

F L O R A.

ERSTE SAMMUNG.

ENTHALTEND:

COMPOSITIONEN FÜR GESANG UND KLAVIER,

VON

GRÄVEN, GLUCK, BACH, ADOLPH KUNZEN, F. L. A. KUNZEN,
REICHARDT, SCHWANENBERGER.

HERAUSGEGEBEN

VON

C. F. CRAMER.



KIEL, BEY DEM HERAUSGEBER, UND HAMBURG, IN COMMISSION BEY DER
HOFMANNISCHEN BUCHHANDLUNG, 1787.

Ein Sterblicher, belauscht der Cherubim
 Hallelujah; — auch wandelt gern sein Schritt
 An deiner Hand, mein Schutz! Du, der Natur
 Getreuester Liebbling, du Geweihtester
 Der Muse, wenn du uns zum Frohschnen rufst,
 Durch einfaltsvoller Lieder Klang; mit Rosen
 Die Becher Socrates bekränzt; was
 Dir Stolberg, Voss dir tönt, im Rundgesang
 Verschönert wiedergiebst; mit Uz, mit Kleist
 Gen Himmel strebst; ein herzlich Lächeln uns,
 Des Lebens Würze! ob des edlen Rittermanns
 Betroffenem Knappen, dem sein spanisch Ross
 Enttrannte, abgewinnest; oder auch,
 Vollendet an Gestalt und Wahrheit, stolz,
 Uns Sinai's Posaunenhall, den Preis
 Der Enkel Hemans, die Begeisterung
 Des Hohenpriesters, jeden kühnen Trutz
 Der Astersfürstin, wie Emilia - Joas
 Unschuldig süßen Reiz; das Dräun, das Flehn,
 Den Kriegesruf der Töchter Sions uns
 Im bleibenden verklärten Bilde zeigt.

Augusta kennt und liebt die Blüten. Seys,
 Dafs ihrer sanften Stimme Silberton,
 Im Grame selbst noch Silberton, dem Chor
 Der blühnden Mädchen: „Laut durch alle Welten halle

„Jehova's Lob!“ gebietet; oder dafs
 An heimischen Clavier aufmerksam sie
 Dem Tönerieseln jetzt, jetzt Strömen horcht,
 Das Kunzens Hand entquillt; (es gab nicht nur
 Begeisterung seiner Seele die Camöne,
 Uns Herminone - Lotichens Tanz, — o würde
 Die Propheteyhung helle Wirklichkeit!
 Und Bardenlieder darzustellen, sie
 Beflügelte auch seine Finger;) immer
 Und überall so offen der Empfindung
 Von jedem Schönen, Starken, Zärtlichen,
 Schlägt ihr, wie's ihren edlen Brüdern ward,
 Gestimmt für Saitenharmonien, laut,
 Ein Dichterherz! Wie denk' ich noch des Fests,
 Das uns im Tempel seiner Gastlichkeit
 Der Pierinnen Priester, Schimmelmann
 Mit seiner Gattinn, selber, wie Augusta, sie
 Der Neune, oder sag' ich lieber, von
 Den drey Huldinnen eine? gab; und uns
 Den goldgeschmückten Söller in Alkinoos
 Vertraute Halle wandelte! — Es schwebt
 In frohem Taumel da Racine's Geist
 Um uns, zu sehen, wie sein männlich Werk,
 Die feste Bildung seines Meifels, nun
 Nicht Trümmer, Torso mehr, (denn so verstümmelt
 Gab Galliens eitle Bühn' es stets,) noch nack

Jahrhunderten, erweckt und aufgestellt
 Durch Deutsche leb' und webe! Würst, ach, Du,
 Der seine Hymnen uns in Reinsberg sang,
 Auch Zeuge des Triumphs gewesen, so
 Wie deiner Pfeile Träger, ich; du hättest,
 Mit mir, berauscht von Wonn', erfahren, wie
 Für solche Seelen Töne duften; hättest
 Vielleicht Golliba gethan, nie wieder
 Geschminkte Scenen zu besuchen, wenn
 Du dieser Edlen Wahrheitspiel gesehn;
 Die Täuscher, alle sie Ein Geist, gesehn,
 Gehört; den würdevollen Joab, Mathans List,

Die Wut Athalia's, der wir zitterten,
 Den guten Abner, Sulamiths Gesang
 Der Innigkeit; und sie die mütterliche Josabeth,
 Gesehn, gehört!

Augusta Josabeth; sie kennt, sie liebt
 Die Blüthen. — Möchte dieser Kranz,
 Den ich ihr widme, den, mit strenger Wahl,
 Von vielen Beeten aus der bessern Töne Auen,
 Ich für sie las und wand, ihr meinen Dank
 Zu sagen, dies! vermögen, und vom freundlichsten
 Der Blick' ein Lächeln sich verdienen können!



A N

AUGUSTA, GRÄFIN VON BERNSTORFF,

GEBORNE

GRÄFIN ZU STOLLBERG.

Gleich jenem Garten, den, sobald ein Schnee
Aufs Feld die hellen, weissen Flocken giest,
Der Gärtner unsers Staates sorgsam pflegt,
Und aus des Winters Schoofse manches Kind
Des Frühlings und des spätern Sommers lockt; —
Gehorsam, dankbar seiner Wartung, keimet dann,

Wenn, nach vollbrachten heiligen Geschäften,
Für Völkerwohl, sein männlichsanftes Herz
An diesen kleinern, liebevollen Freuden der
Natur sich weidet, voll des innigsten
Gefühltesten Gefühls der Unschuld, und
Des Patriarchenlebens, (so vermählt

In großen Seelen stets sich Einfalt mit
 Erhabenheit!) der Blüten Meng' ihm auf.
 Es eifern Hyacinthen, Rosen, Nägelein;
 Der bunten Tulpe mannigfalter Schmuck;
 Der Anemonen und Tacetten liebliche
 Gestalt; der Crocus, und bescheiden mit
 Das Veilchen; früher diese, jene später;
 Sie eifern, welches öfterer besucht
 Von seiner milden Gattinn forschender
 Verweilender Betrachtung, der er sie
 Mit jedem frohen Morgengruss bringt,
 Auf den Gesimsen ihres Fensters blühen, glühn,
 Ihr winken, oder süßern Balsam rings
 Um sie, des Wohlgeruchs verathmen soll!

Gleich diesem Garten, sproßt und grünert auch
 Der seelerheiternden Musick Gefühl
 Von mannigfaltigen Blüten. Farbenglanz
 Und Pracht schmückt einige. Bescheidenheit
 Und Einfalt andre. Was das Herz erhebt,
 Erfreut, ihm schmeichelt, es in Ruhe singt,
 In Lieb' es schmelzt, dem Auge Thränen oft
 Von höherer Wonn' entlockt, auf Fittigen
 Der ernstestn Andacht, es empor zum Quell
 Des großen Allvereins von Harmonie,
 In ferne Sphären, trägt, gefellet sich

Zu ihrem Reiz. Sie duften Töne! Wenn,
 Wie Jenem, der an seines Stabes Spitze, matt,
 Des Honigs kostete, sein Auge; wacker ward
 Sein Ohr: Der hört ihr süßes Duften! Labt
 Sich gern und oft am Zauber des Gesangs;
 Am Lispel sanfter Flöten; an des Psalters
 Frohlockendem Getöse; an ländlichen
 Schallmeyn; am stärkern Hall der kriegerischen
 Trompette; weint mit Gluck, dem Einzigen!
 In Iphigeniens gerechten Schmerz;
 Sinkt, wie Rinaldo, eingewiegt von Melodien
 Der Nachtigallen, auf Armidens Zauberinsel,
 In wollustvollen Schlummer; schaudert, bebt,
 (Denn vielfach wirkt die Saite!) wenn das Drohn
 Der Göttinn Helena's Entführer schreckt,
 Und ihm die Trümmer seines Iliou,
 Den Flammendampf, der Mütter Angstgeschrey,
 Im mislautvollen Bilde zeigt! Er horcht
 Besänftiget dem süßen Laut des Flehns,
 Das Orpheus Leyer jammernd tönt, gelehrt
 Vom Sänger Nordens, der den Bändiger
 Der Wut des Orcus uns erweckt. Ihm schwillt
 Sein Busen hoch, beym Dreymalheilig, das
 Bach, der Erhabne! von des leifern bald,
 Bald lautern Doppelchores Jubel, ihm
 Entgegenschallen läßt, als hab' er, kühn,

V o r r e d e .

Gegenwärtige Sammlung vermischter Compositionen, theils blos für das Clavier, theils auch für den Gesang, mit der ich, unter dem Nahmen: FLORA, eine neue Folge herausgebender musikalischer Producte für die Freunde der edleren Tonkunst anfangs; die aber dem ungeachtet nicht bestimmt ist, ihre ältere Schwester aus dem Göttinnenchore, die *Polyhymnia* zu verdrängen, sondern nur vielleicht an Mannigfaltigkeit mit ihr zu wetteifern, erscheint nicht ganz unangekündigt. Ich habe nämlich schon in der Vorrede zum zweyten Jahrgange des musicalischen Magazins mich erklärt, daß ich gefonnen sey, die *Blumenlese*, welche dieses anfangs begleiten sollte, auf Verlangen derjenigen Käufer, für die sie unbrauchbar seyn dürfte, davon zu trennen, um sie als eine neue und vor sich selbst bestehende Svite, so daß sie auch als Begleiterinn des Magazins angesehen werden könnte, allgemeiner brauchbar zu machen. Jenes Versprechen erfülle ich also hiemit, und kann mich, indem ich auf die besagte Vorrede verweise, hier über den Zweck und die Beschaffenheit der *Flora* desto kürzer fassen. Er dürfte, ohne daß ich viel Worte darüber mache, aus der bloßen Ansicht der vorliegenden Stücke, schon hinlänglich von denenjenigen abstrahirt werden, die über Musik reflectiren mögen; und sie nicht blos aus Eitelkeit, oder vor lieber Langerweile mit klimpernder Dilettanterie, lieben.

Um indeffen das Urtheil auch der Dilettanten einigermaßen zu leiten, und den Kennern die Fällung des ihrigen zu erleichtern, glaube ich nicht Unrecht zu thun, wenn ich, nicht blos mit alle-

meinen Worten, sondern bey registermäßiger Uebersicht der einzelnen Stücke der Sammlung, zum wenigsten bey diesem Theile, ein wenig ins Detail gehe; und Dasjenige, was die ästhetischen Schönheiten des in ihr Enthaltenen anschaulicher zu machen vermag, oder auch Nachrichten, die zum *Historischen* desselben gehören; vorzüglich aber was zum bessern Verständnisse des Textes nöthig seyn kann, nebst den *völlig abgedruckten Worten*, und wenn diese in einer ausländischen Sprache sind, *ihrer Uebersetzung*, diesem räsonirten Verzeichnisse beysüge. Ich halte eine solche Vor-sorge zur Beförderung eines *verständigen Genusses* des Gesangs von vorzüglicher Wichtigkeit. Man kann sich in der That nichts Zweckloseres denken, als die gewöhnliche Art, wie sowohl in Concerten für die Ohren der Zuhörer, als in dergleichen Sammlungen wie die meinige, fürs Vergnügen am Claviere, abgerissne Musikstücke, ohne alle Vorbereitung, dem, der genießsen soll, hingeworfen werden. Man tischt uns einzelne Recitative, Arien, Duette, Chöre, oft ohne daß der Käufer den Verfasser weiß, von dem sie sind, ohne daß er das poetische Werk, seys nun Cantate, Oratorium, oder Oper, und die Situation der singenden Person kennt, als den unverdauten und unverdaulichen Mischmasch einer *Olla potrida*, (das Beywort enthält schon das Urtheil der Sache!) auf. Der Gewinn dieser Methode ist *der*, daß man Schalle statt Gedanken vernimmt, und daß die feine Sitte der meisten Sänger und Sängerinnen, *unarticulirt vorzutragen*; Worte hören zu lassen, die sie eben so gut mit den Sylben *ut re mi fa etc.* vertauschen könnten; und die Consonanten abzukürzen, oder lieber ganz zu ver-

fchlingen, ihre völlige Nahrung erhält. Durch diese Mittelurfache wird zuletzt der edelste Vorzug der menschlichen Stimme, der Vorzug: Gedanken und Empfindungen in der denkenden und empfindenden Seele des Zuhörers zu erwecken, immer mehr vernichtet; die Musik von Erreichung ihres wahren Entzweckes, der Darstellung der Leidenschaft, zurückgestoßen; und die Kunst ihrem von Vielen befürchteten Verfall nahe gebracht. Ich möchte nicht gern diesen Verfall auch durch meine Sammlung befördern helfen; und bitte daher, Diejenigen, welchen an ihrem vervollkommeneten Vergnügen etwas liegt, das Verzeichniß, worinn ich die Worte der Gesangstücke, die, mit ihren Wiederholungen unter die melismatischen Commata vertheilt, nur einen zerstückten Sinn geben, vollständig abdrucken lasse, auch aus diesem Grunde nicht als etwas ihrer Aufmerksamkeit Unwerthes obenhin zu betrachten. Hätte ich *Sängern*, die über die ersten Anfangsgründe hinweg, aber noch durch keine Schulmethode verdorben sind, einen Rath zu ertheilen; so wärs immer Der: Jedes Stück, das sie vorzutragen im Begriff sind, erst als *poetisches* Werk kennen zu lernen; sich ganz in die Situation der Person oder des Inhalts zu versetzen; und vornehmlich jedesmal die Worte erst gehörig laut zu *declamiren*, ehe sie sich daran wagen, die Reize der *sprechenden* Stimme noch durch die höheren Grazien des *Gefangs* zu verschönern.

Declamation, ich komme immer wieder darauf zurück; und je mehr ich Erfahrungen beachte, desto mehr bestätigt sich mir die-

se Anmerkung, ist die Basis alles guten Singens! Wollt Ihr wissen, warum unser Herz bey Euren Gurgeleyen so kalt bleibt? Weil Ihr Eure Stimme zum Instrumente erniedrigt! Wenn *dieses* Instrument aber nicht von einer Mara und Benda gespielt wird; so ist die mittelmäßige Geige selbst eines Stümpers oft mehr werth. Singt also *Sinn*, nicht *Schall*, wenn Ihr uns rühren wollt! Aber Worte, die halb verstanden, oder gar nicht verstanden, zwischen den Lippen sich bilden, sind kein Sinn. *Deutlichkeit* ist die erste Regel des Gefangs, wie der Rede; *Affect* und *Schönheit* ihre zweyte.

In dieser Absicht haben mich längst alle die Concerte angeekelt, in denen, bis wir Sänger und Sängerinnen bekommen, wie ein Schulz in Reinsberg sie bildet, nicht wenigstens, zum Erfaz für die Sylben, welche die jetzigen zu verschlucken belieben, gedruckte Zettel mit dem Texte der Singstücke dem Hörer gereicht werden. Welch ein Concert aber, wenn ich mir das denke! in dem der Sänger selber verstanden würde, und in dem er Sinn genug hätte, vorher auftreten zu dürfen, dem Auditorio die Beschaffenheit des zu Singenden zu erklären, und es ihm, von *Teonen* gelehrt, mit Würde erst vorzudeclamiren!

Doch genug über die Absichten des nun folgenden Verzeichnisses! Möchte es mir gelungen seyn Reichards Beyspiele, das er in den vortreflichen Zergliederungen verschiedener Musikstücke in seinem Kunstmagazin gegeben hat, mit nicht zu unähnlichen Schritten nachzufolgen. Kiel, den 26. April, 1787.



Verzeichniss.

I. Clavierfonate von Gräven. S. 1.

Ich mache durch diese Sonate, die voll eines angenehmen schmelzenden Gefanges und an lieblichen, noch unverbrauchten Gedanken, nicht unfruchtbar ist; das musicalische Publicum auf eine grössere Anzahl Stücke von diesem meinem, nun schon verschiedene Jahre verstorbenen Freunde aufmerksam, die ich vielleicht künftig in einem Theile meiner Polyhymnia, oder dieser Flora herauszugeben gedenke. *Gräven* war nicht ein Musicus von Profession; aber ein Liebhaber desto feltnerer Art; der, von Jugend auf mit der Kunst vertraut, ihr durch manche eigne Versuche gehuldigt hatte; die zu seinen Lebzeiten alles Dringens seiner Freunde ungeachtet, seine übergroße Bescheidenheit herauszugeben nicht überwältigt ward. Die Schwindsucht raffte ihn, einen der biedersten und liebenswürdigsten Männer, dessen Andenken, wir, die wir ihn kannten, noch Thränen weihen, nur allzufrüh hinweg; und ich erhielt nach seinem Tode das Betrachtlichste seines musicalischen Nachlasses. Seine ausnehmende practische Fertigkeit, durch die er sich zu den grössten Spielern, besonders was den *Ausdruck* und das *Singende* des Vortrags betrifft, gefellen konnte, hatte ihm zu diesen Versuchen den Weg gebahnt. Sie wimmeln grösstentheils von reizenden Ideen, obgleich in manchen, woran er selbst nicht die letzte vollendende Hand legte, sich auch noch Mängel, Spuren eines zu sehr luxuriirenden Genies äußern, durch die allemal der eigentliche Künstler, feltener aber der bloße Liebhaber beleidigt wird. Ich darf es daher nicht verschweigen, daß mein Freund Kunzen an dieser Sonate, auf meine Bitte seine critische Feile geübt, und ihr die vervollkommnete Gestalt, in

Flora. 1. Samml.

der sie hier erscheint, gegeben hat. Grävens Manen werden mir gern diesen Freundschaftsdienst verzeihen, den ich ihm auch bey künftiger Bekanntmachung seiner Arbeiten zu leisten gedenke.

II. Arie aus Glucks Iphigenie en Tauride. S. 8.

Man kennt Glucks Arbeiten fürs französische Theater in Deutschland fast nur von Hörensagen, oder durch die Verunglimpfungen seiner Gegner. Gleichwohl sind dies, vor denen diejenigen unter unsern Künstlern, welche auf eignes Componistentalent am stolzeften seyn können, fast auf den Knieen liegen, und die der Schöpfer der *Athalia*, der sie durchaus in ihrer Wirkung kennt, weil er sie selbst aufführt, als das höchste Ideal seines Wettseifers betrachtet; so wie auch Reichardt noch vor kurzem, als er aus Paris zurückkam, gestand, daß ihre, mit Tanz, Action, und der vollkommensten Decoration unterstützte Vorstellung an Effect Alles überträfe, was die Musik Herzbefürmendes kennt; die Händelschen Oratoria selbst nicht ausgenommen, durch deren beyspiellose Aufführung Engelland sich seit einigen Jahren verherrlicht hat. Die Vorwürfe, welche man ihnen macht, mehr declamatorisch als gefangreich zu seyn, und ohne die Unterstützung der Action bey dem Claviere kein Vergnügen zu gewähren, mögen wohl mit es verurfacht haben, daß noch niemand sich daran gewagt, uns durch gute Auszüge und Uebersetzungen, wenigstens einen Schatten des Genusses zu geben, den der Zuschauer bey ihrer vollständigen Aufführung freylich — vollständiger! genießt, ich mir aber *auch so*, so lebhaft zu denken weis, daß ich gesonnen bin, falls mich das Publi-

cum

cum nicht verläßt, in künftigen Theilen der Polyhymnia, sie, wie ichs mit der Armida, Athalia, und dem Orpheus gemacht habe, auf deutschen Grund und Boden zu verpflanzen. Diese, und die folgende Arie, mögen entscheiden, ob jene Vorwürfe gegründet sind. Das Einfache des kleinen trauernden Chors, das vor der Arie vorhergeht, scheint beynahe nur um des Contrastes willen mit der schwungvolleren Arie der Iphigenia vorherzugehen, worinn die Hoboe den reizend jammernden Gefang zu führen anfängt, der von einem einformig gleichschrittig einerschleichenden Basse begleitet, erst mit der sanftesten Wehmut Klage beginnt, allmählich immer an Leidenschaft wächst, endlich bey den Worten: *melés vos cris plaintifs*, zum zereißendsten Wehgeschrey wird, bis zuletzt das ganze Chor sich in einer Stelle von feltner harmonischer Kühnheit zum Wimmern der Oberprieesterinn gefellt, und mit Hofnungslosigkeit errettet zu werden, endigt. Von dieser Stelle ist mir etwas Historisches bekannt, das gewußt zu werden verdient. Eigentlich hätte darinn das obenliegende *g* nach dem vorkommenden *as* des Basses als Dissonanz heruntertreten müssen, anstatt dafs es hier nicht von dem Plaze rückt, und die ganze Sache läßt sich nach den Regeln des reinen Satzes nicht anders vertheidigen, als dadurch, dafs man die Stelle als einen Orgelpunkt ansehe, wobey die Grundnoten in die Oberstimme gelegt sind. Glück hatte indeffen, um den halbkreisförmigen Ausdruck des höchsten Schmerzes hervorzu-

bringen, diese harmonische Neuerung gewagt; die, obgleich in verschiedener Rücksicht, mit jenem berühmten *No!* in dem Furienchore des Orpheus verglichen werden kann. Die Musik der Arie ist eigentlich schon aus einer seiner ältern Opern, dem *Exio*, den er in Neapel aufführte. (Nämlich, die Arie: *Se mai senti spirarti sul volto etc.* *) Sie erregte fogleich bey allen Zuhörern die mächtigste Sensation, und ward von den sonst geizigen Neapolitanern so unmäßig in Abschriften bezahlt, dafs der Neid der Critik darüber rege ward. Die Schwierigkeit der heterogenen Töne darinn, machte, dafs alle Castraten, die sie zu singen versuchten, hier schlechterdings distonirten. Glucks Widersacher klagten: „*che aveva messo l'acuto al pedale;*“ seine Freunde vertheidigten ihn; und endlich ward der streitige Fall dem größten Harmoniker, den Italien jemals gehabt, ihrem Bach: *Francesco Durante* vorgelegt. Er sah die Stelle sehr aufmerksam an; und gab endlich zur Antwort: *Non decido, se questa nota sia in regola o no; ma quel che posso dire, è, che se l'aveffi scritta io, mi contarei grand' uomo!* „(Ich entscheide nicht ob diese Note in der Regel sey, oder nicht, was ich aber sagen kann, ist, dafs wenn ich sie geschrieben hätte, ich mich für einen großen Mann halten würde.)“

Die Situation der Arie ist übrigens die: Orest hat der Iphigenia, von der er geopfert werden soll, Nachricht der Ermordung Agamemnons, der Clytemnestrens, und mit einem doppelstimmigen Aus-

*) Solche Verpflanzungen eines Stückes aus einer Oper in die andre hat Glück öfter vorgenommen. So ist z. E. in dieser *Iphigenie*, der Chor: *Contemptions ces tristes apprêts etc.* nichts anders als der transponirte Chor aus der *Iphigenie en Aulide*: *Que de graces, que de beautés*. Ferner der Chor: *Les Dieux longtems en courroux etc.* steht schon im *Paride* ed

Elena als Schlußchor auch: *Vieni al mar etc.* — Ferner ist die Arie aus dem *Paride*: *Le belle immagini d'un dolce amore*, mit einiger Veränderung in den *Echo et Narcisse* verpflanzt; und der Chor dort: *Dalla reggia rilucente* kömmt wieder in der *Cythere offesa* vor.

Ausdrucke, auch feiner, ihres Orests, hinterbracht. Sie läßt ihn darauf abtreten, und: „Himmel!“ ruft sie aus, „du meiner Quaaln „Ursach und Zeuge! geneußt des Leidens, in das du mich gestürzt „hast! Weiter konnt' es nicht gehen!“ — Nun unterbricht die ganze Schaar der Priesterinnen sie mit dem kleinen Chor:

Patrie infortunée, où par des liens si doux,
 Notre ame est encor enchainée;
 Vous avés disparu pour nous!

*Unglücklich Vaterland, an das
 So süße Bande unser Herz noch knüpfen;
 Du bist für uns verschwunden!*

sie wendet sich darauf an diese ihre Mitgefangenen, und singt:

O malheureuse Iphigenie!
 Ta famille est anéantie!
 Vous n'avés plus de Roi!
 Je n'ai plus de parens!
 Melés vos cris plaintifs à mes gemissements!

*O unglückliche Iphigenia!
 Deine Familie ist vernichtet!
 Ihr habt keinen König mehr!
 Ich keine Eltern!
 Mischt Euer Wehgeschrey in meine Seufzer!*

und endlich antwortet ihr wieder der Chor:

Mélons nos cris plaintifs à ses gemissements!
 Nous n'avions d'esperance, hélas, que dans Oreste!
 Nous avons tout perdu!
 Nul espoir ne nous reste!

*Ja, wir mischen unser Wehgeschrey in ihre Seufzer!
 Unsere Zuversicht stand allein noch auf Orest!
 Alles verlohren wir!
 Keine Hofnung bleibt uns!*

III. Schlummerarie aus der Armide von Gluck. S. 12.

Die Poesie derselben ist eins der berühmtesten Stücke unter Altem, was Quinauld jemals Zärtliches gedichtet hat; auch durch die insichtsvolle Zergliederung bekannt, die Rouffear in seiner Lettre

sur la Musique françoise mit 'der trocknen und accentwidrigen Composition derselben von Lully vornahm. Rinaldo kömmt in dieser Oper an die verführerische Insel, die Tasso so blühend in der 59sten und 60sten Stanze des XIV. Gefangs seines *befreyten Jerusalems* beschreibet. Er hört das Murmeln der Bäche, das Zwitschern der Vögel, das Flüftern des Zephyrs im Laube; und, voller Bewunderung aller dieser Lieblichkeiten, bricht er endlich in die Worte aus, mit deren Endigung ihn ein süßer Zauberschlummer überwältigt:

Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire;
 Ce fleuve coule lentement,
 Et s'eloigne à regret d'un séjour si charmant!
 Les plus aimables fleurs, et le plus doux Zephyre
 Parfumant l'air, qu'on y respire!

*Je mehr ich diese Gegend beschaue, desto mehr bewund' ich sie;
 Dieser Fluß rinnt langsam hin,
 Und entfernt sich ungern von dem reizenden Aufenthalt!
 Die lieblichsten Blumen, der sanfteste Zephyr
 Durchbalsamt die Luft, die man drinn athmet!*

Non, je ne puis quitter des rivages si beaux!
 Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux;
 Les oiseaux enchantés se taisent pour l'entendre!
 Des charmes du sommeil j'ai peine à me defendre;

*Nein! ich kann diese schöne Ufer nicht verlassen!
 Ein Harmonienlaut mischt sich mit dem Rieseln des Gewässers;
 Die bezauberten Vögel schweigen, um ihm zu lauschen!
 Der Reize des Schlummers erwehrt ich mich mit Mühe;*

Sous ce feuillage épais,
 Ce gazon, cet ombrage frais,
 Tout m'invite au repos.

*Unter diesem dichten Laube . . .
 Ladet Alles, dieser Rasen!
 Dieser kühlte Schatten!
 Alles ladet mich zum Schlummern ein!*

Es scheint, als wenn Gluck in dieser schmelzendsten aller Melodien, die seine gefühlvolle Seele je ausgeathmet hat, darauf bedacht gewesen ist, Marmontels dreiste Beschuldigung die ihm (*Revolutions de la Musique française*) das Vermögen zum *Cantabile* ab sprach, durch die That selbst aufs bündigste zu widerlegen. Es liefse sich eine kleine Abhandlung über sie schreiben, wenn man alle ihre Schönheiten entwickeln wollte. So aber mache ich nur auf diefs Wenige aufmerksam: von welchem Effecte, bey der theatralischen Vorstellung vollends, dieser simple Gesang seyn muß; ohne alle Kränzeley, aber so in sich salbungreich, mit dem einförmigen Gemurmel der sich durch die lieblichsten Brechungen der Accorde hinwindenden Violinbegleitung, die nicht rastet noch ruht; sich auch in einzelnen Tönen aufs mahlerischste an die Empfindung anschliesst, *) und in dieser süßen Monotonie einem zuletzt so die Brust durch Wollust verengt, daß man mit Rinaldo — in *g* einzuschlafen wie gezwungen wird, da die Arie aus dem *d* anfängt! Mit welchem Urtheile dieser so unregelmäßige Schluß, der den Singenden mitten mitten in Perioden der süßen Lethargie überliefert, und den Gesang gleichsam abschneidet, angebracht ist, überlasse ich jedem selbst zu fühlen.

*) Z. E. in dem 45. 46. Tacte werden dieselben Brechungen der Accorde zweymal wiederholt; anstatt daß sie sich in den vorhergehenden immer auf verschiedenerley Art brechen; und im 47. und 48. *Stossen* die vorher *geschleiften* Noten dreymal auf. Kann etwas mahlerischeres gedacht werden, um die Idee des Textes auszudrücken: *Der Fluß entferne sich ungeru von diesen schönen Ufern?* Das Festhalten der Wiederholung! und das Aufstemmen der accentuirten Noten! — Ferner: die lieblich chromatische Stelle, bey: *qu'on y respire!* — Ferner die Modulation in *moll* der

IV. Phantase von C. P. E. Bach, mit doppelt untergelegtem Text von Gerstenberg. S. 19.

Diese höchst originale musicalische Idee bedarf vielleicht mehr als irgend ein Stück der Flora eines Commentars. Sie, deren ich schon im musicalischen Magazine (Jahrg. I. Theil II. S. 1259) erwähnt habe, kam wenigstens einem unserer größten Tonkünstler — ich nenne ihn — Schulzen, als ein höchst merkwürdiges Meteor vor; und so wagte ichs ihren Urheber, der vielleicht befürchtet, daß nur Wenige sie verdauen dürften, um ihre Bekanntmachung zu bitten. Er gestand sie mir halb ungeru zu. Ihre Genesis ist folgende. Es war gestritten worden, ob auch bloße Instrumentalmusik, bey der ein Künstler nur dunkle leidenschaftliche Begriffe in seiner Seele liegen gehabt, einer Analyse in hellere, bestimmtere fähig seyn sollte? Gerstenberg, und auch Er nur der einzige Mann dazu, versuchte es, und nahm zu der Probe gerade ein Schwerstes, was sich nur denken läßt, die bekannte Bachische Clavierphantase, deren Verfasser sich wohl nie hatte träumen lassen, daß der ungebundene Flug seiner erhabenen Einbildungskraft zum Einschlage eines poetischen Gewebes, und zur Darstellung der Empfindungen eines Gesangstückes fähig wäre. Aus allen den nicht einmal

Arie, da sich die Idee: *er könne doch wohl diese Ufer verlassen müssen*, dunkel der Seele des Genießenden aufdrängt! — Das Aushalten der Stimme bey dem Schweigen der Vögel! (Man sehe einen ähnlichen Ausdruck in Schulzens *Athalia*: Clavierauszug S. 3. Syst. 1. Tact 5. 6. und, wo ich ihn hineinbrachte, S. 40. Syst. 4. Tact 3.) — Endlich das *Heimliche* in den tiefer unten gebrochenen Accorden, kurz nach dem Begriffe *des dichten frischen Schattens* (*sous ce feuillage épais — cet ombrage frais.*)

einmal in Tacte und Rythmen zwangbaren Schwüngen und Sprüngen dieses durch alle Gefilde der Modulation einherziehenden Wolkengebildes, hub sein plastischer Genius, gleich dem lesbischen Tragelaph, hier einen Fuß, dort einen Arm, hier eine Nase, und wieder ein Auge heraus, und setzte Euch so diese Gestalt tiefer Empfindung zusammen, die freylich nicht einem Jeden gleich anschaulich seyn dürfte, aber den Weisen belohnen wird, wenn er sich die Mühe nimmt, sie zu — *studiren*. — — Und nicht genug an *Einer* Gestalt! — Aus ganz verschiedenartigen Phrasen dieser Phantasie, bildete Er eine doppelte Figur; und knetete so künstlich am widerstrebendem Stoffe, daß er die zwiefache Situation, *Hamlets*, der über den Selbstmord *raisonnirt*, und die des *Socrates*, der im Begriff steht, den Giftbecher zu trinken, für den verwunderten Hörer unpunctirte. Mögen die eingeschränkten Theoristen, denen zur Zeit noch verborgen ist, daß viel Gefang im Himmel und auf Erden tönt, von denen kein Wort in ihren Compendien steht, sich diese Erfahrungswahrheit daraus nehmen, und die Erfindung, wenn sie das kann, ihrer Zirbeldrüse wohlbekommen!

Doch! ohne Scherz geredt; ich glaube sehr fest, daß dieser excentrische Versuch zu den wichtigsten Neuerungen gehört, auf die je ein Kenner verfallen ist; und daß er einem *denkenden* Künstler, der sich nicht immer unter Slaverrey des Hergebrachten schmiegte, eine Wunschelruthe seyn mag, manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähn, indem er durch die That selbst beweist, was für ganz andre Effecte noch aus dieser dithyrambischen Verbindung von Instrumental- und Vocalmusik resultiren können, als bey der bisherigen in eigenfönnige

Flora. 1. Samml.

Formen und Rythmen eingezwängten möglich sind, Schulz, der zuerst auch hier Licht sah, und in verschiedenen Gesangstücken die Tactstriche, und das willkürlich angenommene Joch das sie mit sich führen, abwarf; wäre der Mann sie zu nutzen.

Hier die Worte der beyden Stücke.

Socrates.	Hamlet.
„Nein, nein! die ernste hohe Gestalt	Seyn? oder Nichtseyn! das ist, das ist die große Frage!
Die nahe Stunde soll mich nicht schrecken!	Tod! Schlaf! . .
Der Verwesung nahe Stunde!	Schlaf! und Traum!
Tod, ich kenne dich!	Schwarzer Traum!
Geniusgestalt! Geist!	Todestraum!
Hoher Himmelsbote!	Ihn träumen, ha! den Wonntraum!
Geist, du schwebst den Schwung des Lichts!	Ins Leben schaun!
Unsterblichkeit strahlt von dir aus!	Ins Thränenthal,
Geist, du bist, der oft im Thal	Wo Tücke lauscht,
Wo ich dich suchte, inbrünstig suchte,	Die Bosheit lacht,
Unsterblichkeit ins Herz mir lispolte!	Die Unschuld weint!
O du, die in mir jauchzt, o meine Seele!	O nein, o nein, erwünschter wärs dir, Seele,
Du bist unsterblich!	Ins Nichtseyn hinabzuschlummern! — —
Ich soll den Lichtquell trinken	Ins Licht zum Seyn erwachen!
An himmlischen Gestad!	Zur Wonn' hinaufwärts schaun!
Unsterblichkeit, Unsterblichkeit!	Die Unschuld sehn, die Dulderinn!
Aus seinem vollen Silberstrom!	Wie sie empor ins Leben blüht
Das Lied der Sterne tönt!	Der Ewigkeit! Sie Alle sehn,
Gedank! o Strahl des Lichts in mir,	Die uns geliebt, nicht mehr von uns beweint!
	Hoch tönt, im Arm der Zärtlichkeit,
	Das neue Wiedersehn!
	Dann stürzt, ach, der Entzückung Fülle,

Ach, ich erliege Dir!
 Todeskelch! Labetrunk!
 Mich lechzt, mich lechzt nach dir!
 O Rufer durch die Nacht!
 O Todesrufer!
 Sey mir gesegnet!
 Ich folge dir! . . .
 Stirbt! . . . noch bleich, vom Gift
 Vom Gift, entschwingt sein Geist
 Sich, fesselfrey, der Mörderhölle!

Die Himmelsthürne hin! — —
 Wo ist ein Dolch? . . .
 Ein Schwert . . .
 Ins Grab des Seyns hinabzustiehn,
 Zu sterben, ach!
 Den großen Tod
 Des letzten Seyns!
 Vom Thal des Fluchs,
 Ins Grab des Seyns,
 Hinab zum Leben zu entschlafen!

Ich brauche übrigens wohl nicht zu erinnern, daß man das Stück nicht etwa als *Duett* zu betrachten habe, sondern als zwey ganz von einander verschiedene *Capriccio's*. Man spielt die Phantasia auf dem *Claviere*; und fingt entweder die eine oder die andre Poesie. Schwerlich werden Sänger oder Spieler fertig genug seyn, hier vom Blatte spielen zu können. Die Phantasia und der Gesang wollen *einstudirt* seyn. — Es folgen:

V. S. 28. und

VI. S. 30. für den Gaumen mehrer Liebhaber; *Zwey Menuetten* vom f. Capellmeister Adolph Kunzen; dem Vater meines Freundes, in sehr edlem Stil. Wenn ich *sechs* in London gestochne *Sonaten* ausnehme, deren gewaltige Schwierigkeiten dem Spieler manchen Schweistropfen auspressen; so besitzt das Publicum nur sehr wenig von den Arbeiten dieses fleißigen und verdienstvollen Künstlers. Ich habe ihn sehr gut persönlich gekannt, Er war einer der größten Virtuosen auf dem Flügel, und brillanten Handhabn der Orgel. Die unerhörtesten Fingerhexereyen, waren

ihm wie Händeln, dem er viel abgelernt hatte, ein Spiel. Von feinem Sohne, der seine practischen Talente, so wie sein Genie geerbt hat, sind mir aus dem großen Vorrathe ungedruckter Arbeiten diese kleinen Tanzstücke mitgetheilt worden. — Es ist ein trauriges Schickfal für Musik, daß so viele treffliche Werke älterer Künstler im Staube vermodern, indess täglich die nichtswürdigsten Quincailleries neuerer Klimperer . . . ht . . . ; freylich auf nicht lange Zeit! — Man urtheile aus diesen *Kleinigkeiten*, wie viel ächt Schätzbares noch in der Menge von Arbeit vergraben liegt, die dieser unermüdete Mann für die ludwigslustler und lübeckische Kirchenmusik in dem Laufe seines arbeitsamen Lebens, aber, leider, auf fast lauter undankbare und Gottschedische Texte, verschwendet hat.

VII. *Bardengesang aus Klopstocks Hermann und die Fürsten*, von F. L. Ae. Kunzen. S. 31.

Nach dem Vater der Sohn! — Mit diesen Proben kündige ich vorläufig an, daß Kunzen, (ich maasse mir hierbey das Verdienst einiges Einflusses meiner Bitte auf seine ohnedem schon brennende Liebe für Klopstock an,) ein Werk unternommen hat, wozu der Vaterlandseifer unsere besseren Componisten schon längst hätte antreiben sollen; ein Werk von langem Odem; von fast unübersteiglicher Schwierigkeit, die aber Er übersteigen soll und wird: *Alle Gefänge aus Klopstocks drey Bardieten*. Glück hatte sich das Nämliche als den höchsten, letzten Flug seines Genius, vorgefetzt. Ich weiß durch sichere Nachrichten, daß er die Gefänge aus der Hermannschlacht schon beynahe alle in seinem Kopfe skizzirt gehabt. Seine Art zu arbeiten aber, bey der er seinem unermesslichen Gedächtnisse zuviel

zuviel zutraute, und oft eine ganze Oper im Kopfe erst fertig machte, ehe er sie niederschrieb, hat verursacht, daß auch keine Zeile von diesen Compositionen zu Papier gekommen ist. Unschlüssig noch zuweilen über die Wahl der Werkzeuge zur Begleitung, (denn er war unter andern darauf bedacht, ganz neue Gattungen von Blasinstrumenten hierza zu erfinden,) behielt er auch was er von diesen Bardengefängen componirt hatte, nur auswendig bey sich; so daß Alter und Krankheit jezt dem ehrwürdigen Greise die Gedanken verwischt haben, die sein Geist empfing; und, ach! das unsterblichste seiner Werke — denn das wärs sicher geworden! — für Deutschland verlohren geht.

Wenns nun gleichwohl Vermeffenheit *scheint*, daß ein anderer Künstler in die Laufbahn hineintritt, die der Erste des Vaterlands unzurückgelegt verläßt, *ists* auch darum wirklich Vermeffenheit? Darüber kann nichts entscheiden, als der Erfolg. Ich traue Kunzens Kräften, seinem Fleisse, seinen harmonischen Kenntnissen, und vornehmlich seiner Beharrlichkeit im Kampfe mit Hindernissen, Alles zu. Die Bemühungen, die ich bisher von ihm darinn kenne; (und ganz fertig sind schon, die in einem der nächsten Theile der Polyhymnia herauszugebenden Gefänge aus *Hermann und den Fürsten*;) haben sowohl dem feinen Gefühle des Dichters gefallen, als auch andre, die urtheilen können, befriedigt. Aus den beyden Proben, die ich hier davon liefere, von denen ich aber sagen muß, daß ich sie wählte, weil sie die kürzesten, nicht weil sie die besten davon sind, mögen Mehrere urtheilen, was von dem Ganzen zu hoffen steht; und ob Er endlich die Schmach von unserer Nation abwälzen wird, daß wir immer nur fremdes, bald Silber, bald Bley fo-

gar, verarbeiten, indess wir unser eignes Gold undankbar vernachlässigen. Vielleicht, wenn erst die Gefänge nur componirt *sind*, begreifen endlich die eingeschränkten Begriffe unserer Schauspielirectoren, daß Klopstocks vaterländische Bardiete, fähig jedes Poms der glänzendsten Aufführung; freylich nicht für den Trost der gewöhnlichen Bühnengäste, aber für jeden Mann von Herz und Kopf, auch öffentlich den Augen und Ohren des Publicums aufgestellt, einen ganz andern Genuss geben müssen, als bisher Italien, das unpatriotische Deutschland, und selbst Frankreich aus seinen Opern geschöpft hat.

Der gegenwärtige Warnungsgefäng, der sich in der Composition sehr auffallend ausnimmt, durch das nachdrucksvolle Epiphonem des anfangenden, und am Ende wiederholten Chors, von mächtig, choralmäßig aushaltenden Lauten dreyer Posaunen und Hörner unterstützt, viel Mahlerisches sowohl in der Hauptmelodie als in der Begleitung hat, (z. E. *der kleinere Sprung*; — das chromatische *Hinaufklimmen der Jägerinn durch das Gebüsch*; — das Plumpe in der Melodie, bey dem *tollkühnen Gespötte der Jünglinge*; — das *Werfen der Lanzen auf den Uhr*; — das *siegende Entrinnen des Uhrs*; etc.) und fast durchgehends vortrefflich declamirt ist; eröffnet im Bardiete die Scene. Katwald nämlich, Hermanns Freund, sucht, völlig im Geiste des Alterthums (wie jener Jotham, Buch der Richter IX, 8-15.) die versammelten Fürsten, deren Absicht er ahndet, die Römer, dem Rathe des Vaterlandbefreyers zuwider, im Lager anzugreifen, durch eine — wenn man will — Romanze, Parabel, von ihrem wahnfinnigen Beschlusse zurückzubringen. „Kühnheit,“ singen die Barden:

Kühnheit ist Göttergabe!

Nichts edleres gaben sie!

*Ueber den Stolzen gossen die Däusen *)*

Verwegenheit in Strömen aus!

Die Jünglinge hatten das Thal gewählt,

Gegraben die Gruft

Drüber den täuschenden Ast der Tanne gelegt,

Für den Waldtyrannen, den Uhr!

Dummpf scholl von seinem Brüllen der Forst,

Hoch warf er Erd' empor!

Schon zürnt' er der Ferse der Flüchtigen nach,

Und rannt' in das Thal hinein!

Gemeissen sprang den kleineren Sprung

'An dem Felsenberg' hinauf,

Der verführende Flüchtling,

Dann wieder hinunter ins Thal!

Wütender stets erscholl es in der Kluft;

Die Jägerinn liefs das blutende Reh,

Und klonn in dem Strauche das Gebirg hinan,

Und sah sich bebend um!

Schon war der Tannenast nicht fern

Vom verfolgenden Uhr.

Bald gehdrte des Besiegten Horn

Dem ersten Lanzenwurfs

Da spotteten die Jünglinge

Der leichteren Jagd.

Sie sprangen den Sprung an dem Berge nicht mehr,

Und standen umher um den Uhr!

Und warfen die Lanzen auf ihn?

Da flofs ihr Blut! Sie starben, oder stahn?

Gewendet brüllte das Thal hinaus

Der siegende Waldtyrann.

Kühnheit ist Göttergabe!

Nichts edleres gaben sie!

Ueber den Stolzen gossen die Däusen

Verwegenheit in Strömen aus!

VIII. Herminonens Tanz. S. 37.

Der Geist dieses Gefanges mußte sich sehr wesentlich von dem vorigen unterscheiden; leicht angenehm, voll Grazie seyn; und nur gegen das Ende zu einer Empfindung von etwas höherem Schwunge sich erheben. Die Situation ist diese: Herminone, Arpes Tochter, kömmt mit ihrer Mutter Istawona angeblich die deutschen Fürsten zu besuchen, im Grunde aber Hermänn kennen zu lernen, auf den sie fast mit einem verliebten Enthusiasmus neugierig ist. Nach dem feinsten Scherze, mit dem die schalkhafte Mutter sie irre zu führen versucht, entdeckt sie aus einer Thräne, die Hermanns Vatergefühl ihm entfürzt, wer der Befreyer des Vaterlandes sey. Katwald bewegt den Vater zuzugestehen, das die Tochter den cattischen Tanz tanze, dessen bedeutende Wendungen

*) Däusen, die Patzen der Deutschen.

von dem Dichter so geordnet worden sind; das sie den Zuschauer immer in Ungewissheit lassen, wem sie den Eichenkranz, als Zeichen des Vorzugs zuletzt reichen werde. Sie naht sich bald dem einem, bald dem andern tanzend, nimmt, so das vorausgesetzt wird, man wisse, das sie nur Einem von den dreyen denen sie Waffen genommen hat, den Kranz reichen will, Malwend, Katwald und Gambriv, Schild, Schwerdt und Lanze, die sie jedem sogleich wieder zurückgiebt, und überrascht täuschend endlich die Erwartung Aller, indem sie — Hermann kränzt.

Zwey Barden.

Das Mädchen bringt des Haines Kranz!
Allein wer wird der Krieger seyn,
Dem sie den Kranz
Um die Schläfe windet?

Herminone.

Da bring ich auch des Haines Kranz!
Ich weis wohl wer der Krieger ist,
Dem ich den Kranz
Um die Schläfe winde.

Die Barden.

Das Mädchen tanzt, und blickt, und wählt,
Und nimme den Schild dir — nimme ihn nicht.

Allein wer wird der Krieger seyn
Dem sie den Kranz um die Schläfe windet?

Herminone.

Hier bin ich und nehme den Schild
Malwend, dir!
Ich weis wohl, wer der Krieger ist,
Dem ich den Kranz um die Schläfe winde!

Die Barden.

Das Mädchen tanzt, und blickt und wählt,
Und nimmt den Schild dir — nimmt ihn nicht.
Allein wer wird der Krieger seyn,
Dem sie den Kranz um die Schläfe windet?

Herminone.

Hier bin ich, und nehme den Schild
Katwald, dir!
Du weis wohl wer der Krieger ist,
Dem ich den Kranz um die Schläfe winde!

Die Barden.

Das Mädchen tanzt, und blickt, und wählt,
Und nimmt die Lanze dir — nimmt sie nicht.
Allein wer wird der Krieger seyn,
Dem sie den Kranz um die Schläfe windet?

Herminone.

*Hier bin ich und nehme die Lanze,
Hermann, dir!
Ich weis wohl wem das Vaterland
Mit mir den Kranz um die Schläfe windet!*

*Ich hebe dich, o Kranz des Hains
Frey durch die Sieger empor!
Von der glänzenden Sichel sank dein Laub
Auf den weissen Teppich hin!*

*Da flocht ich dich!
Des sanften Mädchens Thräne floß
Voll Freud' auf dich herab,
Da sie dich flocht, o Kranz des Hains!*

*Nun bring' ich dich dem edelsten
Der Krieger, Hermann bring' ich dich?
Also kränzet ihn, mit dem goldenen Laube,
Göttinnen, einst im Wallhall!*

IX. Die folgenden beyden einander sehr contrastirenden Arien von Gluck, habe ich wieder gewählt, um einen Beweis von seiner Fähigkeit, die sanftesten Gegenstände so wie die Schrecklichsten, mit aller nur denkbaren Schönheit oder Energie darzustellen. Die erste, eine

Arie aus der italienschen Oper Paride ed Elena S. 44.
singt Paris, wie er mit seinen Gefährten das laconische Ufer betritt, um zur Belohnung für den Cytheren zuerkannten Schönheitspreis,

Helena zu sehen, und ihr Herz zu gewinnen. Nachdem die Phrygier der Göttinn am Meerstrande einen Altar errichtet, und sie um ihre fernere Leitung angefleht haben, bricht Paris in Sehnfucht nach der schönen Unbekannten aus, und ruft die ganze Natur an, ihm den Aufenthalt der Helena zu zeigen. Ich habe versucht, diese und die folgende auch an Poesie sehr reizende und kraftvolle Arie mit einem deutschen untergelegten Texte zu begleiten.

*Spiagge amate, ove talora
L'idol mio lieta s'aggira!
Ruscelletti, ove si mira,
Quando infiora il crine o il sen;
Chiari fonti, ove si bagna,
Erbe, in cui posa le piante,
Voi, pietose al core amante,
Dite voi, che fa il mio ben!*

*Land der Wonne, der Liebe Wohnung!
Für Helenen sorgsam erkohren!
Silberquellen, wo sie sich spiegelt,
Wen sie Blüten slicht ins Haar;
Klare Büche, wo sie sich badet,
Hain, wo am Schaumquell oft sie geruht;
Sagt, mit zärtlichem Erbarmen,
Sagt, ach, sagt: wo walt' sie jetzt?*

X. Die zweyte, gleichfalls:

Arie, mit unterbrechendem Chor, aus der Oper Paride ed Elena. S. 46.

voll Ausdrucks kreischender Wut und *irarum coelestium*, singt am Schlusse derselben Pallas, mit ihrem Gefolge aus den Wolken, dem trojanischen Jünglinge entgegen, wie er im Begriffe steht, mit Helena ins Schiff zu steigen. Es ist dieselbe drohende Weissagung die Horaz mit ungleich weniger poetischem Detail, in der 15. Ode seines I. Buchs dem Nereus in den Mund legt:

Pallade.

Va, coll' amata in seno,
Tornà al paterno regno!
Dietro al fatal tuo legno
Il mio furor verrà!
Godi del caro acquisto!
Spiegane altero il vanto!
Presto cambiato in pianto
Il tuo piacer farà!

Coro.

Presto cambiato in pianto
Il tuo piacer farà!

Pallade.

Oh, da quante eccelse vele
Adombrar veggo Anfitrite!
Sotto mille prore unite
L'onda infranta fremerà!
Che, a spezzar coll' infedele
Le funeste tue catene
Tutto d'Argo, e Sparta e Atena

Il poter conglurerà!

Coro.

Presto cambiato etc.

Pallade.

La città, d'Asia regina,
Vasto incendio avvampa e involve!

Pallas.

Zurück zu Iliens Mauern
Führe die stolze Beute!
Hinter der Ferse dem Flüchtling,
Eilt meine Wut dir nach!
Freue dich deines Raubes!
Breite die schwellenden Segel!
Bald wandelt sich in Klage
Dein lautes Siegesgeschrey!

Chor.

Bald wandelt sich in Klage.
Dein lautes Siegesgeschrey!

Pallas.

O, von wie viel tausend Rudern
Wird der Ocean geschlagen!
Vor dem Fittige der Windsbraut
Schäumt und spritzt die weiße Fluth!
Den Entführer zu verderben,
Seine Ketten zu zerbrechen,
Strömt aus Phönix, aus Sparta, aus Ar-

605,

Die vereinigte Heerschaar hin!

Chor.

Bald wandelt sich etc.

Pallas.

Ha! die Stadt, Phrygiens Kron' einß —
Fackeln lodern! der Brand er ergreift
so!

Fra faville, e fumo, e polve,

Greca fiamma striderà!
Sulla vasta sua ruina
Era la turba ignuda, estinta,

Serva madre, a figli avvinta
Scarmigliata piangerà!

Coro.

Presto cambiato, etc.

Unter Staube, in Trümmern, im Rauch-
dampf,

Zischt die Flamme Griechenlands!
Auf der Ebne der Zerstörung,
Wo im Blute des Schlachtfelds der Tod
tauscht,

Jammern Bräute, wohlklagen Mütter,
Ach, den Busen sich zerfleischend, Angst-
geheul!

Chor.

Bald wandelt sich etc.

XI. Recitativ und Chor aus *Metastasio's* la Passione di Gesù Christo; componirt von *J. F. Reichardt* S. 50.

Diesen Clavierauszug, freylich nur ein Skelett eines sehr vollkommenen Ganzen, hat mir der Verfasser selbst mitzutheilen die Güte gehabt. Er setzte das bekannte Oratorium des Italieners, an dem schon so mancher Componist seine Kräfte versucht hat, vor einigen Jahren für das Berliner von ihm errichtete *Concert spirituel*, und es ist mit dem entschiedensten Beyfalle sowohl dort, als in London, von wo wir es her in Partitur gestochen vielleicht bald ganz zu erhalten erwarten können, aufgenommen worden. Ich muß gestehen, daß mir in keiner seiner Arbeiten mehr Genius und Salbung zu herrschen scheint als in dieser. Schon das ist eine sehr neue, aber von gleichgroßem Urtheil und Empfindung zeugende Idee, daß er die Worte, die *Metastasio* nur zur Arie bestimmt hatte, und die auch keiner seiner Vorgänger sich einfallen ließ,

anders als wie als Arie zu behandeln, in einen Chor verwandelte, der durch seine edle, kirchenmäßige, in einfachen großen Noten, abgewechselt mit Sologefang, fortschreitende Melodie, und die Reinheit der unterstützenden, meistens consonirenden Harmonie, den Climax des in den Worten enthaltenen Preises, so würdig und mit wahrhaftig himmelansteigender Flamme ausdrückt.

Recitativo.

Pur dovrebbe, in tal giorno,

Ogn' incredulo cor farfi fedele!

Quanto d'arcano, e di presago avulse

Di più secoli il corso

Oggi si svela!

Non senza alto mistero,

Il sacro vel, che il fantuario ascese,

Si squarcò! si divise

Al morir di Gesù.

Questo è la luce, che al popolo smarrito

Lej notti rischiarò.

Questo è la verga, che in fonti di fonte

Apri i macigni.

Il sacerdote è questo,

Fra la vita e la morte pietoso mediator,

Recitativ.

So viel Schaaren der Wunder, sollten sie nicht

Auch den Zweifler zum Gläubigen wandeln?

Was jede Vorzeit in der Weisagung Dunkel,

Und in Ahndung verhüllt,

Wird heut' entfaltet!

Nicht ohne hohe Bedeutung

Riß der Vorhang, der das Heiligthum deckte,

Bis zum Saum, von des Tempels Hohem Gefims!

Dies ist die Klarheit, die dem irrrenden Volke,

Den finstern Pfad erhellt!

Dies ist die Quelle, die unsern tiefen Wunden

Erquickung strömet.

Dort schwebt der Hohepriester

An dem Stamme jenes Kreuzes, dein errettender Freund!

L'arca; la tromba, che Gerico distrusse,

Il figurato, verace Giosua

Che oltre il Giordano di tanti affanni

Alla promessa terra, padre in un punto e duce,

La combattuta humanita conduce.

Coro.

Dovunque il guardo giro

Immenso Dio, ti vedo!

Nell' opre tue t'ammiro

Ti riconosco in me!

La terra, il mar, le Sphere,

Parlan del tuo potere,

Tu sei per tutto, e noi

Tutti viviamo in te!

Die Lade, die Drommete, der Jericho dahinsank,

Dein Josua selber, war nur ein Vorbild

Dass der die Menschheit aus allem Jammer

Zu dem verheißnem Land', ein Vater zugleich und Held,

Durch das Thal des Todes leitet.

Chor.

Wohin mein Aug' ich wende

Zeugt Alles deiner Gottheit!

Dein Arm umfaßt die Schöpfung;

Dein Odem weht in mir!

Die Erde, das Meer, die Feste,

Verkündet deine Allmacht,

Preißt deine Brudermilde,

Was lebt und webt ist dein!

XII. Schlachtgesang von F. L. Ae. Kunzen. S. 46.

„Eine der frühesten Arbeiten meines Freundes, in der ich aber zuviel Feuer und Ausdruck finde, das ich sie nicht der graufenvollen Poesie Gerstenbergs, und der Aufbewahrung für würdig halten sollte. Diese ward zuerst in einem der vossischen Musenalmanache bekannt gemacht.“

Schlachtgesang für Freye.

Feuerbraunes Angesichts,
Blutroth ihr grasser Blick,
So tanzen sie zum Todesreihn,
Zum Rabenmahl!
Die Donnergötter hin!

Die Sonne steigt; und stiller wirds im Thal!
Und Geister Schatten lispeln durch die Luft.

Und gegenüber tritt hervor
Der Feind aus Wald und Klufte,
Hervor mit hohem Opferpiel;
Zum Todesreihn, zum Rabenmahl,
Hervor das Opfer, Mann und Ross!

Die Sonne steigt; und stiller wirds im Thal!
Und Geister Schatten lispeln durch die Luft.

Brüllend wüthet sich die Schlacht,
Von Heer zu Heer die Hyder fort;
Vom Gebrüll ertönt der Hain;
Der zerrissne Himmel tönt;
Und Raben schweben tief!

Die Sonne steigt; und stiller wirds im Thal!
Und Geister Schatten lispeln durch die Luft.

Rosse brausen dumpf im Blut;
Und ihre Reuter weinen laut:
Ha, die zu Ross, und die zu Fuß!

Flora. 1. Samml.

Hinsturz! Verzweiflung! Wutgehend!
Ha! Todeschaur ergreift sie!

Die Sonne sinkt; und stiller wirds im Thal!
Und Geister Schatten lispeln durch die Luft.

Auf Leichen und auf Sterbenden,
Zerrissnen Gliedern seines Rumpfs,
Schwankt noch einmal der Feind daher.
Umsonst! umsonst! der Donner brüllt!
Umsonst! der Rabe schwebt!

Die Sonne sinkt; und stiller wirds im Thal!
Und Geister Schatten lispeln durch die Luft.

Schleunig hebt er seine Schenkel;
Flüchtet blutig durchs Gefilde;
Brüllt sein Leben aus der Wunde,
Und Donner rollen hinter ihm;
Und fernher tönt das Opferspiel!

Der Mond steigt auf; und stiller wirds im Thal!
Und Geister Schatten lispeln durch die Luft.

XIII. Arie des Amor aus Glucks Echo et Narcisse. S. 74.

Dieses Meisterstück von zartem, heimlichen Gefühl; voll von den lieblichsten Wiederhallen der Hörner und Clarinetten, die sowohl den besungenen Gegenstand mahlen, als die sanfttrauernde Empfindung des Inhalts darstellen, ist aus dem Anfange des dritten Acts dieser Oper genommen. Amor beklagt in diesem Liede das Schick-

sal der Nymphe, die aus Gram über die geglaubte Untreue des Narcis gestorben ist, und die bekannte, von Ovid beschriebene Verwandlung erlitten hat; und kleidet es in den Zuruf an andre Liebende, ein.

Vallons chëris, par les amans,	<i>Von Liebenden geliebte Thäler,</i>
O, vous! temoins de leur plainte toute chante,	<i>Ihr, Zeugen ihrer rührenden Klagen;</i>
Retraçés toujours à leurs sens	<i>Stellt immer ihren Sinnen</i>
Le fort malheureux d'une amante!	<i>Das unglückliche Schicksal einer Liebenden dar!</i>
Qu'une voix sombre et languissante,	<i>Eine trübe, schwächende Stimme</i>
Du fond de vos bois gemiffans,	<i>Antworte, tief aus euren seufzenden Hainen hervor,</i>
Reponde a leurs tristes accens!	<i>Ihren klagenden Tönen!</i>
Par vos prestiges, o lieux charmans!	<i>Durch euren Zauber, reizende Gefilde!</i>
Calmés leur peine, et flattés leur attente!	<i>Befünstigt ihr Leiden, und schmeichelt ihrem Hoffen!</i>

XIV. *Ein Marsch von Schwänenberger. S. 76.*

Ich habe versucht einen Gefang dieser eigentlich nur für Instrumente bestimmten Composition unterzulegen; und dazu die Situation von Römern genommen, welche ihren Feldherrn, in seinem Triumphe nach dem Capitolio begleiten:

*Mit Drommethall und mit Posaun,
Lorbeerumkränzt zeucht er her!
Und der Ruf des Volkes führt ihn hoch,
Hoch zum Capitol hinauf!
Mit dem Blutdolch, ihn zuckend, ging Rache,
Die Todesfackel flammensprühend! vor ihm her!
Und er hat gesiegt! überwunden den Feind!
O ihr Cymbeln und Schallmeyern,
Tönet, tönet, tönet laut!*



Allegretto.



2039.

I

I.
Sonata

mf

mf

mf

p *cresc.* *volti subito.*

len.

len.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef with the same time signature and key signature, providing a harmonic accompaniment with mostly quarter and eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and slurs over groups of notes. The lower staff continues the accompaniment, with some rests and simple rhythmic patterns.

The third system shows further development of the melodic and harmonic themes. The upper staff includes more triplet markings and slurs. The lower staff has some rests and simple rhythmic patterns. Dynamic markings like *p* and *mf* are visible in the system below.

The fourth system concludes the page. The upper staff features a sextuplet marking (indicated by a '6' above the notes) and slurs. The lower staff includes dynamic markings *p*, *mf*, and *len.* at the end of the system.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) and a fermata. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. Both staves begin with a double bar line and a repeat sign. Dynamic markings include *mf* and *f*.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with various articulations and dynamics, including *f* and *p*. The lower staff provides a steady accompaniment with chords and single notes. A fermata is present over a note in the lower staff.

The third system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with slurs, accents, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The lower staff features a rhythmic accompaniment of chords, with dynamic markings *mf*, *f*, and *p*.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *p*. The lower staff has a simple accompaniment. The system concludes with the instruction *volti subito.* (turn immediately).

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note patterns, including slurs and fingerings (6, 7, 6). The lower staff provides a bass accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings (6). The lower staff continues the bass accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (6, 7, 6). The lower staff includes the instruction *ad libit. pocopia.* and *cresc.* (crescendo). The notation includes slurs and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (2). The lower staff includes dynamic markings *f* and *mf*. The notation includes slurs and dynamic markings.

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The music is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *p*, *f*, and *mf*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Tempo
di Minuetto.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including some rests and slurs. The word "ten." is written above the lower staff towards the end of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble clef line with various rhythmic patterns and slurs. The lower staff continues the bass clef line, featuring a prominent "ten." marking at the beginning. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble clef line with rhythmic patterns and slurs. The lower staff continues the bass clef line with rhythmic patterns and slurs. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the treble clef line with rhythmic patterns and slurs. The lower staff continues the bass clef line with rhythmic patterns and slurs, including "ten." markings. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Lento.

II.
Chœur
des Prêtresses.

Pa - trie in - for - tu - né - e où par des noeuds fi

doux — notre ame est encore enchai - né - e, vous a - vés dispa - ru pour nous, vous a - vés dispa - ru pour nous.

Andante moderato.

Iphigénie.

O malheu - reu - se J - phi - gé - ni - - e!

Ta pa-

trie est a - néan - ti - e est a - né - an - ti - e. Vous n'avez plus de

Roi, je n'ai plus de Pa - rens, me - lés vos cris plain - tifs à mes ge - mif - se -

mens, vous n'avez plus de Roi, je n'ai plus — — de Pa - rens.

O malheu - reu - se, malheu - reu - se J - phi - gé - nie! Ta fa - mille est a - né - an - ti - e,

ta fa - mil - le est a né - an - ti - e. Vous n'avez plus de Roi, je n'ai plus de Pa-

rens, me - lés vos cris plain - tifs, vos cris plain - tifs à mes ge - mif - fe - mens.

Vous n'avez plus de Roi; je n'ai plus, je n'ai plus de Pa - rens. Me - lés vos

pp

Me - lons nos cris plain - tifs à fes ge - mif - fe - mens.

cris plain - tifs, vos cris plain - tifs à mes ge - mif - fe - mens. Vous n'avez

cresc.

plus de Roi; je n'ai plus, je n'ai plus de Pa - rens. Nous n'a-

vions d'espe - ran - ce, hé - las! que dans O - re - fte, Nous avons

tout per - du, nul es - poir ne nous re - fte, nul es - poir

ne nous re - fte.

crescendo.

Andante.

III.

Renaud.

The first system of musical notation for 'Renaud' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music, primarily featuring eighth and sixteenth notes with various rests and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with mostly quarter and eighth notes.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The lower staff continues the accompaniment with steady quarter and eighth notes.

The third system shows further development of the melodic line in the upper staff, with frequent slurs and rests. The bass staff maintains a consistent accompaniment pattern.

The fourth system concludes the piece with two staves. The upper staff has a more active melodic line with many slurs, while the lower staff provides a steady accompaniment.

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written on two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with an 'x'. The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth notes, and ends with a trill marked 'tr' over a note.

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics underneath it: "Plus j'ob - fer - ve ces lieux, et plus je". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the first system.

The third system shows the piano accompaniment continuing. The vocal line is not present in this system. The piano part maintains the rhythmic motif of eighth and sixteenth notes.

The fourth system features the vocal line with lyrics: "les ad - mi - re". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

The fifth system shows the piano accompaniment continuing. The vocal line is not present in this system. The piano part maintains the rhythmic motif of eighth and sixteenth notes.

ce fleu - ve cou - le len - te - ment et s'e - loigne - à re -

gret d'un fé - jour si char - mant les plus ai - ma - bles

fleurs et le plus doux Ze - phi - re par - fu - ment l'air qu'on y re -

fpi re, qu'on y re - fpi re.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains the lyrics "fpi re, qu'on y re - fpi re." with various note values and rests. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some trills and slurs.

The second system of the musical score consists of three staves, all of which are piano accompaniment. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including many beamed eighth and sixteenth notes, and some slurs. There are also some trills and grace notes indicated.

Non je ne puis quit-

The third system of the musical score consists of three staves, all of which are piano accompaniment. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including many beamed eighth and sixteenth notes, and some slurs. There are also some trills and grace notes indicated. The system ends with the lyrics "Non je ne puis quit-".

ter des ri - va - ges si beaux

un fon har - mo - ni.

eux fe mé - le au bruit des eaux

les oi - seaux en - chan -

tés fe tai - sent pour l'en - ten

dre

des char - mes du fom - meil j'ai pei - ne à me de-

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "des char - mes du fom - meil j'ai pei - ne à me de-". The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'r'.

fen - dre ce ga-

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "fen - dre ce ga-". The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic pattern to the first system, featuring eighth and sixteenth notes and various musical notations.

zon cet om - bra - ge frais tout m'in - vi - teau re - pos fous ce feuil-

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "zon cet om - bra - ge frais tout m'in - vi - teau re - pos fous ce feuil-". The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic pattern to the previous systems, featuring eighth and sixteenth notes and various musical notations.

la - ge é - pais ce ga - zon, ce feuil - la - ge

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in 3/4 time, with lyrics 'la - ge é - pais ce ga - zon, ce feuil - la - ge'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support with chords and bass notes.

frais, tout m'in - vi - te au re - pos.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in 3/4 time, with lyrics 'frais, tout m'in - vi - te au re - pos.'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, continuing the melodic and harmonic themes from the first system.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line, which appears to be mostly rests, indicating the end of the vocal phrase. The middle and bottom staves are piano accompaniment, concluding the piece with a final chord and a double bar line.

Allegro moderato.

IV.

Sokrates.

Hamlet.

Fantasia.

Nein, nein, die ern-ste
Seyn.

ho - he Ge - stalt, nein, die na - he Stunde soll nicht mich schrecken, der Ver - wesen na - he
oder Nicht - seyn, das ist, das ist die große Fra - ge, das ist die gros - se

Stun-de. Tod! ich kenne dich, Ge-ni-us-ge

Fra-ge. Tod! Schlaf!

Detailed description: This system contains the first two vocal lines and the beginning of the piano accompaniment. The vocal lines are in 3/4 time with a key signature of two flats. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

stalt, Geist, ho-her Himmels-bo-the, Geist, du schwebst

Schlaf! und Traum! Schwar-zer Traum!

Detailed description: This system continues the vocal and piano parts. The vocal lines have lyrics such as 'stalt, Geist, ho-her Himmels-bo-the, Geist, du schwebst' and 'Schlaf! und Traum! Schwar-zer Traum!'. The piano accompaniment continues with similar complex textures, including many beamed notes and dynamic markings like 'p' and 'f'.

den Schwung des Lichts,

To - des - traum!

Cresc.

Unsterblichkeit strahlt von dir aus, Geist, du bist, der oft im Thal, wo ich dich such-

Ihn träumen, ha! den Wonnetraum! ins Leben schaun!

p *f*

te, inbrünstig such - te, inbrünstig such - te, Unsterblich-

ins Thränen - thal! wo Tü - che lauscht! die Bosheit lacht!

keit ins Herz mir lif - pel - te. O du, die in mir jauchzt, o mei - ne See - le

die Unschuld weint! O nein! o nein! er - wünschter wärs dir, See - le,

Dynamic markings: p, f, pp, mf, sf, p

Largo.

du bist un-sterblich, du bist un-sterblich. Ich soll den Lichtquell

ins Nicht-seyn, ins Nichtseyn hinab zu schlum-mern! ins Licht zum Seyn er-

Largo.

trin-ken am himm-li-schen Ge-stad: o Heil mir! Un-sterblich-keit, Un-

wa-chen! zur Wonn' hin-auf-wärts schaun: o See-le! Die Un-schuld sehn, die

sterb - lich - keit, Un - sterb - lich - keit aus sei - nem vol - len Sil - ber - strom! ach, wo das
 Dul - de - rinn, wie sie em - por ins Le - ben blüht der E - wig - keit! Sie al - le

pp *pp* *p* *f* *p*

Lied der Ster - ne tönt, da, da Un - sterb - lich - keit, Un - sterb - lich - keit aus sei - nem Sil - ber - strom, aus
 sehn, die uns ge - liebt, nicht mehr von uns be - weint! hoch tönts, hoch tönts im Arm der Zärt - lich - keit das

p *f* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

sei - nem Sil - ber - strom. Ge - dank; o Stral des Lichts in mir! o Stral des Lichts in mir, ach

neu - e Wie - der - sehn! dann stürzt, ach! der Ent - zü - ckung Fül - le, der Ent - zü - ckung Fül - le, die

ich er - lie - - ge dir!

Him - mels - thrö - - ne hin!

To - des - kelch, La - be - trunk, mich lechzt, mich lechzt nach dir

Wo ist ein Dolch? ein Schwert? ins Grab des Seyns

Allegro moderato.

mich lechzt — nach dir. O Ru-fer durch die Nacht! o To - des-ru - fer! sey mir, sey

hin-ab zu fliehn? zu sterben, ach! den grossen Tod

mir ge-seg-net, ich fol-ge dir — Stirbt! noch

des letzten Seyns! Wo ist ein Dolch! ein Schwert? vom

bleich vom Gift, vom Gift ent-schwingt sein Geist sich sef - fel - frey der Mör-der-hö-le.

Thal des Fluchs, des Fluchs ins Grab des Seyns hin-ab zum Leben zu ent-schla - fen.

arpeggio.

V.

Minuetto I.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/8 time and G major. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with several trills marked 'tr' in the upper staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills in both staves.

The third system of musical notation shows further development of the melodic and rhythmic themes, with prominent trills and sixteenth-note passages.

The fourth system of musical notation concludes the piece, featuring trills and a final melodic flourish in the upper staff.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by frequent trills, indicated by 'tr' above notes, and various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes. The second system continues this style with similar trills and rhythmic complexity. The third system concludes with a double bar line and repeat dots. Below the third system are two empty staves, one treble and one bass, which are not filled with music.

VI.

Minuetto II.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. A trill (tr) is marked above a note in the second measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a simple accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with eighth and sixteenth notes and includes a trill (tr) in the second measure. A second ending bracket is present at the end of the system, marked with a '2' above it. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a more complex melodic line with many sixteenth notes and includes a trill (tr) at the end. A second ending bracket is marked with a '2' above it. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with eighth and sixteenth notes and includes a trill (tr) in the second measure. A second ending bracket is marked with a '2' above it. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

Grave.

VII.

Zwey Barden.

Tenor u. Bassstimme.

Hörner und
drey Posaunen.

Kühnheit ist Göt-ter - ga - be! nichts ed - le - res ga - ben sie! Ue - ber den Stol - zen

Con moto.

gof - sen die Dü - sen Ver - wegenheit, Ver - wegenheit in Strömen aus! Die Jüng - lin - ge hat - ten das
(Klarinetten und Hörner.)

Thal gewählt, ge - graben die Gruft, drüber den täuschenden Ast der Tan - ne ge - legt, für den Wald - ty - rannen, den

Uhr!

Dampf scholl von seinem Brül - - len der Forst,

hoch warf er Erd' em-

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

por!

Schon zürnt' er der Fer-se der Flüchti-gen nach, und rannt' in das Thal hin - ein,

schon

f

zürnt' er der Fer-se der Flüchti-gen nach, und rannt' in das Thal hin - ein.

Ge - messen sprang den klei-neren

p

Sprung an dem Fel-senberg' hin - auf der ver-füh-ren-de Flüchtling, dann wieder hin-un-ter ins Thal.

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

Wü-tender stets er-scholl es in der Kluft, die Fä-gerinn ließ das blu-ten-de Reh, und

p

klomm in dem Strauche das Ge-birg hin-an, und sah sich be-bend um, und sah sich be-bend

pac. cresc. *mf* *p*

um! Schon war der Tan-nenast nicht fern vom ver-fol-genden Uhr. Bald ge-hör-te des be-sieg-ten

Horn dem er-sten Lan-zen-wurf. Da spot-te-ten die Jünglin-ge der leichte-ren Jagd. Sie

sprangen den Sprung an dem Ber-ge nicht mehr, und stan-den um-her um den Uhr! und war-fen die Lan-zen auf

The image shows a page of a musical score, page 34, featuring three systems of music. Each system consists of a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and B-flat major. The lyrics are in German and describe a scene of a hunt. The first system includes dynamic markings like *f*, *p*, and *mf*. The second system has a 'Horn' marking above the vocal line. The third system includes a 'ff' marking at the end. The score is written in a classic, slightly aged style with clear notation and lyrics.

ihn! da floß ihr Blut! Sie starben, o-der flohn!

f p f p p pp cresc. ff decresc.

sie starben, oder flohn! Ge-wen-det brüll-te das

pp cresc. ff

Thal-hin-aus der fie-gen-de Wald-ty-rann. Ge-wen-det brüll-te das

Grave.

Thal — hin-aus der sie-gen-de Wald-ty - rann. Kühnheit ist Göt-ter - ga-

be? nichts ed - le-res ga - ben sie! Ue-ber den Stol-zen gof-sen die Dü-sen Ver - we - genheit, Ver-

we - gen-heit in Strö - men aus!

Allegretto ma non tanto.

VIII.

Zwey Barden.

Das Mädchen bringt des Hai - nes Kranz! Al - lein wer wird der Krie - ger seyn, dem sie den

Kranz um die Schlü - fe windet?

Flöten.
Hörner. *cresc.*

Herminone.

Da bring ich euch des Hai - nes Kranz! Ich weiß wohl, wer der Krie - ger ist, dem ich den

Kranz um die Schlä - fe win - de!

Die Barden.

Das Mädchen tanzt, und blickt, und wäht, und nimmt den Schild
das Schwert

dir; nimmt ihn nicht. *es* Al - lein wer wird der Krie - ger seyn, dem sie den Kranz um die Schlä - fe windet?

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 3/8 time signature. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Herminone.

The second system continues the musical score. The vocal line includes the following lyrics: "Hier bin ich, und nehme den Schild, Malwend, dir! Ich weiß wohl wer der Krie - ger das Schwert, Katwald,". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* (piano) is visible in the piano part.

The third system of the musical score. The vocal line includes the lyrics: "ist, dem ich den Kranz um die Schlä - fe win - de!". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is visible in the piano part.

Die Barden.

Das Mädchen tanzt und blickt, und

wählt, und nimmt die Lan - ze dir; nimmt sie nicht. Al - lein wer wird der Krie - ger seyn, dem sie den Kranz um die

Schlä - fe windet?

cresc.

Herminone.

Hier bin ich, und nehme die Lanze, Her - mann, dir! Ich weiß wohl, wem das Va - ter - land, mit mir, den

Andante.

Kranz um die Schlä - fe win - - det!

Allegretto.

Poco Andante.

Ich he - be dich, o Kranz des Hains, frey durch die

p *poco cresc.*

mf

mf

Sie - ger em - por! Von der glän - zenden Si - chel sank dein Laub auf den weißen Teppich hin. Da

flocht ich - dich! des sanften Mäd - chens Thrä - ne floß voll Freud' auf dich - her - ab, als sie dich

flocht, o Kranz des Hains! Nun bring ich dich dem

The musical score is written in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics are in German and describe a scene of a wreath being made from oak leaves and acorns.

e - del - sten der Krieger, Hermann bring ich dich!

Alto

pp *cresc. mf* *pp* *crescendo.*

krän - zet ihn mit dem gol - de - nen Lau - be, Göt - tin - nen, einst in Wal - hall!

Alto

mf *f* *ff* *pp* *crescendo.*

krän - zet ihn, mit dem gol - de - nen Lau - be, Göt - tin - nen, einst in Wal - hall!

mf *f* *ff* *pp* *cresc.* *f* *dimin. p*

Moderato.

IX.
Paride.
Paris.

Spiag - ge a - ma - te, o - ve tal - o - ra l' I - dol mi - o
Land der Won - ne!, der Lie - be Woh - nung, für He - le - nen

lie - to s' ag - gi - ra! Ru - fcel - let - ti, o - ve fi mi - ra, quan - do in -
sorg - sam er - koh - ren! Sil - ber - quel - len, wo sie sich spie - gelt, wenn sie

fio - rail cri - ne o il fen. Chia - ri fon - til, o - ve fi ba - gna. Er - be, in
Blüh - te flicht ins Haar; kla - re Bã - che!, wo sie sich ba - det, Hayn, wo am

cui po - sa le pian - te! Voi pie - to - fe un co - re a - man -
Schaum - quell sie ge - rukt hat: sagt mit zãrt - li - chem Er - bar -

te, di - te voi, che fa il mio ben? Di - te! di - te
men, sagt, ach, sagt, wo wallt sie jetzt? Sa - get! sagt, ach,

vo - i, che fa il mio ben? Chia - ri fon - ti, ru - scel -
sagt, wo wallt sie jetzt? Kla - re Quel - len, Schat - ten -

let - ti, spiag - ge a - ma - te, o - ve fi ba - gna, o - ve fi mi - ra, o - ve l'ag -
hay - ne, Land der Won - ne, wo sie sich ba - det, wo sie sich spie - gelt, wo sie ge -

gi - ra: di - te! di - te vo - i, che fa il mio ben?
ruht hat: sa - get! sagt, ach, sagt, wo wallt sie jetzt?

Allegro.

X.

Pallade.

Pallas.

Va coll'a - ma - ta in fe - no,
Zü - rüch zu J - li - ons Mau - ern

tor - na al pa - ter - no re - gno die - tro al fa - tal tuo le - gno il mio fu -
füh - re die stol - ze Beu - te! Hin - ter der Fer - se dem Flücht - ling, eilt mei - ne

ror, il mio fu - ror ver rà!
Wuth, eilt mei - ne Wuth dir nach! Go - di del ca - ro ac -
Fren - e dich dei - nes

qui - sto! Spi - ga ne al - te - ro il van - to, al - te - ro il van - to! Pre - sto can -
Rau - bes! Brei - te die schwellenden Se - gel, die schwellen - den Se - gel! Bald wandel't

bia - to in pian - - to il tuo pia - cer fa - rà, il tuo pia - cer fa -
 fich in Kla - - ge dein lau - tes Siegs - ge - schrey, dein lau - tes Siegs - ge -

Coro di Seguaci.
 Chor der Begleiterinnen.

rà! Pre - sto cam - bia - to in pian - to il tuo pia - cer fa -
 schrey! Bald wandelt sich in Kla - ge dein lau - tes Siegs - ge -

Moderato. Pallade.
 Pallas.

rà, il tuo pia - cer fa - ra! Oh, da quante eccel - se ve - le ad - om - brar
 schrey, dein lautes Siegs - ge - schrey! O! von wie viel tausend Rudern wird der O -

veggo An - fi - tri - te! Sot - to mil - le pro - re u - ni - te l'on - da in fran - ta fre - me -
 - ce - an ge - schlagen! Vor dem Fit - ti - ge der Windsbraut schäumt und spritzt die weis - se

rà!
Fluth?

Che a spez - zar coll' in - fi - de - le
Den Ent - fühl - rer zu ver - der - ben,

le fu - ne - ste tue ca - te - ne,
sei - ne Ket - ten zu zer - brechen,

Allegro.

tut - to d'Argo, e
frömt aus Phti - a, aus

Sparta, e A - te - na,
Sparta, aus Ar - gos,

il po - ter con - giu - re - rà!
die ver - ein - te Heer - schar hin!

Coro.
Chor.

Pre - sto cam - bia - to in pian - to
Bald wandelt sich in Kla - ge

il tuo piacer fa - rà,
dein lau - tes Siegsge - schrey,

il tuo pia - cer fa -
dein lautes Siegs - ge -

Moderato.

Pallade.
Pallas.

rà!
schrey?

La cit - ta, d'A - sia re - i
Ha! die Stadt, Phrygia's Kron'

na, va - sto in - cen - dio av - vam - pa ein -
einst - Fackeln lo - dern, der Brand, er er -

vol - ve! *Fra fa - vil - le, e fu - mo, e - pol - ve,* Gre - ca fiam - ma stri - de - rà!
 greift sie! *Unter Staube, in Trümmern, im Rauchdampf,* zischt die Flam - me Grie - chen - lands!

Sul - la va - fta sua ru - i - na, fra la tur - ba ig - nu - da e - fti - ta, ser - va madre, s' fi - gli av -
Auf der Eb - ne der Zer - störung, *wo im Blu - te des Schlachtfelds* der Tod lauscht, jammern Bräute, wehkla - gen

Allegro.

Coro.
Chor.

vin - ta, scar - miglia - ta, scarmiglia - ta pian - ge - rà! Pre - sto cam - bia - to in
Mütter, *ach! den Busen sich zerfleischend,* *Angst - ge - heul!* *Bald wandelt sich in*

pian - to il tuo pia - cer fa - ra, il tuo pia - cer fa - rà!
Kla - ge dein lau - tes Siegsge - schrey, dein lautes Siegs - ge - schrey!

Recitat.

XI.

Giovanni.
Johannes.

Adagio.

Pur do-vrebbe in tal gior-no ogn' in-cre-du-lo cor far-fi fe-de-le. *cresc.*
So viel Schaaren der Wun-der, soll-ten sie nicht auch den Zweifler zum Gläu-bi-gen wandeln?

Oboen, Flöten
und Fagotten.

Quan-to dar-ca-no, e di pre-la-go av-vol-se di più se-co-li il cor-fo og-gi fi
Was je-de Vorzeit in der Weis-sa-gung Dun-kei und in Ahndung ver-hüll-te, wird heut ent-

ive-la!
fal-tet!
Non sen-za al-to mi-ste-ro il fa-cro vel, ch'l fan-tu-a-rio a-
Nicht oh-ne ho-he Be-deu-tung riß der Vor-hang, der das Hei-lig-thum

scu-se, si squarcio, si di-vi-se al mo-rir di Ge-sù. *dimin.* *p*
deckte, bis zum Saum von des Tem-pels goldnem Ge-sims! *dimin.* *p*
Que-sto è la Dieß ist die

(Flöte.)

lu - ce, che al po - po - lo smar - ri - to le not - ti ris - chia - rò. Que - sto è la
 Klarheit, die dem ir - renden Volke den fin - stern Pfad er - hellt. Dieß ist die

verga, che in fon - ti di fa - lu - te a - pre i ma - ci - gni. dolce. Il fa - cer - do - te è
 Quelle, die unfern tie - fen Wunden Erqui - ckung strömet! Dort schwebt der Ho - he -

questo, fra la vi - ta e la morte pie - to - fo me - dia - tor; cresc. **f**
 priester an dem Stamme je - nes Kreuzes, dein er - ret - tender Freund.

f Par - ca; la tromba, che Ge - ri - co di -
 Die La - de; die Drom - me - te, der Je - ri - cho da -

itrus-se; il fi-gu-ra-to ve-ra-ce Gio-fu-e, ch'ol-tre il Gior-
 hin sank; dein Jo-sua sel-ber war nur ein Vorbild deß, der die

cresc. *f* *p*

da-no di tan-ti af-fan-ni al-la pro-mef-sa ter-ra, pa-dre in un pun-to, e du-ce, la com-bat-
 Menschheit aus al-lem Jammer zu dem ver-heiß-nen Land', ein Va-ter zu-gleich und Held durch das

tu-ta u-ma-ni-tà con-du-ce. *cresc.*
 Thal des To-des lei-tet.

pp *cresc.* *ff* *dimin. pp*

Moderato affai.

f *Sempre legato.*

Dov' un-que il guar-do gi-ro, im-men-so Dio, ti -
 Wo-hin mein Aug' ich wen-de, zeugt Al-les dei-ner

p

ve - do; nell' o - pre tue t'am - mi - ro, ti ri - co - no - sco in me! La
 Gott - heit, dein Arm um - faßt die Schö - pfung, dein O - dem weht in mir! Die

tr

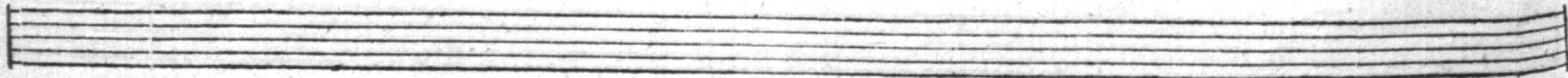
ter - ra, il mar, le sfe - re par - lan del tuo po - te - re; tu sei per tut - to, e no - i
 Er - de, das Meer, die Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - macht; preißt dei - ne Bru - der - mil - de:

poc. cresc.

tr

s.f.

p



tut - ti vi - via - mo in te. La ter - ra, il mar, - le
was lebt und webt, ist dein. Die Er - de, das Meer, - die

La ter - ra, il mar, - le
Die Er - de, das Meer, - die

La ter - ra, il mar, - le
Die Er - de, das Meer, - die

pp *cresc.* *f*
La ter - ra, il mar, - le
Die Er - de, das Meer, - die

pp *cresc.*

(Die Pauken machen hier vom äussersten pianissimo bis zum höchsten fortissimo eine tremulirende Bewegung, die der Bass auf dem Klaviere nehmen mag.)

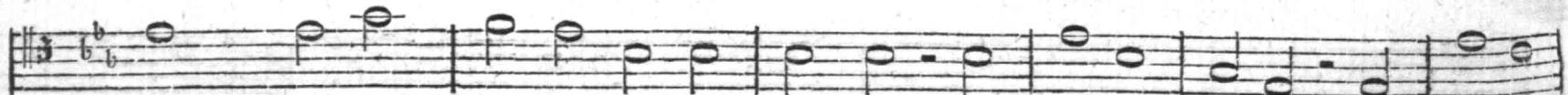
Poco piu vivo.



*sfe - re par - lan del tuo po - te - re, im - men-fo Di - o! im - men-fo
 Fe - ste, ver - kün - det dei - ne All - macht, er - hab - ner Ret - ter! er - hab - ner



sfe - re par - lan del tuo po - te - re, im - men-fo Di - o! im - men-fo
 Fe - ste, ver - kün - det dei - ne All - macht, er - hab - ner Ret - ter! er - hab - ner



sfe - re par - lan del tuo po - te - re, im - men-fo Di - o! im - men-fo
 Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - macht, er - hab - ner Ret - ter! er - hab - ner



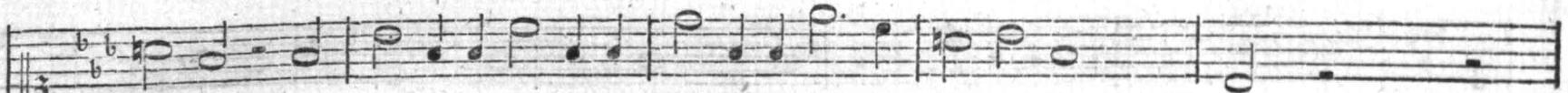
sfe - re par - lan del tuo po - te - re, im - men-fo Di - o! im - men-fo
 Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - macht, er - hab - ner Ret - ter! er - hab - ner



Poco piu vivo.



Di - o! la ter - ra, il ma - re, le sfe - re par - lan del tuo po - te - re; la ter - ra, il ma - re, le
Ret - ter! die Er - de, das Meer, und die Fe - ste ver - kün - det dei - ne Allmacht; die Er - de, das Meer, und die



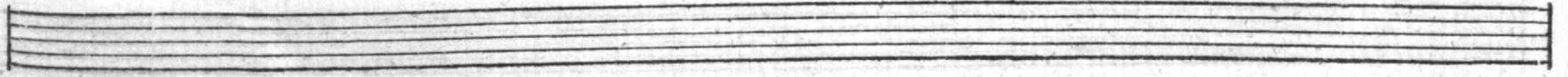
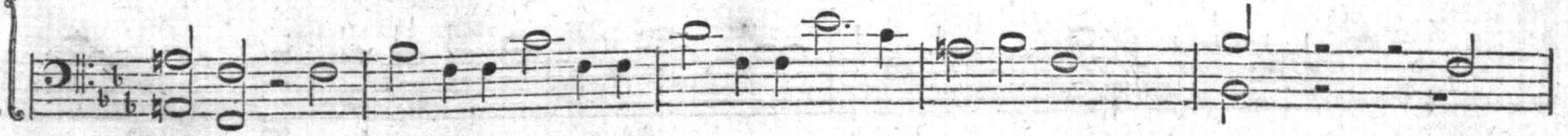
Di - o! la ter - ra, il ma - re, le sfe - re par - lan del tuo po - te - re;
Ret - ter! die Er - de, das Meer, und die Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - macht;



Di - o! la ter - ra, il ma - re, le sfe - re par - lan del tuo po - te - re; la
Ret - ter! die Er - de, das Meer, und die Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - macht; die

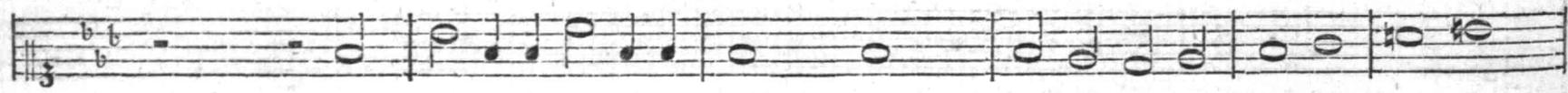


Di - o! la ter - ra, il ma - re, le sfe - re par - lan del tuo po - te - re;
Ret - ter! die Er - de, das Meer, und die Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - macht;

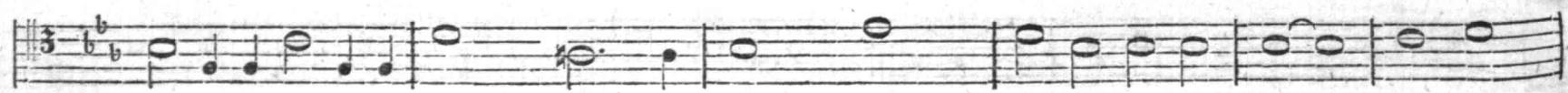




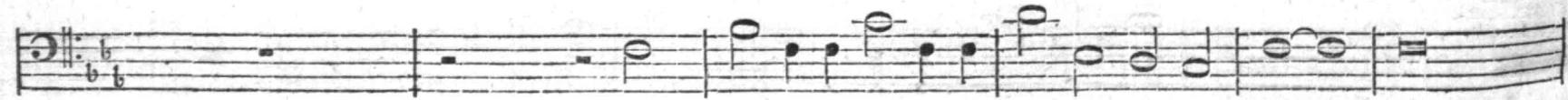
sfe - re par - lan del tuo po - te - re, par - lan del tuo po - te - - -
Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - macht, ver - kün - det dei - ne All - - -



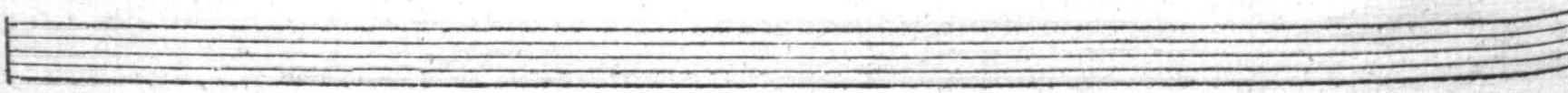
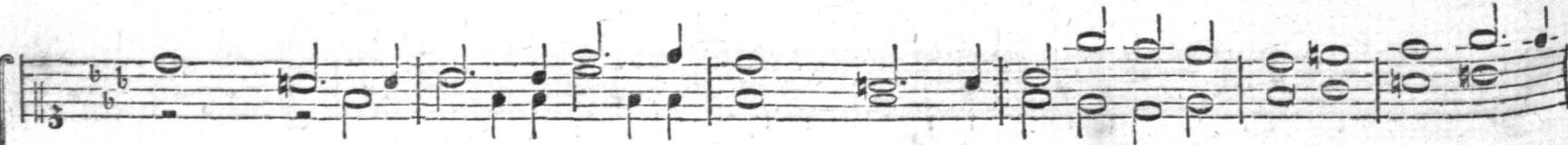
La ter - ra, il ma - re par - lan, par - lan del tuo po - te - - -
Die Er - de, das Meer, und die Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - - -



ter - ra, il ma - re, le sfe - re par - lan, par - lan del tuo po - te - - -
Er - de, das Meer, und die Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - - -



La ter - ra, il ma - re par - lan del tuo po - te - - -
Die Er - de, die Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - - -



re, del tuo po-
macht, dei - ne

dimin.

te -
All -

te -
All -

te -
All -

te -
All -

dimin.

Tempo primo.

p *pp* *Solo.*

re. macht. Dov' un - que il guar - do gi - ro, im -
 Wo - hin mein Aug' ich wen - de, zeugt

re. macht.

re. macht.

re. macht.

Tempo primo.

p *ad*

men-fo Dio, ti ve - do, nell' o - pre tue t'am - mi - ro, ti ri - co - no - sco in me; la
 Al - les dei - ner Gott - heit, dein Arm um - faßt die Schö - pfung, dein O - dem weht in mir: die

ter - ra, il mar, le sfe - re par - lan del tuo po - te - re, tu sei per tut - to, e no - i
 Er - de, das Meer, die Fe - ste ver - kün - det dei - ne All - macht, preißt dei - ne Bru - der - mil - de,

tut - ti vi - via - mo in te. La ter - ra, il mar, - le sfe - re par -
 was lebt und webt, ist dein. Die Er - de, das Meer, - die Fe - ste ver -

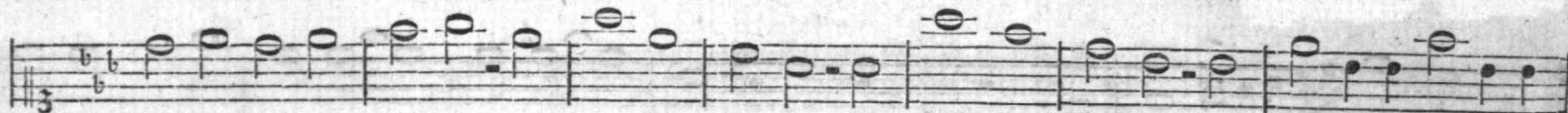
La ter - ra, il mar, - le sfe - re par -
 Die Er - de, das Meer, - die Fe - ste ver -

La ter - ra, il mar, - le sfe - re par -
 Die Er - de, das Meer, - die Fe - ste ver -

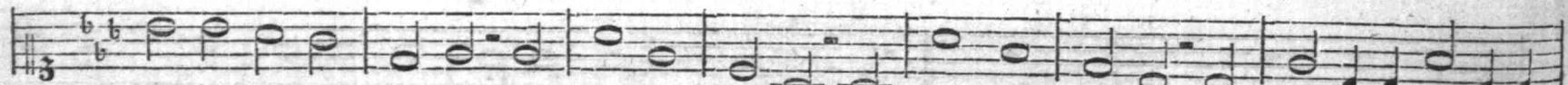
La ter - ra, il mar, - le sfe - re par -
 Die Er - de, das Meer, - die Fe - ste ver -

cresc. *mf* *f* *ff*

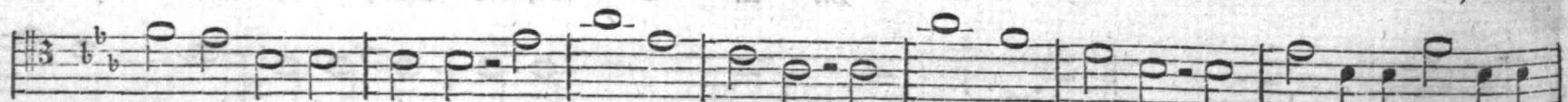
Poco piu vivo.



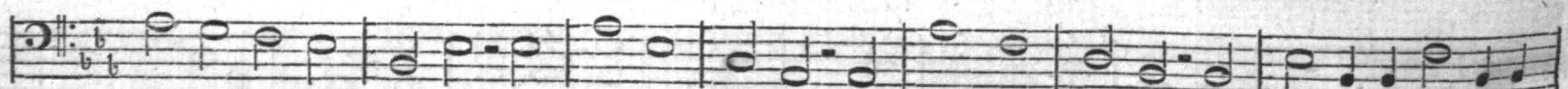
lan del tuo po - te - re, im - men - fo Di - o! im - men - fo Di - o! la ter - ra, il ma - re, le
 kün - det dei - ne All - macht, er - hab - ner Ret - ter! er - hab - ner Ret - ter! die Er - de, das Meer, und die



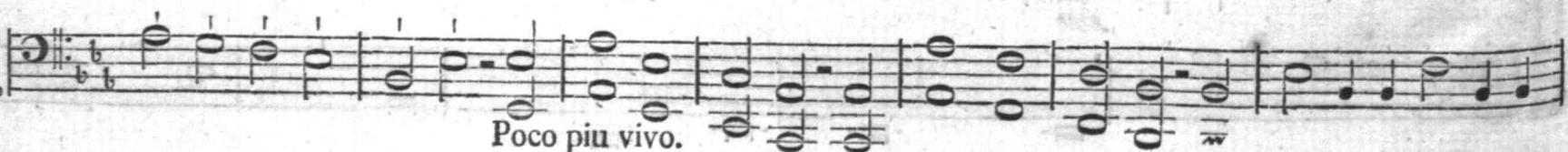
lan del tuo po - te - re, im - men - fo Di - o! im - men - fo Di - o! la ter - ra, il ma - re, le
 kün - det dei - ne All - macht, er - hab - ner Ret - ter! er - hab - ner Ret - ter! die Er - de, das Meer, und die



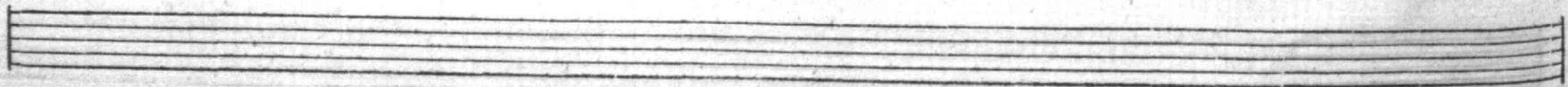
lan del tuo po - te - re, im - men - fo Di - o! im - men - fo Di - o! la ter - ra, il ma - re, le
 kün - det dei - ne All - macht, er - hab - ner Ret - ter! er - hab - ner Ret - ter! die Er - de, das Meer, und die



lan del tuo po - te - re, im - men - fo Di - o! im - men - fo Di - o! la ter - ra, il ma - re, le
 kün - det dei - ne All - macht, er - hab - ner Ret - ter! er - hab - ner Ret - ter! die Er - de, das Meer, und die



Poco piu vivo.

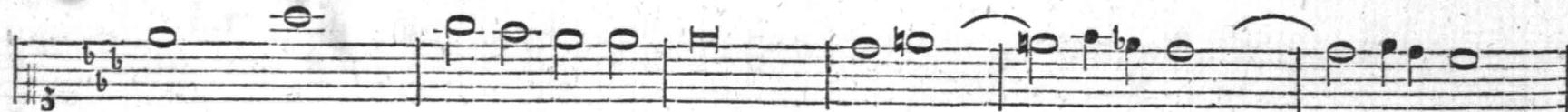


sfe-re par-lan del tuo po-te - re. La ter-ra, il ma-re, le sfe - re par-
 Fe-ste ver-kiin-det dei-ne All - macht. Die Er-de, das Meer, und die Fe - ste ver-

sfe-re par-lan del tuo po-te - re, la ter-ra, il ma-re, le sfe - re par - lan, par-
 Fe-ste ver-kiin-det dei-ne Allmacht, die Er-de, das Meer, und die Fe - ste ver - kiin -

sfe-re par-lan del tuo po-te - re. La ter-ra, il ma-re, le
 Fe-ste ver-kiin-det dei-ne All - macht. Die Er-de, das Meer, und die

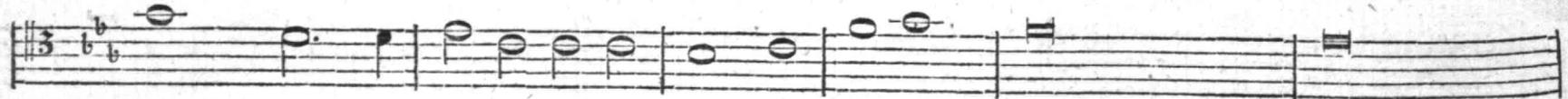
sfe-re par-lan del tuo po-te - re. La
 Fe-ste ver-kiin-det dei-ne All macht. Die



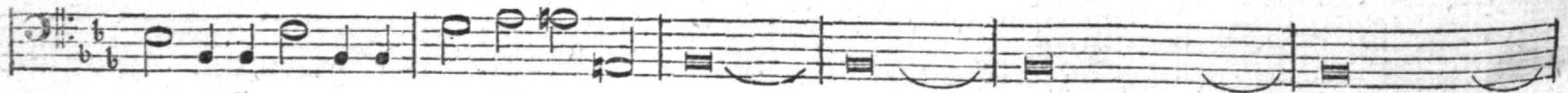
lan, par - lan del tuo po - te -
kūn - det, ver - kūn - det dei - ne All -



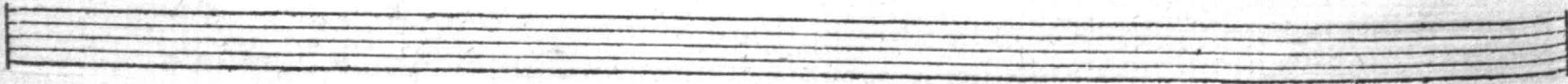
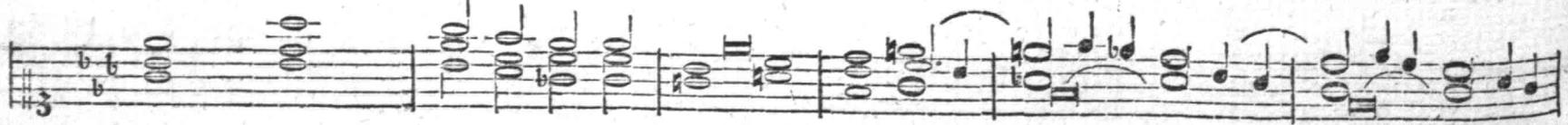
lan, par - lan del tuo po - te -
det, ver - kūn - det dei - ne All -



sfe - re par - lan del tuo po - te -
Fe - ste ver - kūn - det dei - ne All -



ter - ra, il ma - re par - lan del tuo po - te -
Er - de, die Fe - ste ver - kūn - det dei - ne All -





re, par - lan - del tuo po - te -
 macht, ver - kün - det dei - ne *All* -



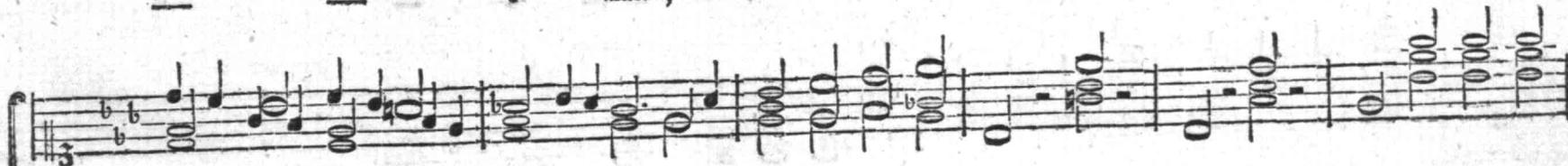
re, par - lan del tuo po - te -
 macht, ver - kün - det dei - ne *All* -

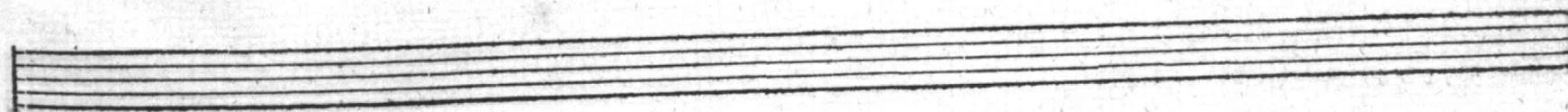


re, par - lan del tuo po - te -
 macht, ver - kün - det dei - ne *All* -



re, par - lan del tuo po - te -
 macht, ver - kün - det dei - ne *All* -





3/4 ♭ ♭

re.
macht.

3/4 ♭ ♭

3/4 ♭ ♭

Maeftofo.

XII.

Schlachtgefäng.

Feu-erbraunes An-gefichts, bluthroth ihr graf-ser Blick; so tan-zen sie zum

Todes-reihn, zum To-desreihn, zum Rabenmahl, die Don-ner-güt-ter hin!

Son-ne steigt, und sil-ler wirds im Thal, und Gei-ster-schat-ten lif-peln durch die Luft. Und

deccres.

S

ge - gen - ü - ber tritt her - vor der Feind aus Wald und Klust; her - vor mit ho - hem O - pferpiel, zum

To - des - reihn, zum Ra - ben - mahl, her - vor das Opfer, Mann und Roß. Die

Sonne steigt, und stil - ler wirds im Thal, und Gei - ster - schat - ten lis - peln durch die Luft.

decresc.

Brüllend wälzet sich die Schlacht, von Heer zu Heer die Hy - der fort. Vom Ge - brüll er - tönt der Hain, der zer -

riß - ne Him - mel tönt; und Ra - ben schweben tief. Die

Son - ne steigt, und stil - ler wirds im Thal, und Gei - ster - schat - ten lif - peln durch die Luft.

decresc.

Rof - se brausen dumpf im Blut, und ih - re Reuter wei - nen laut. Ha! die zu Roß, und die zu Fuß!

Hinsturz! Ver - zweiflung! Wutge - heul! Ha! Todeschaur er - grei - fet sie! Die

Son-ne sinkt, und stil-ler wirds im Thal, und Gei-ster-schat-ten lif-peln durch die Luft. Auf

decresc.

Lei-chen und auf Sterbenden, zer-risnen Gliedern sei-nes Rumpfs schwankt noch ein-mal der Feind da-her: Um-

sonst! um-sonst! der Don-ner brüllt; um-sonst! der Ra-be schwebt. Die

Son-ne sinkt, und stil-ler wirds im Thal, und Gei-ster-schat-ten lif-peln durch die Luft.

decresc.

Schleunig hebt er sei - ne Schen - kel, flüchtet blu - tig durchs Ge - fil - de, brüllt sein Le - ben aus der Wunde; und

Don - ner rol - len hinter ihm, und fern - her tönt das O - pfer - spiel. Der

Mond steigt auf, und Stil - le herrscht durchs Thal, und Gei - ster - schat - ten lif - peln durch die Luft.

decresc.

XIII.

L'Amour.

Vallons ché - ris par les a - mans, ô vous té - moins de leur plainte tou - chan -

te; re - tra - cés tou - jours à leur sens le sort malheu - reux d'une a - man - te,

le sort malheu - reux d'une a - man - te. Qu'u - ne voix ten - dre et lan - guis - fan - te du

fond de vos bois gemis - sans re - pon - de à leurs tri - ftes ac - cens, par ce pre - sti - ge

*cresc.**p*

lieux char-mans; cal-més leur peine et flat-tés leur at-ten-te.

Vallons ché-ris par les a-mans, ô vous té-moins de leur plain-te tou-chan-te;

re-tra-cés tou-jours à leur sens le fort mal-heu-reux d'une a-man-te,

le fort mal-heu-reux d'une a-man-te.

XIV.

Marsch.

Mit Drom - me - ten - hall und mit Po - saun, *p* Lor - beerumkränzt, zeucht er her! Und der

Ruf des Vol - kes führt ihn hoch, hoch zum Ca - pi - tol - her - auf. Mit dem Blut - dolch, ihn zü - ckend, ging

Ra - che, die To - des - fackel flammensprühend vor ihm her. Und er hat ge - siegt, überwunden den Feind. Tönt, ihr

Cymbeln und Schalmey - en, tö - net, tö - net, tö - net laut! Tö - net laut! Ende.

