh im lieb - reizen - den Mai,

cresc.

schwelge froh — im lieb - reizenden Mai, sei le - dig und frei,

p

cresc.

tr.

le - dig und frei, — sel - ge Schön - heit, sei der Sor - ge le - dig, le - dig und

p

frei, sel' - ge Schön - heit, sei der Sorge du

cresc. *tr* *mp*

le - dig und frei!

tr *f* *p* *tr*

cresc. *tr*

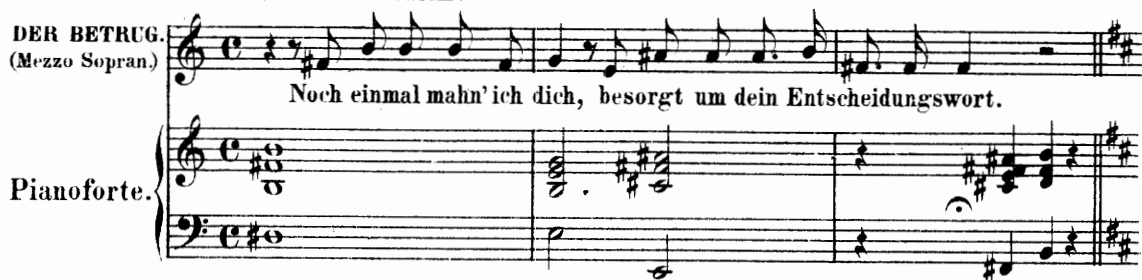
p *cresc.*

f *Fine.*

Zeit und Wahrheit. Act III.

RECITATIV und ARIE.

DER BETRUG.
(Mezzo Sopran.)


 Noch einmal mahn' ich dich, besorgt um dein Entscheidungswort.

Larghetto.


 Holde Schönheit! hemm' auf deiner Ro-sen-wan-ge, holde Schönheit,


 hemm' auf dei-ner Ro-sen-wan-ge deiner Thränen sanften Fluss, deiner Thränen sanften


 Fluss, hemm' auf dei-ner Ro-sen-wan-ge dei-ner-Thrä-nen-sanf-ten


 Fluss. Hol-de Schönheit! hemm' auf deiner Ro-sen-

wan - ge de - i - ner Thrä - nen san - f - ten Fluss, hol - de Schö - n - heit, hol - de Schö - n - heit,

hemm' auf de - i - ner Ro - sen - wan - ge de - i - ner Thrä - nen san - f - ten Fluss, hemm' auf de - i - ner Ro - sen -

wan - ge, hemm' auf de - i - ner Ro - sen - wan - ge de - i - ner Thrä - - nen san - f - ten

Fluss.

a tempo

Freu - de such' in treu - em — Han - ge, Freu - de such' in treu - em

Fine.

Hange, steter Freude Vollgenuss, Freude such' in treuem Hange, steter Freude,

ster Freude Vollgenuss, ster Freude Vollge-

nuss, ster Freude Vollgenuss. Holde Schönheit!

Dal Segno. §

Die Wahl des Herakles.

RECITATIV und ARIE.

Larghetto.

Pianoforte.



DIE WELTLUST. (Sopran.)

Sieh, Herakles, wie

lacht die Myrthenflur, die im gewund'nen Lauf der Strom durchheilt:

's ist dort, wo Lust und Freu-de

nur, 's ist dort, wo e-wig la- chend Won - ne weilt!

Dort rauscht das Fest, durch holden Sang erhöht,

so wie er sanft zu Liebe lockt die Brust, dort athmet Dufthauch, der mit Lust durchweht

die Blu-men-lau-be, und Quell und Hain mit Lust, dort nun sei dei-ner

Schritte Ziel gesteckt, wo Blü-the kränzt dein Haupt, dein Lager Blüthe deckt.

Larghetto.

p *cresc.* *p*

Komm, hol - der Kna-be, und geh' mit -

p

mir dort zum am - bros' - schen Sitz - der Lust, komm, hol - der

mf *p*

Kna-be, und geh' mit - mir dort - zum am - bros' - schen

cresc. *p*

Sitz der Lust, dort sag' Lebewohl der Thaten - gier und bad' in Fried' und Freud' die

mf

Brust, dort sag' Lebwohl der Thaten-gier und bad' in

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

Fried' und Freud' die Brust, und bad' in Fried' und Freud' die

Brust, dort sag' Lebwohl, dort sag' Lebwohl der Tha - ten-gier, und bad' in

mf *p*

Fried' und Freud' die Brust, und bad' in Fried'

und Freud' die Brust.

Allegro moderato.

First system of the piano introduction. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. Dynamic markings include *p* and *f*.

Second system of the piano introduction. The right hand continues the melodic pattern with more complex sixteenth-note figures. The left hand maintains the bass line. Dynamic markings include *f* and *p*.

Third system of the piano introduction. The right hand has a more active, sixteenth-note melody. The left hand continues the bass line. A *cresc.* marking is present in the right hand.

Vocal entry, first system. The vocal line begins with the lyrics "Dort, wo frisch perlt des Nec - tars Flut, in rein - stem Som - mer -". The piano accompaniment features a sixteenth-note melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* and *f*.

Vocal entry, second system. The vocal line continues with the lyrics "schnee ge - kühlt, in — rein - stem Som - mer - schnee gekühlt, dort weil, vom Waidwerk". The piano accompaniment continues with the same melodic and bass patterns.

Vocal entry, third system. The vocal line concludes with the lyrics "aus - ge - ruht, im Hain von Zephyr's Hauch um - spielt, dort weil, vom Waidwerk". The piano accompaniment continues, ending with a *pp* marking in the right hand.

aus - ge - ruht, im Hain von Zephyr's Hauch um - spielt, dort weil, vom Waid -

- werk ausge - ruht, von Ze - phyr's Hauch um -

cresc.

spielt, im Hain von Ze - phyr's Hauch um - spielt.

dim. *f*

Dort, wenn du froh liegst hin - gestreckt, schallt

p

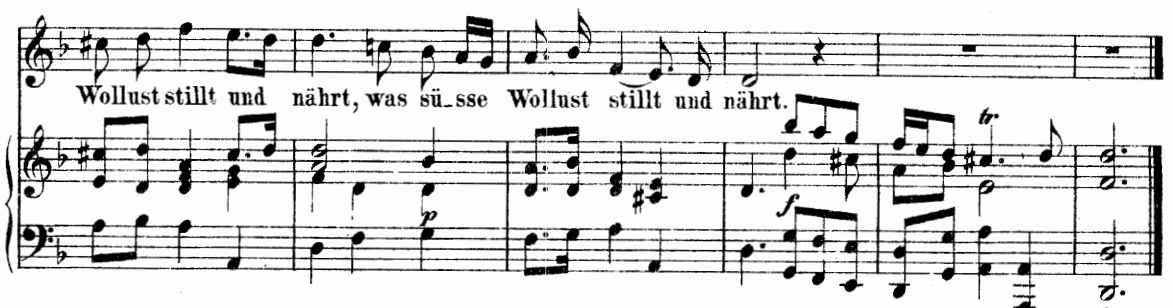
lo - ckend hol - der Stim - men Sang, der, sanften Wohllauts voll, dir weckt der

Lieb' und Sehnsucht sü - ssen Drang, schallt lo -

- ckend, schallt

lo - ckend hol - der Stimmen Sang, der, sanften Wohllauts voll, dir weckt der Lieb' und Sehn - sucht

sü - ssen Drang.



Zeit und Wahrheit. Act II.

RECITATIV und ARIE.

DIE ZEIT.
(Bass.)

Pianoforte.

Du wahnst, nicht hört' ich dich: doch sieh' mich hier!

Dies un - tre Reich hier, es ge - hört nur mir, doch willst du mir und

mei - ner Macht ent - flieh'n, so gü - te dich zu höh - rem Lauf, zum

Reich des Lichts hin - auf! Dort wal - tet nicht die Macht der

Zeit, wo e - wig thront Un - sterb - lich - keit!

Allegro moderato.

First system of piano accompaniment. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking: *mf*.

Second system of piano accompaniment. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking: *p* in the treble, *cresc.* in the bass.

Third system of piano accompaniment. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of piano accompaniment. Treble staff has a vocal entry with the lyrics "Flieh' den falschen Weg der". Bass staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamic marking: *p* in the bass.

Fifth system of piano accompaniment. Treble staff has a vocal entry with the lyrics "Freuden, lass dich höh're Pfa_de lei_ten zu dem Ster -". Bass staff continues the rhythmic accompaniment.

Sixth system of piano accompaniment. Treble staff has a vocal entry with the lyrics "- nen_reich hin - auf, zu dem". Bass staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamic marking: *cresc.* in the bass, *p* in the treble.

Ster - - - - - nen -

p *cresc.*

reich hin - auf! Flieh' den fal-schen

f *p*

Weg der - Freuden, lass dich - höh're Pfa-de - lei-ten, lass dich -

mf *f*

höh're Pfa-de - lei-ten zu dem Ster -

p

- nen - reich - hin - auf, zu dem Ster -

cresc. *p*

First system of the musical score. It features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line has a long note with the lyrics "- nen_reich_". The piano accompaniment includes a *cresc.* marking in the right hand.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "— hin — auf, lass dich höh're — Pfa-de lei — ten, — höh're". The piano accompaniment features a *p* (piano) marking in the right hand.

Third system of the musical score. The vocal line has the lyrics "Pfa — — — de zu dem Ster_nen_". The piano accompaniment includes a *p* marking in the right hand and a *cresc.* marking in the left hand.

Fourth system of the musical score. The vocal line has the lyrics "reich hin — auf!". The piano accompaniment features a *f* (forte) marking in the right hand.

Fifth system of the musical score. The piano accompaniment continues with a *p* marking in the right hand. The system concludes with some final chords and rests.

Hier zwar

cresc.

Fine.

spotten Tho - ren meiner, doch entflieh'n kann mir nicht Ei-ner,

p

cresc.

doch ent-flieh'n kann mir nicht Ei-ner, denn das All um - kreist mein

p

Lauf, — denn das All, das All — um - kreist mein Lauf.

mf

f

Dal Segno.

Zeit und Wahrheit. Act I.

RECITATIV und ARIE.

DIE WEISHEIT.

Ju-gend ist nim-mer reich, ist arm an Zeit, und nicht ge-hört die

Pianoforte.

DIE ZEIT. (Bass.)

flücht'-ge Stund' ihr an. Drum nimm die Flucht der Stun-den wahr! du

weisst, dass je-den Tag ein Reiz zum Raub mir fal-len mag, wirst du's auch nicht ge-

DER WELTSINN.

wahr. Nur der genießt des Le-bens Frucht, der nimmer denkt an sei-ne

DIE WEISHEIT.

Flucht. Doch, eh's zu spät ist, sieh' dich vor, und leihe wei-ßem Rath dein Ohr.

Andante.

First system of the piano introduction. Treble and bass staves in 3/8 time, key of D major. Dynamics: *p*, *crese.*, *p*, *crese.*, *p*.

Second system of the piano introduction. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *f*.

DIE ZEIT. (Bass.)

Wie ein Schatten entschwindet das Le-ben, zwar unmerklich: so schnell wirkt Be-thö -

First system of the vocal entry and piano accompaniment. Bass staff with lyrics. Treble and bass staves. Dynamics: *p*.

Second system of the vocal entry and piano accompaniment. Bass staff with lyrics. Treble and bass staves. Dynamics: *p*.

Third system of the vocal entry and piano accompaniment. Bass staff with lyrics. Treble and bass staves. Dynamics: *crese.*

Fourth system of the vocal entry and piano accompaniment. Bass staff with lyrics. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *f*.

Keiner lauscht, wie die Stunden ver -

schweben, bis er ta - get, der Tag der Zer - stö - rung, keiner lauscht, wie die

Stunden ver - schweben, bis er ta - get, der Tag der Zer - stö - rung.

Wie ein Schatten ent - schwindet das Le - ben,

zwar unmerklich: so schnell wirkt Be - thö - rung, so schnell wirkt Bethö -

rung! schwindet das Le-ben, schnell in Be-thörung! wie ein

Schatten ent-schwindet das Le-ben, zwar unmerklich: so schnell wirkt Bethö-rung!

dim. *f*

Fine.

Zeit und Wahrheit. Act I.

RECITATIV und ARIE.

DIE ZEIT.
(Bass.)

Mein all-gewalt'-ger Arm zer-stört den mächtigen Ko-loss, die stolzen

Pianoforte.

Thür-me wol-ken-hoch: und soll Schön-heit mir wi-der-stehn?

Larghetto.

First system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The vocal line has a few notes with accents (^).

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line has several notes with accents (^).

Third system of the musical score. The vocal line contains the lyrics: "Ur - nen ihr! — zeigt eu - re Beu - te, Stolz und". The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic marking.

Fourth system of the musical score. The vocal line contains the lyrics: "Freu - de! er - schliesset ihr, ent - hül - let mir: ob nun". The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking.

Fifth system of the musical score. The vocal line contains the lyrics: "ei - ne Spur der Schön - heit noch be - steht, noch be - steht, ob nun". The piano accompaniment features a long, sustained chord in the left hand.

ei - ne Spur der Schönheit noch be - steht? ent - hül - let mir,

f *mp*

Ur - nen ihr, er - schliesset ihr, ent - hül - let mir,

dim. *f*

ob nun ei - ne Spur der Schönheit in euch be -

p *cresc.*

steht? er - schliesset ihr, ent - hül - let mir, ob nun

p

ei - ne Spur der Schön - heit noch be - steht, noch be - steht, ob nun

cresc.

Adagio.

ei - ne Spur der Schönheit noch be - steht, ——— ob nun ei - ne Spur der

dim.

Schönheit noch be - steht?

a tempo

f

Nein! nur schwarze Nacht! Würmer

Fine.

f

p

an dem Staube zehrend, Staub und A - sche noch zer - störend, die mein gier'ger Zahn ver -

cresc.

dim.

schmäht, die mein gier'ger Zahn ver - schmäht, die mein gier'ger Zahn ver - schmäht.

p

mf

Da Capo.

Samson. Act II. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

MANOAH.
(Bass.)

O, bau' auf Gott! des Vaters Sorge sucht der Rettung Mittel auf, dich zu be-

Pianoforte.

frei, die weil nimm freundlich du den Trost der Freun.de hin.

Andante.

mf

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Stets ist ge - recht des Herrn Ge - richt,

dim.

p

o, spä' in Got - tes We - ge nicht, o, spä' in Got - tes We - ge

cresc.

nicht, stets ist ge - recht des Herrn Ge - richt, o, spä' in

p *cresc.* *p*

Got - tes We - ge nicht, o, spä' in Gottes We -

p *cresc.* *p*

- ge nicht,

cresc. *f*

denn stets ist gut, auch wenn es kränkt, was sei - ne

p *cresc.* *p*

Weisheit uns - ver - hängt, denn stets ist gut, auch wenn es - kränkt, was sei - ne

cresc.

Weisheit, sei - ne Weis - heit uns ver - hängt.

Sein Rath, un - forsch - bar, lei - tet

oft seg - nend zum Heil uns un - ver - hofft, segnend zum

Heil uns, seg - nend zum Heil uns, seg - nend zum

Heil uns un - ver - hofft, sein Rath, un - forsch -

- bar, lei-tet oft seg-nend zum Heil uns,

seg - - - - - nend zum

Heil — uns un - ver-hofft.

Fine.

INHALT.

Idylle. Friede.

Seite

1. Salomo. Am klaren Bach, im stillen Thal
6. Joseph. Der Hirte weilt in Glückes Schoos
11. Aetius. O, wie froh beseligt seid ihr, unschuldvolle Hirtenmädchen
14. Atalanta. Lass mich allein von hinnen, und bleibe du, o Schöne
18. Herakles. Ein selig Loos ist ihr gewährt, die friedlich lebt . . .
22. Orlando. O, wie selig war einst ich in diesen Hainen
24. Almira. Edlem Gemüthe wandelt in Friede sich Unmuth und Leid
27. Judas Maccabäus. O holder Friede, reich an Lust

Entsagung.

31. Theodora. Schnöder Schmeichler, niedrer Hänge
36. Theodora. Fahr' stolze Welt, dahin! fahr' hin!
39. Salomo. Kann ich seh'n mein Kind zerstückt
42. Alexander Balus. O bringt mich in ein fern Gefild

Ergebung in Schicksal und Tod.

44. Jephtha. Leb' wohl, leb' wohl, du blumenreiches Feld
48. Pharamund. Ja, du gewährst mir Tod, doch nicht Versöhnung . .
50. Admet. O, schliesst euch, meine Augen
53. Amadis. Süßes Leben meiner Seele
57. Ptolemäus. Bittre Tropfen, schon empfind' ich
60. Susanna. Wo der Glaube goldbeschwingt
62. Passion. (N. d. 4 Evangel.) Soll mein theurer Jesus sterben. .
64. Theodora. {Freudenströme ewig fließend.
66. Theodora. {Dorthin schwing' dich Herz empor

Bescheidenheit. Demuth und Ehrfurcht.

70. Saul. O Herr, dein Lohn füllt mich mit Glück
73. Susanna. Wär' es bei Frauen Brauch und Fug.
76. Salomo. Erforscht' ich gleich jed' Gras und Blum'
80. Josua. Hehres, holdes Wesen sprich!

Lockung.

83. Zeit und Wahrheit. Selge Schönheit, vom Glücke geschaukelt . .
90. Zeit und Wahrheit. Holde Schönheit! hemm' auf deiner Rosenwange
95. Die Wahl des Herakles. Komm, holder Knabe, und geh' mit mir.

Mahnung und Warnung.

101. Zeit und Wahrheit. Fieh' den falschen Weg der Freuden
107. Zeit und Wahrheit. Wie ein Schatten entschwindet das Leben . .
110. Zeit und Wahrheit. Ernen ihr! zeigt eure Beute
113. Samson. Stets ist gerecht des Herrn Gericht

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

*) Die Andeutung der »Stimmbegrenzung« eines jeden Gesanges unterblieb bei den Duetten.

**) Bezeichnete Einrichtung ist zu dem Zwecke getroffen, den Sängern und Sängerinnen auch die, ihnen zugänglichen Gesänge der anderen Stimmlagen, rascher zur Kenntniss zu bringen.