

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

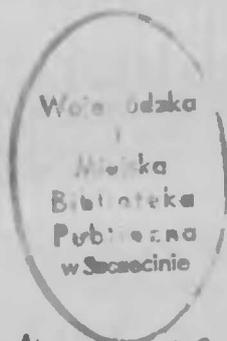


Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig  
Brüssel · London · New York ·

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 mitgekollt. 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 falschlich 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 Klagegedicht 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  $\succ$ .

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  $\text{♯}$  nach Vorl. 1:  $\text{♯}$ . 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  $\text{♯}$  vor den *dis* in Singst. und Begl., sowie das  $\text{♯}$  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 *E*dur-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 *E*dur-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  $\text{♩}$  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 Versehen 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 giebt.

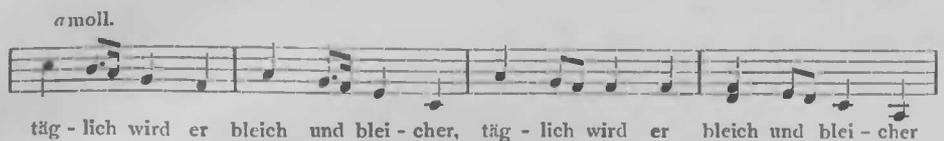
2) Loewes handschriftlicher Entwurf auf losem Blatte, von der Loeweschen Familie übermittelt, die Singstimme (mit Ausschnitt der ersten 4 Takte) und Zwischenspiel hinter »Sippschaft«, — auch einen Teil des Vorspiels enthaltend. In letzterem war die zweite Hälfte des siebenten und der achte Takt ursprünglich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

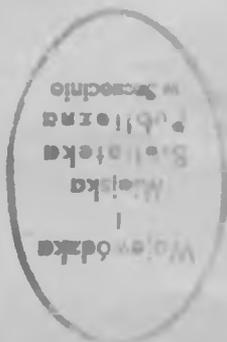
**Lar**, die Hauptstadt der persischen Provinz Laristan. **Tulbend**, der Turbanbund. **Henna**, gelber Farbstoff aus den Blättern der Alkannawurzel.

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

### F. Spanische Balladen.

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

### G. Orientalische Balladen und Gesänge.

9.	<b>Der Mohrenfürst.</b> Ballade. ( <i>F. Freiligrath.</i> ) Op. 97 Nr. 1 . . . . . Sein Heer durchwogte das Palmenthal. . . . .	76
10.	<b>Die Mohrenfürstin.</b> Ballade. ( <i>F. Freiligrath.</i> ) Op. 97 Nr. 2 . . . . . Fern tobt der Kampf im Palmenthal. . . . .	84
11.	<b>Der Mohrenfürst auf der Messe.</b> Ballade. ( <i>F. Freiligrath.</i> ) Op. 97 Nr. 3 . . . . . Auf der Messe, da zieht es. . . . .	91
12.	<b>Der Asra.</b> 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.	<b>Die Geister der Wüste.</b> ( <i>H. Stieglitz.</i> ) Op. 10 H. I Nr. 1 . . . . . Hui! wie die Wolke von Staub und Brand. . . . .	102
14.	<b>Der verschmachtende Pilger.</b> ( <i>H. Stieglitz.</i> ) Op. 10 H. I Nr. 2 . . . . . Einmal Mekka noch zu sehen. . . . .	105
15.	<b>Melek in der Wüste.</b> ( <i>H. Stieglitz.</i> ) Op. 10 H. I Nr. 3 . . . . . Heiss glüht der Pfad. . . . .	106
16.	<b>Die Oasis.</b> ( <i>H. Stieglitz.</i> ) Op. 10 H. I Nr. 4 . . . . . Wie lockt der Palmen grünes Dach. . . . .	112
17.	<b>Lied eines Vögleins in der Oasis.</b> ( <i>H. Stieglitz.</i> ) Op. 10 H. I Nr. 5 . . . . . Ich schaukle leicht mich im grünen Laub. . . . .	114
18.	<b>Melek am Quell.</b> ( <i>H. Stieglitz.</i> ) Op. 10 H. I Nr. 6 . . . . . O wie du schnaubst aus voller Brust. . . . .	114
19.	<b>Maisuna am Brunnen.</b> ( <i>H. Stieglitz.</i> ) Op. 10 H. II Nr. 1 . . . . . Ihr habt genug getrunken. . . . .	119

#### II. Kranz. Bilder der Heimath aus Persien.

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

##### Assad und Gulhinde. Persischer Liederkreis.

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

Ad. \*

So ritt er

*mf* *p stacc.*

Ad. \*

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.

The piano introduction is in 12/8 time, marked *p* (piano) and *legatissimo*. It features a melody in the right hand with a *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo) dynamic marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

Bass oder Bariton.  
*molto serio*

The vocal line for Bass or Baritone is marked *molto serio* and *sf* (sforzando). The lyrics are: "Hier steh' ich ein - sam auf dem Fels im". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction.

The vocal line continues with the lyrics: "Meer, die Wo - gen brau - sen höh - nend um mich". The piano accompaniment includes a *cresc.* marking.

The vocal line concludes with the lyrics: "her! Im Wel - ten mee - re selbst ein Fels, ein". The piano accompaniment features a *mf* (mezzo-forte) marking.

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

*cresc.*

Welt.

*dim.*

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

*p*

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

The first system of music consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics 'mild, du mei - ner al - ten'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

Schlach - ten - don - ner Bild. Mein

The second system continues the vocal line with the lyrics 'Schlach - ten - don - ner Bild. Mein'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some chordal changes in the treble.

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

The third system continues the vocal line with the lyrics 'Wort, der Schlach - ten Don - ner, ist ver - halt, dich'. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment.

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

The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'bän - di - gen sie nicht, Na - tur - ge -'. The piano accompaniment includes a 'dim.' (diminuendo) marking over the final measure.

walt.

The fifth system shows the vocal line with the word 'walt.' and a final rest. The piano accompaniment concludes with a 'sempre diminuendo' marking, indicating a continuous decrease in volume.

Er - zäh - le

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Er - zäh - le'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

du der Welt in

The second system continues the vocal line with the lyrics 'du der Welt in'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some harmonic changes in the left hand.

spät - ster Zeit: „Hier stand einst Er, ein Mann in Glück und

The third system introduces a time signature change from 4/4 to 12/8. The vocal line includes the lyrics 'spät - ster Zeit: „Hier stand einst Er, ein Mann in Glück und'. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern in the right hand, with a prominent bass line in the left hand.

Leid.“

*cresc.*

The fourth system shows the piano accompaniment with a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

*dim.*

The fifth system features a *dim.* (decrescendo) marking. The piano accompaniment continues with the melodic and rhythmic patterns established in the previous systems.

# 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 features a prominent tremolo effect in the right hand, which is indicated by the instruction 'sempre piano' and 'una corda'. The tempo is marked 'Andante largamente'. The key signature has 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  
 Między  
 Biblioteka  
 Publiczna  
 w Szczecinie

Doch einst im Maimond, bei vollem Pokal sitzt der Fran-ken-kö-nig beim  
fröh-li-chen 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 treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). 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.

groß - len - der Donner die Mahnung da - her: „Wo auch die mächt - i - ge Ei - che fällt, ihr

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

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

The third system shows the vocal line with some chromatic movement. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic drive and harmonic support.

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. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

# 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 melodic line with trills and sixteenth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The piece concludes with a final trill 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 first system of the song features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes trills and sustained chords in the right hand, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

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

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The piano part features a sixteenth-note melodic line in the right hand and a consistent eighth-note accompaniment in the left hand.

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

The third system concludes the vocal and piano accompaniment. The piano part includes a sixteenth-note melodic line 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 Franzmannsprach: Bon jour, mein Matz! der

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

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

*cresc.* *p*

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

*pp* *p* *1* *p* *+*

Die mit  $\Theta$  bezeichneten Pausen werden mit einem sanften Schnalzen der Zunge bemerkt, die  $+$  mit einem sanften Zirpen der Lippen.

\*\*\* *p* *f*

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

*p*

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

*f* *p* *f*

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

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

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

## 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.*

The first system of music features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a decrescendo (*dim.*). The piano accompaniment is also marked *f* and consists of a busy, rhythmic texture.

set, am Re - ben -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a rest followed by the lyrics "am Re - ben -". The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more active bass line. A piano (*p*) dynamic marking is present in the piano part.

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

The third system shows the vocal line with the lyrics "u - - fer stand der ho - he Dom, die". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic drive, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

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

The fourth system begins with a vocal line marked *cresc.* (crescendo) and the lyrics "Go - - then - - burg, wo Kö - - ni - ge ge -". The piano accompaniment also has a *cresc.* marking and maintains its rhythmic intensity.

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

The fifth system concludes the page with the vocal line marked *dim.* and the lyrics "hau - - - - - set. Jetzt starrt die A - - lo - e dort". The piano accompaniment features a *f* (forte) dynamic in the right hand and a *ff* (fortissimo) dynamic in the left hand.

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 of music features a vocal line in the upper staff and a 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 consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Moos und schlum - mert in der

The second system continues the vocal line with a half note 'Moos', followed by quarter notes 'und', 'schlum', and 'mert'. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Küh - le.

The third system shows the vocal line with a half note 'Küh' followed by a dotted half note 'le'. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

The fourth system is primarily piano accompaniment. The vocal line is mostly empty, with a few notes at the beginning. The piano accompaniment features a more complex eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

The fifth system is primarily piano accompaniment. The vocal line is mostly empty. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

*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

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 !<sup>o</sup>

„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

*Ad.* *crese.*

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;  
*f* *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

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

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

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

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

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

**Tempo primo.**

*p (mit einer Saite)*

V. A. 1806.

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*

*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-

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*

12/8

In Tempo d'Allegro.

*p* *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*

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

*sf* *ten.* *sf* *ten.*

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

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

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

*cresc.* 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 -

ha - ma! *sf* Lässt dein

*sf* Haupt her un - ter schla - gen, am Al - ham - bra auf es  
*sf* *ten.* *ten.*

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

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

ha - ma!

*Andante.*  
*mf* „Rit.ter  
*Adagio.*  
*diminuendo* *ritardando* *piano* *mf*

ihr, 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 Vä\_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

*cresc.* *sf.* *p*

## 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-

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

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

# 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.*

*dim.* *stacc.*

Da be - ruft ihn Don Lo-ranca:

*p.* *pp.*

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

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

musst du ver-richten, auf, aus deinemträgen

*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

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

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

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

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

*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.*

*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 Nach - ti - gal - - - - - len Klän - ge!" Doch Hu.

*mf* *ped.* *cresc.* *mf*

\* 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* *ped.* *crescendo* *mf*

\* 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*

*pp*

*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. It features a complex texture with many sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

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 in both the upper and lower staves.

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 'flicht durch dein krau - ses schwarzes Haar! Wo Per - si - a's Meer - fluth Ko -'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

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 a steady rhythmic pattern.

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!

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

ze den Sie - ges - po - kal!

*nobile mosso**p*

Aus dem schimmernden, weissen Zelte hervor tritt der

schlachtge\_rü\_s\_t\_e\_t\_e fürstliche Mohr: so tritt aus schimmernder Wolken Thor der

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

grüsst ihn ju - belnd der Sei - nen Ruf, da grüsst ihn stam - pfend 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*

*Ad.*

„So führ'uns zum

*f*

*sf*

Sie - ge! So führ'uns zur Schlacht!“

*sf*

Sie stritten vom Mor - gen bis tief in die

The first system of music features a vocal line with two triplet markings over the words 'Mor - gen' and 'bis tief in die'. The piano accompaniment consists of a dense, rhythmic pattern of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand.

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

The second system continues the vocal line with the words 'Nacht. Des E - le - fan - ten ge - höhl - ter'. The piano accompaniment features a prominent upward melodic line in the right hand, accompanied by chords in the left hand.

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

The third system shows the vocal line with the words 'Zahn feu - er - te schmetternd die Kämpfer an. Es'. The piano accompaniment is characterized by a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

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

The fourth system contains the vocal line with the words 'fleucht der Leu, es flich'n die Schlan - gen vor dem'. The piano accompaniment features a complex, arpeggiated texture in the right hand and chords in the left hand.

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

The fifth system shows the vocal line with the words 'Rasseln der Trom - mel, mit Schädeln be - han - gen.'. The piano accompaniment continues with arpeggiated figures in the right hand and chords in the left hand.

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 bass line and includes dynamic markings *ff* and *sf sf sf sf*. The right hand of the piano part has a melodic line with many slurs.

*dimin.* *p*

The fourth system shows the piano accompaniment with dynamic markings *dimin.* and *p*. The bass line continues with eighth notes, and the right hand has a melodic line with slurs.

*dimin.* *ben tenuto*

The fifth system continues the piano accompaniment with dynamic markings *dimin.* and *ben tenuto*. The bass line is active with eighth notes, and the right hand has a melodic line with slurs.

# 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 score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The tempo and mood are indicated as 'Adagio non troppo. affettuoso'. The piano part begins with a piano (p) dynamic marking.

Sie a\_ber be\_rei\_tet da\_heim das Mahl; sie füllt den Be\_cher mit

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and moving lines in both hands.

Palmensaft, um\_win\_det mit Blu\_men der Zelt\_stä\_be

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a piano (p) dynamic marking.

Schaft.

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a piano (p) dynamic marking.

Ed.

V. A. 1806.

\*

Ed.

\*

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

*Cres.* \* *Cres.* \* *Cres.* \*

Meerfluth gebar, durchflcht 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.* *8:3*

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

*8:3* *dolce, tenuto*

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

schlie - ssen sich zu.

*mancando*

**Allegro.** *p*

Ihr Bu - sen schwillt vor Angst em - por;

*p* *cresc.*

*cresc.*

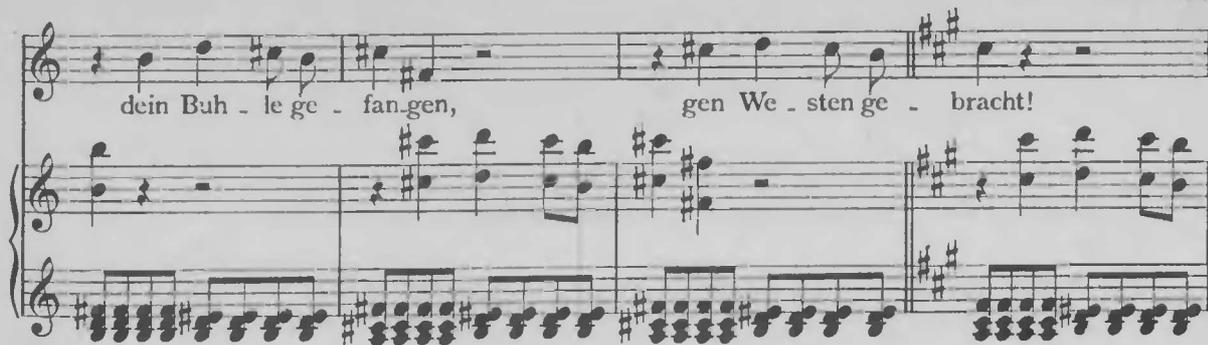
da naht ein flüch - ti - ger blu - tender Mohr.

*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* dynamic 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 *leggiero* marking, indicating a lighter, more delicate touch. The bass 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 features the text "Auf der" above the treble staff. The piano accompaniment ends with a piano (*p*) dynamic marking. The treble staff has a few final notes.

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-zei-gen den

The first system 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-zei-gen den'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

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, 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, 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 notes in the bass and chords in the treble. A dynamic marking 'p' is present in the piano part.

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 ei-ne Löwen-haut. *a tempo*

*f* *dimin.* *p*

*simile* Er sieht nicht der Reiter zier-li-chenSchwung, *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 *ff*

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*

The first system of the vocal piece is written in treble clef with a common time signature (C). It begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is simple and accompanimental, following the three verses of the text.

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,

The second system of the vocal piece continues the melody and accompaniment. The lyrics are aligned with the notes, showing the continuation of the three verses.

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!

1. 2. 3.

The third system of the vocal piece concludes the piece. It includes first, second, and third endings for the final phrase. The lyrics are aligned with the notes, showing the continuation of the three verses.

## 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.* län - - - 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*

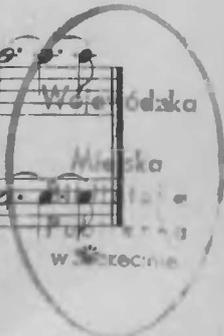
Blü - then\_kleid ist auf den Bo - den hin - ge\_streut, und

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 eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

The first line of the vocal melody is written on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment continues on two staves. The lyrics are: "Dei-ne Stim-me — lass er - tö - nen, — ho - he Für - stin — mei - ner".

The second line of the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: "Lie - be, — dei - ne — Bli - cke — lass mir leuchten, blü -".

The third line of the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: "hend Licht — der Ster - - - nen - nacht!".

\* Ped.

\* Ped.

V. A. 1806.

The first system consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line begins with the lyrics "Sang mir nicht der Kranz der Blumen: „Heut' auch will ich". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "dich be-glü-cken"? Nie-der sende dei-ne Strahlen, blü-". The piano accompaniment includes a dynamic marking *p* (piano) and a *Ped.* (pedal) instruction at the end of the system.

The fourth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "hend Licht der Sternen-nacht!". The piano accompaniment features a dynamic marking *p* and *Ped.* instructions. The system concludes with a final asterisk *\**.

The first system consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The vocal line is mostly rests, while the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line remains mostly silent, with the piano accompaniment providing harmonic support through chords and moving lines.

The third system includes the vocal line with the lyrics: "Ein-sam harr' ich — dei-nen Schrit-ten, — schwei-gend lausch' ich —". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

The fourth system includes the vocal line with the lyrics: "— dei-nen Tö-nen! Dei-ne Bli-cke — lass mir leuchten, blü - - -". The piano accompaniment concludes with a series of chords and a final cadence.

Ped.

hend Licht der Sternen nacht!

\* Ped.                      \* Ped.

**B. Fatme vom Balkone.**  
Presto.

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

naht rei - be - schei - den ih - rer Ho - heit Thro -  
 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 -

*legatissimo*

kro - - - ne! Dann schlin - - ge sich der  
 mis - - - se. 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.*

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of sixteenth-note runs, starting with a trill (tr) on the G4 note. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The piece is in G major and 2/4 time. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The introduction concludes with a fermata on the final chord.

Recit.

Reich' mir den Schleier, E - mi - na, den wei - chen,

*p*

*Qd.* \* *Ped.*

The first recitative line features a vocal melody in G major with a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is used. The piano part includes a pedaling instruction (\* *Ped.*) at the end of the line.

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

*Qd.* \* *Ped.* \*

The second recitative line continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano part maintains the eighth-note accompaniment. A pedaling instruction (\* *Ped.* \*) is placed at the end of the line.

*destra*

*f*

*tr*

*Qd.*

The piano conclusion consists of two staves. The right hand features a series of sixteenth-note runs, starting with a trill (tr) on the G4 note. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The piece is in G major and 2/4 time. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The conclusion concludes with a fermata on the final chord.

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 - berwal - let der Rei - gerbusch! **Con vivacità, non trop -**  
Fort mit der Henna, der

*p* *Ped.* *\* Ped.*

**po presto.**  
Am - bra - sal - bel mag nicht 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 schmä - 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.*