

C

2662

CARL LOEWES WERKE

Gesamtausgabe der

BALLADEN,

LEGENDEN, LIEDER UND GESÄNGE

für eine Singstimme

im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben

von

DR. MAX RUNZE



BAND VI

Französische,
spanische und orientalische Balladen

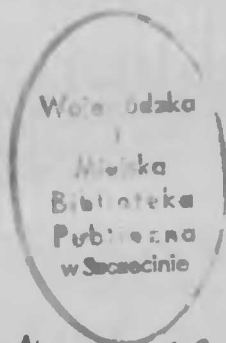


Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig
Brüssel · London · New York ·

V. A. 1806.

W

9300



Mus 1817/6

Mus 2662

Vorwort zu Band VI.

»Loewe bleibt überall deutsch, ja er ist der deutscheste aller Meister!« — so urteilte gestern mir gegenüber, wenige Stunden nach seiner Meistervorführung der »Nächtlichen Heerschau« der grösste Sangesmeister der deutschen Nation: Eugen Gura. Und doch steht diesem deutschen Meister eine solche Kraft der Objektivität in der Darstellung und Schilderung anderer Völker und Länder zu Gebote, weiss er den Lokaltönen der verschiedensten Nationen mit so unvergleichlicher Treue wiederzugeben und deren Landeseigentümlichkeiten so treffend zu zeichnen, dass diese seine Kunst geradezu Bewunderung erheischt.

Loewe ist nicht nur der umfassendste aller Gesangs-Komponisten, sondern muss auch als deren objektivster gelten!

Über beides belehrt uns von Neuem der nachstehende VI. Band.

A. Notizen zu den französischen Balladen.

Nr. 1. Der Feldherr. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von Wilhelm Paul, Dresden (»Der Feldherr. Die Glocken zu Speier. Landgraf Ludwig. Drei historische Balladen. Op. 67«).

2) Loewes erster Entwurf im Studienheft A, S. 41 A, umgekehrt, u. S. 40 B, umgekehrt.

S. 2, Accol. 2, T. 3 und Accol. 3, T. 1, Singst. Die Vorschläge finden sich in der Orig.-Ausg. wie im Entwurf als undurchstrichene Achtel. Man könnte der Ansicht sein, dass dieselben als kurze zu gelten haben, da L. in den auf die angeführten Takte folgenden Takten im anscheinenden Gegensatz dazu die Vorschläge als Achtel mit dem nun zum Achtel gewordenen Viertel verbunden hat. Indes halten wir mit anderen Loeweforschern dafür, dass Loewe für das an beiden Stellen eintretende Wort »Traumbild« auf die Silbe »Traum« einen langen Vorschlag beabsichtigt hat. Wir lassen es daher bei der doppelt überlieferten Fassung.

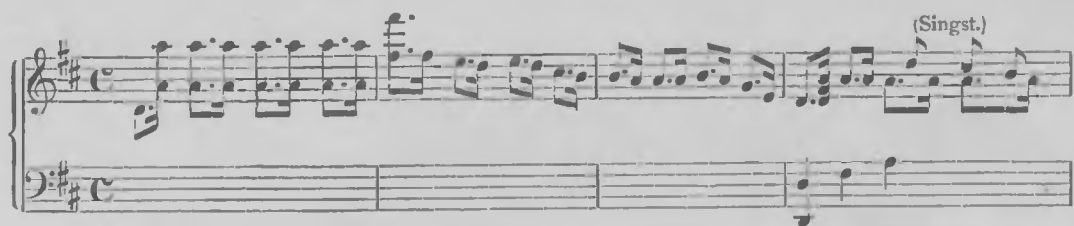
Aus dem Entwurfe von Loewes Hand sei noch mitgeteilt:

S. 3, Accol. 2, T. 2 letzte Hälfte ff. Singstimme so:



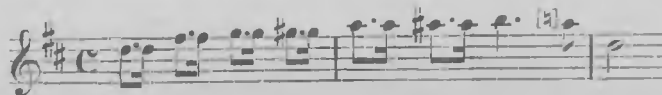
Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Loewe die spätere, Energie und Todesverachtung atmende, Fassung endgiltig vorzog.

S. 3, Accol. 3, T. 3 ff. Dieses Zwischenspiel war, abweichend von der späteren Fassung, ursprünglich folgendermassen entworfen:

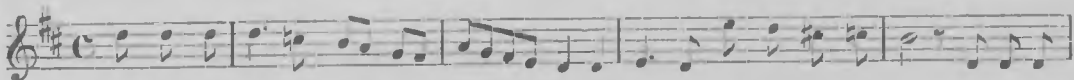


Obiges Zwischenspiel (zwischen den Worten: »Gebieten will ich diesem Tod« und »So ritt er durch Kairos Gassen«) hätten wir nicht ungern beibehalten, da es dem heroischen Sinn des Feldherrn Bonaparte charakteristischen Ausdruck giebt, und zudem eine zu häufige Wiederkehr der folgenden Klavierphrase (die sich nun auch schon anstatt obiger Stelle findet) dadurch vermieden wäre; indes folgen wir der Original-Ausgabe, in der Annahme, dass Loewe der in ihr hervortretenden Fassung den Vorzug gegeben hat.

S. 4, Accol. 3, T. 1 ff. Dieses Zwischenspiel war nach der Skizze ebenfalls ursprünglich anders gedacht:



Die Stelle: »Um seinen Hals fällt mit Verlangen«, S. 5, Accol. 4, lautet, weniger ausdrucksvoll als in der endgiltig festgestellten Fassung, im Entwurfe so:



Der Text rührt von Otto Friedrich Gruppe (1804—1874) her, Gedichte 1835, S. 191. — Variante: S. 5, Z. 3 und tritt vor die Geliebte hin. — Der Besuch Napoleons bei den Pestkranken zu Jaffa (Ende Mai 1799; vgl. Geschichte des Kaisers Napoleon von P. M. Laurent S. 169; von einem solchen Besuche in Kairo berichtet die Geschichte nichts) ist auch auf einem bekannten Bilde von Jean-Antoine Gros dargestellt; vermutlich auf letzteres wies König Friedrich Wilhelm IV. in jenem Gespräch mit Loewe im August 1853 zu Putbus hin (siehe Band V unserer Gesamt-Ausgabe p. IX u. X, woselbst auch ein Urteil des Königs über diese Loewesche Ballade sowie dessen kritische Bedenken gegen die geschichtliche Richtigkeit des in der Ballade geschilderten Vorganges erwähnt werden). »Der Feldherr« ist komponiert 1837, erschienen 1838.

Nr. 2. **Sanct Helena.** Vorlagen: 1) Die Handschrift, im Besitze des Herrn Robert Lienau und von diesem freundlichst zur Verfügung gestellt.

2) Die Schlesingersche Original-Ausgabe. (Op. 126). Auf dem Titelblatt über der Überschrift eine von Wolken getragene, mit 7 Sternen überwölbte, Lyra.

S. 10, T. 1, letztes Achtel, Singst. In Vorl. 1 *f*; in 2 *sf*, wohl auf irrthümliche Lesung zurückzuführen, da in der Handschrift *f* (wohl auf Grund nachträglichen flüchtigen Schreibens) ausgelöscht erscheint.

S. 10, Accol. 3, T. 2. *fortissimo* nur in Vorl. 1, vor *con strepito*.

S. 11, Accol. 2, T. 1. *sf* nur in Vorl. 1.

S. 11, Accol. 3, T. 3, r. Hnd. In Vorl. 2 (Druckfehler) *cis*; Vorl. 1 hat richtig *d*.

S. 11, Accol. 3, T. 1 u. 2. Vorl. 1 Schlachten Donner, Vorl. 2 Schlachtendonner.

S. 12, T. 1. Der Vorschlag vor dem *a* im Bass in der Orig.-Ausg.: Accord-Vorschlag *a e*; in der Vorl. 1 lediglich *a*.

Die Bemerkung »für Bass oder Bariton« am Kopfe der Handschrift rührt von der Hand des Verlegers her, ist aber wahrscheinlich im Einverständnis mit dem Komponisten gemacht und infolgedessen auf das Original-Titelblatt übergegangen.

3) Der Entwurf im Skizzenbuche B, S. 24B und 25. Derselbe bietet keine bemerkenswerten Abweichungen.

Der Text rührt von **Karl August Timotheus Kahlert** her (1807—1864), Romanzen 1834 S. 7: »Der Verbannte«. — Variante: S. 11, Z. 3 die Schlachtendonner sind verhallt.

Loewe hatte ursprünglich daran gedacht, dieses Werk mit der »Uhr« und dem »Trommelständchen« zu einem Opus zusammenzunehmen, wie aus dem im 4. Bande dieser Gesamt-Ausgabe p. XI mitgeteilten Briefe Loewes hervorgeht. Die Änderung der Überschrift der »Verbannte« in »Sanct Helena« dürfte Loewe selbst vorgenommen haben. Komponiert wurde das Werk vor dem November 1853; es erschien 1858.

Nr. 3. Der fünfte Mai. Vorlagen: 1) Die Handschrift Loewes, im Besitze der Königlichen Bibliothek.

S. 14, T. 1 Pfte. r. Hnd. Nach der Hdschr. müsste das Arpeggio-Zeichen nur vor den Noten der l. Hnd. stehen; doch vermuten wir, dass das Fehlen desselben im Manuskript nur auf ein Versehen des Komponisten zurückzuführen ist. Vergl. S. 15, T. 2.

2) Der erste Entwurf Loewes im Studienheft A, S. 41B umgekehrt und S. 42 umgekehrt. Die spätere Handschrift Loewes liess sich aus diesem Entwurf in Geringfügigkeiten ergänzen; in Takt 9 unter der halben Note *d* (auf »Ruh«) die markierte Halbe *g*; ähnlich in Takt 26, wo im Entwurf auf das Wort »Schall« nur das *g* steht; aber auch diese Note darf nur als markiert gelten, die zur eigentlichen Stimmenführung gehörende Note *g* schrieb er — ganz seinen Sparsamkeits-Grundsätzen bei seinen Entwürfen entsprechend, erst gar nicht hin, da solches aus der obigen ähnlich laufenden Stelle klar war. Es lag ihm offenbar an den kleinen unterzeichneten Noten *g*, um durch sie dem ganzen Stück einen ausgeprägteren Basscharakter zu verleihen, den man in Verfolg dessen noch vervollständigen könnte, indem man unter die Ganze *e* S. 13 Accol. 4, T. 3 die Oktave kleinzeichnet.

Über den Verfasser des Textes ist nichts zu ermitteln gewesen: mit Manzoni's gleichnamiger Ode, die Goethe verdeutschte, hängt das Gedicht nicht zusammen, (auch bei den von Goedeke, Grundriss 1. Auflage 3, 1352, angeführten Verdeutschungen Manzoni's findet sich in den dieselben begleitenden Notizen keinerlei Hinweis auf unsere Dichtung). Loewe selbst scheint den Text, wie er auch sonst, falls seine Kunstgrundsätze es geboten, zu thun beliebte, hin und wieder abgeändert zu haben, worauf man aus Verbesserungen in der Handschrift schliessen könnte, z. B. S. 13, Accol. 2, T. 2 »denn sie rufen dem« für: »weil sie dem«, Accol. 3 T. 3 »so« für »schon«. In der Loewe-Jubiläums-Nummer vom 30. November 1896 bei Rühle & Hunger-Berlin war »der 5. Mai« (recht fehlerhaft) ohne Verlagsrecht abgedruckt.

Nr. 4. Die nächtliche Heerschau. (La revue nocturne.) Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von H. Wagenführ, Berlin.

S. 16, T. 2, l. Hnd. Dritte Vorschlagsnote in der Vorl. *es*; nach dem Beispiele des vorhergehenden und des nachfolgenden Taktes war dafür besser *e* zu setzen.

S. 22, T. 3, r. Hnd. Dritte Note in der Vorl. *d* statt *f*, Druckfehler.

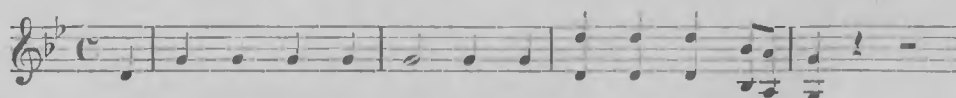
Für »Elisäischen« war »Elyseischen« zu setzen.

Text von **Joseph Christian Freiherrn von Zedlitz** (1790—1862), Gedichte 1859 (zuerst 1832) S. 21. Die erste Anregung dazu gab eine Romanze von H. Seidel, »Das Grab im Walde« (Minerva 1810, S. 259). — Varianten: S. 16, Z. 3 wirbelnd emsig — 17,4 Grab — 18,4 aus ihren Gräbern, sie nehmen's Gewehr zur Hand. [Und

um die zwölfte Stunde, verlässt der Trompeter sein Grab, und schmettert in die Trompete und reitet auf und ab] — 19,3 [Es grinsen die weissen Schädel wohl unter dem Helm hervor, es halten die Knochenhände die langen Schwerter empor] — 22,1 vorüber — 22,2 einen Kreis — 23,1 Frankreich ist — 23,2 Dies ist.

Der Marsch, den Loewe in so genialer Weise dieser gewaltigen Ballade eingewoben hat, ist der alte französische Präsentiermarsch. Über die Entstehungsgeschichte dieses Meisterwerkes der Balladenkunst schreibt mir Loewes Tochter, Frau **Julie von Bothwell**: »Dass mein Vater 12 Jahre alt Napoleon in Halle einziehen sah, habe ich öfter von ihm gehört. Er beschrieb mit lebhaften Farben, wie der Kaiser auf seinem arabischen Schimmel herangeritten kam, seine Generale hinterher. Napoleons Pferd piaffend; der Kaiser, vor sich hinschauend, ein Bild von Stein, ist er im Nu vorüber gewesen; und das Gefolge, alle Pferde im kurzen Galopp, haben kaum mitgekönnt. Den Eindruck des ganzen Bildes unter den Klängen des französischen Marsches auf den Geist gerade dieses begabten Knaben kann man sich heute, wo seine Geistesrichtung in seinen Werken klargelegt ist, vorstellen; und eben aus diesem Eindruck komponierte er »die nächtliche Heerschau«.

»Loewe sang nicht, ohne den Ausdruck der Seelen- und Geistesbewegung auch im Antlitz wiederzugeben, womit er klar zeigte, dass er die Gestalten der Dichtung im Moment darstellte, und wenn solche Bewegung auch stets massvoll und vornehm blieb, so prägte sich doch dem Zuhörer sein Heinrich, sein Wittekind, Gregor und die heiteren Figuren wie im Hochzeitlied mit unauslöschlichem Meissel im Verständnis und Gedächtnis der Zuhörer. Hier nun entsteigen den Gräbern die Gestalten, die Loewe selbst an sich vorüberziehen sah; sie kommen herbei, die im tiefen Norden, erstarrt in Schnee und Eis, und die in Welschland liegen, wo ihnen die Erde zu heiss, — welcher Schmerz in Loewes Antlitz, wie hob sich dieser Schmerz, um gleich darauf den Nilschlamm und den arabischen Sand zu durchbrechen, und Begeisterung ergriff den Meister u. s. w. Und nun: Staccato! Er kommt! Dort hinten, weit fort, langsam hergeritten, umgeben von seinem Stab, erscheint der Feldherr, wie sonderbar — Loewe glich ihm in diesem Augenblicke!« Hierzu die Bemerkung, dass Loewe nach dem Urteil Th. Hildebrandts, der ihn malte, auch thatsächlich grosse Ähnlichkeit mit Napoleon hatte. An der Stelle: »Die Reihen präsentieren« veränderte Loewe seine ganze Haltung, gewiss hielt er das »sempre con una corda« fest, jedoch spielte er kräftig, äusserst fest im Takt und sang stark.« Über die punktierten Noten in der tieferen, beziehungsweise höheren Stimmführung überliefert die Loewesche Familie nachstehende Anordnung:



die um die zwölf - te Stun - de der to - dte Cä - sar hält.

Über die letzte Vorführung dieser seiner Lieblingsballade durch den Meister selbst im Jahre 1864 berichtet der hochverdiente Loeweforscher **Aug. Wellmer** in seinem Werk »Musikalische Studien und Skizzen, 1884, Hildburghausen, Gadow & Sohn.« Die nächtliche Heerschau gehört zu den wenigen Balladen, die Loewe selbst instrumentiert hat, »und zwar vorzüglich«, wie **Osk. Eichberg**, gelegentlich einer Aufführung in der Philharmonie durch das Philharmonische Orchester im Jahre 1894, urteilte. Loewe komponierte das Werk 1832, es erschien 1833.

Nr. 5. Der Papagei. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von **W. Damköhler**, Berlin.

Das Werk ist ursprünglich für vierstimmigen Männerchor geschrieben, später vom Komponisten selbst »für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte arrangirt.«

2) Der Entwurf im Skizzenbuche B, S. 90, in der Fassung für Männerchor. Text von Friedrich Rückert (1788—1866), Poetische Werke 1868 I, 173. — Var.: S. 24, Accol. 27, 71: Belle Alliance (wir haben das zweifellos von Loewe absichtlich gewählte Blücherdeutsch: »Alliangs« beibehalten). S. 27, Z. 3, Und sagst Du mir noch einmal Bum. — Die Schlussstrophe hat Loewe fortgelassen. S. 26, Accol. 1, T. 4. \sharp vor *g* (in der Orig.-Ausg. vergessen) neu hergestellt. Die Ballade, ausgezeichnet durch ihre meisterhafte Darstellung der Tierseele und von rührender Tragik, bildet neuerdings ein besonderes Zugstück Lilli Lehmanns.

Ausser diesen 5 Napoleons-Balladen schrieb Loewe noch ein grösseres Chorwerk »Die Kaiserin« oder »Josephinens Weissagung«, Text von Ludwig Giesebrecht, das ebenfalls von Napoleon (Scene: Notre Dame) handelt, indes über den Rahmen unseres Werkes hinausgeht. Endlich könnte man zu den französischen Balladen auch den »gefangenen Admiral« zählen (der mit der in der französischen Königsgeschichte bekannten Erzählung von der eisernen Maske in Zusammenhang gebracht wird); indes gehört dies Werk sachgemässer in den X. Band.

B. Die spanischen Balladen.

Nr. 6. Die Gruft der Liebenden. Vorlage: Die Schlesingersche Original-Ausgabe.

Die Zweiunddreissigstelnoten in der Begleitung am Anfange und am Ende des Werkes sind in der Vorlage bald in Gruppen zu vier Noten, bald in solchen zu acht Noten gedruckt. Wir setzen, der leichteren Übersichtlichkeit wegen, durchweg vier Noten unter gemeinsame Balken und verbinden je zwei solcher Gruppen mittels eines durchgeführten Balkens zu einer Gruppe höherer Ordnung, die dann immer den Wert eines Viertels darstellt.

S. 29, T. 1, Pfte. r. Hnd. Das \sharp steht in der Vorlage fälschlich vor der letzten statt vor der vorletzten Note.

S. 32, T. 3, viertes Viertel in der Singst. Die neuere Schlesingersche Ausgabe setzt hier einen langen Vorschlag an Stelle des kurzen der Orig.-Ausg. Die Begleitung kann allerdings dazu verleiten; doch wird durch den langen Vorschlag das unbedeutende Textwort »der« zu sehr hervorgehoben, so dass wir schon aus ästhetischen Gründen lieber die Lesart der ersten Ausgabe beibehalten.

S. 34, T. 5, letztes Viertel *f*, Pfte. In der Vorl. so:



Es ist möglich, dass die beiden 8 nicht auf alles, was im untern System steht, sondern nur auf die tiefsten Noten bezogen werden sollen. In diesem Falle musste eigentlich *col* vor 8 stehen; doch kann L. dieses Wort hier vielleicht als überflüssig fortgelassen haben, weil es bereits vor der vorhergehenden Note steht. Soll aber zur tiefsten Note die tiefere Oktave angeschlagen werden, so muss das mittlere (kleine) *e* von der rechten Hand mit übernommen werden, was wir in unserm Musiktext durch kleine Noten angedeutet haben. Vergl. hierzu S. 38, Accol. 5, T. 7 und 8.

S. 38, Accol. 3, letzter T. Zwischen diesem und dem nächstfolgenden Takte steht in der Vorl. nur ein Bogen, der von *a* nach *c* (l) geht. Am natürlichsten erscheint es, wenn *a* und *c* aus einem Takt in den andern hinüber gehalten werden. Die Ungenauigkeit in der Orig.-Ausg. ist vielleicht darauf zurückzuführen, dass dort das zweite *a* auf das untere System gesetzt wurde.

S. 43, Accol. 3, T. 3, und Accol. 4, T. 1, nach früherer Beratung mit der Loeweschen Familie statt: »seines Atems Mund« richtiger: »seines Mundes Hauch«.

S. 44, T. 1, l. Hnd. Vorschlagsnote in der Vorl. fälschlich \sharp h (mit weggelassener erster Hilfslinie). Beide Vorschlagsnoten in der Vorl. Viertel.

S. 44, Accol. 3, T. 4, r. Hnd. Der Bassschlüssel steht in der Vorlage fälschlich zwei Takte früher.

S. 44, Accol. 5, T. 2, drittes Viertel, l. Hnd. In der Vorl. mit dem oberen *g* (wie das vierte Viertel). Die obere Note war zu streichen nach Analogie der vorhergehenden und nachfolgenden Takte.

Text. S. 33, Accol. 4, T. 1. Vorl. dem statt den. S. 42, T. 1. Vorl. den statt der.

Die Dichtung wurde dem Balladenmeister anonym zugeschickt. Loewe glaubte zuerst, sie stamme vom Kronprinzen Friedrich Wilhelm. Nachmals offenbarte sich als Verfasser ein Herr von Puttkamer. Da der Oberlandesgerichtsrat **Eugen von Puttkamer-Plauth**, (1800—1874) der 1831 als solcher nach Stettin kam, Loewe näher trat, und auch u. a. bei der Aufführung von dessen Oper »Neckereien« 1833 den Montenegro sang, so dürfte es kaum zweifelhaft sein, dass letzterer als der Verfasser unseres Textes zu gelten hat. Derselbe (Vater des vor kurzem verstorbenen Oberpräsidenten von Pommern) ward 1835 Landrat des Randowschen Kreises, 1839—1847 Polizeipräsident von Berlin [1845 ward nach ihm dort die Puttkamerstrasse benannt], 1851—1860 Oberpräsident von Posen (vgl. die Geschichte des Geschlechts v. Puttkamer, Berlin 1878—1880 S. 767, wo freilich von seinen dichterischen Versuchen nichts vermerkt ist). Noch werde ich auf die Möglichkeit hingewiesen, dass **Leopold von Puttkamer** (1797—1868) der Verfasser dieser Ballade gewesen sei, da von ihm bekannt gewesen sei, dass er dichte. Auch soll sich Loewe selbst einmal über seine dichterischen Eigenschaften geäußert haben; derselbe stand 1820 als junger Offizier in Danzig, 1826 als Hauptmann bei der Garde-Artillerie-Brigade, 1833 Adjutant bei der Gen.-Inspektion der Artillerie, 1836 Major, 1846 Oberstleutnant, 1849 Oberst, 1853—1860 zu Stettin als Generalmajor, 1863 als General d. Inf. zur Disposition gestellt. Da »die Gruft der Liebenden« aber schon 1832 komponiert ward, Leopold v. P. aber erst 1853 nach Stettin kam, so dürfte die grössere Wahrscheinlichkeit der Urheberschaft zu Gunsten des Eugen v. P. sprechen. Darüber, dass **O. L. Emil v. P.** (1802—74; Jurist in Schlesien, seit 1857 in Potsdam als Geh. Reg. Rat), der in der Geschichte d. Geschl. v. P. als einziger Dichter angeführt wird, der Verfasser unserer Ballade gewesen sei, ist nichts bekannt.


Denselben Stoff behandelt Vogl in seiner Ballade »Der Grabeswächter« (Balladen 1851 S. 69; zuerst 1837); er beginnt erst nach dem Tode der Königstochter Alda und erzählt zum Schlusse, erst nach Jahrhunderten hätten Napoleons Soldaten die Eisenthür gesprengt und die Leichen der Liebenden im Sarge gefunden. Die gemeinschaftliche Sagenquelle beider Dichtungen zu ermitteln ist uns nicht gelungen. Etwas unklar bleiben die historischen Voraussetzungen, denn wenn im Eingange offenbar Toledo als Schauplatz geschildert wird, das erst 1085 den Händen der Araber entrissen wurde, so stimmt dazu weder der Name des Königs Garcias (vgl. über die Könige dieses Namens Ersch-Grubers Allgemeine Encyclopädie 1, 53, 410) noch die Erwähnung Pedros, des Herrschers von Castilien, dem die Tochter Garcias vermählt werden soll. Dass die Königstochter, um der verhassten Heirat zu entgehen, gleich Shakespeares Julia einen Schlaftrunk nimmt, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, muss


aber aus ihren an den Kämmerling gerichteten Worten: »Folg' mir ins unbekannt Land« geschlossen werden.

Die Gruft der Liebenden ist eine der merkwürdigsten und musikalisch hervorragendsten Balladen Loewes, ein Meisterwerk ersten Ranges. Der Eingang, in *A*-dur, dürfte als der geschichtlich und dramatisch vorbereitende Akt zu der ganzen Tragödie zu gelten haben. Schon hier entfaltet sich eine blühende Schilderung und ein Farbenreichtum in Tönen, der staunenswert ist, wobei, unter strenger Wahrung der für das Ganze der Ballade unerlässlichen einheitlichen Grundstimmung, doch den kleinsten Einzelheiten in Bezug auf Charakteristik eingehendste Rechnung getragen wird, — so dem Wogen des Tajos durch die Marmorbrüche (welch Farbenspiel in Tönen für den »grünlichblauen« Strom!), der längst versunkenen Gothenpracht, wo einst der Dom, die Burg am Rebenufer gestanden, und nun die Aloe (welche in Mittel- und Südspanien noch heute turmhoch aufwuchert) emporstarrt, Palme und Lorbeer die Trümmer überschatten, der Citronenbaum aber die zerbrochenen Fensterbogen mit Blüten ausfüllt, dem Flattern der wilden Tauben —; doch schon Anfangs bereiten uns die zu diesem in reichen Harmonien daherwogenden Flutengebraus in starken Kontrast tretenden finster grollenden Bässe auf die Tragik der Ballade vor, welche Empfindung in uns durch das später eintretende Ausmalen des unterirdischen Ganges noch gesteigert wird; worauf wir wieder durch den versöhnend auf uns wirkenden Zug von dem Wanderer, der dort den Mantel breitet und in der Kühle schlummert, beruhigt werden. Die Handlung selbst beginnt dann in dem von Loewe ureigen erfundenen knappen balladenhaften Erzählerton, indem er dabei von *A*-dur in *A*-moll übergeht; gerade die anspruchslose Einfachheit, die sich trotzdem allmählich zu grösster dramatischer Kraftwirkung steigert, wirkt hier ungemein. Die grossartigste Situationswirkung, die feinsinnigste Seelenstimmung ist dem Meister gerade hier gelungen. Kurz, es ist des Feinsinnigen, Herrlichen, Genialen kein Ende. Dabei tritt im Verlaufe des ganzen Werkes eine Verwendung von Motiven oder Themen vor, die Loewe auch mit dieser Arbeit als den Vorläufer R. Wagners erscheinen lässt. Die tiefgreifende Art, in der uns Loewe bei dem Wiedererwachen der Königstochter aus Angst und Zagen durch alle Phasen des Liebeslebens führt, beweist uns, dass dem Meister schon in seiner früheren Zeit das ganze Reich kühner Harmoniefolgen erschlossen war, — wir glauben in dieser ganzen Stelle eine durchaus moderne, unserer Zeit entsprossene Komposition zu hören. Und das alles hat Loewe geleistet auf einen Text hin, der nichts weniger als günstig für die Komposition war. Aber gerade, wo der Text sich am sprödesten erwies, ja an Stellen, wo regellose Metrik waltet, hat sein Genie sich aufs Meisterhafteste erprobt!

Nr. 7. Der Sturm von Alhama. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Fr. Hofmeister**, Leipzig, 2) Geschriebenes Widmungsexemplar mit handschriftlichen Korrekturen Loewes auf der Kgl. Hausbibliothek, letzteres sorgfältig verglichen und ausgenutzt.

S. 48, die beiden letzten Takte, 1. Hnd. Auf dem zweiten Viertel Rhythmus so:

 in Vorl. 2.

S. 52, Accol. 4 . . . questo  marcato. Diese Bemerkung (in nicht ganz üblichem Italienisch) ergänzt das vorhergehende »pesante« in dem Sinne, dass jedes einzelne Achtel mit Nachdruck hervorgehoben werden soll.

S. 54, drittletzter Takt, 1. Hnd. Drittes Achtel, oberste Note in Vorl. 2a.

S. 56, T. 1, alte Ausg. hat bei dem Worte »Zorne« auf die Silbe - »ne« $\frac{1}{8}$; musste $\frac{1}{4}$ stehen und ist dahin geändert.

S. 60, T. 2. Die Tempobezeichnung *Andante* fehlt in Vorl. 1.

Titel. In Vorl. 1: Spanische Romanze, in Vorl. 2: Spanische Ballade.

Dies Klage lied um die Eroberung der fünf Meilen von Granada in der Sierra Nevada gelegenen Festung Alhama durch die Spanier i. J. 1482 war ursprünglich wohl in arabischer Sprache abgefasst. Der Historiker Perez de Hita, der uns in seiner Geschichte der Zegri und Abenceragen zwei spanische Übersetzungen davon überliefert hat (Wolf y Hofmann, Primavera y flor de romances 1856 I, 274 Nr. 85 a: »Paseabase el rey moro«), berichtet, das Lied habe, so oft es auf den Gassen von Granada gesungen wurde, bei den Mauren solchen Schmerz erregt, dass die Regierung verbot es ferner zu singen. Loewe legte seiner Musik die Verdeutschung zu Grunde, die **Victor Aimé Huber** (1800—1869) in seinen »Skizzen aus Spanien« I, 228 (1828) gegeben hatte. Ausserdem ist die Ballade ins Deutsche übersetzt worden von Herder in seinen Volksliedern (Werke hsg. von Suphan 25,494), von K. F. von Jariges (Beauregard Pandin, Spanische Romanzen 1823 S. 103; danach W. Alexis im Hermes 1824, I, 47), Hermann Kurtz (Gedichte 1836 S. 163), Geibel und Schack (Romanzero der Spanier 1860 S. 316), O. L. B. Wolff (Byrons sämtliche Werke übersetzt von Adrian II. 1830) und Adolf Böttger (Byrons sämtliche Werke 1844 S. 477). [Vgl. R. Gosche, Die Alhambra 1854 S. 75 und Schirrmacher, Geschichte von Spanien 6, 631.]

Varianten bei Huber S. 52 Z. 4 Hat ein alter Mohr entgegnet — 54, 4 mit ihr auch — 58, 5 Verloren Väter ihre Söhne — 59, 5 König es geboten.

Aus der Wirkung, welche der Gesang dieser Ballade auf die Mauren in Granada übte, lässt sich folgern, dass auch diese Ballade ursprünglich auf gesangliche Ausführung berechnet war und mithin in ihrer ganzen Anlage erst durch die Vermählung mit der Musik ihre vollkommene Ausgestaltung in der Form gewinnen konnte. Der Maurenkönig, von welchem diese Ballade handelt, ist der stolze Muley Hassan, der vorletzte König von Granada, nach welchem der weisse schneeige Gipfel der Sierra Nevada und zugleich höchste Berg Spaniens noch heute seinen Namen trägt.

Hackländer bringt die ersten Strophen dieser Ballade von dem alten Maurenkönig in seinem »Winter in Spanien«, 2, 303 f.

Auf Anraten der Tochter Loewes und aus historisch-sprachlichen Gründen haben wir durchweg anstatt »Mohren« »Mauren« gesetzt (z. B. Maurenkönig). Die Bestätigung der Richtigkeit dieser Massnahme fanden wir in der oben erwähnten Wolfischen Übersetzung. Die Anregung zur Komposition dieser Ballade empfing Loewe 1834 von seinem hohen Gönner Kronprinz **Friedrich Wilhelm von Preussen**, welchem auch die Ballade gewidmet ist, die 1835 erschien.

Nr. 8. Hueska. Vorlagen: 1) Die sorgfältig geschriebene, gut erhaltene Original-Handschrift Loewes, im Besitze der Heinrichshofenschen Verlagshandlung und von letzterer gütigst zur Benutzung gestattet. 2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Heinrichshofen**, Magdeburg.



Folgendes ist durch Vergleichung der Vorlage 1 als Gewinnst für unsere Ausgabe zu verzeichnen:



S. 61, Accol. 2, T. 1 u. 2, der Bogen ist bis zur ersten Note des 2. T. ausgedehnt.

S. 61, Accol. 3, T. 1, die Bogen fangen erst bei der halben Note *h* an

S. 61, Accol. 3, T. 5, bei [Lo]ran-ca's, Begl. r. u. l. H. auf jedes Viertel einen '.

S. 62, Accol. 4, T. 3, die Melodie war auf das Wort »flücht'ge« zuerst anders weitergeführt, — vielleicht verschrieben.

S. 63, Pfte. r. Hnd. Diese Triolenstelle ist in der Vorl. 2 (ähnlich wie in der Original-Handschr.) nur in den beiden ersten Takten ausgestochen, im weiteren Verlauf aber mit Abkürzungen gedruckt. Dabei steht  bald (richtig) = , bald (falsch)

=   . Natürlich war im letzteren Falle die Triolenbewegung durch

drei Viertel hindurch beizubehalten, trotz des Fehlers in der Vorlage, der wahrscheinlich auf ein Schreibversehen des Komponisten zurückzuführen sein dürfte. Diese in Oktaven gehaltenen Triolen (natürlich diskret zu spielen) können unmöglich als nur landläufige Musik gelten, dienen vielmehr einem bedeutsamen psychologischen Zwecke. In welcher musikalischen Form sonst wohl sollte sich ein früherer Mohrenfürst vom Niger, der nun seinen glühenden Blick zu Doña Ana erhebt und sich dabei dem europäischen Empfindungsleben nach Möglichkeit anzunähern trachtet, naturgemässer ergehen?

Accol. 5, T. 1, Vorl. 1 u. 2: wiederstrahlt; besser, wie der Dichter in zwei Worten; vgl. hiermit auch das spätere zuwider S. 68, wo auch in L.s Handschr. das e fehlt.

S. 64, Accol. 4, T. 2. Loewe schrieb zuerst wie der Dichter: zerreißen, hat es dann aber dick und deutlich überschrieben: zerrissen.

S. 65, Accol. 2, T. 3 fehlen Staccato-Punkte in Vorl. 2, nach Vorl. 1 ergänzt. Accol. 3, T. 5 fehlt in Vorl. 2 *p*, nach Vorl. 1 ergänzt. Accol. 5, T. 1 nach Vorl. 1 das erste Viertel in der Begl. Stacc.-P. — Auf die Silben »musst du ver-« 3 Keile in der Begleitung, T. 2 u. 3 die Vorschläge in der Begl. $\text{♯} \text{♯}$. Accol. 5, T. 3, l. Hnd. In der Vorlage 2, entgegen Vorl. 1, steht zwischen den ersten beiden Noten ein Bindebogen, aber nur in der linken Hand. Wohl Stichfehler. Vergl. auch S. 66, T. 2. T. 5 bei den Silben »Deinen trä-« 3 Keile in der Begl.

S. 66, Accol. 1, T. 1 u. 2 Vorschläge $\text{♯} \text{♯}$. Accol. 2, T. 2 u. 3 u. T. 4 u. 5 auch in der l. Hnd. Bogen. Accol. 3, T. 2 r. Hnd. 4 Keile.

S. 67, Accol. 2, T. 1 u. 2 $\leftarrow \rightarrow$ in der Begl. fehlt in Vorl. 2. Accol. 3, T. 5, Stacc.-P. im Bass. Accol. 4, T. 3 Vorschlag r. Hnd. $\frac{2}{16} \alpha$. T. 3 u. 5: dreimal Vorschlag $\text{♯} \text{♯} \text{♯}$.

S. 68, Accol. 2, T. 2. l. Hnd. In Vorl. 2 nur Halbe *b*, Druckfehler, in Vorl. 1 richtig ganze Note. T. 3 in der Singst. anstatt $\cdot \cdot \cdot$ nach Vorl. 1: $\cdot \cdot \cdot$. T. 4 r. Hnd. über dem dritten Viertel in r. und l. Hnd. \cdot . Accol. 3, T. 1 erstes und drittes Viertel r. u. l. Hnd. Keile (statt der Punkte). T. 4 über »Liebe« ein \rightarrow .

S. 69, Accol. 4 »Du verstehst, — nun in die Gondel« beim Dichter: »Du verstehst?« Loewe hat sicher das fraglos gekürzte gegenseitige innerliche Sichverstehen als dem Gange der Handlung angemessener erachtet. Wir setzen vor nun einen —. Accol. 5, T. 4 r. Hnd. über beiden Vierteln $\cdot \cdot$.

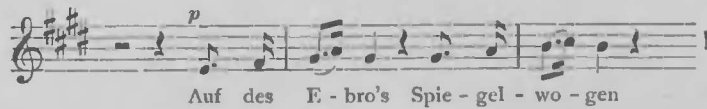
S. 71, Accol. 2. Beim Dichter »blutigen« statt finsternen. Loewe, so erzählt die Familie, kam während der Komposition des Hueska erregt ins Gesellschaftszimmer voll Verdrusses darüber, dass Vogel bei der sonst so trefflichen Dichtung eine grosse Dummheit in derselben begangen habe. Er meinte den Ausdruck »ob dem blutigen Beginnen«. Er selbst wusste im Augenblick diesen hier widersinnigen Ausdruck nicht durch den richtigen zu ersetzen. Seine Tochter Julie half ihm darüber hinweg, indem sie ihm den Ausdruck »finsternen« vorschlug.

S. 73, Accol. 1, T. 2 statt ♯ nach Vorl. 1: ♯ . Accol. 2, T. 3 u. Accol. 3, (vollst.) T. 1 sind die Verzierungen bei »verschwinden« und »Gebüsch« von Loewe erst bei der Korrektur vorgenommen; daher mochte es kommen, dass die Textsilbe »sche«, in der Vorlage 2 fälschlich beim zweiten Viertel steht; sie gehört natürlich zum dritten.

S. 74, Accol. 2 die ♯ vor den *dis* in Singst. und Begl., sowie das ♯ vor *fis* (mit Keil) Accol. 3, T. 1 wären eigentlich unnötig, sind aber von L. wohl darum (auch in Vorl. 1) gesetzt, weil er so grosses Gewicht auf die Ausführung der hier hervortretenden Dissonanzen legte.

Von grösster Wichtigkeit sind nun die Abweichungen, welche die Original-Hand-

schrift Loewes für den *Edur*-Satz bietet, S. 70—73 und S. 75. Überraschender Weise findet sich gleich der Anfang dieser Stelle in Vorlage 1 so:



Wir haben diese Melodieführung als massgebend betrachtet und aus Loewes Original-Handschrift in unsere Ausgabe aufgenommen, — für die letzte Seite der Ballade haben wir dann die spätere Loewesche Wendung beibehalten. Letztere hatte er sicherlich noch bei der Korrektur angebracht. Aus einem ganz alten Exemplar der Ballade (es gehört Herrn Dr. Leop. Hirschberg) ist an einigen Stellen noch deutlich zu erkennen, wie der ursprüngliche Stich im Sinne der zweiten Fassung auf den Platten abgeändert war. Wir geben für den Hauptteil des Satzes der früheren Fassung aus verschiedenen Gründen den Vorzug; u. a. weil sie charakteristischer wirkt, und weil sie alte spanische Motive benutzt, wie sie z. B. im »Sturm von Alhama« (»warum rufst du uns, o Herr?«) und in dem letzten »wehe mir, Alhama« vorkommen.

Auch die Vorschlagsnoten des *Edur*-Satzes, die ohnehin bei ihrer Regellosigkeit einiges Kopferbrechen verursacht hatten, lassen sich nach der Originalhandschrift leichter bestimmen. Zunächst lässt Loewe dieselben an den Stellen »gleitet« und »hält« ganz fort; im Übrigen aber will er offenbar, auch auf die Gefahr hin, in diesem Punkte inkonsequent zu erscheinen, möglichste Beweglichkeit und Abwechslung in die gleichmässig dahingleitende Gondelfahrt und dementsprechend die Seelenstimmung der beiden Fahrenden bringen. Wir setzen darum genau so, wie die Vorlage 1 es uns an die Hand giebt; S. 72, Accol. 2, T. 1 stellten wir ♩ aus später vorgenommener Rasur, aber noch deutlich erkennbar geblieben, wieder her. Im Übrigen möge zu dieser ganzen Prinzipienfrage, was die Vorschlagsnoten bei Loewe betrifft, folgendes gesagt sein: Man ist heute mehr und mehr davon abgekommen, auf das Studium der Feinheiten von Vorhalten und Vorschlägen, wie es von Joh. Seb. Bach angebahnt und von den alten Meistern ausgearbeitet und fortgesetzt worden ist, tiefer eindringende Sorgfalt zu verwenden. Loewe wandelt, was diesen Punkt anlangt, zwar formell in den Bahnen der alten Meister, verwertet diese Grundsätze aber in neuer und sinnreicher Weise für die Zwecke des von ihm geschaffenen Balladenstils. Wir behalten uns vor, am Schlusse des Werkes nochmals hierauf kurz zurückzukommen.

Text von **Johann Nepomuk Vogl** (1802—1866), Balladen und Romanzen, neueste Folge 1841 S. 4 = Balladen 1851 S. 152: »Donna Anna«. Varianten: S. 65, Z. 3 giebt's zu verrichten — 67, 2 wo die Aprikos' zu schauen — 67, 4 Und zum Schlag des Ruders — 70, 2 gaukelt hin und her — 70, 3 lenkt Huescas Arm — 71, 2 ob dem blutigen Beginnen. — Ana schreiben wir im Einverständnis mit der Loeweschen Familie nach spanischer Art, mit einem n, doch wird es ausgesprochen wie im Deutschen Anna.

Diesen 3 gewaltigen Balladen liessen sich noch andere spanische Nummern anreihen, so der Pilgrim und die Leiche von St. Just, die indes schon im 4 Bände unter die Karls-Balladen eingereiht sind, sowie die spanische Romanze »Zumalacarregui«, die, weil auf Veranlassung Kronprinz Friedrich Wilhelms komponiert, dem Hohenzollernbände (V) eingefügt ward. Auch ist ein (ungedrucktes) Duo espagnol für Viola und Pianoforte von Loewe vorhanden, das thematische Anklänge an den Sturm von Alhama bekundet. Hueska bahnt den Übergang zu dem nachstehenden gigantischen Balladenzyklus an:

C. Orientalische Balladen und Gesänge.

Zu Nr. 9 bis 11. Drei Balladen von Freiligrath.

Vorlage: Die Original-Ausgaben im Verlage von Pietro Mechetti qm. Carlo, Wien.

Nr. 9. Der Mohrenfürst.

S. 80, T. 3 und 5 r. Hand stehen in der Vorl. zwischen dem 2. und 3. Viertel Bindebögen, und zwar im ersten Falle zwischen den Noten *cis* und das andere Mal zwischen den Noten *e* und *cis*. Da der Pralltriller den erneuten Anschlag des *cis* fordert, so lassen wir den Bogen bei diesen Noten fort, setzen ihn aber beide Male zu den unteren Noten *e*.

S. 80, T. 4, zweites und drittes Viertel, l. Hand. in der Vorl. so:



Wohl nur durch Verschen des Stechers in dieser mangelhaften Darstellung. Wir geben

die Stelle so wie sie sonst stets erscheint:

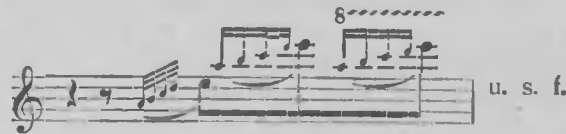


S. 81, T. 1, Pfte. *mezzo forte* steht in der Vorl. um ein Achtel später, also erst am Anfange des nächsten Taktes, gehört aber schon hierher.

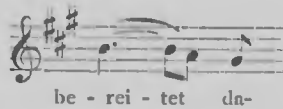
S. 82. Die letzten vier Begleitungs-Takte lauten, genau kopiert, in der Orig.-Ausg. so:

Die ganze Stelle ist in dieser Fassung etwas unklar hinsichtlich der rhythmischen Einteilung. Nur der letzte Takt vermag uns, abgesehen von der zweiten Pause, an deren Stelle eine Sechzehntelpause mit Punkt stehen sollte, einen Fingerzeig für die richtige Auffassung zu geben. Aus demselben geht nämlich klar hervor, dass die letzten, längsten Noten der drei Gruppen in der rechten Hand mit den von der Linken gespielten Achteln zusammenfallen sollen. Eine andere Ausführung dürfte übrigens bei dem schnellen Tempo des Stückes schon aus technischen Gründen unmöglich sein. Wenden wir dieses als richtig erkannte Prinzip auch auf die drei vorhergehenden Takte an, so haben wir, um alles in Ordnung zu bringen, nichts weiter zu thun, als die ersten vier Noten jeder Gruppe in Hundertachtundzwanzigstel, die letzte Note im Takt dagegen in ein Achtel zu verwandeln.

Die Stelle wird sich bei Anwendung der von uns vorgeschlagenen Einteilung klanglich also ungefähr so darstellen:



Nr. 10. Die Mohrenfürstin. S. 84, Accol. 2, T. 1, letzte Hälfte. In der Orig.-Ausg. so:



Nr. 11. Der Mohrenfürst auf der Messe. Bei dem Dichter Ferdinand Freiligrath (1810—1876), Gedichte 6. Aufl. 1864 S. 39 bilden diese drei Stücke nur eine Zweierheit unter dem Titel »Der Mohrenfürst«; die beiden Balladen »Der Mohrenfürst« und »Die Mohrenfürstin« sind im ersten Abschnitte zusammengefasst. — Varianten: S. 80, Z. 3 dunkle hervor — 84, 1 So tobt der Kampf — 85, 1 f. Persias Flut gebar — 85, 3 Federn und den Hals — 96, 1 trockenem Auge — 96, 4 den Löwen, den Tiger.

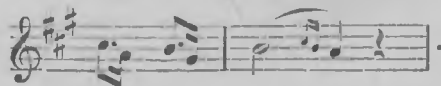
Über die ästhetische und musikalische Bedeutung dieses Loeweschen Riesenwerkes ist man sich heute wohl einig. Es dürfte schwerlich wieder ein Gesangswerk für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von so breiter einheitlicher Grundlage, so kühnem Aufbau, so gewaltigem Umfange und doch dabei solcher Feinmalerei im Kleinen in der gesamten Musikkultur geben wie dieses Werk, mit welchem Loewe auch den Höhepunkt seines Könnens als Balladenmeister erreicht hat. Felix Weingartner hat es vor einer Reihe von Jahren instrumentiert. Solchergestalt ist es hier verschiedentlich vom Philharmonischen Orchester aufgeführt zu dem Gesange der Frau Gisela Staudigl, einer Loewesängerin ersten Ranges. Auch Frau Lilli Lehmann singt neuerdings diesen Balladencyklus und brachte, als echte Altmeisterin dramatischer Vortragskunst, dies Loewenwerk mit Rislars Begleitung am Flügel November 1898 zu grandioser Wirkung. Loewe komponierte den Mohrenfürsten 1844; er erschien in demselben Jahre.

Nr. 12. Der Asra. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von C. Weinholtz, Braunschweig, Opus 133.

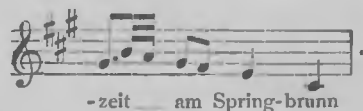
S. 100, letzter T., 1. Hnd. Die unter der Fermate stehenden Noten in der Vorl. fälschlich halbe.

S. 101, Accol. 4, Anfang schreibt L.: con sforza, wir setzen dafür forza, weil es ein Substantiv sforza im Italienischen nicht gibt.

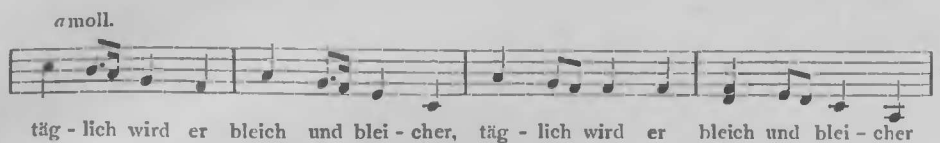
2) Loewes handschriftlicher Entwurf auf losem Blatte, von der Loeweschen Familie übermittelt, die Singstimme (mit Ausschnitt der ersten 4 Takte) und Zwischenspiel hinter »Sippschaft«, — auch einen Teil des Vorspiels enthaltend. In letzterem war die zweite Hälfte des siebenten und der achte Takt ursprünglich so entworfen:



S. 99, Accol. 3, T. 1:



Noch nicht in der endgiltigen Form ausgearbeitet findet sich die Partie: »Täglich ward er bleich und bleicher«, nämlich so:



In der Art finden sich noch einige kleinere Abweichungen, so auch in der Melodieführung am Schlusse, die eben nur ergeben, dass Loewe diesen ersten Entwurf nachmals nur reifer und reicher ausgearbeitet hat.

Der Text ist von Heinrich Heine (1799—1856) gedichtet: Romanzero 1851, = Dichtungen 1872 4, 57. In Loewes Original-Ausgabe wie in seinem handschriftlichen Entwurf: Mahomet (statt: Mohamed, wie bei Heine). Loewe komponierte seinen Asra höchstwahrscheinlich 1863; er erschien 1867.

Bilder des Orients.

Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig, als Opus 10 komponiert 1833, erschienen 1834.

Wenn diese »Bilder des Orients« als zu den »Orientalischen Balladen und Gesängen« gehörig den »Balladen nationalen Gepräges« einverleibt werden, so fallen wir hiermit nicht etwa aus dem Rahmen der Gesamt-Ordnung. Wohl sind die »Orientbilder« keine Balladen; aber sie weisen doch Balladenform auf, wie gleich das erste »Die Geister der Wüste«, wie »Ali und Fatme«. Oder sie sind andererseits, wie »Melek und Maisuna«, wie »Assad und Gulhinde« mit ähnlichem Rechte, wie es Loewe selbst mit seinem »Bergmann« (Op. 39) gethan, als »Liederkreise in Balladenform« zu bezeichnen. Nachdem die durch Beethoven, Loewe, Schubert, Schumann in die Musikwelt eingeführten »Liederkreise« so grosse Bedeutung für die Musik-Literatur erlangt haben, hielten wir es für angemessen, auch für Loewes »Orientbilder« den Begriff »Liederkreis« anzuwenden anstatt des Begriffes »Kranz«, der hier weder einen inneren Zusammenschluss der einzelnen Nummern, noch eine einheitliche Abrundung des Ganzen erforderte. H. Stieglitz bietet im ersten Bande seiner »Bilder des Orients« lediglich solche aus Arabien, im zweiten Bande nur solche aus Persien. So ergab sich ein Arabischer Liederkreis und ein Persischer Liederkreis. Thatsächlich hatte Loewe aus Stieglitz' Liederkreis »Melek und Maisuna« 6 unter sich eng zusammenhängende Nummern gewählt, zu denen »Die Geister der Wüste« (beim Dichter unter den »Söhnen der Wüste«) trefflich den Eingang bilden und der (an sich schon zu unserem Liederkreise gehörende) »verschmachtende Pilger« auf die Hauptperson hinleitet. Andererseits aber konnte »Maisuna am Brunnen« nicht länger aus diesem Kranze herausgerissen bleiben, da dieses Lied ja gerade den rechten Abschluss unseres Liederkreises bildet. Die »Bilder der Heimath aus Persien« bieten neben dem balladenhaften Wechselgesang zwischen »Ali und Fatme« den entzückenden Liederkreis »Assad und Gulhinde«, der in Bezug auf Einheitlichkeit und Abrundung überhaupt nichts zu wünschen übrig lässt.

Nr. 13. Die Geister der Wüste. Die Dichtung ist aus den »Bildern des Orients« von Heinrich Stieglitz (1801—1849) 1, 20 (1831) entnommen, und zwar aus dem Cyklus »Die Söhne der Wüste«. Varianten: S. 102, 1 stürzt auf's — 102, 2 Huij ist ein Zusatz Loewes — 102, 3 Oasis heult' ich und lag, konnt' — 104, 2 zum staub'gen Pfad — 104, 2 Huij Zusatz Loewes — 104, 4 sein starrend Blut.

Nr. 14. Der verschmachtende Pilger. Der Text stammt gleich den folgenden Nummern 15—19 aus dem Cyklus »Melek und Maisuna« in den »Bildern des Orients« von **Heinrich Stieglitz** 1, 94; doch hat Loewe die beiden ersten Strophen des Gedichtes fortgelassen, das bei Stieglitz »Der Verschmachtende« betitelt ist.

Nr. 15. Melek in der Wüste. Text bei **H. Stieglitz** 1, 71. — Varianten: S. 108, 1 erlögst doch — 109, 1 wird Gebet — 109, 3 die Oase gegossen — 110, 3 dem ihr dürstend — 110, 4 Auf, mit der Vögel.

Nr. 16. Die Oasis. Text bei **H. Stieglitz** 1, 73.

Nr. 17. Lied eines Vögleins in der Oasis. Text bei **H. Stieglitz** 1, 74.

Nr. 18. Melek am Quell. Text bei **H. Stieglitz** 1, 76; »Am Quell«. — Varianten: S. 115, 1 mein gutes Ross — 117, 4 von der Geliebten.

Nr. 19. Maisuna am Brunnen. Text bei **H. Stieglitz** 1, 88.

Nr. 20. Ali im Garten. Text bei **H. Stieglitz**, Bilder des Orients 2, 143 (1831) in dem Cyklus »Ali und Fatme« Nr. 5—6. — Variante: S. 124, 3 meiner Seele bangen Schmerz.

Nr. 21. Assad mit dem Selam. Text bei **H. Stieglitz**, Bilder des Orients 2, 114 (1831) in dem Cyklus »Assad und Gulhinde«, aus dem auch die drei folgenden Nummern entlehnt sind.

S. 126, Accol. 3, T. 3. Letzte Gesangnote in der Vorl. *c*, was unmöglich richtig sein kann. Es ist wahrscheinlich dafür *es* zu lesen wie in T. 2 des Liedes.

Selam, Blumengruss. **Amaranthe**, Sammetblume, Fuchsschwanz.

Nr. 22. Taubenpost. Text bei **H. Stieglitz** 2, 116.

Nr. 23. Gulhinde am Putztische. Text bei **H. Stieglitz** 2, 117. — Varianten: S. 130, 2 schwellender wallet — 134, 5 zeichnet liebend.

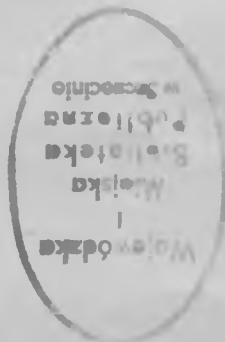
Lar, die Hauptstadt der persischen Provinz Laristan. **Tulbend**, der Turbanbund. **Henna**, gelber Farbstoff aus den Blättern der Alkannawurzel.

Nr. 24. Abendgesang. Text bei **H. Stieglitz** 2, 122.

Die Zahl der »orientalisch« gefärbten Werke Loewes ist mit diesem Abschnitte ja freilich nicht erschöpft; es hätten z. B. auch die indischen Legenden (Mahadöh, der Paria), auch die arabischen Legenden (das Wunder auf der Flucht, der Traum der Witwe) diesem Bande einverleibt werden können; doch gehören jene sachgemäss in den zweiten »Goethe-Loewe«-Band, diese in den zweiten »Legenden«-Band. Im Übrigen hat sich Loewe auch sonst vielfach als schaffender Künstler auf dem Gebiet des Orientalischen bewegt, so in den Opern »Rudolf«, »Malek-Adhel«, den »Drei Wünschen«, den Oratorien »Die Zerstörung von Jerusalem«, »Hiob«, dem »Hohen Lied«, in dem Duett »an Sami«, in der »Zigeunersonate« u. s. w.

Herzlichen Dank sage ich für die grundlegende Mitwirkung an der Herstellung auch dieses VI. Bandes den hochverehrten Mitarbeitern Herrn **Fritz Schneider**, dem technischen Mitleiter, und Herrn **Dr. Joh. Bolte**, sowie für die viele Mühewaltung Herrn **Dr. Leop. Hirschberg**, für freundliche Auskünfte und Fingerzeige den Herren **Otto Frank-Berlin**, Geh. Rat **E. Friedel-Berlin**, **Bernhard Schmidt-Halle**, und für all die gütigen Nachweise Loewes edler Tochter Frau **Julie von Bothwell**. Ganz besonderen Dank sodann sage ich Herrn **Robert Lienau** (Schlesingerscher Verlag, Berlin) und dem **Heinrichshofenschen Verlag** (Magdeburg) für die gütige und uneigennützig gestattete Benutzung der Original-Handschriften Loewes zu den Balladen »Sankt Helena« und »Hueska«.

Berlin, den 17. März 1900.



Dr. Max Runze.

INHALT.

Französische, spanische und orientalische Balladen.

E. Französische Balladen.

Fünf Napoleons-Balladen.

Nr.		Seite
1.	Der Feldherr. [Bonaparte im Pestspital zu Kairo.] Historische Ballade. (<i>Otto Gruppe.</i>) Op. 67 Nr. 1 O lass, Geliebter, dich erleben.	2
2.	Sanct Helena. [Der Verbannte.] Ballade. (<i>A. Kahlert.</i>) Op. 126 Hier steh' ich einsam auf dem Fels im Meer.	7
3.	Der fünfte Mai. Ballade Die Feuerschlünde am Seinstrand.	13
4.	Die nächtliche Heerschau. (La revue nocturne.) Ballade. (<i>Freiherr v. Zedlitz.</i>) Op. 23 Nachts um die zwölfte Stunde verlässt der Tambour sein Grab.	16
5.	Der Papagei. Humoristische Ballade. (<i>Fr. Rückert.</i>) Op. 111 Das war die Schlacht von Waterloo.	24

F. Spanische Balladen.

6.	Die Gruft der Liebenden. Ballade. (<i>v. Puttkamer.</i>) Op. 21 Da, wo des Tajo grünlich blauer Strom.	28
7.	Der Sturm von Alhama. Ballade nach dem Arabischen. (<i>V. Aimé Huber.</i>) Op. 54 Durch die Strassen von Granada einst der Maurenkönig ritte.	48
8.	Hueska. Ballade. (<i>J. N. Vogel.</i>) Op. 108 Nr. 2 Vor dem Schlosse Don Loranca's.	61

G. Orientalische Balladen und Gesänge.

9.	Der Mohrenfürst. Ballade. (<i>F. Freiligrath.</i>) Op. 97 Nr. 1 Sein Heer durchwogte das Palmenthal.	76
10.	Die Mohrenfürstin. Ballade. (<i>F. Freiligrath.</i>) Op. 97 Nr. 2 Fern tobt der Kampf im Palmenthal.	84
11.	Der Mohrenfürst auf der Messe. Ballade. (<i>F. Freiligrath.</i>) Op. 97 Nr. 3 Auf der Messe, da zieht es.	91
12.	Der Asra. Ballade. (<i>H. Heine.</i>) Op. 133 Täglich ging die wunderschöne Sultanstochter.	98

Bilder des Orients.

I. Kranz. Wanderbilder aus Arabien.

Melek und Maisuna. Arabischer Liederkreis.

13.	Die Geister der Wüste. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. I Nr. 1 Hui! wie die Wolke von Staub und Brand.	102
14.	Der verschmachtende Pilger. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. I Nr. 2 Einmal Mekka noch zu sehen.	105
15.	Melek in der Wüste. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. I Nr. 3 Heiss glüht der Pfad.	106
16.	Die Oasis. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. I Nr. 4 Wie lockt der Palmen grünes Dach.	112
17.	Lied eines Vögleins in der Oasis. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. I Nr. 5 Ich schaukle leicht mich im grünen Laub.	114
18.	Melek am Quell. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. I Nr. 6 O wie du schnaubst aus voller Brust.	114
19.	Maisuna am Brunnen. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. II Nr. 1 Ihr habt genug getrunken.	119

II. Kranz. Bilder der Heimath aus Persien.

20.	Ali und Fatme. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. II Nr. 2 A. Ali im Garten Deine Stimme lass ertönen. B. Fatme vom Balkone Meinen Kranz hab' ich gesendet.	120 123
-----	--	------------

Assad und Gulhinde. Persischer Liederkreis.

21.	Assad mit dem Selam. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. II Nr. 3 Geht nun, ihr Blüten.	126
22.	Taubenpost. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. II Nr. 4 Ein Täubchen bringt mir täglich Grüsse	128
23.	Gulhinde am Putztische. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. II Nr. 5 Reich mir den Schleier, Emina.	129
24.	Abendgesang. (<i>H. Stieglitz.</i>) Op. 10 H. II Nr. 6 Lege den Schmuck nun an, schöne Gulhinde.	136

Balladen nationalen Gepräges.

E. Französische Balladen. Fünf Napoleons-Balladen.

Der Feldherr.

[Bonaparte im Pestspital zu Kairo.]
Historische Ballade von Otto Gruppe.

Carl Loewe, Op. 67 Nr. 1.
Componirt 1837, erschienen 1838.

Nr. 1. *Agitato.* *flebile*

Singstimme. „O lass, Ge. lieb. ter, dich er - fle - hen, geh, nicht zur

Pianoforte. *p cresc.* *p*

pest - er - krank. ten Stadt, *p* *cresc.* ich hab' ein Traumbild Nachts ge - se - hen, ich hab' ein

sf *dim.* *pp* *il cresc.*

Traum - bild Nachts ge - se - hen, das mich zum Tod erschre - cket hat, das mich zum

Tod erschre - cket hat.“ „Mein Lieb, der Feldherr darf nicht

sf *f* *risoluto* *p*

wan - ken, er theilt des Heers Ge - fahr - und Noth, mich

cresc.

schützt mein Stern vor dem Er - kran - ken, ge - bie - ten will ich die - sem

Tod, — ge - bie - ten will ich die - sem Tod.“

f *p* *cresc.*

Red. *

So ritt er

mf *p stacc.*

Red. *

durch Ka - i - ro's Gas - sen, ein Trost zu sein — dem sie - chen

cresc.
 Heer; wo er die Sei - nen sieht er - blas - sen, geht er von

cresc. *sf*
 Bett zu Bett um - her, geht er von Bett zu Bett um -

her. *mf* Er reicht die

sf *p stacc,*

Hand den Kriegskam' - ra - den, die schon die Seu - che grass - ent - stellt,

cresc. *f*
 und geht da - für, mit Heil be - la - den, wie im Tri - umph da - her, der

cresc. *f*

Held, wie im Tri - umph da - her, der Held.

cresc. *sf*

Und un - ver - seh - ret kehrt er

mf *sf* *p stacc.*

wie - der, vor die Ge - lieb - te tritt er hin: Nun sieh, ob kranken meine

cresc. *cresc.*

Glie - der, nun sieh, ob ich ver - pe - stet bin? Um sei - nen Hals fällt mit Ver -

dolce e con molto sentimento, un poco riten. *f* *colla parte* *sf*

lan - gen die schö - ne blü - hen - de Ge - stalt; doch

p *ritard.*

a tempo *cresc.*

bald erscheint auf ihren Wan-gen, doch bald erscheint auf ihren Wangen der starre

a tempo *cresc.*

f

Tod, ver-stört und kalt, der starre Tod, ver-stört und kalt.

f

Er a-ber sammelt die Sol-da - ten, die Segel wehn im Win - de schon, er

f

Ad. *

steigt, nach wunderbaren Thaten, mit dreistem Fuss auf Frankreichs Thron, mit dreistem

f

Ad. * *Ad.* *

ff

Fuss auf Frank-reichs Thron.

ff

Sanct Helena.

[Der Verbannte.]

Ballade von August Kahlert.

Andante maestoso.
legatissimo

Op.126.

Componirt 1853, erschienen 1858.

Nr. 2.

Introduction for piano in 12/8 time, marked *Andante maestoso, legatissimo*. The score consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and a crescendo (*cresc.*) leading to a decrescendo (*dim.*). The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Bass oder Bariton.
molto serio

Vocal line for Bass or Baritone, marked *molto serio*. The lyrics are: "Hier steh' ich ein - sam auf dem Fels im". The piano accompaniment continues with the same texture as the introduction, marked *p*.

Vocal line with lyrics: "Meer, die Wo - gen brau - sen höh - nend um mich". The piano accompaniment is marked *cresc.* and features a melodic line with slurs.

Vocal line with lyrics: "her! Im Wel - ten mee - re selbst ein Fels, ein". The piano accompaniment is marked *f* and *mf*, with a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff.

Held stand ich der einst, Ge - bie - ter ei - ner




Welt.



Die Völ - ker lausch - ten einst auf mein Ge -



bot, sie spot - ten mein, ich bin - le - ben - dig



totd. Auf ö - der Klip - pe steh, ich arm, al -

lein, auch die - se Klip - pe selbst ist nicht mehr

mein. Ich

trotz - te Nor - dens Eis und Sü - dens Gluth, sie

fes - sel - ten den Mann, doch nicht den

Muth. Sie tra - ten mei - ne Kro - nen in den

crescendo

f

Staub, nur ei - ne blieb mir,

ritenuto *colla parte*

dim.

ritenuto, con espress.

die - aus Lor - beer - laub.

Agitato.

ff con strepito

Um - fan - ge mich, o Sturm, du trö - stest

sforzato

mild, du mei - ner al - ten



Schlach - ten - don - ner Bild. Mein



Wort, der Schlach - ten Don - ner, ist ver - halt, dich



bän - di - gen sie nicht, Na - tur - ge -

dim.



walt.

sempre diminuendo



Er zäh - le
du der Welt in
spät - ster Zeit: „Hier stand einst Er, ein Mann in Glück und
Leid.“

f

cresc.

dim.

The musical score consists of six systems. The first system shows the vocal line starting with a forte dynamic and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics 'du der Welt in'. The third system features a time signature change to 12/8 and includes the lyrics 'spät-ster Zeit: „Hier stand einst Er, ein Mann in Glück und'. The fourth system continues the vocal line with 'Leid.' and features a piano accompaniment with a crescendo marking. The fifth system continues the piano accompaniment with a decrescendo marking. The sixth system concludes the piano accompaniment with a final cadence.

Der fünfte Mai.

Ballade.

Componirt 1837.
Bisher unveröffentlicht.

Andante largamente.

Nr. 3.

Die Feu.er.schlün.de am Sei.nestrand,auch Kö.nigs-ka.no-nen
 bei.genannt,denn sie ru-fen demVol.ke donnernd zu,wenn ihr Kö-nig geht in die
 e-wi-ge Ruh,- sie ste-hen so lan-ge ver.stummt und kalt, wie
 Rie-sen-lei.chen,de-ren Stim-me ver-hallt.

sempre piano
una corda

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked 'sempre piano' and 'una corda'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in German and describe a scene of a king's funeral procession.

V. A. 1808.

Wojciechowski
 Miłota
 Biblioteka
 Publiczna
 w Szczecinie

Doch einst im Maimond, bei vollem Pokal sitzt der Fran-ken-kö-nig beim
fröh-lichen Mahl, da kra-chen die stum-men Ver-kün-der all, die
Kö-nigs-ka-no-nen mit don-ner-dem Schall; den Himmel um-we-bet ein
schwarzes Gewand, das Welt-meer brau-set, es zit-tert das Land.

piano
tutte corde

forte
con Pedale

Ge - wal - tig tö - net vom brau - sen - den Meer wie

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

grol - len - der Donner die Mahnung da - her: „Wo auch die mäch - ti - ge Ei - che fällt, ihr

The second system continues the musical piece. The vocal line has a similar melodic contour to the first system. The piano accompaniment maintains its rhythmic intensity with dense chordal textures.

Sturz er - schüt - tert die wei - te Welt, und steht eu - er Kö - nig auch

The third system shows the vocal line moving through various intervals. The piano accompaniment continues to provide a strong harmonic and rhythmic foundation.

le - bend da, - ge - den - ket an Sanct He - le - na!“

The fourth system concludes the page. The vocal line ends with a final note and a fermata. The piano accompaniment also concludes with a final chord and a fermata.

Die nächtliche Heerschau.

(La revue nocturne.)

Ballade vom Freiherrn von Zedlitz.

(Französische Übersetzung von Méry und Barthélemy.)

Op. 23.

Componirt 1832, erschienen 1833.

Alla Marcia vivace.

leggiere

Nr. 4.

Sempre pp con una corda sin' al fine.

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of eighth-note chords with trills, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a sixteenth-note flourish in the right hand.

Nachts um die zwölf.te Stun - de ver - lässt der Tam.bour sein
A mi.nuit, de sa tom - be le tam.bour se lè - ve et

The vocal line begins with a half rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble, with trills in the bass line.

Grab, macht mit der Trom.mel die Run - de, geht
sort, fait sa tour.née et mar - che bat -

The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the rhythmic accompaniment, with trills in the bass line.

wir - belnd auf und - ab. Mit sei - nen ent.fleisch.ten
tant la - cais.se bien fort. De ses bras dé - char -

The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sixteenth-note flourish in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Ar - men rührt er die Schlä-gel zu-gleich; schlägt man-chen gu-ten
 nés re - mue con - join - te - ment les ba-guet - tes, bat la re -

Wir - bel, Re - veill' und Zap-fen-streich. Die Trommel klin-get
 trai - te, ré - veil et rou-le-ment. La cais.se son.ne é.

selt - sam, hat gar ei - nen star-ken Ton, die
 tran - ge, for-te - ment elle re - ten - tit, dans leur

al - ten to-dten Sol - da - ten er - wa-chen im Gra-be da - von; und
 fos.se en re - sus - ci - tent les vieux sol - dats pé - ris; et

die im tie - fen Nor - den er - starrt in Schnee und Eis, und
 qui au - fond du nord sous la gla - ce en - froi - dis, et

die in Welschland lie - gen, wo ih - nen die Er - de zu heiss; und
 qui trop chaudement gis - sent sous la ter - re d'I - ta - lie; et

die der Nilschlamm de - cket und der a - ra - bi - sche Sand, sie
 sous la bour - be du Nil et le sa - ble de l'A - ra - bie ils

stei - gen aus den Grä - bern und nehmen's Gewehr zur Hand. Da
 quit - tent leur sé - pul - tu - re, leurs ar - mes ils ont sai - si. A -

cresc. *keck*

kom - men auf luf - ti - gen Pfer - den die to - dten Rei - ter her -
 lors sur chevaux aé - ri - ens ar - ri - vent les ca - va -

bei, die blu - tigen alten Schwadro - nen, in Waf - fen mancher -
 liers, vieux es cadrons cé - lè - bres sanglans et ba - la -

lei.
 frés.

staccato

Und um die zwölf - te Stun - de ver -
 Et à minuit, de sa tom - be le -

lässt der Feldherr sein Grab, kommt langsam her-ge-rit-ten, um-
chef se lève et sort; à pas lents il s'avance, sui-

ge-ben von sei-nem Stab; er trägt ein klei-nes Hüt-chen, er-
vi de l'état-major. Petit chapeau il porte, ha-

trägt ein ein-fach Kleid, und ei-nen klei-nen De-gen trägt
bit sans ornement, petite épée pour arme au cô-

er an-sei-ner Seit! Der Mond mit gel-bem Lich-te er-hellt den wei-ten
té gauche lui pend. La lune à pâle lueur l'averse plaine é-

pp
pp
ad. * *Ped.* * *Ped.* *

Plan, der Mann im klei-nen Hüt - chen sieht sich die Trup-pen an.
clai-re; l'homme au pe-tit cha-peau des troupes re - vue va - fai - re.

*Ped. **

sf

Die Rei - hen prä - sen - ti - ren und
Les rangs pré - sen - tent les ar - mes, lors

sf

schul - tern das Ge - wehr, dann zieht mit klingendem
sur - l'é - pau - le les met tant, tou - te l'ar - mé - e de - vant le -

sf

Spie - - le vor - bei das gan - ze Heer. - Die Mar - schäll'und
 chef dé - file tam - bour bat - tant. On voit for -

Ge - ne - ra - - le schliessen um ihn den Kreis, der
 mer un cer - - cle des ca - pi - tai - nes et gé - né - raux; au

Feldherr sagt dem Näch - sten ins Ohr ein Wörtchen leis; das
 plus voi - sin à lo - reil - le le chef souf - fle un mot, ce

Wort geht in die Run - de, klingt wie - der fern und nah':
 mot va à la ron - de, ré - son - ne le long de la Sei - ne, le

„Frankreich“ heisst die Pa - ro - le, die Lo - sung: „Sanct
mot don - né est: la Fran - ce, la pa - ro - le: Sainte-Hé -

He - le - na“. Das ist die gro - sse Pa - ra - de im -
lè - ne. C'est là la gran - de re - vu - e qu'aux

tr tr tr tr tr

dim.

E - ly - se - i - schen Feld, die um die zwölf - te Stun - de der
Champs - E - ly - sé - es, à l'heu - re de mi - nuit tient

to - dte Cä - sar hält.
Cé - sar dé - cé - dé.

Der Papagei.

Humoristische Ballade von Fr. Rückert.

Op. 111.

Componirt und erschienen 1847.

Rüstig und majestätisch.

Nr. 5.

Das war die Schlacht von Wa_ter_loo, die Schlacht von Bellal -

liangs, die klang so laut, die klang so froh, so un - ge - stümen

Klangs. Das war die Schlacht von Wa_ter_loo, die Schlacht von Bellal -

liangs, da klangs doch nur dem Britten froh, nur froh dem Deutschen

riten.

klangs, nur froh, nur froh dem Deutschen klangs, nur froh, nur froh dem Deutschen klangs.

colla parte

Andante. Gemüthlich, bequem, im erzählenden Tone, und mit Humor.

nicht stark

Es wohnt ein Franzmann nah da - bei, dem klingt es noch im Ohr, der

p

un poco crescendo

hat auch ei-nen Papa-gei, der hat auch ei-nen Papa-gei, der sprach so laut zu-

un poco crescendo

poco f

vor, der sprach so laut zu - vor. Der Pa-pa - gei sprach mancher - lei, fran-

p

poco f

p

zösisch Tag und Nacht, so laut noch sprach der Papa - gei, so laut noch sprach der Papa-

un poco crescendo *poco f*

gei am Ta-ge vor der Schlacht, am Ta-ge vor der Schlacht. Und als die

un poco cresc. *poco f* *f*

Schlacht so laut nun sprach, da schwieg der Pa-pa-gei, und als er wieder sprach her-

pp *f*

nach, sprach er nur ei-ner-lei. Der Franzmann sprach: Bon jour, mein Matz! der

pp *p* *cresc.* *p*

Pa-pa-gei sprach: Bum! Der Franzmann sprach: Bon soir, mein Schatz! der

cresc. *p*

Pa-pa-gei sprach: Bum! Bon jour, mein Matz! Bum.

⊖ ⊖ ⊖ ⊖ *p* *1* *p* *+*

1 *p*

Die mit \ominus bezeichneten Pausen werden mit einem sanften Schnalzen der Zunge bemerkt, die \oplus mit einem sanften Zirpen der Lippen.

*** *p* *f*

Bon soir, mein Schatz! Bum. Und weisst du weiter nichts als Bum, so

bleibe lieber stumm! Der Pa-pa-gei blieb doch nicht stumm, der Pa-pagei sprach:

Bum; der Papa-gei blieb doch nicht stumm, der Pa-pagei sprach: Bum. Und weisst du

cresc. *p* *cresc.*

wei-ter nichts als Bum, den Hals dreh ich dir um! Bum. Da dreht er den

cresc. *p* *cresc.*

dim. *p* *rit.* *p*

Hals ihm um, und er sprach sterbend: Bum! und er sprach ster-bend: Bum!

dim. *p* *rit.* *p*

F. Spanische Balladen.

Die Gruft der Liebenden.

Ballade von v. Puttkamer.

Op. 21.

Componirt und erschienen 1832.

Nr. 6.

Andante maestoso.

p

Da, wo des Ta - - jo grün - lich blau - er

Strom mit wei - - ssem Schaum durch

cresc.

cresc.

f Mar - - mor - - brü - che brau - - - - - *dim.*

set, am Re - ben -

p

u - - fer stand der ho - he Dom, die

cresc. Go - - then - - burg, wo Kö - - ni - ge ge -

cresc.

dim. hau - - - - - set. Jetzt starrt die A - - lo - e dort

f *ff*

dim. *f* *f*

wild aus den Ru - i - - nen, und schat - tend

f *p*

diminuendo *p*

rau - schen Palm und Lor - beer ü - ber ih -

pp

nen. Von o - ben

Ad. *p*

fällt der Thau ins off - ne Haus, und

die zer - broch - nen ho - - - - - hen

cresc. *cresc.*

f Fen - ster - bo - gen füllt der Ci - tro - nen -

dim.

dim.

baum mit Blü - then aus,

p

p (mit einer Saite)

die wil - den Tau - ben sind hier ein - ge -

p

pp

zo - gen; der

pp *cresc.*

cresc.

Wan - drer brei - tet hier bei

pp (alle Saiten)

hei - sser Mit - tagsschwü - le den Man - tel auf das

The first system consists of a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a half note 'hei' followed by quarter notes 's-ser', 'Mit', 'tagsschwü', and 'le'. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Moos und schlum - mert in der

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note 'Moos', followed by quarter notes 'und', 'schlum', and 'mert', and a half note 'in' with a fermata. The piano accompaniment maintains the sixteenth-note texture in the right hand and a steady bass line.

Küh - le.

The third system shows the vocal line with a half note 'Küh' followed by a half note 'le' with a fermata. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A 'D.C.' (Da Capo) marking is present at the beginning of the piano part.

The fourth system contains only piano accompaniment. The right hand continues with sixteenth-note patterns, while the left hand has a few notes with a fermata. The vocal line is empty.

The fifth system also contains only piano accompaniment, continuing the sixteenth-note texture in the right hand and a few notes in the left hand. The vocal line remains empty.

cresc. *f*

Es füh - ret un - term Schutt ein brei - ter - Gang

cresc. *f*

dim.

durch hoch - ge - wölb - te schwe - re

dim.

Säu - len hal - len

cresc.

den Chor der Gräf - te der Kö - ni - ge ent -

cresc.

lang....., auf ihm ruht Gar - ci - as, noch

dim. nicht in Staub zerfal - len; *f* des Kö - nigs

Leich - namdeckt den Ein - gang in die Gräf - - te,

dass kei - ne Hand das Thor zum Grab der Lie.be lüf.te... *Recit.*

Allegro. Don Gar - ci - as der Kö - nig ruft sei nen Kämmer - ling:

„Geh, brin - ge mei - ner Toch - ter von mei - nem künftigen Ei - dam, Don

f

Pedro, den Ver - lo - bungsring. Sie hal - te sich zum drit - ten Tag be - reit, zum

Herrscher von Ca - sti - li - en zu ziehn. Du — führst als Marschall ihr Ge - leit. Der

sf *p*

Rit - ter geht zum Frä - u - lein und knie - et vor ihr hin, des Königs Worte stammelnd; sie

sieht sein Aug' in Thränen und ü - ber - hört der Wor - te Sinn, dann wendet sie er -

sempre dim.

sempre dim.

blasst sich von ihm ab und seufzet lei - se, tief in sich ver - lo - ren: -

pp

a tempo!^o

„Nein, eher geh' ich in mein Grab.“ Und wieder spricht der Kö. nig, von

heissem Grimment. braunt: „Geh, Kämmerling, und bringe den Ring dem stolzen

Fräulein, sie trag ihn heut noch an der Hand und reich die Hand zu dem Verlöbnis

hin, sonst soll sie meines Zorns Gewicht empfinden, so wahr als ich der

Kö. nig bin!“ Der Rit.ter knie. et nie. der und beut den Ring ihr dar und

seufzt die harten Worte und birgt ihr sei-ne Thränen, gedeckt vom Ringellocken-

Haar. „So nehm' ich denn den Ring von deiner Hand, so reich' ich dir die Hand zum

ew'-gen Bunde, folg mir ins un-bekante Land!“

Und

an dem dritten Ta - ge wohl um das Morgen - roth, als sie zum Aufbruch

blie sen, erschallt's durch al le Hal len: Des Kö nigs Tochter, sie ist tod!

Und

als mansie zur Gruft der Ahnentrug, da wankt der Kämmerling, als Marschall des Ge.

leits, ein Leichnam vor dem Trauerzug.

Da ward die Burg so

ö - de, und spät nach Mit - ter - nacht, als auch der Schmerz ver - stummt, hat

lei - se sich der Rit - ter das Thor der To - den auf - ge - macht -----

Da schläft sie bei der Lam - pe Schein, als sei das

dolcissimo ben tenuto

kw. ** Ped.*

Schönste nur des To - des würdig ----- und steigt in die

pp stacc.

Gruft hin - ein... Dann erst ent - fernt, dann nä - her, kniet

cresc.

con Ped.

er am off-nen Sarg, dann strömen sei-ne Thränen, dann

bricht er aus in Wor-te, was er so lang im Bu-sen

con gran espressione

barg! „O du, die ich im Le-ben stumm ge-liebt, o

hier im Gra-be darf ich's dir ver-trau-en; eh dies gebrochne

Herz ver-stiebt!“ Und zärtlich, schüchtern naht er sich dem kal-

dolce tenuto

con Ped.

cresc.
ten Munde und küsset sanft die Lippen, dann glühender

cresc.

f entzückter, besiegelt er den Tod des bund. Sein Hauch durch.

dim.

f *dim.* *p*

cresc. wärmt, durchglüht sie, er belebt, die Wangen röthen sich;

cresc. *f* *p*

p es lispeln Worte, wie Lieb' der Lieb' entgegen strebt. Da öffnet sich das

cresc. *cresc.*

f *ff* *dim.*
Auge, wie selig, wie verklärt, — als sei zum ird'schen Leben die

f *ff* *dim.*

Se.lig.keit des Him.mels der Auf - - - er - stan.de.nen noch ge -

ff

ff

con Ped.

währt. Erschütternd, unaussprechbar ist die Lust! er füh.let sich von ih.rem

dim.

diminuendo

Arm umschlungen, sie pressen schwei - - - gend Brust

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

p *p* *pp* *cresc.*

an Brust.

f *ff* *dim.*

sempre Ped.

„Und musst du mich verlassen wenn

pp

mf *dim.* *p* *dolciss.*

(nach und nach mit einer Saite)

con Ped.

früh die Lerche singt, so will ich süß hier träumen, bis

mir dein Kuss allnächtlich der Liebe neuen Morgen bringt!

Hernieder zieht sie ihn ins blühnde Grab und sauget schmeichelnd seines Mundes

Hauch, das Ja von seinen Lippen ab. Verschlungen in den Armen der

pp

süßen Todesbraut, wie steigt sein Entzücken!

Allegro. *mf*

Dahorch! ein Tondes Schreckens, wie's grässlich dort her - nie - derschaut,

der Kö - nig, grimmig, bleich, schaut er hin - ab.

Ein Don - nerkracht die zu - gestürzte Thür,

geschlossen e - wig ist das Grab. — Den kö - nigli - chen

Man - tel ver - brei - tet er aufs Thor und sin - ket da - rauf

tr *sfz* *pianissimo* *p*

ff *[alle Saiten]* *diminuendo*

con Ped. *p* *crescendo* *f* *dim.*

dim.

nie - der, dann lädt er sei.ne Rit - ter zum letzten

The first system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics: "nie - der, dann lädt er sei.ne Rit - ter zum letzten". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Ma - le sterbend vor. „Ver - flucht sei, der von Fre.velmuth verführt, hier

ff *f* **Recit.** *dim.*

The second system continues the vocal line with lyrics: "Ma - le sterbend vor. „Ver - flucht sei, der von Fre.velmuth verführt, hier". It includes a recitative section marked "Recit." with dynamic markings *ff* and *f*, and a piano accompaniment with a *dim.* marking.

jenseits die.ses Grabes.git.ters schreitet, und der mein La.ger hier be - rührt!“

f *dim.* *f* **a tempo**

The third system continues the vocal line with lyrics: "jenseits die.ses Grabes.git.ters schreitet, und der mein La.ger hier be - rührt!“". It includes a piano accompaniment with dynamic markings *f*, *dim.*, and *f*, and a tempo marking "a tempo".

Tempo primo.

p (mit einer Saite)

The fourth system is a piano solo section marked "Tempo primo." with a dynamic marking of *p (mit einer Saite)*. It features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand.

The fifth system continues the piano solo section from the previous system, maintaining the same complex rhythmic patterns in both hands.

Und hin - term Ei - sen - git - ter, da hö - ren in der

Nacht es die Tra - ban - - - ten flü - stern

wie un - ter - ird' - sche

Quel - - len, ganz lei - - se, dass er nicht er -

wacht. — So hört man's

noch beim fünf - ten Mor - gen - roth,
 dann starb es ab, so
 lei - se, im - mer lei - ser,
 dann war es stille wie der Tod.

f
poco a poco smorzando
(sanft)
f

Die Auflösung des letzten Nonenaccordes erhorche in der Schwingung der Saite A, die nach der Akustik die Octave A, die Quinte E und die Dur-Terz Cis deutlich hervorschweben lässt. Anm.d.Comp.
 V. A. 1806.

Der Sturm von Alhama.

Spanische Ballade nach dem Arabischen von Victor Aimé Huber.

Seiner Königlichen Hoheit dem Kronprinzen
FRIEDRICH WILHELM VON PREUSSEN
unterthänigst gewidmet.

Op. 54.

Componirt 1834, erschien 1835.

Nr. 7. *Andante con moto.* *p*

Ced. *

Durch die Strassen von Grana.da einst der Mauren.könig rit.te, von dem

Ced. *

Tho.re von El.vi.ra bis zu dem von Bi.barrambla. — We.he mir! Al.

pp

ha.ma! Kamen Brie.fe an den König: dass Al.hama sei ge.fallen. Warf die

pf *cresc.*

pf *cresc.*

Ced. *

Brie-fe in das Feuer, und den Bo-ten hieb er nieder. We-he mir! Al-

ha - ma! Von dem Maulthier steigt herun-ter und sein Ross besteigt er bald: Zaka-

cresc. *f*

cresc. *f*

tin*) er aufwärts reitet nach dem festen Schloss Alhambra. We-he mir! Al-

ha - ma!

Allegro. *cresc.*

Piano il crescendo. Ange-

p *sf* *sf* *sf* *sf*

kom-men im Al-ham-bra, rasch be-fiehlt er sei-nen Treu-en: „Die Trom-

*) Zakatinstrasse und-Platz in Granada. Anm.d.Comp. v. A. 1806.

pe - ten las - set schmet - tern und die sil - bernen Po - sau - nen.

We - he mir! Al - ha - ma! Und die

rau - he Krie - ges - trommel las - set wild zum Streite rühren, dass es

al - le Mau - ren hö - ren, von der Ve - ga*) und Gra - na - da."

We - he mir! Al - ha - ma! Als den

*) Die Ebene, in welcher Granada liegt. Anm. d. Comp. V. A. 1806.

Schall die Mauren hörten, der zum blut'gen Strei-te ruft, Ein und Ei-ner, Zwei und

Zwei-e, sie sich ei-lig al-le scharten. We-he mir! Al-ha-ma! Hub ein

al-ter Maur' die Re-de, al-so sprach er zu dem Kö-nig: „Wa-rum

rufst du uns, o Herr! wa-rum ruft uns die Trom-pe-te?“

We-he mir! Al-ha-ma! „Hören

cresc. assai *ff*

sollt ihr, mei - ne Freun.de, ei - ne jam - mer - vol - le Kun - de: Vor der

cresc. assai

ff *sf*

Christen wil - dem Mu - the ist Al - ha - ma jü - ngst - ge - fal - len.“ We - he mir! Al -

sf

ha - ma!

Andante, con moto e pesante, questo marcato.

Al - ter Al - faqui*) ent - geg - net, mit dem lan - gen weissen Bar - te: „Recht ge -

schieht dir, ed - ler Kö - nig! ed - ler Kö - nig, du ver - dienst es! - *languendo*

dimin.

*) Maurischer Oberpriester. Anm.d.Comp. [Sprich qu=k. M.R.] V. A. 1808.

p
We - he mir! Al - ha - ma!

f
Schlugst die tap - fern Bencer - ra - ges, sie, die Blü - the von Gra - na - da; hast die

Fremden auf - ge - nommen, die aus Cor - do - va ent - flo - hen.*)

dimin.

p
We - he mir! Al - ha - ma!

f
Drum ver - die - nest du, o Kö - nig! ei - ne dop - pelt har - te Stra - fe, dass dein

* Die Zegri, welche die Bencerrages verleumdeten. (Vergl. Gesch. der bürgerl. Kriege in Granada von Spalding. 16. Abschn.) Anm. d. Comp. V. A. 1806.

Reich und du ver - derbest, dass Gra - na - da sel - ber fal - le.

dimin.

We - he mir! Al - ha - ma!

p

Wenn das Recht man nicht mehr eh - ret, ist es Recht, dass Alles sin - ke, dass Gra -

più forte
f
pesante assai
ff

na - da sel - ber fal - le, und mit ihm auch du ver - derbest."

ff staccato
dimin.

We - he mir! Al - ha - ma! Feuer

p
stringendo
staccato crescendo
dimin.
p

In Tempo d'Allegro.

cresc. *f*

strah - len sei - ne Au - gen, als der Kö - nig dies vernommen; da von

Recht der Prie - ster re - det, spricht vom Rech - te auch der

Kö - nig: We - he mir! Al - ha - ma!

con fuoco sf *f* *f* *f*

„Weiss als Kö - nig, dass nicht Rech - tens, was des

sf *sf*

Kö - nigs Wil - len hemmt.“ Al - so spricht der Mau - renkö - nig, und er

ten. *ten.*

wie hert laut vor Zor - ne. *mf* We - he mir! Al - ha - ma!

p Maur'Al - fa - qui! Maur'Al - fa - qui! Du mit

cresc. *f* dei - nem lan - gen Bar - te, dich zu fa - hen er ge - bie - tet, um des

Fal - les von Al - ha - ma! *sf* We - he mir! Al -

sf ha - ma! *sf* Lässt dein

Haupt her un - ter schla - gen, am Al - ham - bra auf es

sf *sf* *sf*

ten. *ten.*

stecken, dir zur Stra - fe, und zum Schre - cken al - len

tenuto *sf* *sf*

de - nen, die es se - hen. We - he mir! Al -

mf *sf* *sf*

ha - ma!

sf *sf* *sf*

Andante.

„Rit.ter

Adagio.

diminuendo *ritardando* *piano* *mf*

ih, und wackre Män_ner, sprecht von mir zum König die - ses, sprecht zum König von Gra.

dimin. na da, dass ich nichts ihm hab' ver. schuldet. *con gran dolore* We - he mir! Al - ha -

dimin. *dolente*

p espressivo ma! Dass Al - ha - ma ist ver - lo - ren, füllt mein Herz mit bittrem Gra.me. Doch hat

p

er die Stadt ver - loren, wohl viel mehr ver. loren Andre; - We - he mir! Al.

ha - - ma! Ja die Va - ter ih.re Söh.ne, und die Wei_ber ih.re Gat_ten, sein Ge.

dimin.

dimin.

piano *p*

liebtestes der Eine, und der Andre seinen Ruhm. We - he mir! Al - ha -

doloroso *p* *abbandonato*

ma! Und ich selbstverlor die Tochter, sie, die Blu-me die-ses Lan-des, hun-dert

A rallentando

Unzen gab ich ger-ne, sie zu lö-sen, wenn ich könnte!" We - he mir! Al-

ritenuto

morendo **Allegro, ma meno.** *cresc. sf*

ha - - ma! Als der Al - faqui ge - sprochen, ward sein Haupt ihm ab - ge -

cresc. sf *piano*

schla-gen, am Al - hambra auf - ge - ste-cket, wie der Kö-nig es be-foh-len. We - he

Andante.

mir! Al-ha - ma! *rit.* Männer, Wei-ber, kleine Kin-der den Ver-

lust da laut be - wei - nen, und die Damen weinten al - le, die es gab in ganz Gra-

nada. *ritenuto* We - he mir! Al - ha - - ma! *a tempo* Auf den Strassen und Bal-

ritenuto *a tempo*

könen sieht man Trauer al - lent - hal - ben, wie ein Weib der Kö - nig weinet, weil er

piano

rallent. al - so viel ver - loren! *smorzando* We - he mir! Al - ha - - ma!

rallent. *pp* *pp*

Hueska.

Ballade von J. N. Vogl.

Op. 108 Nr. 2.

Componirt vermuthlich 1846, erschienen 1847.

Nr. 8.

Allegro. impetuoso

f *sf* *sf appassionato*

cresc. *Ped.*

Vor dem Schlosse Don Lo - ran - ca's lehnt Hu -

p *cresc.*

es - ka, dü - ster schweigend, Mohrenfürst am Ni - ger, fremder Herrschaft jetzt den

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

Nacken beu - gend.

cresc. *cresc.*

con duolo

Nicht des E - bro's Sil - ber - wel -

piano

len kön - - - nen sei - nen Blick ver - lok -

ken, nicht das flücht'ge Gold der Wol -

ken, nicht der Hy - a - cin - the Glock - - - ken.

Nur nach Don - na A - na*) hat er

sempre piano

sei - nen glüh - den Blick er -

ho - ben, nach der Her - rin,

de - ren Schön - heit

wie - der strahlt vom Söl - ler dro - ben.

*) gesprochen = Anna. M. R.

poco a poco sempre

Und mit im - - mer

più crescendo
 hei - - sern Glu - - then flammt es in des

Ne - - gers - - Her - - zen, wel - - ches grim - - mer

stets - - zer - - ris - - sen hoff - - nungs - - lo - - ser

Lie - - be Schmer - - zen.

crescendo *stacc.* *cresc.*

* Ad. *

dim. *stacc.*

Da be - ruft ihn Don Lo-ran-ca:

p. *pp.*

„Auf! Hu-es-ka, Ne-gersklave, ei-nen Dienst-

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

musst du ver-richten, auf, aus deinem trägen

p. *cresc.* *p.*

Schlafe! Don - - na A - na wünscht zu

fahren auf des E - bro's Sil - ber - - wel - len,

frisch zur Bar - ke, fass das Ru - der, lass des

Ar - mes Seh - nen schwel - - - - len!

Lei - - te hin sie durch die Flu - then nach den

schat - tig - küh - len Au - en, wo die Ta - ma - ris - ken

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a half note 'schat' followed by eighth notes 'tig - küh - len' and a quarter note 'Au - en,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with a prominent eighth-note figure in the left hand.

rau - - - - - schen, A - pri - ko - sen sind zu schau - - -

The second system continues the musical score. The vocal line has a long note 'rau -' followed by 'schen,' and then 'A - pri - ko - sen sind zu schau -'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some melodic movement in the right hand.

- en, wo die Ta - ma - ris - ken rau - schen, A - pri - ko - sen sind zu

The third system continues the musical score. The vocal line has a long note '- en,' followed by 'wo die Ta - ma - ris - ken rau - schen, A - pri - ko - sen sind zu'. The piano accompaniment includes a 'cresc.' marking and a fermata over the final measure.

schau - en. Und zum Schlag der Zi - ther magst du ihrein Ne - ger - liedchen

The fourth system continues the musical score. The vocal line has a long note 'schau - en.' followed by 'Und zum Schlag der Zi - ther magst du ihrein Ne - ger - liedchen'. The piano accompaniment features a 'p' marking and a dense texture of sixteenth notes in the right hand.

singen, und zum Schlag der Zi - ther magst du ihrein Ne - ger - liedchen singen,

The fifth system continues the musical score. The vocal line has a long note 'singen,' followed by 'und zum Schlag der Zi - ther magst du ihrein Ne - ger - liedchen singen,'. The piano accompaniment continues with its dense sixteenth-note texture.

sf doch nicht wie - der *sf* darf die

Bar - ke, merk es wohl, zu - rü - ck sie bringen.

Mir ver - ra - then ward's, dass A - na heimlich ei - ne Lie - be

näh - ret, die zu - wi - der mei - nem Ran - ge,

die zu - wi - der mei - ner Eh - re.

sf *p*

Tief wie nir_gends ist der E_bro

p

süd_wärts, dicht beschirmt von Bäu_men.

p

Du ver.

cresc.

stehst, nun in die Gondel, mor_gen magst du wie_der träumen."

pp

Calé

Molto moderato.

p Auf des E - bro's Spie - gel.

Dolce.

piano

ped.

wo - gen glei - tet hin und her die Bar - ke,

cresc.

mf cresc.

und das Ru - der, das be - mal - te, hält Hu -

mf

* *ped.* * *ped.* *

p

es - ka's Arm der star - ke. In der Bar - ke

dim.

p

ped.

sitzt die Her - rin bleich und schön, im stil - len

mf *cresc.*

Sinnen. Je - ner vorn am Schna - bel schau - dert

cresc.

Ped.

ob dem fin - ste - ren Be - gin - nen. Spricht die

dim. *p*

Da - me: „Wie doch brin - gen A - bend - lüf - te sü -

dolce

Ped.

-sse La - be!“ Doch Hu - es - ka denkt: „Sie

mf *cresc.*

Ped.

cresc. *mf*

** Ped.* ***

strei - fen Nachts auch ü - ber man - - - chem

dim.

dim.

Gra - be." Spricht die Da - me: „Horch, wie lieb - lich

dim. *p*

sind der Nachti - gal - - - - - len Klän - ge!" Doch Hu.

mf *mf* *cresc.*

* Ped. * Ped. *

es - ka denkt: „Die klin - gen nicht hin ab durchs

cresc. *dim.*

Fluth - ge - drän - ge." Spricht die Da - me: „Wie sich

p *piano*

Wel - le scherzend doch auf Wel - - - - - le wie - get!" Doch Hu.

mf *mf* *crescendo*

* Ped. * Ped. *

cresc.
 es - ka denkt: „So man - che schäumt noch

heiss, die Nachts ver - sie - get.“ Da ver - schwin -

dim. *p*

den im Ge - bü - - sche bei - de mäh - lich mit dem

Na - chen, dunk - ler wird's, die Ster - ne fun - keln,

pp

nächt - lich stil - le Him - - mels - wa - chen.

piano

* *Red.* * *Red.* *

p stringendo

Horch! da gellt ein Schrei aus ei - nes

dim. riten.

piano stringendo

cresc.

Wei - bes Keh - le durch die Stil - le, - hell und schneidend -

cresc.

cre - - scen - do - - forte

Pausa.

pp

und das al - te Schweigen stört nur noch die Gril - le. -

pp

ppp

Pausa.

Tempo primo.

pp dolcissimo

Ad.

*) Der erste der gebundenen Töne braucht nicht zu klingen, so dass der zweite nur durch den Rückschlag einen Laut erzeugt, falls es das Instrument zulässt. Anm. d. Comp.

p
Sagt, was schwimmt dort auf dem E - bro,

mild vom Mond - licht ü - ber - gossen? Sieh, zwei

pp

* *Ad.* * *Ad.*

Lei - chen, Don - na A - - na, von Hu -

cresc.

8..... 8.....

es - ka's Arm um - schlo - ssen. -

pp

6 8

* *Ad.* *

G. Orientalische Balladen und Gesänge.

Drei Balladen von Freiligrath.

Der Mohrenfürst.

Ballade von Ferd. Freiligrath.

Op. 97 Nr. 1.

Componirt und erschienen 1844.

Vivace, non troppo allegro.

Nr. 9.

staccato

Sein

Heer durch_wog_te das Pal-men_thal, er wand um die Lo-cken den Purpurshawl; er

hing um die Schul - tern die Lö - wenhaut; kriegerisch klirr - te der

poco a poco crescen

Be - cken-Laut, krie - gerisch klirr - te der Be-cken Laut.

Wie Ter - mi - ten wog - te der

wil - de Schwarm; den goldum - reif - ten, den schwarzen Arm schlang er um die Ge -

lieb - te fest: „Schmü - cke dich, Mäd - chen, zum Sie - ges - fest,

schmücke dich, Mäd - chen, zum Sie - gesfest!

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics 'schmücke dich, Mäd - chen, zum Sie - gesfest!'. The piano accompaniment includes a 'do' marking under the first few notes and a 'f' (forte) marking later in the system. There are also '3' markings above some notes in the piano part, indicating triplets.

The second system shows the piano accompaniment for the second system of the score. It consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines.

Sieh', glänzen.de Per - len bring' ich dir dar! Sie

The third system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics 'Sieh', glänzen.de Per - len bring' ich dir dar! Sie'. The piano accompaniment includes a 'p' (piano) marking.

flicht durch dein krau - ses schwarzes Haar! Wo Per - si - a's Meer - fluth Ko -

The fourth system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics 'flucht durch dein krau - ses schwarzes Haar! Wo Per - si - a's Meer - fluth Ko -'. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

ral - len umzischt, da ha - ben sie trie - fen.de Taucher gefischt. Sieh',

The fifth system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics 'ral - len umzischt, da ha - ben sie trie - fen.de Taucher gefischt. Sieh,'. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

Federn vom Strausse, lass sie dich schmücken! Weiss auf dein Antlitz, das

cresc.
dun.ke.le, ni - cken! Schmücke das Zelt! Be - rei - te das Mahl!

cresc.

Fül - le, be - krän - ze den Sie - ges - po - kal, fül - le, be - krän -

p *f* *p*

ze den Sie - ges - po - kal!

f *ff*

*nobile mosso**p*

Aus dem schimmernden, weissen Zelte hervor tritt der

schlachtge-rü-stete fürstliche Mohr: so tritt aus schimmernder Wolken Thor der

Mond, der verfin-ster-te, dun-ke-le vor. Da

grüsst ihn jubelnd der Seinen Ruf, da grüsst ihn stampfend der

Ros - se Huf. Ihm rollt der Ne - ger treu - es Blut und des

mezzo forte

Ni - gers räth - sel - haf - te Fluth, und des Ni - gers räth - sel - haf - te

Fluth.

ff

Ced.

„So führ'uns zum

sf

Sie - ge! So führ'uns zur Schlacht!“

sf

Sie stritten vom Mor - gen bis tief in die

Nacht. Des E - le - fan - ten ge - höhl - ter

Zahn feu - er - te schmetternd die Kämpfer an. Es

fleucht der Leu, es flich'n die Schlan - gen vor dem

Rasseln der Trom - mel, mit Schädeln be - han - gen.

Hoch weht die Fah - ne, ver - kün - - dend

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line contains the lyrics "Hoch weht die Fah - ne, ver - kün - - dend". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Tod; das Gelb der Wü - ste färbt sich

The second system continues the vocal line with the lyrics "Tod; das Gelb der Wü - ste färbt sich". The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

roth.

The third system begins with the vocal line on a treble clef staff, which is mostly silent, with the word "roth." written below it. The piano accompaniment features a more active eighth-note bass line and a right hand with sixteenth-note runs. Dynamics include *ff* and *sf sf sf sf*.

dimin. *p*

The fourth system shows the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *dimin.* and *p*.

dimin. *ben tenuto*

The fifth system continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *dimin.* and *ben tenuto*.

Die Mohrenfürstin.

Ballade von Ferd. Freiligrath.

Op. 97 Nr. 2.

Componirt und erschienen 1844.

Adagio non troppo. affettuoso

Nr. 10.

Fern tobt der Kampf im Palmenthal!

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 12/8 time signature. It begins with a rest followed by the lyrics "Fern tobt der Kampf im Palmenthal!". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, rhythmic pattern of chords and arpeggios.

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "Sie a_ber be_rei_tet da_heim das Mahl; sie füllt den Be_cher mit". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including a section marked with a piano (*p*) dynamic.

The third system of the score features the lyrics "Palmensaft, um_win_det mit Blu_men der Zelt_stä_be". The piano accompaniment includes a section marked with a piano (*p*) dynamic.

The fourth system concludes the page with the lyrics "Schaft." The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic texture.

Mit Per - len, die Per - si - a's

Cres. * *Cres.* * *Cres.* *

Meerfluth gebar, durchflieht sie das krau - se - schwarze - Haar, schmückt die

Stir - ne mit wal - len - den Fe - dern - rund und den

Hals und die Ar - me mit Mu - scheln - bunt. Sie

setzt sich vor - des Ge - lieb - ten - Zelt; sie lauscht, wie fer - ne das

Kriegshorn gellt. Der Mit - tag brennt, und die Son - ne sticht, die

Krän - ze wel - ken, sie ach - tet's nicht, die Krän - ze wel - ken, sie

ach - tet's nicht. Die Son - - - ne sinkt, und der

A - bend siegt; der Nacht - - thau rauscht, und der

Glüh - - wurm fliegt. Aus dem lau - en Strom - blickt das

Kro - ko - dil, als ob es der Küh - le ge -

nie - ssen will. Es regt sich der Leu und

cresc.

brüllt nach Raub, E. le - fan - ten ru - del durch.

dimin. *cresc. f*

rau - schen das Laub. Die Gi - raf - fe sucht des

dimin. *8*

La - gers Ruh', Au - gen und Blu - men

8 *dolce, tenuto*

schlie - ssensich zu, Au - gen und Blu - men

schlie - ssen sich zu.

marcato

Allegro.

p

Ihr Bu - sen schwillt vor Angst em - por;

p *cresc.*

cresc.

da naht ein flüch - ti - ger blu - tender Mohr.

f

„Ver - lo - ren die Hoffnung! ver - lo - ren die Schlacht!

f

dein Buh - le ge - fan - gen, gen We - sten ge - bracht!

ans Meer! ans Meer! den blan - ken Men - schen ver -

kauff!“Da stürzt sie zur Er - de, das

Haar zer - rauff, die

Per - - len zer - drückt sie mit zit - - tern - der

Hand, birgt die glü - - - hen - de Wan - - -

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The vocal line begins with the lyrics 'Hand, birgt die glü - - - hen - de Wan - - -'. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with dynamic markings of *sf* (sforzando) throughout.

ge - - - im - - - glü - - -

The second system continues the vocal line with the lyrics 'ge - - - im - - - glü - - -'. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamic markings include *sf dim. mancando* and *sf dim.* in the lower staves.

hen - den Sand.

The third system concludes the vocal line with the lyrics 'hen - den Sand.'. The piano accompaniment features a *sf* marking and a *diminuendo* instruction in the lower staves. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

The fourth system is primarily piano accompaniment. The right hand continues with the eighth-note pattern, while the left hand has a few notes. A *piano* marking is present in the lower staff.

The fifth system is primarily piano accompaniment. The right hand continues with the eighth-note pattern, and the left hand has a few notes. Dynamic markings include *più piano* and *morendo* in the lower staff.

Der Mohrenfürst auf der Messe.

Ballade von Ferd. Freiligrath.

Op. 97 Nr. 3.

Componirt und erschienen 1844.

Nr. 11.

Allegro assai.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a whole rest. The lower staff is a bass clef with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass. The system concludes with a staccato (*stacc.*) marking over a few notes in the upper staff.

The second system continues the piano accompaniment with a consistent eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

The third system introduces a *leggiere* marking, indicating a lighter touch. The bass line continues with eighth notes, while the treble part features more complex chordal textures.

The fourth system shows a continuation of the piano accompaniment, with the bass line maintaining its rhythmic drive and the treble part providing harmonic support.

The fifth system concludes the piece. It includes the text "Auf der" in the upper right. The piano accompaniment ends with a piano (*p*) dynamic marking. The upper staff has a whole rest, and the lower staff ends with a final chord.

Mes-se, da zieht es, da stürmt es hin - an zum Cir-kus, zum

glat-ten, ge - eb - ne-ten Plan. Es schmet-tern Trom-pe-ten,

das Becken klingt, dumpf wir - belt die Trommel,

Ba-jaz-zo springt, Ba-jaz-zo springt, Ba-jaz-zo

springt.

Her - bei, her - bei! das tobt und

drängt; her - bei, her - bei! das tobt und drängt; die

Rei - ter flie - gen; die Bahn durchsprengt der Tür - ken -

rapp' und der Brit ten fuchs; die Wei ber zeigen den

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "rapp' und der Brit ten fuchs; die Wei ber zeigen den". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass line and chords in the treble line.

üp - pi-genWuchs.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "üp - pi-genWuchs.". The piano accompaniment includes triplets in both the treble and bass staves.

The third system continues the piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the treble line, with some triplet markings.

The fourth system continues the piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the treble line, with some triplet markings.

da tranquillo

Und an der Reitbahn verschleiertem

The fifth system begins with a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "Und an der Reitbahn verschleiertem". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass line and chords in the treble line. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

meno in tempo

Thor *a tempo* steht ernst ein kraus-ge-lockter

non forte *dimin.*

Mohr; *a tempo* die türkische

non forte *cresc.*

Trommel schlägt er laut, auf der Trommel liegt eine Löwen-haut. *a tempo*

f *dimin.* *p*

simile Er sieht nicht der Reiter zier-lichen Schwung, *a tempo*

dimin.

espress. er sieht nicht der Rosse gewagten Sprung. *a tempo*

f Mit starrem, trockenem Au-ge schaut der Mohr auf die zot-ti-ge *dimin.*

Lö-wen-haut. *[a tempo]* Er denkt an den fer-nen, *affettuoso*

fer-nen Ni-ger, *a tempo* und *ritenuto*

cresc. dass er ge-jagt den Löwen und Ti-ger; *a tempo*

und dass er ge-schwungen im Kampfe das Schwert, und dass er

dimin.
nim. mer zum La - ger ge - kehrt;

colla parte *a tempo* *p* *dim.*

con molto affetto
und dass Sie Blumen für ihn ge - pflückt,

a tempo *p*

und dass Sie das Haar mit Per - len geschmückt.

dim. *a tempo* *dim.*

Sein Au - geward nass, mit

p *mancando* *piano* *cre -*

dum - pfem Klang schlug er das Fell, dass es ras - selnd zer - sprang.

scen - do *ff* *p*

Der Asra.

Ballade von H. Heine.

Seinem Freunde, dem Herrn JULIUS BERGER, Direktor der
National-Versicherung in Stettin, gewidmet.

Op. 133.

Componirt 1863, erschienen 1867.

Andantino.

Nr. 12.

Täglich ging die wun-der-schö-ne Sul-tans-toch-ter auf und nie-der

p stacc.

um die A-bend-zeit am Springbrunn, wo die wei-ssen Was-ser-plätschern.

ritenuto

Un pochettino più lento.

Täg - lich stand der jun - ge Skla - ve um die A - bend -

zeit am Spring - brunn, wo die wei - ssen Was - ser plät - schern,

täg - lich ward er

Ped. simile

bleich und blei - cher,

täg - lich ward er bleich und blei - cher.

Allegro. assai piano

Ei - nes A - bends trat die Für - stin auf ihn zu mit ra - schen

piano

p

Wor - ten: „Deinen Na - men will ich wis - sen, dei - ne Heimath, dei - ne

p *p*

Sippschaft.“ Und der

rit. *cresc.*

Skla - ve sprach, „Ich hei - sse Ma - ho - met und bin aus Ye - men, und mein

Stamm sind je - ne As - ra, welche ster - ben, wenn sie lie - ben, ja, mein

Stamm sind je - ne As - ra, welche ster - ben, wenn sie lie - ben, wel - che

ster - - ben, wenn sie lie - - - - - ben.“

con forza *cresc. rit.* *dolce*

Bilder des Orients.

Gedichtet von H. Stieglitz.

Dem Herrn GRAFEN VON REDERN, Generalintendanten
der Königlichen Schauspiele zu Berlin, ehrerbietigst zugeeignet.

Erster Kranz.

Wanderbilder aus Arabien.

Melek und Maisuna.

Arabischer Liederkreis.

a) Die Geister der Wüste.

Allegro feroce. H. Stieglitz.

Op. 10 H. I Nr. 1.
Componirt 1833, erschienen 1834.

Nr. 13.

musical score for piano introduction, marked *cresc.* and *dim.*

Alle.

musical score for the first line of lyrics, marked *fz* and *cresc.*

Hui! wie die Wol - ke von Staub und Brand so wild sich stürzt auf das

musical score for the second line of lyrics, marked *fz* and *Erster.*

dür - re Land! Hui! Auf der O -

musical score for the third line of lyrics, marked *dim.* and *p*

a - - - sis lag ich, heult' ich und lag, und

konnt' sie nicht dör - ren den lan - - - gen Tag.

cresc.

Zweiter.

Mich trug der Wir - - bel vor - bei die

Fluth, ich schlürft' und schlürf - - te und

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. dim.

Dritter.

blieb doch Gluth. Mir dörrt die Hit - ze den hei - sern Schlund, nur

pp una corda

Blut mag küh - - len den hei - - ssen

Mund.

cresc. *tutte corde* *f*

Alle.

Drum lasst uns wir - belnzum stau - bi-gen Pfad, wo

matt er - lech - zend der Wan - drer naht. Hui!

dim. *p*

Den hei - ssen O - dem erschlüft ihn ein, sein star - res

dim. *p*

pp

Blut - mag uns Küh - lung sein!

pp *una corda*



b) Der verschmachtende Pilger.

Tempo aggiustato.

H. Stieglitz.

Op. 10 H.I. Nr. 2.

Componirt 1833, erschienen 1834.

Nr. 14.

1. Ein - mal Mek - ka noch zu - se - - hen,
 2. Doch die mü - den Kräf - te - sin - - ken,
 3. Ist die See - le schon ge - schie - - den

una corda

war mein Wunsch, be - vor ich ster - - be, dann wollt'
 Ru - - he sucht' ich, kann nicht wei - - ter, fer - ne
 von dem mü - den Er - den - stau - - be? Al - lah,

1. 2. 3.
 ich als Mahom's Er - be ein in sei - ne Pforten ge - - hen.
 dortziehn die Be - glei - ter, Mekka's heil' - ge Luft zu trin - - ken.
 dei - ne Schatten - lau - be sen - det Küh - lung mir und Frie - - den!

c) Melek in der Wüste.

H. Stieglitz.

Op. 10 H.I Nr.3.

Componirt 1833, erschienen 1834.

Allegro.

Nr. 15.

Heiss glüht der

Pfad; am frü - hen Tag war Me - lek schon zum We - ge

wach; nun zieht er lech - - zend im Mit - - tags -

brand von Durst ver - - folgt durch den sen -

- gen - den Sand.

cresc.

Es heult die Hy - ä - ne, der Par - del brüllt, des Gluth - sands

Stru - del den Blick ver - hüllt: „Und trüg' ich's selbst auch

dim. läu - - - ger noch, du treu - es Ross er -

dim. *p*

lägst mir doch!

Und höher der Wirbel den Staub auf -

wühlt, kein La - be - trunk, kein Schat - ten kühl. Da blickt er zum

dim. Him - mel, sein Au - - - ge fleht, *p* die

lech - zen - de Lip - pe wird

zum Ge - bet!

Adagio.

„Der du die Grä - ser trän - kest mit Thau, der du ins

pp
con Ped.

cresc.
Gluthmeer star - renden Sandes hast die O - a - - se hin - - ge - gos - sen, schenke Er -

cresc.
p

qui - ckung mir! Wecker des Tags - und der Näch - te Hüter, nicht indem

p

Gluthsand hier lass mich ver - schmachten, des Le - bens Ge - bie - - ter!

p

leggiero *pp* „Horch! er -

una corda pp legato

ad. * *Ped.*

füllt nicht die Luft wan - dernder Ka - ta's Schar?

* *Ped.* *

cresc.

Ist er noch fern, der Quell, dem dür - stend ihr ent -

cresc. *due corde*

Ped. * *Ped.*

ge - gen zieht? Auf, auf! mit der Vö - gel

* *tutte corde*

Schwarm, auf, flie - gemein Ross! Dort letzt mit er -

qui - cken - der Küh - lung uns der

dim.

dim.

spru - deln - de La - be -

p

p

quell!“

pp

d) Die Oasis.

Adagio.

H. Stieglitz.

Op.10 H.I Nr.4.

Componirt 1833, erschienen 1834.

Nr. 16.

tranquillamente
dolce
con Ped.

Wie lockt der Pal - men
grü - nes Dach, wie rie - selt hell der stil - le Bach, wenn
drau - ssen in der Son - neGluth das Sand - meer auf - wogt,
Fluth bei Fluth! Ein hant durch web - tes

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

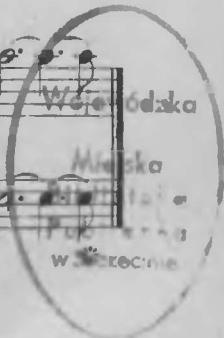
Blü - then_kleid ist auf den Bo - den hin - ge_streut, und

aus den Blü - then, rein und hell, springt mur - melnd auf der

fri - sche Quell, springt mur - melnd auf der

fri - - - - - sche Quell.

Ped.



e) Lied eines Vögleins in der Oasis.

Soave e tranquillo.

H. Stieglitz.

Op. 10 H.I Nr.5.

Componirt 1833, erschienen 1834.

p *sotto voce*

1. Ich schau - le leicht mich im grü - nen Laub, — und
 sing' ich sin - ge von Fried' und Ruh, — von
 sing' ich sin - ge von Lieb' und Treu, — den
 naht und ru - het im Quel - len - thal, — er

Nr. 17.

pp *una corda*

con Ped.

drau - ssen wir - belt der hei - sse Staub. — 2. Ich
 drau - ssen klir - ren die Waf - fen da - zu. — 3. Ich
 Wand - rer lock' ich vom Pfad her - bei. — 4. Er
 lauscht dem Lie - de, ver - gisst der Qual. —

f) Melek am Quell.

H. Stieglitz.

Op. 10 H.I Nr.6.

Componirt 1833, erschienen 1834.

Allegro vivace.

Nr. 18.

f

„O wie du schnaubst aus vol - ler

Brust und stampfst vor Lust! Hat dich's er-quicket, mein Ross, du treuer Weg-ge-noss?

O wie sich nun mein Herz er-

neut des Le-bens freut! Nun regt sich je-der

Puls in mir, Al-lah, Al-lah, zum Dan-ke

dir! O wie du schnaubst aus voller Brust und stampfst vor Lust! Hat dich's er -

quickt, mein Ross, mein treuer Weg-ge - noss? Und wie er's spricht, des

We - ges Sohn, senkt nie - der sich die Son - ne

schon und giesst vom duft - gen Him - melrand

Pur - pur weit - über der Wü - ste Sand.

con Ped.

Und wie ihr letzter Schein ver-schwimmt, am Himmel Stern bei Stern er-

glimmt, hin-an blickt Me- lek, von Lust ent-zückt, aus je- dem—

*
Ster-ne Mai-su-na blickt.

„O die ihr schwimmt im blauen Meer, bringt Gruss ihr von der Liebsten

her? Auf euch wohl bli- ckend die Theu- re wacht, drum

strahlt so se - li - ges Licht die Nacht.“

con una corda

Am Quell ein

Ta - ma - ris - ken - baum um - säu - selt sei - ner See - le Traum.

Da schlummert Me - lek, - dicht um - laubt, ge - lehnt an

sei - nes Ros - ses Haupt!

Ped.

g) Maisuna am Brunnen.

H. Stieglitz.

Op. 10 H. II Nr. 1.
Componirt 1833, erschienen 1834.

Soave.

Nr. 19.

1. Ihr

una corda

habt ge - nug ge - trun - ken, ihr Her - den gross und klein! Die
 Wet - ter - wol - ken ei - len her - auf in dunk - ler Pracht; wo
 er auch im - mer blie - be er steht in Al - lah's Hut, mit

Son - ne ist ge - sun - - - ken, die Nacht bricht
 mag mein Me - lek wei - - - len in die - - ser
 ihm ist sei - ne Lie - - - be, sein Glau - - be

legatissimo

- schon her - ein. 2. Viel
 - schwar - zen Nacht? 3. Wo
 - und sein Muth!

Zweiter Kranz.
Bilder der Heimath aus Persien.

Ali und Fatme.

H. Stieglitz.

A. Ali im Garten.

Op. 10 H. II Nr. 2.

Allegro spiritoso con anima e dolcezza.

Componirt 1833, erschienen 1834.

col una corda

Nr. 20.

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

The first system of the vocal piece shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Dei-ne Stim-me lass er-tö-nen, ho-he Für-stin mei-ner". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern to the introduction.

The second system of the vocal piece shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Lie-be, dei-ne Bli-cke lass mir leuchten, blü-". The piano accompaniment features a more active texture with chords and moving lines.

The third system of the vocal piece shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "hend Licht der Ster-nen nacht!". The piano accompaniment includes a key change to a key with one sharp and one flat.

* Ped.

* Ped.

V. A. 1806.

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

Sang mir nicht der Kranz der Blumen: „Heut' auch will ich

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in the right hand.

dich be-glücken? Nie-der sende deine Strahlen, blü-

Ped.

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in the right hand.

hend Licht der Sternen-nacht!

* *Ped.* * *Ped.* *

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is mostly rests, while the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

The second system continues the musical piece. The vocal line remains mostly silent. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, showing some melodic movement in the right hand.

Ein-sam harr' ich — dei-nen Schrit-ten, — schweigend lausch' ich —

The third system introduces the first line of lyrics. The vocal line begins with a series of notes corresponding to the text. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

— dei-nen Tö-nen! Dei-ne Bli-cke — lass mir leuchten, blü - - -

The fourth system continues the lyrics. The vocal line is more active, with notes for each syllable. The piano accompaniment features a more complex texture with some triplets and chords. A *Ped.* (pedal) marking is present at the end of the system.

hend Licht der Ster - - - nen - - - nacht!

* Ped. * Ped.

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with lyrics: "hend Licht der Ster - - - nen - - - nacht!". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). There are two "Ped." markings below the piano part.

This system continues the musical score with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

B. Fatme vom Balkone.
Presto.

This system begins the section "B. Fatme vom Balkone." with a tempo marking of "Presto." It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a driving, rhythmic accompaniment.

This system continues the "Presto" section with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Meinen Kranz hab' ich ge - sen - det, a - ber

nicht dich zu be - glücken, schwei - gend sollt' er dir ver -

kün - den mei - ner See - le tie - fen Schmerz,

mei - ner See - le tie - fen Schmerz.

Uns - re Ros - se stehn ge -

sat_telt, fort_ nach Schi_ras eilt der Va_ter!



Horch,er ruft!



Von der Ge_lieb_ - - - ten nimm ein zit_ - - ternd



Le_ - - be_ wohl, nimm ein zit_ - - ternd Le_ - - be_



wohl!

dim. *pp*



Assad und Gulhinde.

Persischer Liederkreis.

a) Assad mit dem Selam.

H. Stieglitz.

Op.10 H.II Nr.3.

Componirt 1833, erschienen 1834.

Tranquillamente con gran espressione.

Nr.21.

1. Geht nun, ihr Blü - then, meiner Für - stin - Freu - de, und
2. Und ein' ich nun — die glühnde A - ma - ran - the dem

legatissimo

naht rei - be - schei - den ih - rer Ho - heit Thro -
rei - nen Gold - der glänzen - den Nar - cis -

ne, der Ro - se Schmelz im wei - chen Pur - pur -
se, dann fühlt die Freun - din, wie mein Herz ent -

klei - de, der Hy - a - ein - the blau.e Glo - cken -
brann - te, und wie ich schmerz - lich ih - re Näh' ver -

kro - - - ne!
 mis - - - se.

Dann schlin - - ge sich der
 So na - - het denn be -

leich-te Kranz der Win - de ins dun - kle Haar der
 scheiden mei - ner Schö - nen, und fragt sie euch, was

schat - ten den Cy - pres - - - se, die flüstern der Ge -
 As - - sads Herz em - pfin - - - de, dann sagt ihr mit den

lieb - - ten leis' und lin - de, wie nir - - - gend
 duft' - - gen Far - - - ben - - tö - - nen: „Er denkt, er

ich ihr hol - - des Bild ver - ges - - - se.
 fühlt, er ath - - met nur Gul - hin - - - del“

b) Taubenpost.

H. Stieglitz.

Op. 10 H. II Nr. 4.

Componirt 1833, erschienen 1834.

Allegretto grazioso.

Nr. 22.

1. Ein Täub - chen bringt mir täg - lich Grü - sse von Te - he -
 2. Die Täub - chen flie - gen sich vor - ü - ber, es küm - mert

ran nach Fer - ha - bad, und
 keins des an - dern Amt; ob

tau - send Grü - sse trägt ein an - dres zu - rück zur
 manch - mal nicht die Gluth der Zei - len wohl in ein -

gro - - - - - ssen Kai - ser - - stadt.
 an - - - - - der ü - - - - - ber - - flammt?

p *leggiero*

Ad. *

c) Gulhinde am Putztische.

H. Stieglitz.

Op. 10 H. II Nr. 5.

Componirt 1833, erschienen 1834.

Nr. 23.

ad libitum
destra

f

tr

Qd.

*

Recit.

Reich' mir den Schlei-er, E - mi - na, den wei - chen,

p

Qd.

* *Ped.*

blu-mendurch-wirk - ten Schlei-er, den mir der Va - ter aus Lar gesandt!

Ped.

*

destra

f

tr

Qd.

*

Reich' mir den flam_menden De - - - mant - gü_r - tel, dass ich ums

p
Ped. * Ped.

Fal - - - - - tengewand ihn schmie - ge, glän - - zen - der

* Ped. * Ped. *

wal - - let der sei - - - - - de - ne - - - Stoff.

Ped. * Ped. *

f
Ped. *

Reich' mir den Tul_bend, den

per - len - rei - chen, den, aus Ru - bi - nen - au - gen strah - lend, hoch

p *tr* *crese.*

ü - berwalet der Rei - gerbusch! **Con vivacità, non trop -**
Fort mit der Henna, der

p *Ped.* ** Ped.*

po presto.
Am - bra - sal - bel mag nichts er - bet - teln vom glei - ssen - den Schein.

dolce
A - ber die glü - hendste Ro - se gib mir, dass ich den Schmuck mit der

dolce *legato*

Schwe - ster thei - le; Schwe - ster der Ro - se ja nant' er mich oft, —

da - mals schon, als er von Te - heran's Ho - fe mit dem Gefol - ge zu -

erst uns be - such - te, und mich der Va - ter ihm heim - lich bestimmt.

Weisst du, E - mi - na, wie hoch ich er - rö - thet, als mir der Va - ter den Schlei - er zu

he - ben hier vor dem frem - den Man - ne be - fahl? -

Allegretto vivace.

Und jetzt darf ich ent - ge - gen ihm glü - hen,

p dolce

darf mich ihm schmü - eken als lie - ben - de Braut. Lä - chelst, E -

mi - - nal - werd' ich ge - fal - - len, wenn der Ge - lieb - te mich

cresc. *dim.*

wie - - der schaut?

f *p* *cresc.*

Ped.

Nun denn, ihr freundli - chen Blu - men -

p

au - gen, würzt das Ge - mach mir mit sü - sser Luft, Bo - ten von

As - sad's Her - zens - schlä - gen, Strah - len von As - sad's See - len -

duft! Ei - let wohl sei - nem

cresc. *dim.*

Wer - ben ver - bun - den, grü - ssend vor - an dem Freun - de nur?

Flü - stert mir schwellend von se - li - gen Stun - den, zeich - net mir

lie - bend des Theu - ren Spur!

Wollt mir, trau - te Ver - rä - ther, sa - gen: „Schon nicht mehr weit ist

nun - der Freund; freu - dig wird Herz - am Her - zen

schla - gen, wenn euch die näch - ste Stun - de ver - eint!“

p *f*

d) Abendgesang.

H. Stieglitz.

Op. 10 H. II Nr. 6.

Componirt 1833, erschienen 1834.

Allegro grazioso.

Nr. 24.

sempre *p*

Ped. * Ped. *

Red. [simile]

Le-ge den Schmuck nun an, schö-ne Gul-

hin-de; sie-he, die Mädchen nah'n lei-se, ge-schwin-de! Hier in dem Va-ter-haus stil-le zu

le-ben, da-mit ist's bald nun aus, wirst doch nicht be-ben?

Wis-se, mit

ppsc. *p*

Herrscher-macht ziehst du zum Ha-fen, dein wird nun all die Pracht, Güter und Skla-ven!

Schmü-cke dich, schö-ne Braut, schmü-cke dich ger-ne, denn der Ge-

lieb-te schaut schon aus der Fer-ne! Legeden Schmuck nun an,

sie-he, die Mädchen nah'n, lei-se, ge-schwinde, schöne Gul-

hin-del!

cresc.

Walewódzka
i
leicka
Biblioteka
M. J. 1806
Szczecin