

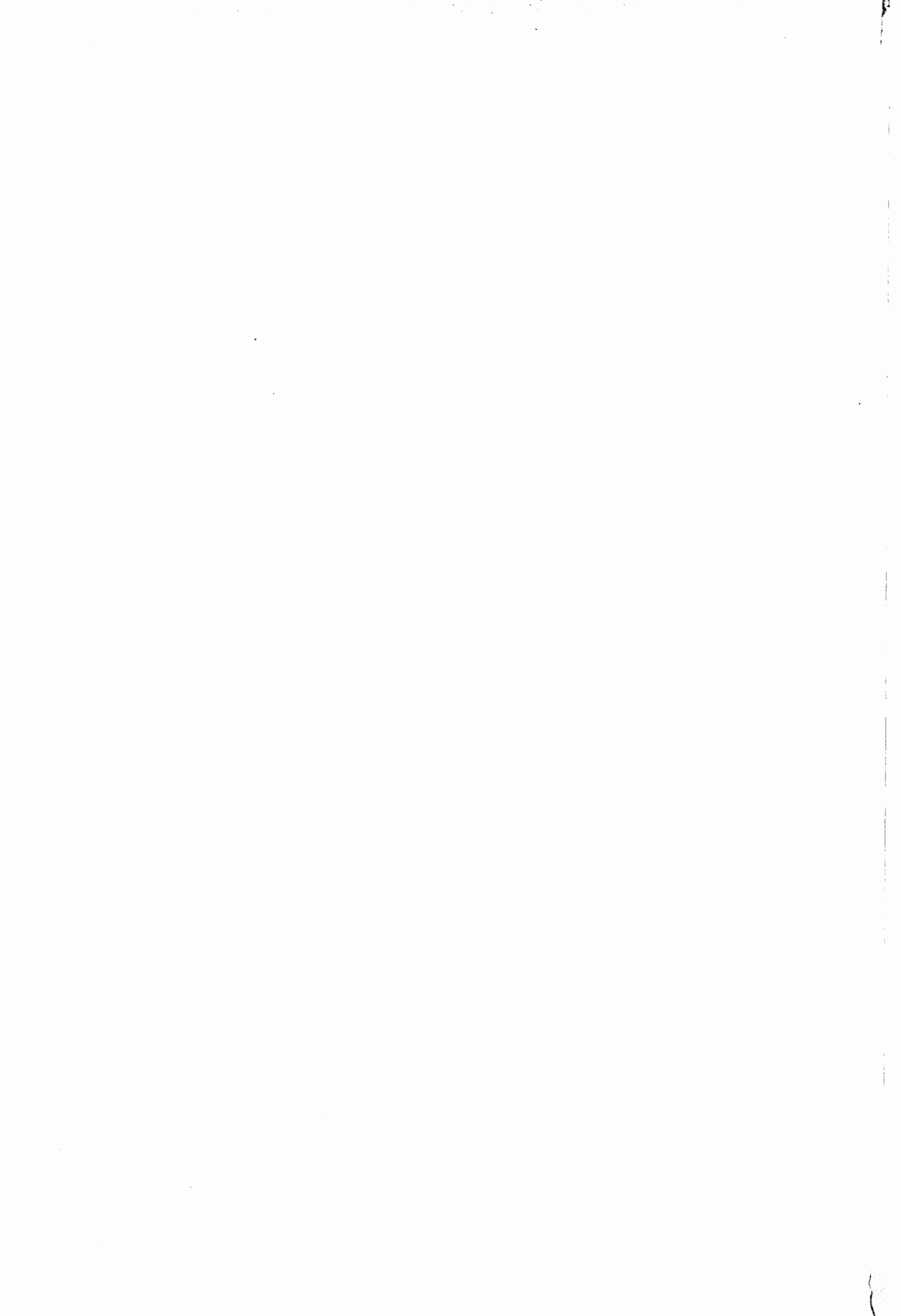
1211

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

Zweiter Band.

Breitkopf & Härtel.

Pr. 4 Mark netto.



100511

Sammlung
von Gesängen aus
Händel's
Opern und Oratorien.

Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben

von

Victorie Gervinus.

Zweiter Band.

Bearbeitung Eigentum der Verleger für alle Länder.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Pr. 4 Mark netto.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Entf. Sta. Hall.

14785.

VORWORT.

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

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

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

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

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

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

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

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

Dass die Uebersetzung der Oratorischen Arien aus dem Englischen Originaltexte von meinem Mann sei, ist bereits bemerkt worden; diejenige der Opern-Arien dieser Sammlung aus dem Italienischen Originaltexte ist gleichfalls von ihm. Es lag nicht in seinem Plane, den Arien dieser Sammlung die betreffenden Recitative beizufügen; dies erschien mir, theils zur sinnvolleren Einführung in die Arie, theils um damit einen Anlass mehr zu geben, sich an den Vortrag von 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 »Händel's« darin vertreten seien. Dies schien mir ein passender Anlass, das grössere Publikum mit der Gesamtsumme derselben, ihrer Zeit der Entstehung nach, nebst Angabe der Text-Dichter, bekannt zu machen, welchen Notizen ein Platz neben der Einleitung angewiesen ist.

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

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

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

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

Heidelberg, am 20. Mai 1877.

Victorie Gervinus.

EINLEITUNG.

Ursprung des Gesangs.

Die unorganische Natur hat nur der ursprünglichsten der bildenden Künste — der Baukunst — unmittelbare Vorbilder in ihren ruhenden stummen Formen gegeben; die 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 misstönende Sprache. Bei den vollkommeneren Vierfüßlern dagegen findet sich eine reich angelegte Tonleiter von höchst bezeichnenden Empfindungslauten, die nicht nur ihnen, sondern auch andern Thieren verständlich sind. Bei Hunden und Affen sind Laute und Bewegungen von einer nicht missverstehbaren Wahrheit des Ausdrucks.

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

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

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

Empfindungslaute (Vocale) sind der musikalische Gehalt der Sprache.

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

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

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

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

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

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

Das Recitativ.

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Tonkünstler, welcher wie Händel der menschlichen Seele diese reiche Gefühlssprache abzulauschen versteht, knüpft seine Kunst mit unzerreissbaren Banden an die ewige Menschennatur an und wird zu dem Menschengesteirne 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, gemischtsten Gefühlen, so wie mit der nachdrücklichen Unterstützung durch das verdeutlichende Wort, ausdrücken kann, beschränkt sich auf diese Mitbestandtheile: Lust und Unlust, Freud' und Leid. Sie sind wie die zwei entsprechenden Pole in der Welt der Töne, Wohlklang und Missklang, die gleichsam schon in dem blossen Tonmaterial an und in sich Lust und Unlust widerspiegeln. Aber ebenso endlos unermesslich, wie die Veranlassungen zur mannichfaltigsten Abstufung der Gefühle, sind die Wechsel in der Tonsprache; tausendfältig abgestuft wie die Erregungen der Seele, wodurch die Stimme zu lautbaren Aeusserungen getrieben wird, sind auch die durch jene Erregungen bedingten Veränderungen, welche die Stimmbänder über ihre natürliche Lage spannen und erschlaffen und so den unendlich mannichfaltigen Wechsel der Ton-Lagen, Beugungen und Färbungen erzeugen, in welchen sich die Tonsprache bewegt.

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

Gefühlsstimmungen.

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

Dennoch hat auf solchem Halbdunkel der Gefühlsstimmungen, wo die Tonkunst ohne die Stütze der Worte bestimmten Vorstellungen und Begriffen nicht nachfolgen kann, Händel ein Gemälde geschaffen, bei welchem aber eben das Wort die Zunge gelöst hat. Es ist der Wettstreit der beiden Grundgefühle der gegensätzlichen Temperamente: des Lebensfrohen und Trübsinnigen. »L'Allegro ed il 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 Absichten 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 entfließen würde, immer nur in einem Kreise von unklaren, in Gestalt und Zeichnung verschwommenen Dunstbildern schweben würde, die wie ein Abendgewölk wohl einen Eindruck, aber, weil ohne deutlichen Gegenstand und Grund, nur einen völlig unbestimmten Eindruck machen können.

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

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

Die Tonkunst schuf hier in fruchtbarster Wirkungskraft jene unzerstörbaren Gattungen aller volkstümlichen Naturmusik in Sang und Spiel, mehr im Chor als im Einzelgesang. Die gleichmässige Ausbreitung der gleichen glücklichen, erlöhten 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 gemeingefühlicher Stimmungen seine eigentliche Stätte, und konnte zu einer mannichfaltigen und grossartigen Entwicklung erst nach dieser Wendung gelangen. Halte man das Lebendigste, was das volkmässige Schlacht- und Siegeslied oder der typische Kirchengesang und Choral andächtigster Einfalt geschaffen hat, an die grossen nationalen und religiösen Ausbrüche des Dankjubels, des Siegjauchzens, oder der jammernden Wehklage Einzelner und ganzer Völker über ein gegenwärtiges Heil und Glück, über eine gegenwärtige Noth und Drangsal in den alttestamentlichen Oratorien Händel's, so wird man einig sein, dass hier der Chorgesang seine herrlichsten Triumphe gefeiert hat.

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

Wie gross auch die oben erwähnte Gebietserweiterung für die Tonkunst erscheint, die ganze Tiefe und Weite der Gefühlsräume eröffnete sich ihr erst dann, als sie zur Schilderung bestimmter Gefühle einzelner Persönlichkeiten vorschritt, als sie sich die Darstellung aller denkbaren Menschennatur in jeder denkbaren Lage zu ihrer unermesslichen Aufgabe nahm. Eine 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 Geschehisse, aus denen es entstanden, beigegeben ist. Denn das einzelne Glück oder Unglück hat nicht die Grösse, um einer weitausgreifenden Lust oder Unlust die nöthige Unterlage zu geben. Wie anders ist es, wenn ein Einzelgesang wie Achsa's im Josua, von aller persönlichen Beziehung entblösst, dem Dankgefühl, dem Siegesjauchzen, dem Preisrufe eines ganzen Volkes, wenn ein Einzelgesang wie Joad's in der Athalia, dem Elend und der Drangsal eines ganzen Volkes Worte 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 Gefühlmischung aus.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gemüthsbewegungen.

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

Der Hass lässt sich in seiner Allgemeinheit eben sowenig musikalisch ausdrücken wie die Liebe, und aus demselben Grunde, — weil er von allzu zusammengesetzter Natur ist. Als stehendes Laster, aus Bosheit oder Missgunst stammend, bietet er der Tonkunst so wenig Seiten dar, wie die stehende Gutmüthigkeit und das Wohlwollen, die aus Gemüthsschwäche stammen; nur die 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 erobost genug ist, zur Stimmung der Rache aufgebracht zu werden; ob er in edler Entrüstung und Auflehnung eines innern Abscheus wider schmäbliche 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 verwickeltesten mit Geistesthätigkeit vermischten Gefühlen, ausdrücken könne, sich auf die Mitbestandtheile von Lust und Leid beschränkt. Dieser Ausspruch leite wie ein rother Faden durch alle folgenden Betrachtungen.

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

III.

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

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

Sittliche Gefühle.

I.

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

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

II.

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

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

III.

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

IV.

Bei der vorzugsweise sittlichen Erregung in den Gefühlen der Reue, des Schuld-bewusstseins, sobald sie über den ersten Moment der Entstehung und des sie begleitenden leidenschaftlichen Affectes hinaus (wie in jener Arie der von Gewissensbissen gefolterten Dejanira und andern) zu innerer Verurtheilung und Erkenntniss gelangt sind, werden es nur die sie begleitenden Gefühle der Trauer und Schwermuth sein, mit deren Wiederhall 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 »Gedrückttheit«, 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 hervorzuleben gewusst, wo der Dichter ihm die Liebe als den persönlichen Amor zuführte; wie ausdrucksvoll sind die Vergleichen der aufsteigenden, der scheiternden Hoffnung mit entsprechenden Naturbildern! Die Gränze des Möglichen ist da freilich scharf gezogen, wo Gleichnisse zu Hülfe genommen werden müssen, um geistigen oder sittlichen Begriffen eine musikalische Seite abzugewinnen. In einer Arie und einem Chor dieser Art aus dem Messias (Er weidet seine Heerde — Sein Joch ist sanft), sind es nur die feinsten Accente der Milde und Sanftmuth, des Mitleids und Erbarmens, welche in ihrer Wirkung auf das Gemüth etwas von jenem geistigen Gehalte ausdrücken, für den die Musik sonst keine Sprache hat.

II.

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

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

Händel.

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

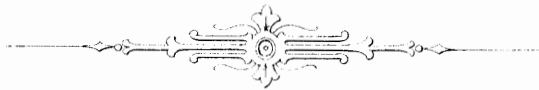
Passion	componirt	1704	Text von Wilhelm Postel.
Almira	Oper	» 1705	» » Fr. Chr. Feustking.
Rodrigo	»	» 1707	Textdichter unbekannt.
Agrippina	»	» 1708	Text von Vincenzo Grimani.
Rinaldo	»	» 1711	» » Aaron Hill.
Pastor fido	»	» 1712	» » Giacomo Rossi.
Theseus	»	» 1712	» » Nicola Haym.
Jubilate	»	» 1713	» aus der Bibel.
Te Deum (Utrechter)	»	» 1713	» » » »
Silla	Oper	» 1714	Textdichter unbekannt.
Amadis	»	» 1715	» » »
Passion	»	» 1716	Text von Barthold Broekes.
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.)

Ariose Klagen.

Rührung. Beruhigung. Mitleid.





Rhadamist. Act I. Scene 1.

Largo e staccato.

Ges. v. Signora Margherita de l'Epine.

POLIXENA.
(Sopran.)

Pianoforte.

All' ihr

Göt - ter! All' ihr Göt - ter, die ihr schaut auf mei - ne

Qua - len, o, be - schirmt dies kran - ke Herz, —

o, be - schirmt dies kran - ke Herz, — all' ihr Göt - ter,

all' ihr Göt - ter, o, be_schirmt dies kran_ke Herz,

o, be_schirmt dies kranke Herz!

Fine.

Julius Cäsar. Act I. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Miss Robinson.

CORNELIA.
(Al.)

O Ster_ne! und ich le_be noch? O, näh_me dies

Pianoforte.

mör_de_ri_sche Ei_sen das Herz mir aus der Brust!

Largo.

O, da - - hin schwand al - les Heil mir, ja, die Hoff - nung rasch zu

ster - ben ist mir 'Ar - men, ach, zer - stört, ————— ach, zer - stört. O, da -

hin schwand al - les Heil mir, ja, die Hoff - nung rasch zu ster - ben ist mir

Ar - men, ach, zer - stört, ist mir Ar - - men zer - stört, ach, zer - stört, ist mir

Ar - - men zer - stört.

Nicht wird Rath, nicht Trost zu Theil mir, gern er - läg' ich dem Ver -

der - ben; doch der Tod ist mir ver - wehrt, doch der Tod ist mir ver -

wehrt, doch der Tod ist mir ver - wehrt, doch der Tod ist

mir ver - wehrt, doch der Tod ist mir ver - wehrt.

Da Capo.

Rhadamist. Act III. Scene 1.

ARIE.

Largo e piano.

Ges. v. Signora Margherita de l'Epine.

POLIXENA.
(Alt.)

Pianoforte.

Weh mir! Zu viel trug schon

mein be - drängter Busen, Götter des Himmels, in so schwe - rem Schmerz!

O, gebt zu - rück mir den sü - ssen Ge - lieb - ten, sonst stillt im

To - de dies qual - vol - le Herz, o, gebt zu - rück mir den

sü - ssen Ge - lieb - ten, sonst stillt im Tode dies qual - vol - le Herz,

sonst stillt im To - de dies qual - vol - - le Herz.

Fine.

Rinaldo. Act II. Scene 4.

ARIE.

Largo.

Ges. v. Signora Isabella Girardeau.

ALMIRENA.
(Sopran.)

Lass mich be - wei - nen mein har - tes Schicksal,

Pianoforte.

lass mich be - trauern ver - lorner Frei - heit Glück, lass mich be - trau - ern,

lass mich be - trau - ern ver - lorner Frei - heit Glück. Lass mich be -

wei - nen mein har - tes Schicksal, lass mich be - trau - ern ver -

cresc.

lor - ner Freiheit Glück.

dim. *mf*

Er - bar - mend lö - se

dim. *p*

Fine.

der Tod die Fes - seln, in die mich Qua - len und Leid schla -

cresc.

gen, in die mich Qua - len und Leid schla - gen.

dim.

Da Capo.

Ptolomäus. Act I. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signor Senesino.

PTOLOMÄUS.
(Alt.)

Pianoforte.

Ich fühl es wohl zu mei-nem tief-sten Un-glück, dass

ihr im Her-zen ra-send schon die Flam-me ent-lo-dert; doch Se-

leu-ce, die da lie-get un-be-gra-ben, ver-ach-tet, sie ruft mich auf zur

Rache. Wie, ach ihr Göt-ter! kann ich der Brust der Mutter, kann ich dem eignen

Bruder, die Hand rächend er-hoben, mit dem Schwert feindlich mich nahen? ach, entsetz-licher

singe: mei-nem tief-sten Unglück, dass

spiele:

* An solchen Stellen und
spielen:

Larghetto.

Jammer!

mf *p* *f*

Ge - dan - ken so voll Qualen,

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

gön - net mir Ruh' und Frie - den für ei - ne Stun - de nur,

mf *cresc.*

gön - net mir Ruh' und Frie - - den! Ge -

p *f* *p*

dan - ken ihr voll Qua - len, Ge - dan - ken ihr voll Qua - len,

cresc. *f* *p*

gönnet mir Ruh' und Frie - den für ei - ne Stun - de nur, o, nur für ein, ein

(er schläft ein.)
Stünd - lein!

Siroe. Act II. Scene 1.

Largo.

Ges. v. Signor Senesino.

SIROE.
(Alt.)

Pianoforte.

Sagt, all ihr grossen Göt - ter! ob je ein andres Herz, Jammer und bittren

Schmerz und Qual gleich mir er-trug? Sagt, all ihr grossen Götter! ob

je ein an-dres Herz, Jam - mer und bitt-ren Schmerz, und bitt -

- ren Schmerz und Qual gleich mir er - trug? ob

Adagio.
je ein andres Herz, Jam - mer und bitt-ren Schmerz und Qual gleich mir er -

trug?

Sosarmes. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

Ges. v. Signora Strada.

ELMIRA.
(Sopran.)

Kam der Spruch dir von dem Him-mel, was denn so

Pianoforte.

sorgst du, wenn doch der Him-mel zur Hei-ter-keit dich mahnet?

Largo.

Trockne vom Auge die Thrä-nen,

Mut-ter, nicht wei-ne mehr, wei-ne nicht mehr, nein, Mut-ter, nicht wei - ne

mehr! Trock - ne vom Auge die Thränen, Mutter, nicht weine mehr,

nein, nein, Mut.ter, nicht weine mehr!

Noch jetzt Ge-fah-ren wä-h-nen

Fine.

kannst du so sor-gen-schwer, kannst — du so sor-gen-schwer? Mut-ter,

Dal Segno. %

Samson. Act III. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

MANOAH.
(Bass.)

Gern all' mein Gut böt' ich zum Lö-se-geld;

Pianoforte.

auch oh-ne Ha-be wä-re ich mit ihm der reichste meines Stammes.

Larghetto.

Wie wil.lig trägt mein

Va_ter-herz die Bür - de nicht der Kin - - des_pflicht,

und theilt — der Pflege Sorg'und Schmerz, und theilt, —

und theilt — der Pfle - ge Sorg'und Schmerz! Ob

Nacht auch deckt sein An - ge - sicht, weil ich noch seh',braucht Er kein Licht, ob

crese. *p*

Nacht auch deckt sein An - ge - sicht, _____ weil ich noch seh', _____ braucht

p *f* *p*

Er kein Licht, weil ich noch seh', _____ braucht Er kein Licht, weil

p

Adagio.

ich noch seh',braucht Er kein Licht.

p *p*

Herakles. Act I. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

JÖLE.
(Mezzo Sopran.)

Ver - gib mir, ed - ler Sieger, wenn mein Gram für meinen Va - ter,

Pianoforte.

Va - ter - land und Freunde sich frei er - giesst; denn stets er - in - nert's mich,

cresc. *dim.* *p*

Larghetto e mezzo piano.

dass all dies war und dass ich sein mich freute.

cresc. *p*

Mein Va - ter! weh! mir dünkt, ich

fp *sp*

seh', es schlägt dein Schwert ihn tödlich wund; er sinkt, er fällt in To - des -

weh, er sinkt, er fällt in To - des - weh, knir - schend den Staub am blut' - gen

Grund, knir - schend den Staub am blut' - gen Grund, knir - schend den Staub am blut' - gen

Grund. Mein Va - ter! weh! mir dünkt, ich seh', es schlägt dein Schwert ihn tödlich

Adagio.

wund; er sinkt, er fällt in To - des - weh, knirschend den Staub am blut' - gen Grund.

Larghetto e piano.

Ru-he sanft, ru-he sanft, lieb Va - ter -

herz, lieb Va - - ter - herz; leicht sei dir die

Er - - de dort! in der Toch - ter from - mem Schmerz lebt dein

Vor - bild, lebt dein Vor - - bild e - - wig fort,

in der Toch - ter from - mem Schmerz lebt dein Vorbild, lebt dein

Vor - bild e - wig fort, in der Toch - ter from - mem Schmerz

lebt dein Vorbild e - wig fort; ru - he sanft, lieb Va - ter - herz, in der

Toch - ter from mem - Schmerz lebt dein Vorbild e - wig - fort.

Josua. Act II. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

CALEB.
(Bass.)

Mein Kelch ist voll, welch' se-gen-voll Ge-schenk! wie sag' ich würd'gen

Pianoforte.

Largo.

Dank dem Herrn und dir!

Soll ich in Mamrès Se-gens-

aun das En-de meiner Ta-ge schau'n? und wenn am Ziel mein Wan-der-

stab, soll ich mit Ab-ram ruh'n im Grab, mit Ab-ra-

ham dort ruh'n im Grab, und wenn am Ziel mein Wan-der-

pp *p*

stab, soll ich mit Ab-ram ruh'n im Grab? Für so viel Gnad' und Huld er-

cresc. *pp* *mf*

schall' un-end-lich Lob, un-end-lich Lob dem Herrn im All, für so viel

p *f* *p*

Gnad' und Huld er-schall' un-end-lich Lob dem Herrn im All, dem

fp

Herrn im All.

Fine.

Jephtha. Act III. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.
Andante.JEPHTHA.
(Tenor.)

Pianoforte.

Birg dein ver-hass-tes Licht, o Sonn, in
Nacht, in Nacht und Dun - kel, birg dein ver-hass - - tes
Licht, ver-hass - - tes Licht, o Sonn', in — Nacht, tief wie ei - nes Va - ters
Schmerz: birg dein ver-hass-tes Licht, o Sonn', in Nacht und Dun - kel,

tief wie ei - - nes Va - - ters Schmerz, tief wie ei nes

Va - ters Schmerz.

RECITATIV.

Des Va - ters, der ge - weih't sein ein - zig Kind zum O - pfer - dank für

Andante larghetto.

Schlachterfolg und Sieg.

Tragt sie, Engel, sanft mit

cresc. *p*

euch, tragt sie, En - gel, sanft mit

cresc.

euch, auf zu den a - zur - nen Höhn, auf zu den a - zur - nen

dim.

Höhn, Engel, tragt sie sanft mit euch, tragt sie sanft mit

p *p*

euch, auf zu den a - zur - nen Höhn, auf zu den a - zur - nen

cresc. *dim.* *pp*

Höhn.

cresc. *p*

Herrlich mit euch zu er-stehn, fromm verklärt zum ewgen

cresc. *p* *cresc.*

Fine.

Reich, herr-lich mit euch zu er - stehn,

fromm verklärt zum ew'- gen Reich, zum ewgen Reich,

cresc.

fromm verklärt zum ew' - - gen Reich. Tragt sie, Engel, sanft mit

p

Dal Segno.

Debora. Act III. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

ABINOAM. (Bass.)

Pianoforte.

Ich bin er-hört, der Se-gen die-ses Tags loht mei-ne Angst und

al-le Sor-gen mir. Mir sagt der Krieger Angesicht, mein Ba-rak that Ge-nü-ge sei-ner

BARAK. ABINOAM.
Pflicht. Mein theurer Va-ter! O mein Sohn, mein Sohn! wohl hat dein Arm ver-

Largo e piano.
dient des Sieges Lohn.

ABINOAM.
Sohn! sieh, deinem greisen Va-ter quillt

die Thräne warm die Wang' her - ab, die Thräne warm

— die Wang' her - ab, weil einst, wenn längst mich deckt das

Grab, dein Nam' und Ruhm die Welt er - füllt, weil einst,

weil einst, wenn längst mich deckt das Grab, dein Nam' und

Adagio.

Ruhm die Welt er - füllt.

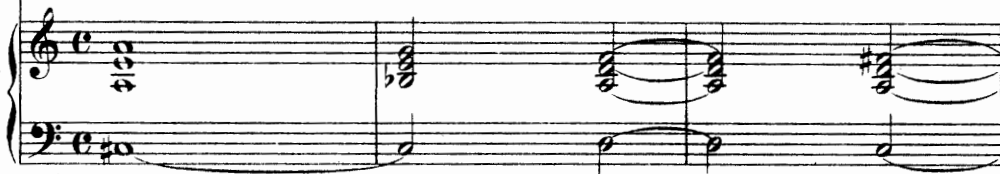
Fine.

Susanna. Act I. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

CHELSIAS.
(Bass.)

Pianoforte.



in mein lachend Herz. Ja, eu-er Bund sei al-ler Gatten Preis, glanzvolles Vorbild,



ih-res Nei-des werth; gleich dir. Su-san-na, wei-he je-des Weib



ihr sorglich Le-ben sol-chem Treu-e-bund; sanft fäch-le Frie-de



eu-re Ruh' bei Nacht, mild läch-le Frohsinn euch, wenn ihr er-wacht!



Larghetto e mezzo piano.

Sanft, sanft lächle Friede eure Ruh bei Nacht, sanft

lächle Friede eure Ruh bei Nacht, mild lächle Frohsinn

— euch, wenn ihr er - wacht, mild lächle Froh - sinn euch, wenn

ihr er - wacht, mild lächle Froh - sinn euch, lächle Frohsinn euch,

wenn ihr er - wacht!

Fine.

Acis und Galatea. Act II.

ARIE.

Andante.

DAMON.
(Sopran
oder Tenor.)

Pianoforte.

The first system of the musical score shows the vocal line for Damon, which is mostly a whole rest. The piano accompaniment begins with a treble clef and a 3/8 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) in the right hand.

The second system continues the piano accompaniment. It features a *cresc.* (crescendo) marking in the treble clef, followed by a piano (*p*) dynamic. The bass clef part continues with a steady rhythmic accompaniment.

The third system introduces the vocal line with the lyrics "Willst du dir die". The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic.

The fourth system continues the vocal line with the lyrics "Nym - phe ge - win - nen, sei gut und freund - lich all dein. Be - gin - nen." The piano accompaniment provides harmonic support.

The fifth system concludes the vocal line with the lyrics "Leiden ist der Lie - be Loos! gü - - tig,". The piano accompaniment ends with a piano (*p*) dynamic.

freund - lich, gü - tig, freund - lich, gü - tig,

freund - lich, — Lei - den ist — der Lie - be Loos.

Willst du dir die Nym - phe ge -

win - nen, sei dein Be - gin - nen gü - tig, freund - lich,

gü - tig, freund - lich, freund - lich, gü - tig,

gü - tig, freund - lich dein Be - gin - nen. Lei - den ist der Lie - be

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

Loos; gü - tig, freund - lich,

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

gü - tig, freund - lich, Lei - den ist der Lie - be Loos.

p *cresc.* *p* *f*

tr *p*

Schön - heit mit Ge - walt be -

p *cresc.*

Fine.

zwin - gen, kann nur hal - bes Heil dir brin - gen, reiz und

p *cresc.* *p*

leb - und lie - be - los, le - ben - los und lie - be -

cresc. *f* *p*

los Schön - heit mit Ge - walt be - zwin - gen, kann nur

p *cresc.*

hal - bes Heil dir brin - gen, reiz - und leb - und lie - be - los.

dim.

Da Capo.

Acis und Galatea. Act II.

ARIE.

Larghetto.

DAMON.
(Sopran
oder Tenor.)

Pianoforte.

First system of musical notation. Vocal line (Damon) and piano accompaniment. Dynamics: *pp*, *f*.

Second system of musical notation. Dynamics: *p*.

Third system of musical notation. Dynamics: *f*.

Fourth system of musical notation.

Fifth system of musical notation. Lyrics: *Be - den - ke, o Kna - be, wie flüch - tig — der Reiz ist, zu*. Dynamics: *pp*.

schmeicheln dem Wahn, der nach Lie - be sich sehnt;

p *f*

be - den - ke, o Kna - be,

pp *cresc.*

wie flüch - tig der Reiz ist,

p

zu

f

schmei - eheln dem Wahn, der nach Lie - - be sich sehnt, zu schmei -

p

cheln,

zu schmei

mf *dim.*

- cheln, zu schmei - cheln dem Wahn, der nach Lie - - be sich sehnt, zu

pp

schmei - cheln dem Wahn, der nach Lie - be sich sehnt!

f *f*

Empty vocal line.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment in G major.

Second system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "Die Freu - den der" are written above the vocal line. The piano part includes the dynamic marking *p* and the instruction *Fine.*

Third system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "Lie - be sie rau - schen vor - ü - ber, ihr Lei - den ist lang, wie das" are written above the vocal line.

Fourth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "Le - ben sich dehnt; die Freuden der Lie - be, sie rau - schen vor -" are written above the vocal line.

Fifth system of musical notation, including the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "ü - ber, ihr Lei - den ist lang, wie das Le - ben sich dehnt." are written above the vocal line. The piano part includes the dynamic markings *dim.* and *pp*.

Atalia. Act I. Scene 3.

RECITATIV und ARIE.

MATHAN.
(Tenor.)

Pianoforte.

Wirf ab die Furcht, die nur ein Wahn, der Träume täuschungsvolles Bild! Lass

Liedersang er-schal-len dir, den Kummer tilgt der sü-sse Klang.

Larghetto.

p

cresc. *dim.*

Holder Sang, me-lo-disch Lied, löst in Won-ne ih-re

Pein, holder Sang, me-lo-disch

Lied... löst in Won-ne ih-re Pein, löst in Won-ne ih-re

Adagio.

Pein, lullt ihr sor-gen-voll- Ge-

Tempo I.

müth. lullt ihr sor-gen-voll- Ge-müth sanft in sü-sse Ruhe

ein, sanft in sü - sse - Ru - he, sü - - sse Ru - he

ein! Holder Sang, - me - lo - disch Lied, - löst in Won - ne ih - re

Pein, holder Sang, me - lo - disch

Lied, löst in Won - ne ih - re Pein, löst in Won - - ne ih - re

Adagio.

Pein! Tempo I.

Alexander's Fest. II.Theil.

RECITATI und ARIE.

Sopran.

Der Meister lächelt, weil er sah, dass Lieb' des Siegers Herzen nah:

Pianoforte.

verwandter Ton lockt ih-re Lust, denn Mitleid stimmt zu Lieb' die Brust.

ARIOSO.

Largo e piano.

dolce

Süss und sanft in lyd'schem Lie-de lullt er nun sein Herz in

pp

Frieden. süß und sanft in lyd'schem Lie - de lullt er nun sein Herz in -

Frieden, süß und sanft, süß und sanft — in lydischem Liede lullt er nun sein Herz in

Frie - - den, lullt er nun sein Herz in Frie - - den,

lullt er nun sein Herz in Frie - den. süß und sanft in lyd' - schem

Lie - de lullt er nun — sein Herz in Frie -

den, süß und sanft in lyd'schem Lie - de lullt er

nun sein Herz in Frie - den, lullt er nun sein

Herz - in Frie - - den. süß und sanft in lyd'schem

mf *p*

Adagio.

Lie - de lullt er nun sein Herz - in Frie - - den. *a tempo*

pp

ad libitum *ritard*

pp

Fine.

Saul. Act I. Scene 4.

Jonathan, Michal und David.

RECITATIV und ARIE.

JONATHAN. (Tenor.)

Be-thör-te Wei-ber! Dies un-zeit-ge Sie-ges-lied, für-

Pianoforte.

wahr, gefährdet ihn, dess Ruhm ihr preiset. Saul's wilder Blick, als er von hinnen

MICHAL (zu David.)

ging, verrieth zu klar der See-le inn'ren Sturm. Du kennst sein altes Leid und heilst es

leicht: o nimm die Harf, und wie du oft ge-than, stil-le die Wuth der

wild empörten Brust und sänft-ge sei-ne Qual mit sü-ssem Ton.

Larghetto.

MICHAL.
(Sopran.)

Pianoforte.

Wild schwoll im Sturm em - pör - ter Wuth, in dunklem Groll des

Kö - nigs Blut, als Davids Spiel in hol - dem Klang weckt.

weckt' der Har - fe sanft - - - ten Sang.

Süss glei - tend stillt ihr reiz - voll -

Lied mit lin - dem Trost sein krank Ge - - müth, Me - lan - cho -

lie, Me - lan - cho - lie, und Gram ent - flohn, und Fried' und Ruh um -

gab den Thron, und Fried' und Ruh,

und Fried' und Ruh' um - gab den Thron.

cresc. *mp*

tr. *p* *f* *p*

Fine.

Samson. Act II. Scene 2.

ARIE.
Larghetto.

DELILA.
(Sopran.)

Pianoforte. *mp*

1. Die flücht - gen Freu - den greif ge - schwind, ge -
2. Mit sü - sser Pfleg' er - quick' ich dich, mit

p *pp*

niess' den Tag, die Zeit zerrinnt! die flücht'gen Freu - den
 neu - er Lieb' be - glück' ich dich. Mit sü - sser Pfleg' er -

greif' ge - schwind, ge - niess' den Tag, ge - niess' den Tag, die
 quick' ich dich, mit neu - er Lieb', mit neu - er Lieb' be -

Zeit zer - rinnt, ge - niess' den Tag, ge - niess' den Tag, die
 glück' ich dich, mit neu - er Lieb', mit neu - er Lieb' be -

crusc.

Zeit zerrinnt!
 glück' ich dich!

Das
 Noch

Heu - te nur ist dein Gewinn, ver - säumst dūs heut', ist's
 blüht dein Lenz zwar licht - be - raubt, noch neu - e Freu - de

e - - wig hin, das Heu - te nur ist dein Gewinn, das
kränzt dein Haupt, noch blüht dein Lenz zwar licht - be-raubt, noch

p *cresc.* *f*

Heu - te nur ist dein Gewinn, ver-säumst du's heut', ist's e - wig
blüht dein Lenz zwar licht - be-raubt, noch neu - e Freu-de kränzt dein

p

hin, ist's e - wig hin, ver-säumst du's heut', ist's e - wig hin, ist's
Haupt, be-kränzt dein Haupt, noch neu - e Freu-de kränzt dein Haupt, be - -

f *p* *cresc.*

e - - wig hin, ver-säumst du's heut', ist's e - - wig hin.
kränzt dein Haupt; noch neu - e Freu - de kränzt dein Haupt.

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

dim.

Herakles. Act I. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

JÖLE.
(Sopran.)

Be - raubt zwar je - der Lust der Va - ter - lie - be.

Pianoforte.

der Frei - heit auch, des theu - ren Heimatlands durch He - ra - kles Hand,

doch klag' ich jammernd das Graugeschick, das dieses Haus zerstört.

Largo.

p *cresc.*

Mein Herz aus sanf - tem Mit - leid schwillt, mein

tr. *dim.* *pp*

Herz aus sanf.tem Mitleid schwillt im Gram um fremde Noth, mein

Herz aus sanf.tem Mit-leid schwillt im Gram um frem-de Noth, im

Gram um fremde Noth; mein Herz aus sanftem Mitleid

schwillt, schwillt im Gram um fremde Noth, um fremde Noth, im Gram

um fremde Noth, mein Herz aus sanftem Mitleid schwillt, schwillt

Adagio.

im Gram um fremde Noth, mein Herz aus sanftem Mitleid schwillt im Gram um fremde

f *p* *cresc.* *p*

Noth. *Tempo I.*

f

Die Thrän in stillem Schmerze quillt, wo Gott mit Strafe droht,

p *cresc.*

Fine.

in stillem Schmerz die Thräne quillt, wo Gott mit Strafe droht, die Thrän' in stillem

p *cresc.* *p*

Schmerze quillt, die Thrän' in stillem Schmerze quillt, wo Gott mit Strafe droht.

Adagio.

Da Capo.

Samson. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

MICHA.
(Alt.)

Blickt her! den Hel-den schaut! Ha, welch ein Bild! Seht, wie er

mp

liegt mit schwerem Haupt. gebeugt, ver-las-sen, ohne Trost! Ist dies der Held? ist dies

crese.

Samson? den nicht Mannes-kraft, nicht wilder Thiere Wuth je über-wand? der Löwen

f *mp*

würgte, wie der Lö-we würgt das Lamm, wehr-los in erz-be-wehr-te Schaa-ren

crese.

stürzte, oh-ne den Schirm des Helm's und Pan-zer-keid's?

dim.

Largo.

O Ab.bild der Hin - - fäl - lig - keit, o Ab.bild

der Hin - - fäl - lig - keit! durch Stamm und Kraft und That so gross, durch Stamm und

Kraft und That so gross! O Ab.bild

der Hin - - fäl - lig - keit! durch Stamm und

Kraft und That so gross. durch Stamm und Kraft

und That — so gross!

Vom Glanz des Ruh - mes sank dein Loos

in dunkle Nacht von Weh und Leid,

in dunkle Nacht — von Weh und Leid;

vom Glanz des Ruh - mes sank dein Loos in dunkle

Nacht von Weh und Leid, _____ in dunkle Nacht von Weh und

Leid, _____ in dunkle Nacht von Weh und Leid, _____

_____ in dunkle Nacht von Weh und Leid, _____

_____ vom Glanz des Ruhmes sank dein Loos

_____ in dunkle Nacht von Weh und Leid, _____

in dunk - le Nacht von

Weh und Leid. Tempo I.

Fine.

Alexander's Fest. I.Theil.

RECITATIV und ARIE.

Tenor oder Sopran.

Pianoforte.

Stolz folgt der Held des Lie-des Flug, kämpft noch ein-mal den Schlachten-

zug, be-sic-get drei-mal sei-nen Feind, schlägt drei-mal,den er schlug. Der Mei-ster

sieht den frev-len Muth, der Au-gen Blitz, der Wan-gen Glut, und weil er

Adagio e piano.

Erd' und Himmel trotz, lenkt er ein und zähmt die Wuth. Nun flösst ein Sang voll

Schmerz, nun flösst ein Sang voll Schmerz sanft Mit-leid in sein Herz, sanft Mitleid

in sein Herz; nun flösst ein Sang voll Schmerz sanft Mit-leid in sein

p *cresc.*

Herz, sanft Mit-leid in sein Herz.

dim. *pp*

Larghetto e piano.

The first system of music shows a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with dotted half notes in the left hand. A dynamic marking of *fp* is present in the piano part.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand has a steady eighth-note accompaniment, and the left hand has a bass line with dotted half notes. Dynamic markings include *fp*, *cresc.*, *p*, and *pp*.

The third system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a whole rest followed by a quarter note. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A dynamic marking of *dim.* is present in the piano part. The word "Er" is written at the end of the vocal line.

The fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "sang Da-ri-us, gross und gut, der durch des Schicksals Wuth, der". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *p* and *cresc.*.

The fifth system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "durch des Schicksals Wuth sank, sank, —". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *p* and *f*.

sank, sank, — von sei - ner Hö - he sank, und

pp *fp* *cresc.*

Adagio. Largo e piano.

rang in sei - nem Blut. Ver - las - sen in der letz - ten

pp *fp* *cresc.*

Schmach durch sie, die heil'-ge Pflicht ver - band, durch sie, die heil'-ge Pflicht ver -

mf *cresc.*

band, lag er gestreckt auf nacktem Sand, bis oh - ne Freund, bis oh - ne

p *fp* *f*

Freund, bis oh - ne Freund sein Au - ge brach, bis oh - ne Freund,

f *p*

bis oh - ne Freund. bis oh - ne Freund sein Au - ge brach.

Ge - senkt das Haupt, sitzt nun der Held und sinnt, er -

wä - gend' in be - troff' - ner Brust des Men - schen - laufs schnell wech - selnd

Loos. Dann ringt sich still ein Seuf - zer los, und Thrän'

auf Thrä - ne rinnt, und Thrän' auf Thrä - ne rinnt.

Fine.

Semele. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

INO.
(Alt.)

O A - tha - mas! Welch Leid, an dem du krankst, welch Leid, das

Pianoforte.

dir zerreisst dein Herz! Der du von Lieb' und Glück in die - sen Schmerz

Larghetto.

verzweiflungsvoll heruntersankst!

dim.

Blick', Hoffnungs - lo - ser, blick' - auf mich, blick', Hoff - nungs - lo - ser.

blick' auf mich, die kla - gend mit dir — weint, die klagend mit — dir

weint, mit dir weint, die klagend

mit — dir weint; blick' auf mich.

blick' auf — mich, blick', Hoffnungs-

lo - ser. blick', blick' auf — mich, die klagend mit dir weint, —

die klagend mit dir

dim. *f*

weint, blick', blick', Hoff-nungs-lo-ser, blick' auf

p *cresc.* *cresc.*

mich, die klagend mit dir weint,

p *p* *mf*

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

die stil-ler Gram, die gleiches

mf *p* *cresc.*

Fine.

Leid mit dir nur all - zu - nah ver - eint, mit dir zu nah, zu -

p *mf* *p*

nah ver - eint, die stil-ler Gram, die gleiches Leid, die stil-ler Gram,

p *cresc.*

die gleiches - Leid nur all - zu - nah ver - eint mit dir, zu nah mit dir ver -

f *p* *cresc.* *p*

Adagio. *a tempo*

eint. - zu nah, zu nah mit - dir ver - eint. Blick, Hoff - nungs - lo - ser,

p *p*

Messias. I. Theil.

RECITATIV.

Larghetto e piano.

Jesaja 40. 1-3.

Sopran
oder
Tenor.

Pianoforte.

Tröste dich! Trö - ste dich, o Zi - on!

Trö - ste dich! Trö - ste dich, o Zi - on!

spricht dein Gott, spricht dein Gott. Geht, ihr

Frie - dens - bo - ten, nach Je - ru - sa - lem, geht, ihr Frie - dens - bo - ten, nach Je -

ru - sa - lem, und sagt ihr, dass nun ih - re Wan - der - schaft, ih - re

Wan - der - schaft ein Ende hat, dass ih - re Mis - se - that ver - geben ist, dass ih - re

Adagio.

Mis - se - that ver - ge - ben ist.

Vernehmt den Ruf des Predigers in der Wü - ste, be - rei - tet dem Herrn den

Weg, und bahnt durch die Wü - ste die Pfa - de un - serm Gott.

Messias. II. Theil.

RECITATIV und ARIE.

Psalm 69. 21.

Largo.

Sopran
oder
Tenor.

Die Schmach bricht ihm das Herz, er ist voll von Traurigkeit, er ist

Pianoforte. *p*

voll von Traurigkeit, die Schmach bricht ihm das Herz! Er schau-te um-

p

her, wer da Leid um ihn trug; a-ber da war Kei-ner, un-ter al-len

p *f*

Kei-ner, der Trost ihm gab. Er schau-te um-her, wer da Leid um ihn trug:

p

a-ber da war Kei-ner, un-ter al-len Kei-ner, der Trost ihm gab.

p

Largo e piano.

Schau hin und sieh, schau hin und sieh, wer kennt solche Qualen,

p *cresc.* *p*

schwer wie sei - ne Qua - len? Schau

f

hin und sieh, wer kennt sol - che Qua - len, schwer wie sei - ne Qua - len? schau

p *cresc.* *f* *p*

hin und sieh, wer kennt sol - - che Qua - len, schwer - - - wie sei - ne

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

Qua - len?

pp *f* *p*

Fine.

Messias. II. Theil.

ARIE.

Largo.

Jesaia 53. 3.

Alt.

Pianoforte.

Er ward verschmähet, ver-schmähet und verachtet,

von al - len verschmäht, ein Mann der Schmer - zen.

ein Mann der Schmer - zen, und um - ge - ben mit Qual, —

ein Mann der Schmerzen und um-ge-ben mit Qual.

Er ward verschmähet, verachtet,

er ward ver-ach-tet und von al-len ver-schmäht, ein Mann der

Schmerzen und um-ge-ben mit Qual, ein Mann der Schmerzen und um-

ge-ben mit Qual. Er ward verschmähet, verachtet,

ein Mann der Schmer-zen und um-ge-ben mit Qual, und um-ge-ben mit

fp *p* *p*

Qual, ein Mann der Schmerzen und um-ge-ben mit Qual.

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

p *f* *p* *f*

mezzo piano

Er gab den Schlä-gen seinen

f *Fine.*

Rü-cken, er gab den Schlä-gen seinen

Rü - cken und gab sei - ne Wan - ge der bit - tern Fein - de

p *cresc.*

Wuth, sei - ne Wan - ge der Wuth, der bit - tern Fein - de

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

Wuth, sei - ne Wan - ge der Wuth, der bit - tern Fein - de

f *p*

Wuth; er barg nicht sein Ant - litz vor Schmach und

f *p*

Speichel, er verbarg nicht sein Ant - litz vor Schmach

p

vor Schmach, — er ver - barg nicht sein

Ant - litz vor Schmach, — vor Schmach und Speichel.

Da Capo.

Theodora. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

SEPTIMIUS.
(Tenor.)

Pianoforte.

Ich kenn' dein Herz nur, deinen Glauben nicht, frei folge deiner Wahl, mein

Di-di-mus! Nicht bin ich Christ zwar, doch ich fühl', etwas in mir spricht

laut für milde Duldung. Doch, Valens' Machtgebot heischt Folgsamkeit, so

will's der Römer Kriegszucht, und uns steht nur das Mitleid, nicht die Gnade zu.

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a bass line in the left hand and a treble line in the right hand, with various chords and melodic fragments.

Andante.

mf

The second system begins with a piano introduction. The vocal line is mostly silent, indicated by a long rest. The piano accompaniment starts with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed below the piano part.

p

The third system continues the piano introduction. The piano part features a more active melody in the right hand and a supporting bass line. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the piano part.

p

The fourth system continues the piano introduction. The piano part maintains its melodic and harmonic structure. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the piano part.

p

The fifth system continues the piano introduction. The piano part features a complex texture with many chords and moving lines. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the piano part.

komm, sanft Mit - leid, Him - - mels - lust, und gib, dass al - ler Men - schen Brust, und

gib, dass al - - ler Men - - schen Brust Er - bar - men mild - - ver -

cresc.

söhnt, Er - bar - men mild versöhnt!

p

O komm, sanft Mit - leid, Him - mels - lust, o

p

komm, sanft Mit - leid, Him - mels - lust, dass al -

p

ler Menschen Brust Er-bar-men mild ver-söhnt, Erbarmen

crese. *dim.*

mild ver-söhnt, und

p

gib, dass al-ler Men-schen Brust Erbarmen versöhnt, o

f *p*

komm, o komm und

crese.

gib, dass al-ler Menschen Brust Er-bar-men mild ver-

p *p*

Adagio. Tempo I.

söhnt!

cresc. *f*

cresc. *p*

Dass Friedlichkeit und Duldsam - keit die Welt mit sü - sser Eintracht freut, mit

p *cresc.* *Fine.*

Heil, mit Heil, mit

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

Heil und Se - gen krönt, mit Heil und Se - - gen krönt, dass Friedlichkeit und Duld - sam -

p

keit die Welt mit sü - - sser, sü - - sser Ein - - tracht freut, mit Heil,

cresc.

mit Heil, mit Heil die Welt, mit Heil und Se - gen

p cresc. p

krönt, mit Heil

cresc.

Adagio.

die Welt, mit Heil und Se - - gu krönt!

f Tempo I.

p

Susanna. Act III. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

ERSTER RICHTER
(Tenor.)

Gestatt' auch mir, dass ich ob deinem Fall des Mitleids Thräne

Pianoforte.

Andante.

mit dir weinen darf!

mp

Deinen Tod be weint mein Schmerz, Freude

p

kennt nicht mehr dies Herz, Freude kennt nicht mehr dies Herz,

fp *p* *cresc.*

Freude kennt nicht mehr dies Herz. Mich um-fängt ein bitt' res

Leid, nimmer weichend, immer steigend, bis zum En-de al-ler Zeit,

nimmer weichend, immer steigend, bis zum En-de al-ler

Zeit, bis zum Ende al-ler Zeit, bis zum

En-de al-ler Zeit. Deinen Tod be-weint mein Schmerz, Freu-de

kennt nicht mehr dies Herz; mich um-fängt ein bit-teres Leid bis zum En-de al-ler

Zeit, nimmer weichend, immer steigend, bis zum

En-de al-ler Zeit, bis zum

En-de al-ler Zeit, bis zum En-de al-ler Zeit.

Fine.

Bitte und Gehet.





Samson. Act II. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

MICHA.
(Alt.)

Er-lös' den Helden, Dei-ner Stär-ke Bild, und schliess sein

Pianoforte.

The first system of the score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment is in two staves, with a treble and bass clef. The music is in a minor key and features a simple harmonic accompaniment.

Largo.

Leiden im ersehnten Tod.

The second system of the score continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Largo'. The piano accompaniment features a more complex texture with arpeggiated chords and a steady bass line.

O komm, o komm, du

The third system of the score continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex texture with arpeggiated chords and a steady bass line. Dynamics include *mf*, *pp*, and *p*.

Gott des Heils! o komm, du Gott, du Gott des Heils! und sieh', und sieh' auf

The fourth system of the score continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex texture with arpeggiated chords and a steady bass line. Dynamics include *p* and *cresc.*

dei-nes Die-ners Pein, und sieh' auf deines Dieners Pein!

The fifth system of the score continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex texture with arpeggiated chords and a steady bass line. Dynamics include *p*.

o komm, du Gott, und sieh' auf deines Dieners Pein,

o komm, du Gott, o komm, du Gott des Heils! und sieh, mein Gott, und

sieh auf deines Dieners, auf deines Dieners Pein, und sieh auf deines

Dieners, auf deines Dieners Pein, o komm, o komm, du

Adagio.

Gott, o komm, du Gott des Heils! und sieh', und sieh' auf deines Dieners Pein!

Tempo I.

tr. *Fine.*

Der Lei - den Last, der Leiden Last entzieh', der Leiden Last, der Leiden

pp *cresc.*

Last, — der Leiden Last entzieh', dass nicht die Heiden sich er - freun, dass nicht die

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

Heiden sich erfreun, der Leiden Last — ent - zieh', dass nicht die

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

Heiden, nicht — die Hei - den sich er - freun, dass nicht die Hei - den sich — erfreun. O

f

Samson. Act III. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

MICHA.
(Alt.)

Pianoforte.

Mit
Kraft be-gibt, hoch ü-ber Men-schen-art,
schnell wie des Bli-tzes Strahl voll-zie-he sein Ge-
bot und gib den Herrn
den fre-chen Hei-den kund!

Andante.

The first system of music features a vocal line on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Andante.' The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The music begins with a rest for the vocal line, followed by a series of chords and melodic fragments in the piano part.

The second system continues the piano accompaniment. The vocal line remains silent. The piano part features a prominent texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word *cresc.* (crescendo) is written above the piano part.

The third system introduces the vocal line with the lyrics 'Der Heil'ge Is - ra -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *p*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'el's sei dein Ge - leit, der En - gel, der dich schützt, steh' dir zur'. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns. Dynamics include *p*. A double bar line and repeat sign are at the end of the system.

The fifth system continues the vocal line with the lyrics 'Seit', an Ruhm und Eh - ren reich, an Ruhm und'. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns. Dynamics include *p* and *cresc.* (crescendo). A double bar line and repeat sign are at the end of the system.

Eh - ren reich, geh,

cresc. *p*

füh - re dei - nen Streich, an Ruhm und Eh - ren -

cresc. *f* *p*

reich, an Ruhm und Eh -

f *p* *cresc.*

- ren reich, geh, füh - re - dei - nen

dim. *p* *f*

Streich, geh, füh - re - dei - nen Streich, der

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

Heil' - ge Is - ra - el's ist dein Ge - leit, der Hei -

cresc. *p*

cresc. *p* *mf* *p*

Fine.

Belsazar. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

CYRUS.
(Alt)

Befremdet dich es denn, wenn weinbe - rauscht die von dem Gott Ge -

Pianoforte.

schla - ge - nen wei - chen von dem Pfad der eig - nen Wohl - fahrt?

Larghetto.

p *mf* *p* *f*

1. Du Gott! der mir nur fern be - kannt, — so hoch er - ho - ben
 2. Dann wird er - höht dir dein Al - tar, — dein Preis ge - fei - ert

mei - ne Hand, — hilf, dass ich beug' in — blut'ger Schlacht As -
 im - mer - dar, — und all dein Wil - le, — wenn be - kannt, voll -

sy - ria's ruch - los stol - ze Macht, hilf, dass ich beug' in blut' - ger Schlacht As -
 bracht durch dei - nes Die - ners Hand, und all dein Wil - le, wenn be - kannt, voll -

sy - ria's ruch - los stol - ze — Macht, hilf, dass ich beug' As - sy - ria's Macht, —
 bracht durch dei - nes Die - ners — Hand, und all dein Wil - le, wenn be - kannt, —

Adagio.

As - sy - ria's ruchlos stol - ze Macht!
 — vollbracht durch dei - nes Die - ners Hand.

Susanna. Act I. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

SUSANNA.
(Mezzo Sopran.)

O Theuerster! sei je-de Freude dein auf deinem Wege,

süsser, lie-ber Freund! Wie liegt es bang und schwer auf meiner

Brust! Was soll der Schatten, der mir vor'm Auge schwimmt? Ist's ei-ne

Ahnung, die sich in mir regt und Glück verheisst, erfülle sie sich schnell an Joachim, an

meinem theuren Freund; wenn nicht, so fall' auf mich allein das Leid!

Largo e mezzo piano.

Betend vor dem

pp

Thron der Gna - de, betend vor dem

mf

Thron der Gna - de, fleh ich, Herr, um die - se Huld: lass mich auf dem letz - ten

p

Pfade vor dich treten oh - ne Schuld, vor dich oh - ne

cresc. *p* *dim.*

Schuld; fleh ich, Herr, um die - se Huld, fleh ich, Herr, um die - se

cresc.

Huld: lass mich auf dem letzten Pfade vor dich treten oh - ne Schuld, vor dich treten oh - ne

Adagio.

Schuld, vor dich oh - ne Schuld!

Wär es dann dein heil - ger Wil - le, dass ich ster - be vor der Zeit, dass ich

ster - be vor der Zeit, halt' ich dir in De - muth stil - le, dir er -

ge - ben, dir be - reit, dir er - ge - ben, dir be - reit.

Be-tend vor dem Thron der Gna-de, fleh ich

pp *pp*

Dal Segno.

ARIE. Susanna. Act II. Scene 4.

Andante.

SUSANNA.
(Mezzo Sopran.)

Wenn ihr mein schuldlos Blut be-gehrt, nehmt hin, was ihr be-droht!

Pianoforte. *mf*

ich geh' in Un-schuld, fromm ver-klärt, froh - lo - ckend in den Tod, froh -

p *mf*

lockend, froh-lockend, froh - lockend in den Tod.

cresc. *fp* *f*

Wenn ihr mein schuldlos Blut begehrt, nehmt hin, was ihr bedroht!

dim. *p* *cresc.*

ich geh in Un-schuld, fromm ver - klärt, und fromm ver - klärt, froh -

p *cresc.*

lo - ckend in den Tod, froh - lockend, frohlockend, froh - lo -

dim. *cresc.*

- ckend in den Tod.

f

Wenn ihr mein schuldlos Blut begehrt, nehmt hin, was ihr be - droht!

ich geh in Unschuld, fromm verklärt, ich geh in Unschuld, fromm verklärt,

p *cresc.*

— froh - lo - ckend, froh - lockend, froh - lockend, froh -

f *dim.* *cresc.*

lockend in den Tod, ich geh in Unschuld, fromm verklärt,

dim. *f* *p*

ich geh in Unschuld, fromm verklärt, froh - lockend in den Tod,

cresc. *dim.*

ich geh in Unschuld, fromm verklärt. froh - lockend in den Tod.

*Fine.**Largo e piano.*

Und bin ich heut' an meinem Ziel, gescheh, o Herr, gescheh, o

Herr, was dir ge - fiel, was dir ge - fiel, o Herr der Welt! bin ich

heut' an mei - nem Ziel. ge - scheh, o Herr, was dir ge - fiel. Wenn

Dal Segno.

Judas Maccabäus. Act 1.

RECITATIV und ARIE.

EINE ISRAELITIN.
(Mezzo Sopran.)

Nicht eitel strömt die Flut des Grams, sie gibt dem Kummer milden Trost.

Pianoforte.

Bit - te - res Loos! Doch lasst nicht Judas Stamm er - lie - gen in Verzweif - lung dem Ge -

schick. Verzagte Furcht und banger Kleinmuth ziemen nicht dem Volke Gottes,

auserwählt von Ihm, dem Herrn, dem Gott des Heils, der (stets er selbst) fürwahr Ge -

cresc. *p*

währung nicht ver - sagt der gläub'gen In - brunst des Ge - bets.

p

Largo e sostenuto.

mf p p mf p cresc.

Fromme An - dacht, fromme Thrän,

p

in - - nig Klag - lied, in - nig Flehn

p mf

dringt zu dem Herrn empor und ringt um Mitleid, um Mitleid, das uns Gna.de bringt.

p cresc. p

Fromme Andacht, fromme Thrän, in nig Klaglied, in nig

p f p

Klag-lied, in - - nig Flehn dringt zu dem

Herrn em - por und ringt um Mit - leid, um Mit - leid, das uns Gna - de

bringt. Fromme An - dacht, from - me Thrän', in - nig Klaglied, in - nig Flehn

dringt zu dem Herrn em - por und ringt um Mit - leid, um

Mit - leid, das uns Gna - de bringt.

Alexander Balus. Act III. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

ALEXANDER.
(Alt.)

Ha, rief nicht mei-ner Cle-o-pa-tra Stim-me? die

Stimme Cle-o-pa-tra's wie voll Angst? Es kann nicht sein! Wer dräng' in die-se

Burg? wer wagt' es frech und kühn, und stört' uns auf in dieser Einsamkeit?

Doch war sie hier; und ich ver-hiess mit ihr zu thei-len

hier die Lust und trau-te Stil-le die-ser Stät-te.

Mässig langsam.

mf

Mächt'ge Len - ker al - ler Wel - ten,

p

o, bewahrt den Lieb - ling mir, mächt'ge Len - ker

mf *p* *mf*

al - ler Wel - ten, o, bewahrt den Lieb - ling mir, mächt'ge Len - ker

al - ler Wel - ten, o, be - wahrt den Lieb - ling mir, be - wahrt

cresc. *p*

den Lieb - ling mir, o, bewahrt den

Adagio.

cresc. *f*

Lieb - ling mir!

f

Schirmt vor Un - heil mein

mp *Fine.*

süss Klei - nod, schirmt vor — Un - heil mein

süss Klei - nod, Un - schuld weiht sie Eu - rer Hut; be -

wahrt den Lieb - ling mir,

Un - schuld weiht sie Eu - rer Hut. Mächt'ge Lenker

al - ler Welten, mächt'ge Len - ker

al - ler Wel - ten, o, be - wahrt den Lieb - ling mir!

Dal Segno. %

Theodora. Act I. Scene 4.

Irene mit dem Boten.

RECITATIV und ARIE.

BOTE. (Tenor.)

Pianoforte.

Flicht, flicht, o Brüder! Römer-wuth verfolgt uns wild.

IRENE. (Alt.)

schrecklich ge-waff-net mit Ge-walt und Mord. Ach, wohin sollt' ich

flieh'n? und flieh'n vor wem? Der Herr ist stets Er selbst, so heut wie

immer; sein Arm beschützt uns hier, wie ü-ber-all. Ob ü-ber uns sich finster

thürmt des Stur-mes Wol-ke, von Ver-häng-niss schwer: stets baut dein

Die_ner fest auf Dich, o Herr, und setzt in dei_ne Gnad' all sein Vertrau'n.

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment has a treble and bass clef with a common time signature. The lyrics are written below the vocal line.

Larghetto.

IRENE.
(Alt.)

Pianoforte.

The second system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line is mostly silent. The piano accompaniment has a treble and bass clef with a common time signature. Dynamics include *p* and *cresc.*

The third system consists of piano accompaniment on two staves. The vocal line is silent. The piano accompaniment has a treble and bass clef with a common time signature. Dynamics include *f*.

The fourth system consists of piano accompaniment on two staves. The vocal line is silent. The piano accompaniment has a treble and bass clef with a common time signature. Dynamics include *p* and *cresc.*

Wie das ros'_ge Mor - gen - roth der dunk_ len Nacht Ge_ wölk durch -

The fifth system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment has a treble and bass clef with a common time signature. Dynamics include *p*.

bricht, so aus Er - den - nacht und Noth heb' — uns em - por zu

cresc.

dei - nem Licht, heb' — uns em - por zu dei -

p *cresc.*

- - - - - nem Licht!

cresc.

Wie das ros' - ge Mor - gen - roth der dunk - len Nacht Ge - wölk durch -

p

bricht, so aus Er - den - nacht und Noth heb' — uns em - por zum

cresc.

Licht, heb' uns em - por zu dei - nem, dei - - - nem



Licht, so aus Er - den - nacht und Noth heb' uns em - por



zu dei - nem Licht, heb' uns em - por zum



Licht, heb' uns em - por zu dei - nem Licht!

cresc. *dim.* *f*



Er - lö - ser! Hei - land! mächt'ger Hort! Du bist das Heil, der Weg, das

p

Fine.

Wort! Er - lö - ser! Hei - land! mächt' - ger Hort! Du bist das Heil, der Weg, das

p *cresc.* *f*

Wort, Du bist das Heil, der Weg, das Wort, Du bist das

dim. *cresc.*

Heil, der Weg, das Wort!

f

Dal Segno.

Theodora. Act II. Scene 2.

Theodora im Gefängniss.

RECITATIV und ARIE.

THEODORA.
(Mezzo Sopran.)

O Strahl der Sonne, wie labst du ihn,

der frei und glücklich ist! Doch hier, o Schmerz! weckst du das bittere Vorgefühl der

Schmach, und quälst mein Herz mit namenloser Pein.

Largo e staccato.

In

Dun - kel, tief wie mei - ne Pein, birg, Nacht, mein An - ge - sicht,

birg mich! in schwar - ze — Schlei - er hüll' — mich ein, ent -

rückt dem Ta - ges - licht, in schwar - ze Schlei -

- er hüll' mich

ein, ent - rückt — dem Licht, ent - rückt dem

Licht, ent_rückt dem Ta_ges_licht! O ret_te,

cresc. *dim.* *pp*

Tod, (dein O_pfer ruft!) o ret_te, Tod, (dein O_pfer ruft!) freundlich,

p *cresc.*

freundlich ver_sen_ke mich zur Gruft, ver_sen_

cresc. *p*

Adagio.

- ke mich zur Gruft, freundlich ver_sen_ke mich zur

p

Gruft!

Tempo I.

pp

Fine.

Theodora. Act II. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

IRENE.
(Mezzo Sopran.)

Der Abend wirft den Wolkenschleier aus; die Dunkelheit der Nacht bricht

ein, vielleicht die letzte uns. O, wär's die letzte auch für Theo -

do-ra, e-he sie zum Raub der unerhör-ten Wuth und Bos-heit wird!

Larghetto e piano.

Wolb' un-sicht-bar ein schirmend Dach,

o En - ge!

schaar, um ihr Ge - mach, o En - gel - schaar, um ihr Ge -

mach, wölb' un - sicht - bar ein schirmend

Dach, o En - gel - schaar, um ihr Ge - mach!

Lass sie vor Schmach be -

Fine.

hü - tet sein, in Frieden still, in Frieden

still, in Unschuld rein, lass sie vor Schmach be - hü - tet sein,

lass sie vor Schmach be - hü - tet sein, in Frieden still,

in Frieden still, in Unschuld rein!

Adagio. Tempo I.

Dal Segno

Theodora. Act I. Scene 5.

RECITATIV und ARIE.

THEODORA.
(Mezzo Sopran.)

O, mehr als Tod für wahr! O, lei tet mich, führt zur Folter mich

Pianoforte.

Larghetto.

hin, führt mich zum Tod, ich dank' es eurer Gnade!

En-gel, e-wig licht und klar, En-gel, e-wig licht und

klar, nehmt. o nehmt mich, nehmt mich auf in eu-re Schaar,

— nehmt mich, nehmt, o nehmt mich, En-gel, e-wig licht und klar, nehmt mich

auf in eu-re Schaar, nehmt mich auf in eu-re Schaar!

Führt mich ein zur Herr-lich-keit in der Unschuld rei-nem

Kleid. in der Unschuld rei-nem Kleid, in der Un-schuld reinem Kleid! Nehmt mich,

Theodora. Act I. Scene 6.

ARIE.

Adagio e piano.

DIDIMUS.
(AII.)

Gott Herr, — Gott Herr! wenn Unschuld lieb dir ist,

Pianoforte.

Andante.

gib Muth und Stärke zum kühnen Werke, die Theure zu be - frei'n, —

— die Theu-re — zu be-frei'n!

Adagio.

Gott Herr! wenn Unschuld lieb dir ist,

Andante.

gib Muth und Stär_ke zum kü_h-nen Wer_ke, die Theu_re

zu be - frei'n, kühn zu be - frei'n,

cresc.

gib Muth und Stär_ke zum kühnen

p *cresc.*

Wer_ke, die Theure zu — be - frei'n, die Theu_re zu be -

f

frei'n! Gott Herr, wenn Un_schuld lieb dir

p *cresc.*

ist, gib Muth und Stär-ke zum küh-nen Wer-ke,

die Theu-re zu be-frei'n!

Auf den Schwingen des Winds eil' ich

Fine.

nach, sie zu ret - ten vom Tod, sie zu schirmen vor Schmach,

auf den Schwin - gen des Winds eil' ich nach,

sie zu ret - ten vom Tod, sie zu schir - men vor

Schmach, sie zu

ret - ten vom Tod, sie zu ret - ten vom Tod, sie zu schirmen vor Schmach.

Adagio.

Da Capo.

Susanna. Act III. Scene 2.

RECITATIV und ARIE.

SUSANNA.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Weg je-de Last, die mei-ne Brust gedrückt! sanft kehret Trost in

die-ses Herz zu-rück. Sie-he, da-mit uns nicht das Glück ver-wöhnt,

mischt uns der Herr der Freu-den Kelch mit Leid.

Allegro moderato.

First system of the musical score, showing the vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp).

Second system of the musical score, with lyrics: "Voll Za-gen sprach die Schuld, sprach die". The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking.

Third system of the musical score, with lyrics: "Schuld der Unschuld Ur.theil aus, der Unschuld Ur.theil aus,". The piano accompaniment includes *cresc.* and *p* dynamic markings.

Fourth system of the musical score, with lyrics: "bis Wahr-heit brach den Trug, bis Wahrheit brach den Trug, ein". The piano accompaniment includes *pp* and *tr.* dynamic markings.

Fifth system of the musical score, with lyrics: "Heil in der Ge-fahr, bis Wahr-heit brach". The piano accompaniment includes *f*, *p*, and *cresc.* dynamic markings.

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

den Trug, bis Wahrheit brach den

cresc. *f* *p*

Trug, ein Heil in der Gefahr, ein Heil in

cresc.

der Gefahr.

f

Voll

Za - - gen sprach die Schuld, voll

Za - - gen sprach die Schuld, sie sprach der

Un - - schuld Ur - - - theil aus, bis

Wahrheit brach den Trug, bis Wahrheit brach den Trug, ein Heil in der Gefahr,

ein Heil

in der Ge - fahr, ein Heil

in der Ge - fahr,

Adagio.
ein Heil in der Gefahr.

Nimm, Him_mel, mei_nen Dank, denn er ge_bührt nur

p

Fine.

dir, denn er ge_bührt nur dir! Das La_ster, das

crese.

La_ster liegt im Staub, das La_ster liegt im Staub, das

f *dim.* *p*

La_ster liegt im Staub, die Un_schuld, die Un_schuld ist frei!

Dal Segno.

Zeit und Wahrheit. Act III.

RECITATIV und ARIE.

DIE SCHÖNHEIT.
(Sopran.)

Fahr hin! Hernieder steigt die Wahrheit nun, strahlend in Glanz ihr

Pianoforte.

himm-lisch An-ge-sicht. Dort soll nun sehnsuchtsvoll mein Auge

ruh'n, zu schau'n auf e-wig ihr be-gei-sternd Licht!

Largo.

Engel-

schaa-ren, o beschützt mich, auf dem Pfad der Tu-gend stützt mich, all mein

cresc. *dim.* *cresc.*

Herz ist nun mit Euch, all mein Herz ist nun mit Euch!

dim. *p*

Engelschaaren, o beschützt mich, auf dem Pfad der Tugend stützt mich, all mein

p *cresc.*

Herz ist nun mit Euch, all mein Herz, all mein Herz ist nun mit

p *cresc.*

Euch, all mein

dim. *cresc.*

Adagio.

Herz, all mein Herz ist nun mit Euch!

p *f*

Fine.

Gebt, dass ich der Welt ob-sie - ge, eit-lem Hang nicht mehr er-lie-ge, glaube=,

lieb- und hoffnungsreich, glau - be-, lie - bereich, glaube=, lieb- und hoffnungs-

reich. En-gel.

Dal Segno.

Saul. Act I. Scene 5.

ARIE.
Largo e piano.

DAVID.
(Alt.)

Pianoforte.

1. O Herr, dess Gü - te
2. Wiegt nicht zu schwer des

end_los ist, wie dei - ne Gnad' und Huld,
Königs Schuld, so hör', o Herr, mein Fleh'n,

tr

wie dei - ne Gnad' und Huld,
so hör', o Herr, mein Fleh'n,

tr *crsc.* *p*

auch ihm, der dein - stets neu ver - gisst, vergibst du in Ge -
harr' sei - ner Reu - noch in Ge - duld, lass ihn Er - barmen

p

duld, ja in Ge - duld, ver - gibst du in Ge - duld,
seh'n, Er - bar - men seh'n, lass ihn Er - bar - men seh'n,

p

tr *Adagio.*
ver - gibst du in Ge - duld.
lass ihn Er - barmen seh'n.

pp

Dettinger Te Deum.

ARIE.

Largo e piano.

Bass.

Verleih' uns, Herr, ver - leih' uns, Herr, zu schirmen uns heut' vor

Pianoforte.

The first system of music shows the Bass line and the Pianoforte accompaniment. The Bass line begins with a dotted quarter note followed by eighth notes. The Pianoforte part consists of a steady eighth-note accompaniment in both hands.

al - ler Sünd'. O Herr, sei gnädig, o Herr, sei uns gnädig, sei gnädig, sei gnä - dig,

The second system continues the musical notation. The Bass line has a more active melody with some accidentals. The Pianoforte part includes dynamic markings: *creso.* and *f*.

o Herr, sei gnä - dig, o Herr, sei uns gnä - dig, lass, Herr, dei - ne Gna - de

The third system continues the musical notation. The Bass line has a melodic line with some rests. The Pianoforte part includes dynamic markings: *p* and *creso.*

leuch - ten auf uns, wie unsre Hoff - nung zu dir steht, wie unsre Hoffnung,

The fourth system continues the musical notation. The Bass line has a melodic line with some rests. The Pianoforte part includes a dynamic marking: *p*.

wie unsre Hoff - nung zu dir steht.

The fifth system concludes the musical notation. The Bass line has a melodic line with some rests. The Pianoforte part includes a dynamic marking: *mf*. The piece ends with a double bar line and a *Fine.* marking.

Anthem VIII

aus Psalm 95.

ARIE.

Adagio.

Tenor
oder
Sopran.

Pianoforte.

Musical notation for the first system, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p* and *cresc.*

O kommt an - zu - be - ten, an - zu -

Musical notation for the second system, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p*, *cresc.*, and *p*.

be - ten, fal - let nieder, o kommt an - zu - be - ten, an - zu - be - ten,

Musical notation for the third system, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p*, *mf*, and *cresc.*

an - zu - be - ten, fal - let hin und kniet vor dem Herrn,

Musical notation for the fourth system, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking *p*.

dem Schö - pfer, und kniet, und knie -

Musical notation for the fifth system, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking *p*.

et vor dem Herrn, dem Schö - pfer, o - kommt an - zu -

be - ten, fal - let nie - der und kniet, und kniet, und knie - et

vor dem Herrn, — dem Schö - pfer, und knie - et vor dem Herrn, —

— dem Schö - pfer! Denn er ist der Herr un - ser Gott und —

wir sind das Volk sei - ner Wei - de und die Heer - de, und die Heer -

de — sei — ner Hand. O kommt an — zu — be — ten, o kommt an — zu — be — ten, fal — let

hin und kniet, und kniet, und knie — et vor dem Herrn, — dem Schö —

pfer, und kniet, und kniet, und knie — et — vor dem —

Herrn, dem Schö — pfer!

Fine.

Gelegenheits-Oratorium.

RECITATIV und ARIE.

Bass.

Knie - end in Scheu und Ehr - er - bie - tig - keit

Pianoforte.

hin vor den Sche - mel sei - ner Herr - lich - keit wirf dich in Staub

in Her - zens - rei - nig - keit, und wa - ge du mit schwachem Au - gen - licht

nicht an - zu - schau - en der Gott - heit An - ge - sicht, aus Furcht,

dass, wenn vielleicht dich trifft ihr Blick, vernichtet du versinkst in Nichts zurück.

Pomposo.

Pfahl des Rechts ist stets sein Herrscherstab, ein Pfahl des Rechts ist stets sein Herrscherstab, der

da zermalmet al - len Feind zu Nichts, al - len Feind,

al - len Feind, der da zermalmet al - len Feind zu Nichts.

Ein Pfahl des Rechts ist stets sein Herrscherstab, der

da zer - mal - met al - len Feind zu Nichts, al - len

Feind, al - len Feind; ein Pfahl des Rechts ist stets sein Herrscherstab, der

da zer - mal - met al - len Feind, der da zermalmet al len

Feind zu Nichts, den gro - ssen

Dra -

- chen schleu - dert, schleu - dert,

schleu - dert in das Grab un - ter der Strenge seines Straf - ge -

rechts, den grossen Drachen schleudert in das Grab

unter der Strenge seines Strafge - richts, unter der Strenge seines Straf - ge -
crese.

rechts,

den grossen Dra - chen schleu -

- dert, schleudert in das Grab unter der Strenge seines Strafge -

richts, un - ter der Strenge sei - nes Straf - ge - richts,

den gro - ssen — Dra -

- chen, den grossen Dra - chen schleudert, schleudert in das Grab

un - ter der Strenge sei - nes Straf - ge - richts.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides harmonic support with chords and a bass line.

Second system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation, introducing a vocal line in the bass clef. The lyrics are: "Von sei-nem Thron, der Gläub'gen Hoch-al - tar, der". The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking.

Fourth system of musical notation, continuing the vocal line. The lyrics are: "Gläub'gen Hoch-al - tar, geht aus der Wahr-heit Strahl so rein, so rein und".

Fifth system of musical notation, concluding the vocal line. The lyrics are: "klar, dass rings das All er-glüht im Glanz des Lichts, von". The piano accompaniment includes dynamic markings for *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano).

sei - nem Thron, der Gläub'gen Hochal - tar, geht aus der

dim. *p*

Wahr - heit Strahl so rein, so rein und klar, dass

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

Adagio. *a tempo*

rings das All erglüht im Glanz des Lichts.

f *3*

Ein Pfahl des Rechts ist stets sein Herrscherstab, ein Pfahl des Rechts ist

stets sein Herrscherstab, der da zer_mal_met al - len Feind zu Nichts,

f

al - len Feind, al - len Feind, der da zermalmet al - len

Feind zu Nichts, der da zer - mal - met al - - - - len

Feind zu Nichts. Ein Pfahl des Rechts ist stets sein Herrscherstab, der

f *p* *cresc.*

da zermalmet al - len Feind zu Nichts, der da zermalmet

al - - - -

len Feind zu Nichts, der da zermalmet

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a vocal line with lyrics. The lower staff is a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

Adagio.
al - len Feind zu Nichts. Tempo I.

This system contains the third and fourth staves. The tempo changes from Adagio to Tempo I. The piano part features a dynamic marking of *f* (forte).

This system contains the fifth and sixth staves. The piano part features a dynamic marking of *p* (piano).

resc.

This system contains the seventh and eighth staves. The piano part features a dynamic marking of *resc.* (crescendo).

Fine.

This system contains the ninth and tenth staves, ending with a double bar line and the word *Fine.*

Belsazar. Act I. Scene 1.

Largo.

NITOCRIS.
(Sopran.)

Du, Gott der Höh', und Du al - lein, bleibst

Pianoforte.

in - mer - dar dir sel - ber gleich: endlosen Raum, endlosen

Raum umspannt dein Arm und alle E - - wigkeit - dein Reich, endlosen

Raum, endlosen Raum umspannt dein Arm, endlosen Raum umspannt dein

Arm und alle E - wig - keit dein Reich, und alle E - wigkeit,

ritard.

und alle E - wig_keit dein Reich.

Ein Nichts erscheint vor dir der Mensch

auf Er - den hier, wie stolz da - her er dräut; wer beuget dei - ne

Macht? in Himmel und Erd', wer wagt zu trotzen dir? dein

Wink - ge - beat. Du, Gott der Höh', und

Du - al - lein bleibst immer - dar dir sel - ber gleich: endlosen Raum umspannt dein




Arm und al - le E - wig - keit dein Reich, ja, al - le



E - wig - keit! endlo - sen Raum umspannt dein Arm und al - le E - wig - keit dein



Adagio.
Reich ——— und al - le E - wig - keit ——— dein Reich.



Fine.

Theodora. Act III. Scene 1.

ARIE.

Largo.

IRENE.
(Ait.)

Pianoforte.

Herr, zu dir aus

un - serm Kreis steigt empor Ge-sang und Preis, steigt empor Ge-

esce.

sang — und Preis, bei Tag und Nacht Ge-sang und Preis, bei Tag und

Nacht steigt zu dir empor Gesang und Preis, zu dir aus un - serm

dim.

Kreis empör Ge-sang—und Preis, Herr, zu dir aus

p *f* *p* *crese.*

un - serm Kreis steigt empör Ge - sang— und Preis, bei Tag und

dim.

Nacht steigt em - por— Ge-sang— und Preis!

p *dim.* *f*

Ob die Erde bebend schwankt,

f *Fine.*

unter deinem Donner wankt, unter deinem Donner wankt:

mf *f*

doch schallt dir bei Tag und

Nacht, doch schallt dir

Ge - sang und Preis; ob die Erde bebend schwankt,

unter deinem Donner wankt:

Adagio. doch schallt dir Ge - sang — und Preis! *Tempo I.* Herr, zu dir aus

Dal segno. ♯

Judas Maccabäus. Act III.

ARIE.

Andante Larghetto.

Alt.

Pianoforte.

Va - ter des Alls!
 Va - ter des Alls! aus deinen ewigen Höhn, aus
 deinen ewigen Höhn blick' auf uns gnädigen Angesichts,

weil wir mit heil' - - gem Dienst begeh'n in Fei - er -

pracht - - - - - das Fest des Lichts. Va -

- ter des Alls! aus dei - nen ew' gen Höh'n blick' auf uns

gnäd'gen Ange - sichts, weil wir mit heil' - - - - -

- gem Dienst begeh'n in Fei - er - pracht - - - - - das Fest des Lichts, das Fest des

Lichts, in Feier-pracht — das Fest des Lichts,

weil wir mit heil - gem Dienst — be - gehn in Feier-pracht — das

Fest des Lichts.

Denn dir er - baut in hei - ssem Dank

des Volkes Schaar den Hochal - tar mit jauchzen dem Triumph - ge -

cresc.

sang, den Hochal - tar mit jauchzendem Triumphge - sang,

— mit jauchzendem Tri - umph - gesang. Va - ter des Alls!

aus deinen ew'gen Höhn, aus deinen ew' - gen Höhn

blick auf uns gnädigen An - ge - sichts, weil wir mit heil -

- gem Dienst begeh in Feier - pracht das Fest des Lichts, das Fest des

Lichts, in Fei-er - pracht _____ das Fest des Lichts.

Fine.

Salomo. Act II. Scene 1.

RECITATIV und ARIE.

SALOMO.
(ALT.)

Preis sei dem Herrn, der Weisheit mir verlieh'n; ich beng'entzückt mich,

Pianoforte.

vor ihm hin zu kniën, Er hob vom Staube mich zum Herrscherstand, als schwach und bang ich

vor der Zukunft stand. Zagend vor ihm, ent-floh der Feinde Schaar; der wilde Jo-ab

fiel vor dem Al-tar, der oft ver-dien-te Tod ward Si-me-is Theil,

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: "fiel vor dem Al-tar, der oft ver-dien-te Tod ward Si-me-is Theil,". The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

und A-do-ni-a sank dem To-des-pfeil; ihn traf mein Spruch für

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "und A-do-ni-a sank dem To-des-pfeil; ihn traf mein Spruch für". The piano accompaniment includes some chromatic movement in the right hand.

fre-vel-haf-tes Thun; mag sein Ver-brechen e-wig mit ihm ruh'n!

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "fre-vel-haf-tes Thun; mag sein Ver-brechen e-wig mit ihm ruh'n!". The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand.

Larghetto.

The fourth system is a piano accompaniment piece. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked "Larghetto". The piece features a complex texture with many chords and some triplets. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano), and it ends with a *cresc.* (crescendo) marking.

The fifth system continues the piano accompaniment. It features several triplets in the right hand and a steady bass line. The dynamics include *f* (forte).

Ob die Sonn' auf Berg und Thal hell er-gießt ihr goldnes Licht, ob ihr bleicher A-bend-

strahl fern im West er-ster-bend bricht: e-wig hört sie, wie mein Sang singt dem

Mächt'gen Preis und Dank, e-wig hört sie, wie mein

Sang Preis — und Dank dem Mächt'gen singt, dem Mächt'gen Preis und Dank, singt dem

Mächtigen Preis und Dank. Ob die

Sonn' auf Berg und Thal hell er - giesst ihr gold - nes Licht, ob ihr bleicher A - bend -

cresc. *dim.* *p*

strahl dort fern im West er - sterbend bricht: e - wig hört sie, wie - mein Sang singt dem

Mächtigen Preis und Dank. Ob die Sonn' auf Berg und

Thal hell er - giesst ihr gold - nes Licht: e - wig hört sie, wie mein Sang, e - wig

cresc. *f*

hört sie, wie mein Sang singt dem Mächtigen Preis und Dank, e-wig, e-wig hört

— sie, wie mein Sang singt dem Mächt' - gen Preis und Dank, e -

crese. *f*

- wig, e-wig hört sie, ewig hört sie, wie mein Sang singt dem Mächtigen Preis und

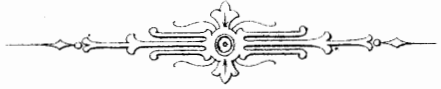
Adagio. *dim.*

a tempo

Dank.

Fine.

Elegie.



Herakles. Act I. Scene 4.

RECITATIV und ARIE.

IÖLE. (Sopran.)

Ihr treu-en Freun-de der ge-fang'-nen I - ö - le,

Pianoforte.

eur Leid liegt schwerer auf mir, als auf euch! Ach arme Schaar, mein Schicksal reisst euch mit,

so wie ein Thurm die Häuser rings begräbt in sei-nen Fall und weit die Trümmer

ERASTIA. (Mezzo Sopran.)

IÖLE.

breitet. Stets bleibst du unsre Herrin! O nein, E - ra - stia, Ge-fangenschaft,

ERASTIA.
wie der Zerstö- rer Tod tilgt al-len Un-ter-schied, und gleich sind Al-le.— Doch,

IÖLE.

wenn ein Gott uns hilft, und uns zu rü_ ck der theuren Freiheit giebt... Weh mir, wie

ist die Hoffnung stets be - reit mit Trost zu schmeicheln! O eit - ler Glaube!

Nein, leb' wohl für im - mer, o sü - sse Lust des fro - hen Ju - gend -

glücks, bitt - re Er - in - ne - rung ver - lor - ner Freiheit!

Larghetto andante.

IÖLE.
(Sopran.)

Pianoforte.

tr.

cresc.
f
p

Adagio. *a tempo*

O Freiheit du, im Göt - ter - glanz! mit dir ist al - ler Reiz ge - paart, *tr.* mit

pp *p* *cresc.*

dir ist al - ler Reiz ge - paart, ist al - ler Reiz ge - paart, um dich der Freu -

p *>* *p*

- den, um dich der Freuden Schaar ge - schaaft, um dich der Rei -

cresc.

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

tr ze, um dich der Freuden, um dich der Freu - den Schaar ge - schart,

The second system continues the vocal line with trills marked 'tr'. The piano accompaniment features chords and a bass line with some sixteenth-note patterns.

um dich ist al - ler Rei - ze, al - ler Freuden Schaar ge - schart,

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking 'p' and a 'cresc.' marking.

und jauchzt um dich im Fei - ertanz, um dich im Fei - er -

The fourth system continues the vocal line. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'p' and a 'cresc.' marking.

tanz, und jauchzt um dich im Fei - ertanz, um dich im Fei - er - tanz!

The fifth system concludes the vocal line. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'f' and a 'cresc.' marking.

Adagio.

a tempo

O Freiheit du, des Himmels Glanz! mit dir sind alle Reize,

ist aller Reiz ge-paart, um dich der Freuden,

der Freuden Schaar ge-schaart,

der Freuden Schaar geschaart,

um dich der Freuden Schaar ge - schart, und jauchzt um dich im

p *cresc.* *p*

Fei - ertanz, um dich im Fei - ertanz, um dich der Freuden

cresc.

Schaar

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

p *cresc.*

Adagio.

ge - schart, und jauchzt um dich im Fei - er -

tanz! *Tempo I.*

tr. *cresc.*

Doch we-he

tr. *cresc.* *p* *Fine.*

mir! du bist ent-flohn, die Rei-ze all um dei-nen Thron, die Rei-ze

p

all um dei-nen Thron, und all die Freu-den flohn mit dir, und all die

p *cresc.* *dim.*

Freu-den, sie flohn auf

p *cresc.*

Adagio.

e-wig weg von mir, sie flohn auf e-wig weg von mir! *Tempo I.*

Dal Segno.

Die Wahl des Herakles.

RECITATIV und ARIE.

WELTLUST. (Mezzo Sopran.)

Kurz ist mein Weg, schön, e-ben, sanft und leicht: komm, holder

Pianoforte.

HERAKLES. (A14.)

Knab! bei mir ist ew'ger Freuden Sitz. Halt' ein den Zau-ber

des Si-re-nen-sangs! ich darf nicht, will nicht sehn dein festlich Reich.

Largo, e mezzo piano.

HERAKLES.
(Ait.)

Pianoforte.

The first system of music features a vocal line for Herakles and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The piano part begins with a series of chords and arpeggiated figures.

The second system continues the piano accompaniment. It includes dynamic markings such as *cresc.* and *p* (piano). The piano part consists of rhythmic patterns and chordal textures.

The third system introduces the vocal line with the lyrics "Doch, darf dem Sang ich lau - schend". The piano accompaniment continues with dynamic markings like *p* and *tr* (trill) above the vocal line.

The fourth system continues the vocal line with the lyrics "stehn, der süß hin - strömt wie Ho - nighau, wie Ho - nig-". The piano accompaniment features dynamic markings such as *cresc.* and *pp* (pianissimo).

The fifth system concludes the vocal line with the lyrics "thau? Kann ich den Tanz der Freuden sehn, und flieh'n den Reiz, — den dort ich". The piano accompaniment includes dynamic markings like *cresc.* and *p*.

schau? kann ich den Tanz der Freu - - - - - den

p *cresc.* *p*

sehn, und fliehnden Reiz, — den dort ich schau?

p

Doch, darf dem Sang ich lau - schend stehn, der süß hin-

cresc.

strömt wie Ho - nig-thau? kann ich den Tanz der Freu - den

p

sehn, und fliehnden Reiz,

und flieh'n den Reiz, den dort ich

schau, und flieh'n den Reiz, den dort ich schau? kann ich den

Tanz der Freuden seh'n, und flieh'n den Reiz — den dort ich schau, und flieh'n den

Adagio.

Reiz, den dort ich schau?

Fine.

Zeit und Wahrheit. Act I.

RECITATIV und ARIE.

DIE SCHÖNHEIT.

(In einen Spiegel
schauend.)
(Sopran.)

Pianoforte.

O se-lig, hielt ich hier den Lauf des Al-ters jetzt für im-mer

Andante.

auf!

p *cresc.*

Treuer Spiegel!

p *f*

treu-er Spie-gel! lieb-lich strahlst du, lieb-lich

p *f* *p* *p*

strahlst du, treu-er Spie-gel, schmeichelnd mei-nen Reiz mir malst du,

cresc. *f* *p*

schmeichelnd mei - nen Reiz mir malst du, der doch, ach! - so

bald zer-fällt, so bald zer-fällt. O treu - er Spiegel!

Adagio. a tempo

lieb - lich strahlst du, schmeichelnd - meinen Reiz mir - malst du, der doch,

ach! so bald zer-fällt,

der doch, ach! so bald zer-fällt.

Fine.

Du wirst glän-zen noch in Stunden, du wirst glänzen, wenn der Glanz mir längst ge-

p

schwun-den, längst ge - schwunden, widrig von der Zeit ent-stellt; du wirst

cresc. *p*

glänzen, du wirst glänzen noch in Stunden, wenn der Glanz mir längst ge-

cresc. *p*

Adagio.

schwunden, wid - rig von der Zeit ent - stellt, wid - rig von der Zeit ent - stellt.

cresc. *dim.*

Da Capo.

Zeit und Wahrheit. Act I.

RECITATIV und ARIE.

WELTLUST.

So prü-fen wir die Kraft, zu seh-n, wer sich gewinnt den

Pianoforte.

SCHÖNHEIT. ZEIT. WEISHEIT.

Siegerkranz, — Weltlust und Schönheit, — Zeit o-der Weisheit.

Allegro moderato.

DIE SCHÖNHEIT.
(Sopran.)

Pianoforte.

Freudenflut aus ew'gen Quellen, Freudenflut aus ew'gen

Quellen soll den fro - hen Muth mir schwellen zu dem Kam - pfe mit der

cresc.

Zeit, mit der Zeit, mit der Zeit,

p *cresc.*

Freu - den flut aus ew'gen Quellen soll den fro - - - - - hen Muth mir

p *cresc.*

schwellen zu dem Kam - pfe mit der Zeit, mit der

p

Zeit,

mit dem mächt' - gen Gott der Zeit,

zu dem Kampfe mit der Zeit, zu dem Kampfe mit der Zeit,

Freudenflut aus ew'gen Quel - len soll den fro - hen Muth mir —

schwel - len zu dem Kam - pfe mit der Zeit,

zu dem Kam - pfe mit der Zeit, zu dem Kam - pfe

mit der Zeit,

cresc.

Adagio.

zu dem Kam - pfe mit der Zeit, mit dem mächtigen

mf

a tempo

Gott der Zeit:

f *dim.*

p *cresc.*

Fine.

wenn er wagt, die-ses Klei - nod zu ent - stel - len, Schön - heit, hold im Ju - gend -

mp *f* *dim.*

kleid, Schön - heit,

p *cresc.* *p*

hold im Ju - gend - kleid, im Ju - gend - kleid, wenn er

cresc. *p*

wagt, wenn er wagt, die - ses Klei - nod zu ent -

cresc. *dim.*

stel - len, Schön - heit, hold im Ju - gend - kleid,

p *cresc.* *p*

Schönheit, hold im Ju - gendkleid.

cresc. *dim.* *p*

Da Capo.

Zeit und Wahrheit. Act III.

RECITATIV und ARIE.

DIE WEISHEIT.

Hör' nicht auf ihn! Leicht werthlos fällt die Thräne hier; doch

Pianoforte.

wiss', im Him-mel dort gilt sie der reich-sten Per-le gleich.

DIE SCHÖNHEIT.

Sanft und ge-win-nend ist dein Joch. Zu lang' hab ich ge-irrt: o

DIE WEISHEIT.

DIE SCHÖNHEIT.

zeig'den Spiegel mir! Sieh da, dort strahlt er dir! Nun Weltlust, nimm den Scheidegruss!

Largo.

DIE SCHÖNHEIT.
(Mezzo Sopran.)

Pianoforte.

Welt - lust! vom al - ten Pfad nun las - send, der Tu - gend Fahne

fas - send, dir, Weltlust, dir, Lust, ent - sag' ich heut, dir, Lust, ent - sag' - ich

heut; vom al - ten Pfad, vom al - ten Pfad nun las - send, der Tu - gend

Fahn', der Tugend Fahn', der Tu - gend Fah - ne fas - send, vom al - ten Pfad nun

Adagio.

lassend, der Tugend Fahne fassend, Lust, ent-sag' ich dir. *a tempo*

Fine.

Dass, wenn mein Le-ben schwindet, die Reu-e in mir zün-det, mein

— Siechthum Trost mir leiht, dass, — wenn mein Le - ben schwindet, die

Adagio.

Reu-e in mir zün-det, mein — Siechthum Trost mir leiht.

Dal Segno.