

A. LORTZING

---

UNDINE

ROMANTISCHE ZAUBEROPER

IN 4 AUFZÜGEN

KLAVIERAUSZUG

NACH DER VOM KOMPONISTEN FÜR WIEN NEU

BEARBEITETEN PARTITUR HERAUSGEGEBEN VON

GEORG RICHARD KRUSE

DAS REVISIONSERGEBNIS IST EIGENTUM DES VERLEGGERS

C. F. PETERS · LEIPZIG

Zu den Lortzing=Opern

Undine, Waffenschmied, Wildschütz und Zar,

von welchen nur geschriebene Partituren vorhanden waren, sind erstmalig in der Edition Peters gestochene Orchesterpartituren erschienen

M  
III 172  
.1870

# UNDINE

Romantische Zauberoper in vier Aufzügen nach Fouqués Erzählung frei bearbeitet

und in Musik gesetzt von Albert Lortzing

Komponiert im Jahre 1844/45. Zum ersten Male aufgeführt im Stadttheater zu Magdeburg  
am 21. April 1845 unter Leitung von Musikdirektor Wirsing

## PERSONEN

	Seite
BERTALDA, Tochter Herzogs Heinrich von Schwaben . . . . .	<i>Sopran</i> [96]
RITTER HUGO VON RINGSTETTEN . . . . .	<i>Tenor</i> . [21]
KÜHLEBORN, Fürst des Wasserreiches . . . . .	<i>Bariton</i> [44]
TOBIAS, ein armer Fischer . . . . .	<i>Baß</i> . . . [18]
MARTHE, sein Weib . . . . .	<i>Alt</i> . . . [20]
UNDINE, ihre Pflgetochter . . . . .	<i>Sopran</i> [17]
VEIT, Hugos Schildknappe . . . . .	<i>Tenor</i> . [11]
HANS, Kellermeister . . . . .	<i>Baß</i> . . . [73]
PATER HEILMANN, Ordensgeistlicher a. d. Kloster „Maria=Gruf“	<i>Baß</i> . . . [19]

Edle des Reichs. Gesandte. Ritter und Frauen. Herolde. Pagen. Jagdgefolge. Knappen. Landleute.  
Fischer und Fischerinnen. Gespenstige Erscheinungen. Wassergeister. Nixen. Genien.

Der erste Aufzug spielt in einem Fischerdorfe, der zweite in der Reichsstadt im herzoglichen Schlosse,  
der dritte und vierte spielen in der Nähe und auf der Burg Ringstetten am Rhein.

2/189. Edition of George F. Johnson (1902)

## INSTRUMENTE DES ORCHESTERS

HOLZBLASINSTRUMENTE: 2 große Flöten (II. auch kleine Flöte) – 2 Oboen –  
2 Klarinetten – 2 Fagotte

BLECHINSTRUMENTE: 4 Hörner – 2 Trompeten – 3 Posaunen – 1 Baßtuba

SCHLAGINSTRUMENTE: 1 Paar Pauken – 1 große Trommel – 1 Tamtam – (Ballett-  
musik: 1 Triangel)

STREICHINSTRUMENTE: Erste und zweite Violinen – Bratschen – Violoncelli –  
Kontrabässe

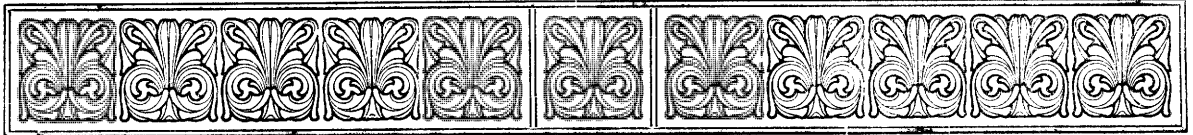
Auf dem Theater: Glocken in D und A

## I N H A L T

	Seite
Zur Geschichte der Oper .....	V
Ouvertüre .....	1
<b>Erster Aufzug</b>	
Nr. 1. Arie .....	11
Veit .....	
Da, da lieg, du altes Mordgewehr	
Nr. 2. Quintett .....	17
Undine, Marthe, Hugo, Tobias und Pater .....	
Ach, welche Freude! welche Wonne	
Nr. 3. Romanze und Duett .....	31
Undine und Hugo .....	
Ich ritt zum großen Waffenspiele	
Nr. 4. Chor .....	40
Chor .....	
Züchtig Bräutlein, darfst erscheinen	
Nr. 5. Finale .....	44
Undine, Veit, Hugo, Kühleborn und Chor .....	
Uns beiden ist die Hauptstadt wohl bekannt	
<b>Zweiter Aufzug</b>	
Nr. 6. Entr'act .....	72
Nr. 7. Duett .....	73
Veit und Hans .....	
Was seh ich? Ihr seid glücklich wieder da	
Nr. 8. Rezitativ und Arie .....	85
Undine .....	
So wisse, daß in allen Elementen	
Nr. 9. Rezitativ, Chor und Arie .....	93
Kühleborn, Bertalda und Männerchor .....	
Du rüst'ger Ritter, du rasches Blut	
Nr. 10. Rezitativ, Quartett und Chor .....	103
Bertalda, Undine, Hugo, Kühleborn und Chor .....	
Für Euch, o Fürstin, eine frohe Kunde	
Nr. 11. Rezitativ und Duett .....	112
Undine und Kühleborn .....	
Was treibt Euch an, hieher mich zu verfolgen	
Nr. 12. Finale .....	125
Bertalda, Undine, Marthe, Hugo, Kühleborn, Tobias und Chor .....	
Lasset Jubellieder schallen	
<b>Dritter Aufzug</b>	
Nr. 13. Chor und Ensemble .....	152
Veit und Männerchor .....	
Auf, ihr Zecher, seht, der Becher	
Nr. 14. Lied .....	160
Veit .....	
Vater, Mutter, Schwestern, Brüder	
Nr. 15. Duett und Finale .....	161
Bertalda, Undine, Hugo, Kühleborn und Chor .....	
Ich lasse dich nicht	
<b>Vierter Aufzug</b>	
Nr. 16. Entr'act, Rezitativ und Arie .....	183
Hugo .....	
Hinweg! hinweg! dein dräuend Angesicht	
Nr. 17. Lied .....	194
Veit und Hans .....	
Ich war in meinen jungen Jahren	
Nr. 18. Finale .....	200
Bertalda, Undine, Hugo, Kühleborn und Chor .....	
Füllt die Pokale! Fröhlichkeit strahle	
<b>Nachtrag</b>	
Ballett .....	218

Die empfehlenswerten Striche sind durch Köpfe mit der Bezeichnung *vi-de* angedeutet, bei den nicht empfehlenswerten, aber vielfach üblichen, fehlt das *vi-de* bei den Köpfen.





# UNDINE

## Zur Geschichte der Oper

Im Jahre 1811 erschien in Berlin das Märchen „Undine“ von Friedrich de la Motte Fouqué, die einzige von dessen zahlreichen Dichtungen, die volkstümlich wurde und bis in unsere Zeit hinein lebendig geblieben ist. Die Eignung des Stoffes zu einem Opernbuche wurde früh erkannt, war doch die Zauberoper unter der Nachwirkung von Mozarts „Zauberflöte“ und dem Einfluß der damaligen romantischen Richtung zu allgemeinsten Beliebtheit gelangt. E. T. A. Hoffmann, der später durch seine phantastischen Erzählungen unvergänglichen Dichterruhm erwarb, damals noch ganz im Banne der Tonkunst und seine „Lehr- und Marterjahre“ als Musikdirektor des Theaters zu Bamberg verbringend, schrieb schon im Juli 1812 an Hitzig nach Berlin: „In Gedanken komponiere ich jetzt nichts, wie die Undine; der kräftige, wunderbare, warnende Oheim Kühleborn ist keine üble Baßpartie“, und bald darauf findet sich in seinem Tagebuch der Vermerk: „Fouqué selbst bearbeitet die Undine. Künstlerisch-exaltierte Stimmung.“

So entstand schon 30 Jahre vor Lortzings Werk die erste Undinen-Oper, welche am 3. August 1816 auf der Bühne des Königl. Theaters zu Berlin, wo der Komponist nunmehr als Kammergerichtsrat angestellt war, ihre Uraufführung erlebte und bis zum 27. Juli 1817 vierzehnmal gegeben wurde. Dlle. Eunike, die auch das Ännchen im „Freischütz“ (1821) zuerst verkörperte, war die erste Undine auf der deutschen Bühne.

Das Personenverzeichnis lautet: Ritter Huldbrand von Ringstetten. Ein alter Fischer. Seine Frau. Undine, ihre Pflögetochter. Heilmann, ein Geistlicher. Kühleborn, ein Wassergeist. Der Herzog. Die Herzogin. Bertalda, ihre Pflögetochter. Wassergeister und andere Phantome. Gefolge des Herzogs. Ritter und Damen. Reislige und Knappen.

Es ist selbstverständlich, daß Fouqué sich in seinem Text möglichst treu an seine Märchendichtung hielt, und so finden wir bei ihm das Herzogspaar noch am Leben und sehen den Ritter Huldbrand am Schlusse wirklich sterben.

„Des Himmels milder Wille  
Hat ihn zum reinen Liebestod erkoren.“

Von den beiden komischen Figuren, die Lortzing einfügte, ist natürlich keine Spur vorhanden. Dagegen

ist das Szenarium reicher. Bei Fouqué spielt der erste Aufzug erst in der Fischerhütte, dann in „Wilder Gegend“ und nochmals in der Hütte bei den Fischersleuten, wo Heilmann die Verlobten einsegnet. Der zweite Aufzug beginnt auf einem Platz der Reichsstadt, dann spielt er abwechselnd in der Herberge, im Prunksaal, im Walde und in freier Gegend, wo Undine in die Flut zurückkehrt. Der dritte Aufzug führt uns in ein Gemach der Burg Ringstetten, wo Heilmann diesmal der Verlobung Huldbrands mit Bertalda beiwohnt, dann verwandelt sich die Szene in den Garten, wo Undines klagende Stimme aus dem vermauerten Springbrunnen erklingt. Huldbrand läßt den Brunnen öffnen, Undine entsteigt ihm und in ihrem Kusse stirbt der Ritter den Liebestod.

Trotz der beifälligen Aufnahme, die die Oper in Berlin fand, und einer überaus günstigen Beurteilung C. M. v. Webers („das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat“) fand Hoffmanns Undine doch keine weitere Verbreitung. Ebensowenig haben sich die gleichnamigen Opern Seyfrieds (1817) und Girschners (1830) oder die nach Lortzing entstandenen auf der Bühne erhalten.

Am 23. Januar 1843 starb Fouqué. Vielleicht war es der Tod des schon bei Lebzeiten fast vergessenen Dichters, der sein Märchen wieder aufleben ließ und Lortzing darauf brachte, es zur Oper zu gestalten. In einem Briefe Lortzings vom Juni 1843 an Düringer nach Mannheim erwähnt er wenigstens zum erstenmal, daß er „jetzt etwas unter der Feder habe, wo Düringers Poesie reichen Stoff fände“, wobei er nicht unterläßt, seinem Namen am Schlusse in Parenthese „künftiger Kapellmeister“ beizufügen. Unterm 22. Juli teilt er dann dem Freunde mit: „ich habe jetzt die Fouquésche ‚Undine‘ unter meiner dichterischen Feder und versuche sie zu einer romantischen Oper zu gestalten. Leider aber reichen hier meine Kräfte nicht aus, und ich muß mir einen ernsthaften Versmacher anschnallen, da der Text mehr tragisch wird, und

ohne dich muß ich nun leben,  
ohne dich muß ich nun sein!“

Am 16. Mai 1844 schreibt er: „Mein neuestes Opus ist die ‚Undine‘ nach Fouqué, von mir äußerst schlaue bearbeitet, große lyrische, romantische Oper mit allerlei Kanaillerien.“ Er hat sich also wohl ohne den „ernst-

haften Versmacher“ beholfen, denn nirgends findet sich eine Andeutung fremder Mitarbeit, bis auf später zu erwähnende dichterische Hilfe Düringers. Lortzing erwähnt noch, daß er mit besagter Oper noch weit zurück sei und darauf denken müsse, sie bis Ende des Jahres zur Aufführung zu bringen; im vergangenen Jahre habe er „gar nichts geleistet“.

Nach der Heimkehr berichtet er dann in einem Brief an Reger vom 28. September: „Ich arbeite jetzt fleißig und hoffe, daß meine „Undine“ noch zu Ende des Jahres verzapft werden kann. Cornet aus Hamburg hat sich bereits das Textbuch ausgebeten, um durch Mühlendorfer, welcher (glaube ich) nach Hamburg kommt, die Dekorationen anfertigen zu lassen. Es ist Zeit, lieber Bruder, daß ich wieder Geld verdiene, denn wenn die wenigen Honorare, welche ich noch ausstehen habe, eingelaufen und verzapft sind, bin ich auf meine 83 Tlr. 10 Ngr. monatlich angewiesen und damit läßt sich nichts Bedeutsames unternehmen. Ich baue auf Gott und meine „Undine“.“

Unterm 21. Oktober 1844 schreibt er Düringer: „Herzlichen Dank für deine Dichtung zur „Undine“, sie kommt noch zur rechten Zeit, und ich werde davon Gebrauch machen. — Sei so gut und dränge Mühlendorfer, daß er nach genommener Einsicht das beifolgende Buch bald an Cornet befördere.“ Und am 17. November: „Mühlendorfer wollte mir schreiben über die Ausführbarkeit der Maschinerien in meinem neuen Opus. Frag ihn, ob er auch das Buch nach Hamburg spediert hat.“

Bald darauf hören wir zum ersten Male etwas über die Gestaltung des Werkes. Lortzing schreibt an Reger: „Mühlendorfer ist über meine „Undine“ sehr entzückt, und wird seinerseits die Sache ganz brillant ausfallen. Am Schluß des dritten Aktes und bei der Verwandlung im vierten, wo durch die angeschwollenen Wellen der Kristallpalast des Wasserfürsten sichtbar wird, will er Nebelbilder anwenden. Nur eine Ausstellung hat er zu machen: daß Hugo stirbt und sich am Schluß als Leiche präsentiert. Er wünscht, daß Kühleborn seinen Spruch ändere und um Undines willen, die doch ganz schuldlos gelitten, ihren Geliebten ins Leben zurückrufe. Er meint, der Eindruck sei wohlthuender, und die letzte glänzende Schlußdekoration harmoniere schlecht mit dem Tode Hugos. Er hat — aus theatralischem Gesichtspunkte betrachtet — recht, wengleich gegen die poetische Gerechtigkeit arg verstoßen wird. Laß mich mit nächstem Deine Ansicht darüber hören. Das Buch werde ich Dir, sobald es kopiert ist, senden.“

Offenbar hat Düringer Mühlendorfers Meinung, der wir also den jetzigen Schluß der Oper danken, geteilt, und Lortzing, dem eigenen Können immer nicht recht vertrauend, hat den fremden Ratschlägen ein williges Ohr geliehen und seinem Werk den „guten Ausgang“ gegeben. Ein Vorgang, der weiter nicht befremdlich erscheint, wenn man bedenkt, daß noch bis in Lortzings Zeit hinein Shakespeares Tragödien vielfach mit befriedigendem Schlusse gegeben wurden, daß selbst Wagner noch von seinen Freunden auf das äußerste gedrängt wurde, seinen „Lohengrin“ nicht

tragisch ausklingen zu lassen, sondern den Gralsritter mit Elsa dauernd zu vereinigen.

Unterm 7. Januar 1845 erfahren wir, daß Cornet die Dekorationen mit Mühlendorfer zu 500 Friedrichs'dor ausgehandelt hat, und unterm 4. März schreibt Lortzing, daß er in ein paar Tagen nach Hamburg reise, um die „Undine“ dort zu dirigieren. „Cornet hat mir mein persönliches Dirigieren sehr triftig auseinandergesetzt, und außerdem benehmen sich die Herren äußerst nobel gegen mich. Sie bieten mir freie Reise und Zehrung und honorieren mir die Oper mit 20 Louis'dor (wogegen ich sonst nur 12 Stück bekam). Also mit Gott. Es ist mir freilich zu Mute, als ob ich zu einer Richtigkeit führe, aber was hilft's, ich will mich zusammennehmen.“

Nachdem ihm am 15. März sein elftes Kind, sein „Bubi“ Hans geboren worden war, schreibt Lortzing am 27. März an Reger: „Du wahnst mich gewiß schon auf dem Heimwege und des Erfolges meiner Oper gewiß. Wie ich aber in vielem Pech habe, so auch hier. Am Sonntag, den 16. dieses, war ich eben bereit und fertig, mich auf den Dampfwagen zu pflanzen, da erhalte ich gerade noch zur rechten Zeit einen Brief von Cornet, der mir die Verzögerung der Oper meldet, weil Mühlendorfer nicht fertig geworden. Ich hoffte meine Reise acht Tage später antreten zu können, da schreibt mir Düringer, daß Mühlendorfer, durch die Kälte am Malen verhindert, noch unter vier Wochen nicht fertig wird. Demnach ist meine ganze Fahrt vereitelt, denn in der Messe kann ich hier nicht fort, weil fortwährend einstudiert wird. Diese Verzögerung hat für die Oper noch das Nachteilige, daß die Aufführung dann in eine Jahreszeit fällt, wo das Publikum in Hamburg weniger ins Theater geht. Pech, nichts als Pech! Wozu habe ich mir nun ein paar große Pelzstiefel gekauft? Wozu hat mir Paul Christian aus eigenem Antriebe bereitwilligst seinen Pelz offeriert, in welchem ich mich schon in Hamburg herumstolzieren sah?“

Am 11. April endlich heißt es: „Definitiv reise ich nun am 17. dieses nach Hamburg und am 24. soll meine Oper sein. Gebe Gott, daß sie einschlägt und Geld bringt, denn ich habe bereits meine liegenden Gründe angreifen müssen und stehe bei Paul Christian bedeutend in der Kreide.“

Während nun Lortzing in Hamburg die Vorbereitung seiner Oper selbst betrieb, fand wider alle Voraussicht vier Tage früher als dort, am 21. April 1845 in Magdeburg die Uraufführung der „Undine“ statt, an derselben Bühne, auf der neun Jahre vorher Richard Wagner mit seiner „Novize von Palermo“ („Das Liebesverbot“) seine Laufbahn als dramatischer Komponist begonnen hatte.

Die Magdeburgische Zeitung läßt sich über den Abend folgendermaßen vernehmen: „Mit Recht können wir stolz darauf sein, das neueste Werk eines unserer beliebtesten deutschen Komponisten früher noch als alle anderen Bühnen über unsere Bretter schreiten zu sehen, zumal da die pekuniären Mittel unseres als Privatunternehmen bestehenden Theaters so beschränkt sind, daß sie denen des unbedeutendsten Hoftheaters

nachstehen müssen. Es ist jedoch allbekannt, mit welchem Eifer die deutschen Hoftheater die Aufführung von neuen Nationalwerken — aufzuheben wissen, bis selbst wandernde Truppen ihr Repertoire damit geschmückt haben. Lortzings neuestes Werk verdient unter allen im Zeitraum von mehreren Jahren entstandenen Opern die meiste Beachtung und Anerkennung.“ Von den Mitwirkenden nennt der Berichterstatter lobend den Musikdirektor Wirsing, Dlle. Kiel (Undine), Dlle. Beer (Bertalda), Hrn. Nissen (Hugo), Hrn. Werlitz (Kühleborn) und Hrn. Quint (Veit).

Weit weniger günstig war die Aufnahme der Oper in Hamburg. Lortzing schreibt selbst an Reger am 3. Mai: „Wenn Du in den Blättern liesest, daß die Aufnahme der Oper eine glänzende gewesen sei, so ist das wohl zuviel gesagt; die Aufnahme war eine für mich höchst ehrenvolle und muß glänzend werden, wenn eine bessere Besetzung erfolgt. Ich sage Dir, es traf wieder alles zusammen, um der Oper den Hals zu brechen. Jenny Lind hatte das Publikum ausgesogen. Mit mir zog das herrlichste Wetter ein, wo in Hamburg alles aufs Land eilt. Die Darstellerin der Bertalda (Mad. Fehringer) wird drei Tage vor der Vorstellung krank, und Madame Cornet übernimmt die Partie: Undine (Dem. Jacques) ist ein junges, halberwachsenes Mädchen mit einer guten Stimme, Anfängerin im höchsten Grade und kaum sechsmal auf der Bühne gewesen; der Tenorist (Herr Peretti) ist höchst unbeliebt beim Publikum. Unter solchen Umständen sollte eine neue Oper gegeben werden und gefallen! Ich baute auf Mühlendorfer, und der hat am Erfolge des ersten Abends großen Teil. Das Publikum rief uns beide mehrere Male. Ich wurde rauschend im Orchester empfangen. Jetzt zur Oper selbst: sie muß gefallen. Du weißt, ich bin strenger Richter über mich selbst, aber ich versichere Dir, daß Musikstücke vorkommen, deren Effekte ich nicht gehant hätte.“

Und an Düringer berichtet er: „Ohne Mühlendorfers Dekorationen (Ehre, dem Ehre gebührt) wäre die Oper spurlos vorübergegangen, ohngeachtet des Beifalls, welcher dem ersten Akte und den komischen Partien gezollt wurde. Ich führe dagegen Magdeburg an, wo für die Oper gar nichts getan wurde, und die Oper machte Furore, wurde in neun Tagen fünfmal gegeben und hätte nach eigener Aussage des Direktors Beurer noch fünfmal volle Häuser gemacht, wenn nicht sein Unternehmen gerade am Schlusse war. Was mir noch in keiner meiner Opern passierte, geschah hier; ich meine: als ich die Musik in Hamburg hörte; ich wurde selbst überrascht und hatte den Effekt von manchen Musikstücken nicht gehant.“

Weit entfernt, zu behaupten, daß Sujet und Musik nicht ihre Mängel hätten, so kenne ich die Quellen, aus denen die lieblosen Berichte entsprungen, ziemlich genau. Sänger und Orchester waren in Hamburg von der Musik sehr befriedigt.“

Der Glaube an sein Werk wurde in Lortzing immer kräftiger, trotz aller Enttäuschungen, und zu Ende des Jahres schreibt er wieder an Reger: „In meinem Konzert gefielen die aus der Undine vorgetragenen Nummern ungemein; ich möchte, Du könntest die

Musik hören — sie ist, weiß es Gott, nicht schlecht, sie ist wohl das Beste, was ich geleistet.“

Im März 1846 teilt er dann dem Freunde mit, daß die Oper trotz aller Widerwärtigkeiten endlich in Leipzig zur Aufführung kam und so gefiel, daß jedesmal das Haus überfüllt war. „Die Oper war zur Aufführung fertig, da wird Dem. Mayer krank, verzögert dadurch um 14 Tage die Aufführung; endlich mußte die Bamberg die Partie (Undine) übernehmen und kam — gut für sie und mich — vortrefflich durch. Drei Tage darauf sollte die Oper wieder sein. Kindermann wird krank und sie muß 10 Tage liegen bleiben. Endlich kommt die zweite Vorstellung, den nächsten Sonntag soll die dritte Aufführung sein. Dem. Bamberg wird krank — abermals 8 Tage Pause — jetzt geht's aber. Die Oper wird in der Messe viel machen und hoffentlich wieder in Aufnahme kommen. Also diese Oper, von der ich in ihrer jetzigen Gestalt des guten Erfolges gewiß bin, habe ich dem Wiener Direktor (Pokorny) vorgeschlagen.“

Trotz der Neugestaltung hatte aber die Oper in Wien kein Glück, und Lortzing muß immer wieder die Verteidigung seines Schmerzenskindes übernehmen. So schreibt er unterm 11. Febr. 1848 von Wien aus, wo er seit 2 Jahren als Kapellmeister am Theater an der Wien wirkt, an Karl Gollmick in Frankfurt a. M.: „Meine Undine fand nur bei einem kleinen Teile des Publikums Anklang, und das ist sehr erklärlich; denn wenn man der Oper auch alles mögliche aufbürdet, so wird man ihr doch wenigstens keinen italienischen Schlendrian nachsagen, und dieser Kram nur macht hier Glück. O, mein lieber Freund! Der arme Komponist, der auf den Erfolg seiner Werke angewiesen ist, wird irre, und er weiß nicht mehr, wie er's anfangen soll. Bei meinen letzten Opern — die Undine ausgenommen — wirft man mir Seichtheit, Flüchtigkeit, Gewöhnliches vor, die Undine, die man musikalisch höher stellt, ist ihnen langweilig, und Gott weiß noch was alles. Ich wollte, Du hättest die hiesigen Blätter gelesen, wie die über das arme Wasserfräulein hergefallen sind.“

Welche Erfahrungen Lortzing nach anderer Richtung hin mit seiner Undine zu machen hatte, geht aus einem Schreiben an die Dresdener Intendanz am 24. April 1849 hervor, in dem es heißt: „Es sind drei Jahre verflossen, seit meine Oper Undine von der Königl. Intendanz zur Aufführung begehrt und angenommen wurde; ich glaube deshalb keine Unbescheidenheit zu begehen, wenn ich — obwohl die Aufführung bis jetzt noch nicht stattgefunden — um gefällige Einsendung des Honorares ganz ergebst bitte.“

Aus einem Briefe vom Jahre 1850 geht dann hervor, daß Direktor Beurer die erste Partitur, Hamburg die zweite erhielt. „Nach der Aufführung daselbst habe ich die Oper eigentlich erst eingerichtet, weil sie Längen, Breiten usw. enthielt, wofür ich mich selbst hätte ohrfeigen mögen, weil es doch sonst nicht meine Art ist. Ich habe sogar für Wien zum zweiten und zum letzten Akte einen andern Schluß gemacht. Auch zur Ouvertüre habe ich in Wien einen andern — wirk-

sameren Schluß gemacht. Daß der Mond ja nicht früher erscheint, bis der Chor zu Ende gesungen ist, da für den Mondscheinwitz eine eigene Musik da ist. Ich habe in Hamburg die Bemerkung gemacht, daß die allerletzte Dekoration zu lange stand.“ Infolge dieser Wahrnehmung wohl hat er auch den Schlußgesang dreimal verschieden gestaltet.

Soweit Lortzings eigene Mitteilungen über die Veränderungen, die seine *Undine* im Laufe der Jahre durch ihn selbst erfuhr, es soll dann im einzelnen jede derselben besprochen werden. Eine gedruckte Partitur war, trotz der großen Verbreitung des Werkes, bis zum Jahre 1925 nicht erschienen; die geschriebenen sind mehr oder weniger verstümmelt; der erste Klavierauszug erschien gleichzeitig mit der ersten Aufführung und alle neuen Ausgaben sind diesem nachgedruckt, so daß keiner die Änderungen Lortzings, die er auf Grund seiner späteren Erfahrungen vornahm, auf-

weist und ein richtiges Bild der von ihm gewünschten Form gibt.

Die leidige Theatertradition hatte dann schließlich eine Einrichtung der Oper geschaffen, die dem Werke ein ganz anderes Gesicht gab, als der Tondichter gewollt, der schonungslos selbst entfernt hat, was der Wirkung nachteilig war, aber auch mit gutem Grund bestehen ließ, was für die rechte innere Entwicklung und künstlerische Gestaltung des Aufbaues ihm notwendig erscheinen mußte.

Seit dem ersten Erscheinen des vorliegenden Klavierauszuges haben viele Bühnen bereits die Aufführungen danach gestaltet. Nachdem nun der Verlag Peters auch die damit übereinstimmende Partitur — 80 Jahre nach der Uraufführung — zum ersten Male im Druck hat erscheinen lassen, darf erhofft werden, daß alle Bühnen das Werk nur noch in dieser, dem letzten Willen des Komponisten entsprechenden Fassung in Szene gehen lassen werden.

## Die Gestalt der Oper

(Die Abweichungen dieses Klavierauszuges von dem ursprünglichen)

### Ouvertüre

Die durch den üblichen Sprung im Allegro entfallenden 54 Takte sind in der Wiener Partitur gar nicht mehr vorhanden und darum auch in diesem Klavierauszug weggelassen. Nicht unwichtig ist, daß beide Male nach dem Klagemotiv *Undinens* (*calmato*) beim Einsatz des Gesangsthemas in Dur (9. Takt nach *calmato*) nachträglich Tempo 1<sup>mo</sup> von Lortzing angemerkt wurde, während er diese Bezeichnung beim Einsatze des Fortissimo-Unisono gestrichen hat. Er wünschte also das ruhigere Tempo nur für die 9 Takte des Klagemotivs, während die Gesangstelle wieder im raschen ersten Zeitmaß genommen werden soll. Der Wiener Schluß der Ouvertüre, der hier zum ersten Male veröffentlicht wird, gibt ihr — ohne die Zeitdauer zu verlängern — einen breiteren, mit dem Ganzen besser zusammenhängenden Abschluß als die ganz unvermittelt angefügten und nichtssagenden 11 Prestotakte der älteren Fassung.

### Erster Aufzug

No. 1. Arie des Veit, blieb unverändert.

No. 2. Quintett, blieb unverändert. Es sei nur angemerkt, daß Lortzing nicht, wie es gewöhnlich gesungen wird, schrieb,



Ein Hö - he - rer gab mir das Le - ben  
sondern wie es an dieser Stelle des Klavierauszuges heißt.

No. 3. Duett. Die beiden ersten Tempi der Nummer, die Sätze im  $\frac{4}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  Takt hat Lortzing in die Wiener Partitur nicht aufgenommen; die Nummer beginnt wie üblich mit Hugos Romanze. Hier setzen auch schon die Schwierigkeiten und Streitfragen ein,

die leider bisher keine befriedigende Lösung gefunden haben. Soll Hugo nur eine oder beide Strophen singen? Bei dem gewohnten Bestreben der Sänger, sich diese „undankbare“ Partie so bequem als möglich zu machen, beschränkten sie sich meist gern auf eine. Aber wo bleibt die einzig an dieser Stelle gegebene Erklärung, wie der Ritter in den Zauberwald und zu *Undine* gekommen? An Bühnen, wo man gewissenhaft zu Werke geht, wird darum wegen der Unentbehrlichkeit dieser Worte auch die zweite Strophe gesungen, meist aber, wenn nicht eine sehr temperamentvolle Vortragsweise des Sängers in Betracht kommt, als eine Länge empfunden. Es bleibt also nur der Ausweg, den Text beider Strophen zusammenzuziehen, so daß der ganze Inhalt bei einmaligem Singen dem Publikum doch bekannt wird. Diese neue Textfassung ist auch hier — über der ursprünglichen — eingefügt. Im Allegrosatze, den die Wiener Partitur ohne Strich aufweist, ist die zweite Hälfte durch die Bühnentradition beseitigt. Man wird sich damit abfinden müssen mit Rücksicht auf die einmal herrschende und nicht unberechtigte Abneigung gegen die Wiederholungen. Schade ist nur, daß damit auch *Undinens* Frage:



Und der Na - me je - nes Fräu - leins

deren musikalischer Laut hier zum erstenmal auftritt, um dann als Leitmotiv für *Undinens* Klage, die stets mit Bertalda zusammenhängt („So ist es wahr, o du mein Lieblich“, „Hast du denn eine Seele?“), mehrfach wiederzukehren, wegfällt. Damit aber der Name zwischen beiden wenigstens ausgesprochen wird, ist er Hugo in der neuen Fassung des Textes der Romanze in den Mund gelegt.

No. 4. Chor, blieb unverändert.

No. 5. Finale. Der übliche Sprung auf die zweite Stelle „O fühl' an meines Herzens Schlägen“ ist durch das Auslassen der betreffenden Takte in der Wiener Partitur von Lortzing gutgeheißen.

Von Veits Weinlied werden heut zwei Strophen als hinreichend angesehen werden können, wenn nicht gerade die Eigenart des Sängers einen besonderen Erfolg mit der dritten zu erzielen weiß.

Der kleine Ensemblesatz nach Undinens Arioso „Ich scheid' nun aus Eurer Mitte“ ist in der Wiener Partitur nicht vorhanden, also von Lortzing selbst gestrichen worden. Die beiden üblichen Sprünge im Schlußchor rühren allerdings nicht von Lortzing her, können aber ohne Gewissensbisse beibehalten werden.

### Zweiter Aufzug

No. 6. Entr'acte und No. 7, Duett, blieben unverändert.

No. 8. Arie Undinens. Die streitige Schlußnote des ersten Rezitativs auf „ihr“ heißt *e*, nicht *g*'s. Den ersten der üblichen Sprünge — „in einem nur: nicht winket uns“ — hat auch die Wiener Partitur berücksichtigt, indem sie die dazwischenstehenden 14 Takte ausließ, dagegen sind die 16 Takte „Willst du mich nun verstoßen usw.“ mit Recht erhalten, auch soll die Stelle „Zu neuem Leben bin ich erwacht“ zweimal gesungen werden. Von dieser Wiederholung könnte man indessen heute wohl absehen; dagegen wäre wünschenswert, daß der zweite von diesen drei Strichen aufgemacht würde.

No. 9. Arie mit Chor. Es wird mit Recht vermieden, nach Undinens Arie den gesprochenen Dialog einsetzen zu lassen. Wenn dieser entfällt, muß auch das kleine Rezitativ, das den Anfang von No. 9 bildet, wegbleiben. Es folgt sogleich der  $\frac{9}{8}$  Takt, der Ruf der Hörner und Trompeten, der als Signal der Rückkehr Bertaldas gelten kann. Hugo und Undine, die während des Nachspiels der Arie in ausdrucksvoller, stummer Umarmung verharren, werden durch diese Fanfare aus ihren Liebesträumen erweckt und — wie es in der Prosaszene auch vorgeschrieben — dadurch veranlaßt, sich nach dem Garten zu wenden. So ist der Abgang vernunftgemäß begründet, während das übliche Ablaufen Undinens nach ihrer Arie, um beim Applause wieder auftreten und sich verneigen zu können, sinnlos und theatralisch im häßlichsten Sinne erscheint.

Dem Chor der Jäger (der Frauenchor ist hier noch nicht beteiligt) folgt Bertaldas Arie, eine für die Handlung und für die Charakteristik Bertaldas unentbehrliche Nummer, die bei temperamentvollem Vortrage auch keineswegs undankbar ist. Sie lehrt uns die leidenschaftliche, stolze Natur der Fürstentochter kennen, die doch in zarter Liebesehnsucht dahinschmilzt, wenn sie an ihn, den Einzigen, denkt; die Szepter und Krone fortwerfen möchte für die Vereinigung mit dem Geliebten. (Die Wiener Partitur weist den letzten Satz „Kann ein Thron Ersatz mir geben“ nur einmal, vom Chor begleitet, auf. Die ersten 39 Takte des Moderato F dur  $\frac{4}{4}$  sind also gestrichen.)

Erst wenn diese Herzensbekenntnisse nicht mehr unterdrückt werden, wird der spätere Freudruf „Er

lebt“, die impulsive Begrüßung „Mein Hugo“, das ahnungsvolle Bangen „Was deutet das?“ und der schmerzvolle Aufschrei verwundeten Stolzes und verschmähter Liebe „Was sagt Ihr? Ihr seid vermählt!“ richtig und in der ganzen Bedeutung erfaßt und ausgedrückt werden können.

Der ganzen Partie der Bertalda wird überhaupt erst die ihrer Wichtigkeit entsprechende Beachtung zuteil werden, wenn sie durch die Auftrittsszene in geeigneter Weise beim Publikum eingeführt wird. Das kann aber natürlich nicht erreicht werden, wenn Bertalda unter den für sie nicht bestimmten, darum auch für sie nicht passenden und an und für sich bedeutungslosen 6 B dur-Takten, die den Anfang von No. 10 bilden, auftreten muß. Da gleichzeitig auch der ganze Chor in unsern handwerksmäßigen Alltagsaufführungen mit Bertalda erscheint, so reichen die schnell vorüberreichenden Takte zur Aufstellung der Personen natürlich nicht aus, und man läßt sie zwei-, dreimal hintereinander abhaspeln, was einfach abscheulich klingt. Zum Notbehelf ist man darauf gekommen, den D dur-Marsch aus dem Finale (unter dem das Kästchen gebracht wird) zur Einleitung der Szene in B dur spielen zu lassen, es ist aber auch nur ein Notbehelf, der die Wirkung dieses Satzes an späterer Stelle beeinträchtigt und für die Charakteristik Bertaldas durch ihre Arie doch keinerlei Ersatz bieten kann.

No. 10. Rezitativ, Quartett und Chor. Die erwähnten 6 B dur-Takte, die unmittelbar an Bertaldas Arie sich anschließen, begleiten nur den Auftritt eines Pagen, der Kühleborn die Meldung von der Ankunft Hugos macht, wofür sie ausreichen und auch bezeichnend sind. Es wird sich empfehlen, sie nicht im *alla breve*-Tempo herunterjagen zu lassen, sondern das *Vivace* mehr als lebhaft statt als schnell aufzufassen, sie klingen sonst leicht farb- und würdelos, während die abschließenden Viertel-Akkorde erkennen lassen, daß das höfische Zeremoniale auch bei dieser Ansprache des Gesandten an die Herzogtochter nicht außer acht gelassen werden soll. In dem *Es moll*-Ensemblesatz („Was ergreift mit bangem Schrecken“) hat sich ein von Lortzing nicht gewollter Strich von 12 Takten eingebürgert, gegen dessen Beibehaltung nichts Wesentliches einzuwenden ist. Nach dem Abschluß des Ensembles folgte nun bei den früheren Aufführungen der „große Sprung“. Ein oft nicht einmal in alle Stimmen eingezeichneter — ursprünglich nur für das Streichquintett geschriebener — C dur-Akkord, gewöhnlich unsicher, zögernd und matt gespielt (im alten Klavierauszug steht irrtümlich auch noch *p* dabei), ertönt, und Bertalda singt ohne irgendeinen musikalischen und psychologischen, gewöhnlich nicht einmal mimisch angedeuteten Übergang unvermittelt ihr „Vernehmet, Ritter und Vasallen“. Trotzdem Lortzing vorsichtig genug war, für jeden, auch den angegebenen schlimmsten Fall eine Überleitung zu schaffen, nahm man doch von seinen Vorschriften keinerlei Notiz und zerriß nach einem seiner schönsten musikalischen Sätze erbarmungslos und ohne Rücksicht auf den Riß für das Ohr und das Gefühl die soeben erzeugte Stimmung. Lortzing hat das dem *Es dur*-Abschluß folgende in

As dur einsetzende Rezitativ dreimal verschieden komponiert:

1. für die Ausführung seiner ursprünglichen Absicht, daß Bertalda mit ihrem Gefolge abgeht, mit dem Schlusse „Auf Wiedersehen bei des Festes Feier“ und dem folgenden Des dur-Nachspiel, das zum Duett zwischen Undine und Kühleborn überleitet;
2. für den Fall, daß Bertalda nicht abgeht, sondern sogleich das Ballett sich anschließt, mit den Schlußworten „Jetzt weilet noch bei des Festes Feier“ nach Es dur überleitend;
3. für den Fall, daß Bertalda nicht abgeht und das Ballett ausfällt, also für den oben angedeuteten „großen Sprung“. Dieses — das wichtigste — hat leider in keiner der bisherigen Ausgaben des Klavierauszuges Aufnahme gefunden. Es sind nur 4 Takte. Bertalda sagt zu sich selbst:

„Sei stark, Bertalda, mag dein Herz auch brechen“, worauf sich die schmerzbelegten Akkorde des Streichorchesters in den hellstrahlenden, vom ganzen Orchester forte intonierten C dur-Akkord auflösen, während Bertalda den Thron bestiegen hat und nun mit gewaltsamer Fassung die Ritter und Vasallen anredet.

Muß es schon bei dem „großen Sprung“ sein Bewenden haben, so ergibt das hier zum ersten Male im Klavierauszug erschienene 3. Rezitativ (in verschiedenen Partituren ist es vorhanden aber — gestrichen!) wenigstens einen sinnvollen und musikalisch einwandfreien Übergang, doch kann es natürlich nur als Notbehelf angesehen werden.

Das 2. Rezitativ, das an allen Bühnen, die über Ballett verfügen, gebräuchlich ist, sollte gar nicht in Betracht kommen, denn es kann ein Ballett nicht gut störender und unpassender in die Entwicklung der dramatischen Handlung hineinfallen als gerade an dieser Stelle. Ein Überbleibsel der alten Opernschablone, ein Zugeständnis an den Bühnenbrauch und den damaligen Geschmack, sollte dies nichtssagende und mit dem ganzen Werke in keinerlei Beziehung stehende Schauspielstück längst von unsern Theatern verschwunden sein. Also fort mit dem Ballett und damit auch mit dem Rezitativ No. 2. Die einzig befriedigende Lösung der durch die dreifache Gestaltung der Rezitative aufgeworfenen Fragen bietet das Zurückgehen auf Lortzings ursprüngliche Fassung des Aktes unter Beibehaltung des Rezitativs No. 1. Danach geht Bertalda, welche Hugo die Hand reichte, mit ihm und ihrem Gefolge ab. Das ausdrucksvolle Nachspiel (Andante) wird durch Undinens Spiel ausgefüllt, beim Eintritt des Allegro will sie entschlossen Hugo folgen, da tritt ihr unter den beiden letzten Akkorden Kühleborn entgegen und hält sie zurück.

No. 11. Rezitativ und Duett. Diese in den Partituren nicht befindliche und bis zu den letzten Jahren fast immer weggelassene Nummer sollte unter keinen Umständen in der Oper fehlen. Der Einwand, daß sie den Akt in die Länge ziehe, ist hinfällig, da bisher ja immer Zeit genug war, das Ballett tanzen und Kühleborn in unverantwortlicher Weise eine fremde Einlage, Gumberts fades Bänkelsängerlied „An des Rheines grünen Ufern“,

singen zu lassen. Durch die Wiederaufnahme des Duetts wird zunächst äußerlich vielerlei gewonnen: die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Solonummern (Undinens Arie und Kühleborns Einlage) wird vermieden; man fragt sich, wenn Bertalda mit Hugo abgeht, nicht mehr vergebens, woher jene die vermeintliche niedere Abkunft Undinens kennt und zu der spöttischen Bemerkung kommt, „von Fisch und Wasser ist ja wohl zu singen“; die innigen Beziehungen Undinens zu Kühleborn werden dem Publikum klar, und die später hereinbrechende Katastrophe wird wirksamer, wenn der Zuschauer hier den Ursprung derselben miterlebt, wenn er sieht, wie Hugo einerseits durch Bertalda wieder angezogen wird, andererseits zum Argwohn gegen Undine getrieben wird, dadurch, daß er ihr Alleinbleiben mit dem rätselhaften Ritter in der folgenden Prosaszene erfährt; der ganze Aufbau des Aktes wird ebenmäßiger, und an der rechten Stelle wird ein musikalischer und dramatischer Höhepunkt erreicht, dem es auch an äußerer Wirksamkeit nicht fehlt. Das Duett ist aber auch für Undinens Charakterschilderung unentbehrlich; die Tragik ihres Schicksals erscheint erst in ihrer ganzen Größe, wenn man sie die feste Zuversicht auf Hugos Treue hat aussprechen hören, ihren eigenen Wahrnehmungen zum Trotz; denn man muß schon aus der Art, wie Bertalda bei ihrem Abgang von Hugo geleitet wird, erkennen, daß ihre Erscheinung ihn Undine augenblicklich vergessen läßt, und daß Undine dies empfindet. Im Duett irrischt sie alle seligen Erinnerungen der letzten Zeit wieder auf, um sich gegen Zweifel zu festigen und den Warnungen und Drohungen Kühleborns entgegenzutreten zu können.

Die beiden angegebenen Striche drängen die etwas überquellende Form der Nummer zu ihrem Vorteil zusammen.

Es folgt dann die jetzt meist fortgelassene aber wichtige Prosaszene, ohne die die Anwesenheit des Fischerpaares bei dem Hoffeste nicht recht erklärlich wird und mehr zufällig erscheint.

No. 12. Finale. Unter den festlich-rauschenden Klängen des Einleitungschores tritt, zu der Feier schön geschmückt, der ganze glänzende Hofstaat ein, zuletzt Bertalda, Undine und Kühleborn. Nach den schmetternden Fanfaren, welche den Abschluß des Chores bilden, nimmt sogleich (das Ballett bleibt weg) Bertalda das Wort zur Ansprache an die Ritter und Vasallen. An das Rezitativ schließt sich die Romanze Kühleborns, bei der sich das alte Dilemma wiederholt: die zweite Strophe wird als eine musikalische Länge empfunden, und doch darf vernünftigerweise der Inhalt derselben nicht fehlen. Mit einer geringfügigen Veränderung des Textes ist nun auch hier der Inhalt in eine Strophe zusammengedrängt worden, so daß die Wiederholung wegfallen kann. Vom Andante con dolore („Verschwunden Glanz und Pracht“) an hatte Lortzing ursprünglich dem folgenden eine andere, breitere Fassung gegeben, mit Recht aber sie wieder entfernt und die knappere Form gewählt, die unsere Auszüge aufweisen. Nach dem Ensemblesatz (Un poco più mosso) folgt aber in der Wiener Partitur auch eine andere, kürzere, Fassung von Undinens Arioso „Stoße von dir nicht

die Deinen“, von Cdur nach Asdur transponiert, und es schließt sich eine nach Cdur zurückführende Solostelle Kühleborns an, welche für das Eindringen des Chores auf ihn eigentlich erst die sinnfällige, unmittelbare Veranlassung gibt. (Diese Fassung des zweiten Aktschlusses, die sich auch in vielen Partituren vorfindet, wird zum erstenmal in diesem Klavierauszuge veröffentlicht.) Hiernach geht der Akt in der gewohnten Weise zu Ende.

### Dritter Aufzug

No. 13. Chor und Ensemble. Nach dem musikalisch so reich ausgestatteten zweiten Akt wird der Hörer mit Beginn des dritten gewöhnlich auf das unangenehmste überrascht: man läßt die Szene vielfach ohne jede musikalische Einleitung mit dem Zwiegespräch von Veit und Hans beginnen, oder man läßt den „Jägerchor“ einmal hersingeln, streicht alles Folgende und läßt die Leute wieder abgehen, von denen keiner weiß, weshalb sie da waren. Beides ist unverantwortlich. Lortzing hat es absichtlich vermieden, die Akte mit dem stereotypen Opernchor beginnen zu lassen und auch hier eine musikalisch voll ausgeführte Szene an den Anfang gesetzt, deren Wesentliches der Auftritt Veits und dessen nie zu Ende kommende Erzählung ist. Dieser hübsche und wirksame Auftritt, der die durchaus zweckentsprechende Exposition des Aktes bildet, und den sich kein Darsteller des Veit entgehen lassen sollte, wird unbegreiflicherweise fast immer fortgelassen, und der Chorsatz, der nur die Umrahmung der Szene bildet, außerhalb des Zusammenhanges mit Veits Erzählung aber ganz bedeutungslos ist, wird gemacht. Es gibt also, wenn man das Werk nicht entstellen will, nur das eine: die Nummer so zu Gehör zu bringen, wie sie Lortzing schrieb, ohne Strich.

No. 14. Lied des Veit, unverändert beibehalten. Von den früher einmal für eine besondere Gelegenheit geschaffenen, heute aber durchaus unstatthaften Verherrlichungsstrophen, mit denen ein höchst billiger, aber unkünstlerischer Effekt erzielt wird, sollte endlich einmal Abstand genommen werden. Lortzing hat sich bei Lebzeiten, wo es ihm hätte nützlich sein können, gegen jedes Mitleid energisch gewehrt; es heißt nicht ihn ehren, wenn man es jetzt noch immer für ihn wachruft und ganz unpassender Weise den Namen des Künstlers in sein Werk hineinzieht. Was würde man sagen, wenn die Studenten in Auerbachs Keller plötzlich ein Loblied auf Goethe singen wollten? Nicht durch Worte und sentimentale Bettelverse, sondern durch Taten, durch würdige, unentstellte Aufführungen seiner Opern bezeuge man seine Liebe für Lortzing; das ist die beste Ehrung, die man ihm erweisen kann.

No. 15. Duett und Chor. Man läßt diese Nummer am besten ohne Unterbrechung durch Dialog — wie es schon gebräuchlich ist — unmittelbar dem Liede Veits folgen. Der übliche „große Sprung“ von Bertaldas „der Sieg ist mein“ auf Undinens Auftritt läßt wieder eine für die Handlung und vor allem für Hugos Charakteristik wichtige und eindrucksvolle Stelle wegfallen, deren Erhaltung dringend notwendig ist: die Warnung der Wassergeister und Hugos Herausforde-

rung Kühleborns. Der konventionelle Duettsatz „Von deinem Arm umschlungen“ kann ohne weiteres beide Male wegfallen; aber nicht verlorengelassen darf die folgende Stelle, in der die Wassergeister aus der Tiefe zweimal Hugo warnend zurufen: „Gedenke deiner Pflicht, begehe Meineid nicht!“ Dem Siegesjubel Bertaldas gegenüber ist dieser eintönige Geisterruf von tiefstgehender Wirkung, und wenn wir hier Hugo trotzig sich der Geisterwelt entgegenstellen, ihn überhaupt einmal in Ekstase geraten sehen, so erscheint der sich anschließende Auftritt mit Undine um vieles glaubhafter und erklärlicher. Der Terzettesatz „Was füllt die Seele so plötzlich mit Grauen“ ist in die Wiener Partitur und auch in diesen Auszug gar nicht aufgenommen, und vom Auftritt Undinens an geht das Finale in der üblichen Weise zu Ende.

### Vierter Aufzug

No. 16. Entr'acte, Rezitativ und Arie. Auch diese Nummer wurde häufig ganz gestrichen, und unerhörter Weise ließ man auch den vierten Akt mit Dialog beginnen. Nicht um Zeit zu sparen, denn es fand sich wieder Zeit genug für eine fremde Einlage, Pabsts Flaschenlied, das bald im dritten, bald im vierten Akt gesungen wurde und doch nirgends hinpaßte. Die Wiederherstellung der ursprünglichen Einleitung ist um so wichtiger, als Hugos Szene, die Schilderung seines Traumes und der zärtlichen Erinnerungen an Undine, den weitem Verlauf des Aktes erst verständlich macht. Überdies ist das melodiose Larghetto, mit dem in der Wiener Partitur die Arie schließt, ein so dankbares Gesangstück, daß auch der äußere Lohn für den Sänger bei entsprechendem Vortrage niemals ausbleibt.

No. 17. Lied (Hans und Veit), blieb unverändert.

No. 18. Finale. Während sich die Oper 3 Akte hindurch in bezug auf Dekoration und Maschinerie höchst einfach auf unverändertem Schauplatz abspielt, werden jetzt am Schlusse zum ersten Male die selbstverständlichen Ansprüche einer Zauberoper geltend gemacht, um zumeist — keine Erfüllung zu finden. Die drei Bilder, in die der Akt zerfällt, werden gewöhnlich sehr ungleich behandelt: man legt allseitig großen Wert auf den Schlußeffekt und sorgt gewiß dafür, daß eine glänzende Dekoration des Wasserpalastes die Schaulust befriedigt. Auch für die Eingangsszene im Burghof wird allenfalls noch etwas getan, höchst stiefmütterlich aber verhält man sich meist dem zweiten Bild gegenüber, dem wichtigsten, weil sich darin die Katastrophe abspielt, die Handlung ihren dramatischen Abschluß erreicht.

Der Vorschrift zufolge soll, nachdem Undine dem Brunnen entstieg und in die Burg abgegangen ist, die Szene sich offen in den Prunksaal verwandeln, wo Hugo und Bertalda Hochzeit halten. Die Musik leitet stimmungsvoll hinüber und läßt nirgends eine Unterbrechung zu. Und doch sah man selbst an Bühnen, die als gute gelten, hier den Zwischenvorhang fallen; die Musik mußte an irgendeiner unpassenden Stelle aufhören und nach einer peinlichen, alle Stimmung ertötenden Pause von oft mehreren Minuten ebenso unpassend wieder einsetzen, worauf sich ein gewöhn-

lich nichts weniger als glänzendes Hochzeitsbild präsentiert, auf das zu warten nicht der Mühe lohnte. Die Bequemlichkeit und in vielen Fällen wohl auch das schauspielerische Unvermögen der Hugo-Sänger hat auch hier einen „großen Sprung“ zur Übung werden lassen, der durch nichts zu rechtfertigen ist. Die Szene im Hochzeitssaal, die die Entwicklung des Dramas bringt, ist der wesentlichste Inhalt des Aktes und darf nicht als flüchtige Episode vorüberhuschen. Sie ist ganz folgerichtig aufgebaut, und jede Weglassung erzeugt eine fühlbare Lücke. Sie muß ohne Strich dargestellt werden.

Nach dem Versinken Hugos mit Undine soll wiederum bei offener Szene die Zerstörung der Burg durch die überflutenden Wogen erfolgen. Das Wasser soll bis zu den Sofitten ansteigen und allmählich soll der Kristallpalast Kühlborns sichtbar werden. Auch diese Vorschrift wird nur selten ganz erfüllt. Vielfach läßt man hier ebenfalls den Zwischenvorhang fallen und die Sturm-Musik bis in die Unendlichkeit wiederholen; anderwärts erscheint eine undurchsichtige Wolkendekoration, hinter der sich jeder vorstellen kann, was er will, denn von eindringenden Wogen war gewöhnlich nichts zu sehen. Der Vorwurf, daß die Szenerie nicht den Vorschriften des Buches und der Partitur entsprechend eingerichtet wird, kann natürlich nur die Bühnen treffen, welche über die nötigen Mittel zur Ausführung verfügen, und es sind das sehr viele. Die kleinen Theater, an denen Undine ja auch ständig auf dem Spielplane steht, können allerdings, was die Ausstattung betrifft, nicht allen Anforderungen gerecht werden; das Werk ist auch lebenskräftig genug, allen äußeren Aufputz entbehren zu können. Aber auch an den kleinsten Bühnen ist es möglich zu machen, das Finale ohne Unterbrechung durchzuspielen, und überall sollte der Schwerpunkt nicht auf die Szenerie sondern auf die liebevolle Ausarbeitung des dramatischen und musikalischen Teils gelegt werden. Geschieht das, so geht die Phantasie des Zuschauers willig mit und stößt sich nicht an dem Mangel dekorativer Ausstattung. Bühnen, denen die Mittel zur Verfügung stehen, kann natürlich nichts von der Verpflichtung, die „Zauberoper“ auch äußerlich zu ihrem Recht kommen zu lassen, entbinden.

In die Verwandlungsmusik vor der Schlußszene hat Lortzing für Wien 44 Takte neu eingefügt, welche hier zum erstenmal im Druck erscheinen. Es empfiehlt sich die Aufnahme dieser nachkomponierten Stelle statt der Wiederholung des D moll-Satzes. Der Schlußgesang ist in der Partitur ursprünglich der gleiche wie in den älteren Klavierauszügen, nur daß der Zwischensatz „Zu neuem Leben bin ich erwacht“ fehlt und an Hugos „Ja, ewig dein!“ sich sogleich der Chorsatz „Heißer Dank sei dir gebracht“ ohne Mitwirkung der Solostimmen anschließt. Die spätere, auch allgemein gebräuchlich gewordene Fassung (Wiederholung des Schwanenchors) sollte überall auch nur ganz nach Vorschrift gemacht werden, d. h., die acht Chor-takte des dem  $\frac{9}{8}$  Takt folgenden Allegro jubiloso alla breve sollten gesungen und das Ganze mit dem rauh-schenden Nachspiel abgeschlossen werden. Jetzt wird

vielfach das Nachspiel des dritten Aktes gemacht, dessen zartes Verhalten gar nicht an den Schluß der Oper paßt; hier muß vielmehr im Gegensatz zum 3. Akt-schluß die glückliche Lösung auch den freudigen und kräftigen musikalischen Ausdruck finden, den die Partitur ja auch aufweist.

Ein Rückblick auf das Gesagte wird ergeben, daß die Oper, in der angedeuteten Weise nach Willen und Vorschrift des Tondichters aufgeführt, sich wesentlich von den bisher auf unseren Bühnen üblichen Vorstellungen unterscheiden und ein ganz anderes Ansehen gewinnen würde. Muß es einerseits als eine einfache selbstverständliche Pflicht der Pietät gegen den Komponisten erachtet werden, daß man sein Werk so gibt, wie er es gewollt, so liegt es andererseits ebenso sehr im Interesse der Bühnen selber, eine so zugkräftige und dankbare Oper möglichst lange dem Spielplan zu erhalten, indem man sie in ihrer wahren Gestalt vorführt, die unsern modernen Ansprüchen vielmehr entspricht als die bisherige verstümmelte. Auch die Sänger sind in hohem Grade dabei interessiert, denn ihre Partien gewinnen durchweg in der von Lortzing selbst getroffenen Einrichtung. Vor allem werden Hugo und Bertalda durch Aufmachung der Striche zu wirksam hervortretenden Figuren; die Sänger werden von dem peinlichen Schicksal erlöst, als blutleere Opernprinzen und -prinzessinen neben den Hauptrollen herzugehen, während sie nicht nur völlig gleichen Anteil an der Handlung haben, vielmehr sogar im Vordergrund stehen, weil alle Aktion von ihnen ausgeht, während Undine und selbst Kühlborn sich mehr passiv verhalten. Letztere beiden gewinnen in dem Duett des zweiten Aktes eine neue dankbare Nummer, und auch Veits Partie wird um zwei hübsche Szenen bereichert. Vor allem aber gewinnt das Publikum, das zu vollem Verständnis der Vorgänge und der handelnden Personen gelangt.

Über die leidigen Einlagen muß noch einiges gesagt werden, denn sie sind so fest eingebürgert, daß ein starker Appell an den künstlerischen Geist der Sänger nötig ist, um sie zum Verzicht darauf zu veranlassen.

Die wenig verständnisvolle Beurteilung, die Undine von vornherein fand, mag die Ursache sein, daß jedermann sich berechtigt glaubte, Lortzing zu „verbessern“, und es ist charakteristisch, daß gerade sein bester Freund und erster Biograph Düringer es war, der die Einschmuggelung von drei Einlagen gleich auf einmal veranlaßte. Auf sein Drängen hin komponierte Vincenz Lachner für das Mannheimer Theater nachträglich den von Lortzing glücklich vermiedenen konventionellen Eingangschor für den ersten Akt und schrieb neue Musik auf teilweise veränderten Text für Bertaldas Arie im zweiten und Hugos Arie im vierten Akt. Leider nicht der einzige Fall, daß gerade die dem Künstler menschlich Nahestehenden, in der Absicht dem „irrenden“ Freund zu helfen, seinem Geist zuwider handeln. Wie weit man gehen zu können glaubte in der Umformung eines Werkes, das sich aus eigener Kraft seit 80 Jahren auf dem Spielplan erhält und ge-



rade erst seit Eintritt einer neuen Kunstepoche die allgemeine Verbreitung gefunden hat, kann man daraus entnehmen, daß noch im Jahre 1864 am Hoftheater in Coburg eine Neugestaltung unternommen wurde, an der Gustav v. Meyern als Dichter und neben Lortzing und Lachner auch noch Hofkapellmeister Ernst Lampert als Komponist beteiligt war. Die bei Lortzing nur erzählten, der Handlung vorausgehenden Vorgänge sollten da dem Publikum in dramatischer Darstellung vorgeführt werden. Drei Akte enthielt die neue Fassung: Wassergeister und Zauberwald; Bertalda und Undine; Reue und Sühne.

Alles das ist längst der Vergessenheit anheimgefallen, und man sieht es heute als eine ungebührliche Anmaßung an, dem kunsterfahrenen und schöpferisch doch turmhoch über seinen Verbesserern stehenden Lortzing so an seinem Werke herumzupfuschen. Leider ist diese Empfindung den anderen Einlagen gegenüber noch nicht kräftig genug zum Durchbruch gekommen, und weil vor mehr als 50 Jahren einmal ein nimmersatter Sänger den Kühleborn „etwas stiefmütterlich bedacht“ fand, und ein „praktischer“ Theaterdirektor noch eine „dankbare Nummer“ für den Hans wünschte, singt unsere heutige Sängergeneration, die durch Wagner doch etwas erzogen sein sollte, noch immer die Schmarren von Gumbert und Pabst, während Lortzings eigene Wort' und Weisen gestrichen werden.

Also fort mit den Einlagen und allem, was nicht Lortzingisch ist aus der Undine!

Nahezu ein halbes Jahrhundert hat es gedauert, bis ein Meisterwerk wie Cornelius' „Barbier von Bagdad“ sich zur allgemeinen Anerkennung durchrang und von fremder Zutat befreit in seiner eigenen Schönheit wieder auf der Bühne erschien, Beethovens Fidelio ist gerade 100 Jahre nach der Uraufführung in seiner ursprünglichen Gestalt wiederum auf die Bühne gebracht worden. Die gleiche Genugtuung sollte der Undine nicht länger versagt bleiben. Man braucht Lortzing nicht in die Reihe unserer großen Tonmeister drängen zu wollen, man kann sich der Schwächen seines Werkes wohl bewußt sein und es doch als eine Beleidigung seines freundlichen Genius erachten, dies Schmerzenskind seiner Muse durch anderer minderwertige Mitarbeit entstellt zu sehen.

### Bertalda und Hugo

Wie schon gesagt wurde, zählen sie zu den sogenannten undankbaren Partien, sie werden darum sehr oft mit Widerwillen übernommen und auch dementsprechend dargestellt; man gibt sich mit ihnen keine Mühe, sondern erledigt die unsympathische Aufgabe gern so rasch und bequem als möglich. Schr mit Unrecht. Hugo und Bertalda sind keineswegs Nebenrollen, sie stehen in erster Reihe, so gut wie Kühleborn und Undine, und es liegt nur an der Darstellung, wenn sie das Interesse des Publikums weniger erregen — vorausgesetzt, daß die Partien nicht wie bisher auf äußerste zusammengestrichen sind. Die früher übliche schablonenhafte Besetzung durch den lyrischen Tenor und die Koloratursängerin trug dazu bei, daß sie nach dem Muster der gleichen Paare in der „Jüdin“ und

der „Stummen“ aufgefaßt und behandelt wurden. Das war natürlich verfehlt und hat zum guten Teil das Vorurteil gegen diese Partien mit verschuldet. Ist auch Lortzing in der Zeichnung dieser Charaktere nicht so glücklich gewesen wie in der der andern Personen der Oper, so hat er sie doch keineswegs farblos geschildert, und auf der musikalischen Grundlage, die er gegeben, läßt sich recht wohl ein volles Menschenbild gestalten; die künstlerische Aufgabe ist nur etwas weniger leicht gegenüber den anderen Partien, die sich gewissermaßen von selbst spielen und nicht gut umzubringen sind.

Beginnen wir mit Bertalda. Man ist in neuerer Zeit zum Teil davon abgekommen, die Partie mit der Koloratursängerin zu besetzen, der gewöhnlich etwas von der Steifheit der Königinnen und Prinzessinnen, die ihr meist zufallen, anhaftet. Dann hat man sie häufig der hochdramatischen Sängerin zugeteilt, wogegen nichts einzuwenden wäre, wenn diese die unentbehrliche Jugend und Anmut der Erscheinung mitbringt und durch die Wucht ihrer Stimme nicht aus dem Rahmen des Ganzen tritt oder die Kantilene, die die erste Arie erfordert, nicht mehr beherrscht. Eine sehr gereifte Dame mit stark entwickelter Persönlichkeit sollte in keinem Falle mit der Partie betraut werden. Bertalda, die im gleichen Alter wie Undine steht, also 18—19 Jahre zählt, bedarf des jugendlichen Äußern; man muß ihr glauben, daß Hugo ihre erste Liebe ist und der Schmerz über seinen Verlust, der zugleich eine tiefe Kränkung für sie bedeutet, plötzlich ihr ganzes Wesen verändern kann. Jugendlicher Trotz und maßlos gesteigerter Stolz muß ihren noch nicht gefestigten Charakter auf die Bahn des Unrechts treiben, und jugendliche Leidenschaftlichkeit muß es erklärlich scheinen lassen, daß sie dem Werben des noch immer geliebten Mannes sich ergibt und, sei es um welchen Preis, ihn ihr eigen nennen will. Aber sie darf keine erfahrene Intrigantin oder Männerfängerin sein. Sie liebt wirklich und fehlt aus Liebe und irreführender Stolz. Eine temperamentvolle jugendlich-dramatische Sängerin dürfte die geeignetste Vertreterin der Partie sein. Eine Atalanta-Gestalt in stolzer jungfräulicher Kraft, rasch und bestimmt in ihrem ganzen Wesen, muß Bertalda als siegreiche Jägerin, von Kampflust durchglüht, bei ihrem Auftritt erscheinen. Ihre künstliche Ekstase ist durch das Orchester sehr gut veranschaulicht. Wie von Peitschenhieben gejagt, schnellen die Quintolen, die das Motiv der Jagdlust bilden, in die Höhe, und wie sie erst in der tiefen Oktave sich matter wiederholen und dann zum Motiv des gedemütigten Stolzes verlangsamen, so soll auch das Mienenspiel Bertaldas den Übergang von der betäubenden Lust zum Leid des liebenden Herzens ausdrücken, wie es das kurze Rezitativ „betrüge dich nicht selbst“ in Worten ausspricht. Das folgende Kantabile zeigt uns Bertaldas Reue und Schmerz, es ist aber jede Sentimentalität auch aus diesem Satz fernzuhalten, wie durchweg in dieser Nummer auch die Tempi nicht zu langsam genommen werden dürfen. Die kraftvolle Natur Bertaldas verleugnet sich auch im Schmerz und in liebevoller Hingabe nicht, alle Weichlichkeit liegt ihr

fern, und wo der Komponist einmal allzu lyrisch werden will, muß die Sängerin durch ihren Vortrag der Melodie den wahren Ausdruck geben. Das gilt namentlich für den letzten, etwas italienisierenden Satz, der vom *Più mosso* an („Fort mit Szepter, fort mit Kronen“) eine gewisse Bravour verträgt, damit der Schluß wieder in die gehobene Stimmung des Eingangs zurückführe. Und wenn Bertalda hier das Glück der Liebe als das wahre Königreich preist, so ist das ihre aufrichtige Empfindung, und diese muß sich auf ihrem Gesicht wie im Tone ausdrücken, im Gegensatz zu der gewaltsam erzeugten Jagdfreude.

Ungemein rasch hat sich nun der Wechsel ihrer Empfindungen zu vollziehen, und die folgenden Auftritte verlangen eine starke schauspielerische und mimische Begabung nicht minder als vollkommene Beherrschung des musikalischen Ausdrucks. Es wird Bertalda frohe Botschaft gemeldet: der totgeglaubte Geliebte, den sie nach dem Zauberwald entsandte — sie läßt den Boten gar nicht aussprechen und fällt ihm ins Wort „er lebt?“ Es wird ihr bestätigt.

Welch eine Fülle von Gefühlen bewegt nun ihr Herz. Der Heißgeliebte, der Erste und Einzige, dem ihr Stolz unterlag, er ist ihr wiedergegeben. Sie hat ihn nicht in den Tod gejagt. Eine Bergeslast fällt von ihrer schwerbedrückten Brust. Alles Leid hat ein Ende. Er ist zurückgekehrt, er wirft sich zu ihren Füßen, um den süßen Minnelohn für sein mutiges Wagen von von ihr zu empfangen — jetzt tritt er ein, der schöne, ritterliche Mann, dessen Tapferkeit ihr Herz damals beim Turniere bezwungen hatte, so daß sie ihm mit glühenden Wangen ihre Schärpe als Pfand gab — nun steht er wieder vor ihr, glückstrahlend und siegesbewußt, und sie, alles um sich her vergessend, wendet sich zu ihm und begrüßt ihn, ganz nur das liebende Mädchen, mit leidenschaftlich innigem Ausruf „Mein Hugo!“

Diesen ganzen Wirbelsturm der Empfindungen hat der Komponist ohne musikalische Zeichnung gelassen; die Darstellerin ist ganz auf sich angewiesen, alles was in ihr vorgeht, muß ihr Mienen- und Gebärdenenspiel ausdrücken, und die Summe der Gefühle wird nur in den zwei Begrüßungsworten laut. Es ergibt sich von selbst, welche Fülle von Innigkeit dies „Mein Hugo“ erhalten muß. Was Elisabeth im Tannhäuser empfindet, wenn sie singt „Ich preise dieses Wunder aus meines Herzens Tiefe“ soll hier in drei Noten zum Ausdruck gebracht werden. Und wie dort, so gerät auch hier das Fürstenkind nach diesem ihr entrissenen Liebesgeständnis in holde Verwirrung. Sie faßt sich mit Rücksicht auf den sie umgebenden Hofstaat und begrüßt den Ritter nun mit zeremoniellen Worten; aber ihr Gesicht und der Ton der Anrede muß doch ihre ganze innere Glückseligkeit verraten. Nun erwidert er, und mit Entzücken, die Augen halb geschlossen haltend, lauscht sie seiner Stimme, seinen Worten, die sie zuerst auf sich bezieht; erst als er sagt „deshalb führt' ich sie mit“ wird sie des Irrtums inne, ihr Gesichtsausdruck verändert sich und wortlos, nur mechanisch den Kopf bewegend, gibt sie die Erlaubnis, die „mächt'ge Zauberin“ vorzuführen. Ein eisiger Schauer rinnt durch ihre Adern, während sie

entgeistert vor sich hinsagt: „was deutet das?“ wozu der chromatisch abwärts sinkende Lauf in den Bässen das entsprechende Tonbild gibt. In banger Erwartung sieht sie den Eintretenden entgegen, als sie die liebevolle Undine erblickt, zuckt sie schmerzhaft zusammen, und da Hugo ihr sein Weib vorstellt, verliert sie wieder alle Selbstbeherrschung, mit flammendem Blick fährt sie auf: „Was sagt Ihr, Ihr seid vermählt?“ Den Zusammenbruch ihres schönen Liebesträumens stärker noch empfindend, als wenn Hugo ihr durch den Tod entrisen worden wäre, fühlt sie sich ganz vernichtet („Stürzt, Mauern, über mich!“), und in dumpfem Schmerz vor sich hinbrütend, nimmt sie am Folgenden keinen Anteil mehr. Es ist ganz natürlich, daß dieses Rezitativ, wenn es ohne starke innere Bewegung, nur den Noten nach wiedergegeben wird, eintönig und nichtssagend erscheint. Lortzing, der selber eine kräftige Schauspieler-Individualität war, hat in seinem Schaffen allezeit mit der vollentwickelten Darstellungskunst seiner Sänger (die zu seiner Zeit fast durchweg noch gleichzeitig Schauspieler waren) gerechnet und sich auf die farbenreiche Ausführung verlassen, wo er musikalisch nur eine Skizze gab. Eine echte Künstlerin wird auch mit diesen wenigen Worten und Noten Bertaldas Herzensdrama anschaulich machen können, wenn sie sich nur recht in die Rolle und die Situation vertieft.

In dem Quartettsatz gibt sie sich noch einmal der schmerzlichen Stimmung mit weichen Tönen hin, sie nimmt Abschied von ihrem Glück, das alsobald enteilt.

Von nun an ist sie eine andere. Keiner Gefühlsregung ist sie mehr zugänglich. Die Liebe hat sie getäuscht, sie reißt sie aus ihrem Herzen, und nur noch der Stolz lebt in ihr und leitet ihr Handeln. Sie hat sich vollkommen gefaßt, und mit verbindlichen Worten, aber eisigen Herzens, heißt sie den Ritter und seine junge Frau willkommen. Sie geht sich zum Feste zu schmücken, das heut noch ihrem Ehrgeiz die größte Befriedigung gewähren soll. Sie reicht Hugo die Hand, damit er sie ins Schloß geleite und nimmt von Undine nicht weiter Notiz.

Zum Schluß des Chores (Finale No. 12) tritt Bertalda in reichem Festgewande, von Pagen geleitet auf, und unter den schmetternden Fanfarenklängen der letzten Takte besteigt sie den Thron. Mit stolzer Haltung und kräftigem Ton wendet sie sich an die Versammlung, um ihr den Entschluß, sich zu vermählen, anzukündigen, wobei sie mit Blicken auf Hugo und Undine jeden Gedanken an niedere Wahl ausschließt und den König von Neapel als den Erkorenen nennt. Dann fordert sie mit scheinbarer Heiterkeit zu Sang und Saitenspiel auf, und zwar, als wolle sie den neuen Gast auszeichnen, zuerst Undine. Die bescheidene Ablehnung derselben beantwortet sie mit höhendem Spott, indem sie auf Undinens Herkunft von den Fischersleuten anspielt. Das zornige Auffahren Hugos übersieht sie stolz und wendet sich in verbindlichstem Tone an den fremden Gesandten, dessen Bereitwilligkeit, ein Lied zum besten zu geben, sie mit leichter Kopfbewegung erwidert. Wenig befriedigt vom Inhalt des Sanges wünscht sie höflich aber nicht ohne Energie ein anderes Lied, und durch die ausweichende Ant-

wort Kühleborns frappiert und noch unzufriedener gemacht, blickt sie mit wachsendem Mißtrauen und Zorn auf den Sänger, um dann auf die Worte „Ha, Verwegener“ wütend vom Sitze aufzuschellen und wie in Kampfbereitschaft stehenzubleiben. In sprachloser Wut hört sie Kühleborn weitersprechen und sieht die Fischersleute eintreten. Sie winkt den Zeremonienmeister heran, befragt ihn — während Undine die Alten begrüßt — pantomimisch nach den Leuten, winkt ihm zornig ab, da er nichts zu berichten weiß, und weist das Fischerpaar bei der Annäherung mit verächtlicher Gebärde von sich. Als wolle sie aus einem bösen Traum erwachen, sieht sie sich in ihrer Umgebung um, und da fällt ihr Blick auf Kühleborn, den sie nun als den erkennt, der sie verderben will. In überströmendem Zorn wendet sie sich direkt gegen ihn, und als er ihr hohnlachend erwidert, möchte sie sich in sinnloser Wut auf ihn stürzen, und nur das Dazwischentreten der nächsten Umgebung verhindert sie daran. Mit wilder Befriedigung sieht sie alle, Hugo an der Spitze, auf Kühleborn eindringen, und da sie den Zug erblickt, der ihr das geheimnisvolle Kästchen bringt, das ihre stolzen Hoffnungen einschließt, nimmt ihr Gesicht wieder den triumphierenden Ausdruck von früher an. Während des Marsches bleibt sie so in stolzer Haltung auf dem Throne stehen und singt noch ihr Rezitativ „Der Augenblick ist da, vernehmet wer ich bin“. Nun erst steigt sie zur untersten Stufe hinab, empfängt zunächst den Schlüssel, schließt dann das Kästchen energisch auf und entnimmt ihm siegesgewiß das Pergament. Gewöhnlich geschieht alles dies zu früh und zu schnell, so daß die Musik kaum zu Ende gespielt werden und die wichtige stumme Pause, in der die Spannung aller den höchsten Grad erreichen muß, gar nicht eingehalten werden kann. Erst nachdem die drei Viertelnoten *a* in den Bässen und Pauken erklungen sind, darf Bertalda wieder die oberste Stufe des Thrones erstiegen haben und unter dem beredten Schweigen des Orchesters die Schrift energisch entfalten und unter dem Ausdruck des Schreckens und der tödlichen Verletzung lesen. Halb ohnmächtig vor Zorn und Scham sinkt sie in die Arme ihrer Frauen und läßt das Blatt fallen; nachdem der Höfling gelesen: „und Bertalda nannte“, reißt sie es ihm wütend aus den Händen, um ihn nicht weiterlesen zu lassen (es ist nicht anzunehmen, daß die Schrift nichts weiter enthalten sollte) und bleibt nun, das Dokument zerknittert in der Linken haltend, von den anderen abgewandt, dumpf vor sich hinstarrend, bitterm Haß im Gesicht, im Vordergrund der Bühne stehen. Bei der Stelle „die Schmach ertrag' ich nicht“ rafft sie sich wieder zusammen, schleudert das Pergament von sich und richtet sich in ihrer ganzen Größe auf, man sieht, daß sie lieber sterben als so gedemütigt leben will. Sie wendet sich zum Gehen, aber ihre Frauen und Höflinge treten ihr tröstend entgegen; auch die Fischersleute nahen ihr liebevoll und zagend, doch mit einem harschklingenden „Hinweg“ scheucht sie sie abermals von sich. Undinens Bitte „Stoße von dir nicht die Deinen“ vernimmt sie teilnahmslos, am Halse einer ihrer Frauen hängend, und unter dem Ausdruck

schmerzlichster Verzweiflung nimmt sie dann am Ensemble teil. Mit Entsetzen sieht sie darauf Kühleborn im Brunnen verschwinden, und als alle entfliehen, will auch sie in dumpfer Betäubung einen Weg ins Freie suchen, aber niedergeschmettert von all den Ereignissen des Tages, ist ihre Kraft nun völlig gebrochen. Mit den Händen in der Luft nach Stütze suchend, wankt sie bis in die Mitte der Bühne und stürzt dort betäubt, wie vom Schlag getroffen, platt zur Erde.

Im dritten Akt hat das Publikum durch Veit und Hans erfahren, daß Undine Bertalda, als diese sich in den Strom stürzen wollte, schwesterlich die Hand gereicht und sie mit nach Burg Ringstetten geführt hat. Bertalda weiß ihr für diese Guttat wenig Dank, sie betrachtet Undine nur als die ihrem Glück im Wege Stehende, und seit jener Tag der grausamen Enttäuschungen die besseren Regungen in ihrem Herzen erstickt hat, geht sie rücksichtslos über sie hinweg auf dem Wege zu ihrem Ziel, Macht und Glanz wiederzugewinnen, und den noch immer geliebten Mann.

Sie hat Hugo schon wieder so in ihrem Bann, daß Veit beide im Jagdzelte seines Herrn bei vertraulichem Beisammensein belauschen konnte, und wenn sie jetzt (No. 15, Duett) sich den Anschein gibt, die Burg verlassen und sein Eheglück nicht stören zu wollen, so ist das nur Verstellung; denn sobald Hugo ausgesprochen hat, daß er sich von Undine trennen wolle, sucht sie zwar mit ihrem „Halt ein!“ diesen Gedanken zu verscheuchen, bricht aber gleich darauf in triumphierenden Siegesruf aus. Dieser wird nun durch die unterirdischen Stimmen der warnenden Wassergeister unterbrochen, und Bertalda, sonst mutig und alles wagend, der Geisterwelt gegenüber wird sie von Furcht und Bangen erfaßt. Erschauerdnd und zagend steht sie beiseite und sucht Hugo von der höhnischen Herausforderung Kühleborns abzuhalten; als er sie aber zu sich reißt und sie zu schützen und wahren verspricht, da fühlt sie sich wieder sicher und stark und wirft sich dem Geliebten, der kühn auch den Dämonen Trotz bietet, leidenschaftlich in die Arme. Bei Undinens Auftritt fahren sie auseinander, aber Bertalda ist schnell gefaßt, und ihr Ausruf „Undine“ darf nicht wie der einer ertappten Sünderin klingen, sondern ganz gelassen und mit dem Ausdruck: recht gut, daß sie kommt, nun muß die Entscheidung sogleich fallen. Noch einmal schickt sie sich heuchlerisch an, fortgehen zu wollen, gewiß, daß Hugo um so sicherer sie festhalten wird. So geschieht es auch, und gespannt folgt sie dem Zwiegespräch zwischen ihm und Undine. Mitleidlos sieht sie, wie er sein Weib von sich stößt, und mit triumphierendem Blick und stolzer Haltung kehrt sie mit Hugo in die Burg zurück.

Im vierten Akt sieht man Bertalda festlich geschmückt ihre Hochzeit mit Hugo feiern. Sie hat ihr Ziel erreicht. Strahlend, im befriedigten Stolze, durchschreitet sie nun als Burgherrin die glänzenden Räume, ruhig und gefestigt, im Gegensatz zu dem nur gewaltsam sich aufraffen könnenden Hugo. Nicht kalt, aber auch nicht mit wirklicher Herzenswärme fragt sie Hugo, woher seine Unruhe, aber die Erfüllung der Zeremonien dünkt ihr im Augenblick doch das Wichtigste,

und so drängt sie zur Ausführung des Hochzeitreigens. Über Hugos Erschrecken bei dem Worte „Mitternacht“ und das Befremden der Gäste sucht sie hinwegzubringen, indem sie zur Freude ermuntert und Hugo ermahnt, sich als Mann zu zeigen. Die beiden Teile des Menuetts werden nun vor dem Brautpaare ausgeführt, das stehend zusieht, ohne mitzutanzten. Als dann Hugo Bertalda seine Hand reichen will, um ebenfalls mit ihr am Reigen teilzunehmen, ertönt der erste Schlag der Glocke, die Mitternacht verkündet. Erbebend wendet sich Hugo ab, während die anderen weitertanzten. Bertalda tritt zu ihm, ihren Unmut über seine unmännliche Haltung nur schlecht verhehlend. Da erdröhnt nach dem 12. Schläge der Donner, alle Lichter verlöschen, und man sieht Undine in den Saal schreiten. Bertalda, die ganz im Vordergrund steht, muß den Eindruck dieses Geister- spuks ganz besonders stark malen, ihr Gesicht muß für die ganze Teilnehmerschaft sprechen. Beim 5. Takt, als Undinens Erscheinung sichtbar wird, stößt sie einen erschütternden Schrei aus, und die Hände wie abwehrend vor sich haltend, wankt sie rückwärts schreitend aus dem Saale, nicht mit jener üblichen Hast, die den Eindruck macht, als wolle die Darstellerin der Bertalda nur möglichst rasch ihr Garderobezimmer erreichen.

Die Partie des Hugo wird am besten einem jugendlichen Heldenenor übertragen, denn er darf keineswegs ein Ritter von der traurigen Gestalt sein. Jugendlich-feurig, stolz und kühn, schlank und kräftig, so muß er vom ersten Auftritt an den starken Eindruck glaubhaft machen, den er auf Frauenherzen ausübt. Jedes Wort seiner Partie — bis auf den letzten Akt — deutet auf überschäumendes Temperament, auf starke Aktivität, und die musikalische Zeichnung zeigt nirgends die Schmachtlappigkeit, die eine gedankenlose Auffassung der Rolle aufgeprägt hat. Gleich zu Anfang erfahren wir, daß Hugos tapferer Arm den Pater Heilmann einst aus Räuberhand befreite. Den Dank lehnt er bescheiden ab und freut sich nur des Wiedersehens. Ernst, verweisend, aber nicht zänkisch und herrisch fordert er Undine auf, von ihrem kindischen Betragen abzulassen, und mehr erschreckt als empört vernimmt er, daß sie die Seele für einen Wahn halte. Mit aufrichtiger, ungekünstelter Frömmigkeit stimmt er in das Gebet zum Heil ihrer Seele ein. Der folgende Dialog mit Undine muß unverkürzt gesprochen werden, mit Ausnahme der letzten Worte, denn gerade das opernhafte „So höre“ möchte vermieden werden.

Schlicht und ohne Selbstgefälligkeit (aber nicht in der üblichen saloppen Vortragsweise, sondern straff im Rhythmus, ohne Notenveränderungen) und in ehrlicher Überzeugung von seiner Ritterpflicht, erzählt er nun in der Romanze von seiner Waffentat, von dem Siegespfand, das er erhalten und dem gefahrvollen Ritt in den Zauberwald, den ihm Bertalda aufgetragen. Über die Gefahr des Wiedersehens mit ihr tröstet er Undine mit freundlichen Worten. Er glaubt sich selbst frei von jedem Band und nennt Bertalda wohl schön, aber auch stolz und strenge, während er einzig in Undinens kindlich-anmutigem, vertrauend sich hingebendem Wesen

sein Glück finden zu können meint. In harmlos leutseliger Weise verkehrt Hugo mit seinem Knappen wie mit den Fischersleuten, und der ganze erste Akt muß den Zuschauer herzliche Sympathie für ihn gewinnen lassen. Glückstrahlend führt er Undine zur Trauung und kehrt mit ihr zurück; die guten Wünsche der Eltern und Nachbarn nimmt er freundlich entgegen, und in frohester Stimmung teilt er die allgemeine Lust. Bei Nennung des Namens Kühleborn wird er aufmerksam, auch die Wiederkehr des vermeintlichen Paters befremdet ihn; als wenn er fühlte, daß er nicht dem alten Freunde, sondern einem andern gegenübersteht, nimmt er einen stolzen, etwas hochfahrenden Ton an, wenn er den Schutz des Geistlichen ablehnt und sein gutes Schwert als genügend erklärt. Er winkt dann Veit herbei, gibt ihm den stummen Auftrag, alles zur Abreise zu rüsten, tritt zu Tobias und Marthe und bespricht sich mit ihnen. Darauf ruft er Undinen zu, daß sie Abschied nehmen möge, und was er in der gestrichenen Stelle eigentlich zu sagen hätte: „Der Herr erhalte eure Tage, beschütze euch vor jedem Weh“, muß er wenigstens pantomimisch ausdrücken, also aufrichtig herzlich und dankbar sich von den Alten verabschieden.

Dann gewinnt sein frischer Jugendmut wieder die Oberhand: fröhlich wollen sie voneinander scheiden. Er winkt allen freundlich zu, und das Schlußbild wirkt vielleicht noch günstiger als in der Vorschrift, wenn er selbst sein Pferd besteigt, Undine zu sich hinaufhebt und, geleitet von seinem Knappen und dem Pater, von dannen reitet.

Im zweiten Aufzug erscheint Hugo mit Undine in glänzender Hoftracht. Er erfährt nun das Geheimnis ihrer Herkunft und hat die nicht leichte Aufgabe, die Worte Undinens mit allen Zeichen innigster Anteilnahme — und doch wiederum nicht aufdringlich und die Aufmerksamkeit ablenkend — mimisch zu begleiten. In der Regel, leider, läßt das Spiel Hugos nur die eine Deutung zu, daß es ihm furchtbar langweilig ist, die ganze Arie mit anhören zu müssen, und damit schwächt er natürlich auch die Wirkung von Undinens Gesang, denn diese beruht zum großen Teil auf dem Gegenspiel Hugos.

Wer jemals das Glück hatte, die wundervolle Leistung des verstorbenen Heinrich Vogl in der auch als undankbar verschrieenen Partie des Don Ottavio im „Don Giovanni“ kennenzulernen, die Art zu sehen, wie er seinen Eindruck beim Anhören von Donna Annas Arien (auch bei der sogenannten Briefarie war er natürlich auf der Bühne anwesend) auf das Publikum übertrug und so den Szenen erst die echte dramatische, weit über den Genuß an der Musik und dem Gesang hinausgehende Wirkung sicherte, der wird nicht zweifelhaft sein, wie hier Hugo das Geständnis Undinens entgegenzunehmen hat. Aber auch aus eigenem Empfinden wird der denkende Künstler unschwer erkennen, daß er es nicht bei den vorgeschriebenen drei Bewegungen bewenden lassen darf, daß der mimische Ausdruck durchweg die gespannteste innere Teilnahme zeigen muß, daß die Erkenntnis, mit einem Wesen der Geisterwelt verbunden zu sein, für den christlichen

Ritter des Mittelalters mit den gewohnten Vorstellungen von Hölle und Verdammnis mehr als ein rasch vorübergehendes Erschrecken erzeugt, daß ein furchtbarer Seelenkampf in ihm wachgerufen wird. Wie er bei dem Bekenntnis, daß sie seelenlos sei, zusammenschauert und doch beim Erklingen ihres Leitmotives sich ihrer ganzen Lieblichkeit erinnert; wie die Mitteilung, daß sie nun beseelt sei, das Gebot der Treue, die Erregung seines Mitleids, der Ausbruch ihres ganzen zärtlichen Liebesempfindens ihn wechselnd bewegt und schließlich überwältigt, das muß alles sein stummes Spiel erkennen lassen und darf doch nicht äußerlich gemacht erscheinen. Jede kleinliche Nüanzierung könnte da leicht zur Karikatur führen und lächerlich werden; nur höchst einfach und großzügig, aber am Schlusse auch wie ein elementarer Ausbruch muß jede seiner Gefühlsäußerungen wirken. Hier muß es schon klar werden, wie der starke, tapfere Rittersmann, sobald sein Gefühl angesprochen wird, wenig Widerstand zu leisten vermag, wie er rasch seinem augenblicklichen Empfinden nachgibt, der Stimmung leicht erliegt; das muß es uns auch begreiflich machen, wie später der glänzend erneute Eindruck von Bertaldas Erscheinung verwirrend auf das einfältige Gemüt des Jünglings wirkt. Jetzt gibt er sich mit voller Aufrichtigkeit Undine hin, und was er nach der Arie ursprünglich in Worten auszusprechen hat, müssen seine Mienen ausdrücken, während er sie beseligt im Arm hält.

In dieser Vereinigung bleiben beide auf der Szene, bis die Jagdfanfaren sie gemahnen, daß Bertalda heimkehrt, worauf sie ihr entgegengehen.

In No. 10 tritt Hugo ganz unbefangen, glücklich und beglückt der Fürstin entgegen (an dieser Stelle stehen in den andern Klavierauszügen einige falsche Noten); er holt Undine herbei, stellt sie vor, und erst durch Bertaldas Aufschrei „Was sagt Ihr, Ihr seid vermählt?“ wird er klar über die Situation. Mit Teilnahme beobachtet er die Erschütterung, die Bertalda nicht zu verbergen vermag; wie liliesuchend blickt er auf Undine und gewahrt da die stummen Zeichen zwischen ihr und Kühleborn; sein Argwohn wird rege, und als Bertalda ihm die Hand reicht, damit er sie wegführe, hat er nur einen mißtrauischen Blick für Undine. Nach dem Duett zwischen Kühleborn und Undine kehrt er unruhvoll zurück und befragt Veit nach dem fremden Ritter; der Knappe errät sogleich die Eifersucht Hugos und schürt sie, um dem Unheimlichen etwas einzubrocken. So erscheint Hugo ernst und verstimmt, voll innern Zwiespalts beim Feste. Bei Bertaldas höhnischer Anspielung auf „Fisch und Wasser“ braust er heftig auf, nicht nur um Undine zu schützen, sondern auch aus Zorn darüber, daß Bertalda die Mitteilung, die er selbst ihr gemacht hat, daß sein Weib eine Fischerstochter sei, so unzart mißbraucht. Düster und grollend hört er Kühleborns Romanze mit an, und als diese mit einer Schmähung Bertaldas endet, macht ihn Ritterlichkeit und zugleich auch die angestachelte Eifersucht rasch zum offenen Gegner Kühleborns und zum Beschützer der Fürstin. Die Enthüllung von Bertaldas Herkunft ergreift ihn mit Mitleid und Teilnahme, um so mehr wird sein rein menschliches Empfinden ge-

troffen, als Bertalda die alten Fischersleute schroff von sich weist, während Undine so innige Worte für das Glück, Eltern zu besitzen, zu finden weiß. Dem innern Kampf entrißt ihn Kühleborns Verhöhnung des seelenvollen Geschlechts, die ihm willkommene Gelegenheit gibt, aufs neue gegen den Rätselhaften sich mit dem Schwert zu wenden; da sprudeln die Wasser auf, der Gegner verschwindet und alle fühlen sich im Bann der Zaubergewalt. Machtlos und unmutig steht Hugo beiseite und nimmt an den weiteren Ereignissen keinen Anteil mehr.

Im dritten Akt sehen wir Hugo ganz im Banne der Leidenschaft für Bertalda. Sie haben sich von der Jagdgesellschaft getrennt, um allein zu sein. Bertaldas Vorgeben, das Schloß verlassen zu wollen, hat sein Begehren auf das höchste gereizt und ihn fast sinnlos gemacht; er will sie besitzen, und wenn das Äußerste geschehen müßte. Glühende Leidenschaftlichkeit muß also das Duett No. 15 atmen, und die Entgegnungen Bertaldas müssen die Gewaltigkeit der Ausbrüche Hugos immer heftiger steigern, so daß die Herausforderung der Geisterwelt, das höhnische Herbeirufen Kühleborns im höchsten Grade der Ekstase natürlich wirkt und des Grausenhaften nicht entbehrt. Bei Undinens Auftritt bleibt er auf seinem Platz, und ohne sie anzusehen sagt er etwas betreten vor sich hin „da ist sie“, mit raschem Entschluß aber sogleich in festem Tone „zur guten Stunde“. Er wendet sich zu ihr, kann aber ihren Leidensblick nicht ertragen und starrt wortlos vor sich hin.

Die ersten vier Takte des C moll-Andante malen die stumme Spannung aller drei Personen sehr ausdrucksvoll, und Hugos Haltung muß den innern Kampf, das gewaltsame Niederringen des Mitleids deutlich erkennen lassen. Nicht hart, aber fest, wenn auch zögernd, verkündet er Undinen die Lösung ihres Bundes, und die Erinnerung an die seligen mit ihr verlebten Stunden bleibt durchaus nicht ohne Eindruck auf ihn. Aber Bertalda weiß das rechte Mittel, ihn der weichmütigen Stimmung zu entreißen: heuchlerisch spricht sie wieder von ihrem Scheiden, und rasch flammt die alte Heftigkeit bei Hugo empor. Er heißt Bertalda bleiben und Undine gehen; der Mahnung an den Zorn der Geister spottet er, und dem Drohen der Rache setzt er seinen Schwur entgegen, daß Bertalda die Seine werde. Seine Furcht erregen zu wollen, dünkt ihm eine Beschimpfung, und im auflodernden Zorn schleudert er Undine von sich und reißt Bertalda mit sich fort.

Zu Anfang des vierten Aufzugs ruht Hugo, hochzeitlich gekleidet, im Burghof, wohin er aus dem wüsten Lärm des besonders glänzend begangenen Vermählungsfestes von Qual gepeinigt entflohen ist, schlafend auf einer Bank\*). Aber sein Schlaf ist nicht erquickend, er kämpft heftig mit Traumgesichten, die ihm das Schicksal dieser Nacht verkünden. Erwacht, gibt er sich Rechenschaft von seinem Traum, und das Rezipitativ, in dem die wechselnden Traumbilder musikalisch durchaus glücklich und wirksam gezeichnet sind, geht in eine sehr melodische Kavatine über, die der be-

\*) Es ist wirksamer, wenn er, wie vor einem Gespenst fliehend, aus dem Schlosse stürzt und nach „Entflieh“ auf die Bank sinkt.

glückenden Erinnerung an Undine und seiner Reue einen warm empfundenen Ausdruck gibt. Damit schließt in der letzten Fassung die Nummer, des Erfolges beim Publikum erfahrungsmäßig vollkommen sicher.

Lortzing hat den ursprünglichen Schluß, den Allegrosatz, gestrichen, vermutlich weil er ihn selbst als nicht auf gleicher Höhe stehend wie das Vorausgegangene, die Musik als zu konventionell empfand. Trotzdem verlangt alles, die Situation, die Charakteristik Hugos, auch die musikalische Architektonik nach einem lebhaften Schlußsatz, in dem wir Hugo der Geisterwelt trotzen sehn, und die in C moll begonnene Nummer in C dur ausklingen hören, wie es in der ursprünglichen Gestalt geschieht. Auch das Erklängen des Themas „Füllt die Pokale“ als Bühnenmusik, das Hugo an sein Hochzeitfest mahnt und ihn zu Bertalda zurückruft, ist wichtig für die Folge. Darum wäre die Beibehaltung des — verkürzten — Satzes in der angegebenen Einrichtung immerhin wünschenswert; sie würde auch die Dankbarkeit der Nummer nur erhöhen, denn die Ausstellungen, die die Kritik hier mit Recht macht, empfindet das Publikum keineswegs. Heinrich Ernst hat im Berliner Opernhause s. Z. starken Beifall mit der ganzen Arie erweckt. Je nach der Wahl des Abschlusses kehrt also Hugo wehmütig entsagend, aber auch in diesem Falle nicht in unmännlicher Haltung, oder in trotziger Erregung ins Schloß zurück.

Nach der offenen Verwandlung finden wir Hugo im Kreise seiner Gäste, an ihrer Heiterkeit mit gewaltvoller Anspannung teilnehmend. Bleich aber mit unheimlich glänzenden Augen schwingt er den Becher und besingt das Liebesglück, von dem er vorhin gesagt, daß es ihm „keine Ewigkeit zurückbringt“. Nach solchem ekstatischen Aufschwung verfällt er denn auch immer sogleich wieder in das bange Angstgefühl, welches das vorherige Traumbild in ihm hervorrief, und es bedarf immer Bertaldas Zuspruch, um ihn aufzurütteln. Die Triolenfigur des Festthemas wirkt dann gewissermaßen stimulierend auf ihn, und wie in geistigem Banne stimmt er immer wieder dieselbe Weise an.

Anfangs vermag er seine nervöse Erregtheit noch einigermaßen zu verbergen, als aber das Wort „Mitternacht“ von Bertalda ausgesprochen wird, faßt ihn wildes Entsetzen, so daß nunmehr die ganze Gesellschaft auf ihn aufmerksam wird. Er rafft sich wieder um zusammen und will sich nicht beugen lassen, aber nur noch wie im Taumel beginnt er abermals seinen Festgesang, um ihn sogleich abzubrechen und zum Tanz aufzufordern. Die Gäste tanzen nun vor dem Paar den Reigen, und als Hugo dann Bertalda die Hand reichen will, um selbst teilzunehmen, beginnt die Turmuhr zu schlagen. Hugo erbebt bis ins Innerste bei dem Klange und vermag nicht, sich von der Stelle zu rühren; wie wahnsinnig, glaubt er Geisterstimmen aus der Tiefe zu vernehmen, und beim 12. Glockenschlage schauert er entsetzt zusammen. Sobald Undine erscheint, richtet er auf sie den starren Blick, nichts was um ihn vorgeht kümmert ihn, er sieht nur, ganz entgeistert, auf sie und spricht matt und tonlos vor sich hin: „Ha! nun erken' ich, mein Traum wird wahr!“

(Etwas gesteigert, mit wachsender Fassung zu ihr.)

Wo bin ich? Wie — hier?

(sich besinnend)

Dem wüsten Lärm war ich entflohen; ich streckte  
mich aufs Lager

Und sank in Schlummer — Also war's ein Traum!  
Du kommst zu richten, nimm mich hin!

(Von nun an frei im Tempo, mit immer zärtlicherem, sein Gesicht verklärendem Ausdruck.)

Doch laß noch einmal, eh' ich sterbe,  
Dein lieblich Angesicht mich schau'n.

(Mit Steigerung.)

O holdes Bild, das mich so hoch beglückte,  
Noch einmal gönne mir die Seligkeit,  
Dich liebend zu umfängen.

(Wie träumend, freudig.)

Du winkest mir.

(Undine breitet die Arme aus.)

Ich komme!

(Er eilt zu ihr, umschlingt sie und hält sie fest in den Armen.)



So laß mich ster-ben!

Diese höchst eindrucksvolle Stelle wird fast nie nach Vorschrift gesungen, weder das *morendo* noch das charakteristische Nachschlagen der Achtelnoten wird im allgemeinen berücksichtigt, noch sieht man auf Hugos Gesicht den Ausdruck der Seligkeit, die er in der Wiedervereinigung mit Undine empfindet.

Das Wort „sterben“ wird er kaum noch singen dürfen, mehr gesprochen, muß es leise verhauchen. Dann sinkt Hugo, die Hände an Undinens Körper, langsam an ihr hinab, den Kopf mit halbgeschlossenen Augen rückwärts gebeugt. Ehe er noch den Boden erreicht hat, neigt sich Undine während ihres Leitmotivs liebevoll zu ihm hinab und gibt ihm den Todeskuß, worauf er mit glücklichem Gesichtsausdruck vornüber entsetzt vor ihr zusammenbricht und beim Einsatz des D moll mit ihr versinkt. Im Schlußbilde knien dann beide beseligt vor Kühleborn, der sie vereinigt, worauf sie sich erheben und sich umschlungen haltend am Schlußgesang teilnehmen.

Man sieht, der letzte Akt der Oper gehört — abgesehen von der einen Szene zwischen Hans und Veit — ganz und ausschließlich dem Hugo; gesanglich tritt nur er hervor, und an seine Darstellungskunst werden hier die höchsten Anforderungen gestellt. Von ihm allein wird es abhängen, ob die Oper wahrhaft ergreifend als Drama oder als Ausstattungstück abschließt.

Aus all diesen Ausführungen dürfte sich einwandfrei ergeben, welche Bedeutung den Partien der Bertalda und des Hugo in Lortzings Oper zukommt, und die Probe wird es zeigen, daß sie nicht nur wichtige und künstlerisch interessante, sondern auch im höhern Sinne dankbare Aufgaben für charakterisierende Künstler sind, wenn ihnen auch naturgemäß die Sympathie des Publikums nicht in dem Grade zugewandt ist, wie den übrigen Rollen.

## Die andern Personen

Einer besondern Analyse bedürfen die stets gern gesungenen und nicht zu vergreifenden Partien der Undine und Marthe, des Kühleborn, Heilmann und Tobias nicht, ebensowenig die aus Lortzings eigener Erfindung hervorgegangenen lustigen Kumpane Hans und Veit, und es seien nur einzelne Bemerkungen gestattet, die auf manches nicht immer genügend Beachtete aufmerksam machen sollen.

Mit Veit beginnend, fällt gewöhnlich auf, daß er mit seinem Auftritt zu Anfang der Oper nichts Rechtes anzufangen vermag, das Vorspiel nicht auszufüllen weiß. Es geht aber aus den Textworten „nach edlern Wild steht nun mein Sinn“ klar hervor, und die musikalische Einleitung mit den Hornfanfaren deutet es unzweifelhaft an, daß Veit auf der Jagd war und nun mit erlegtem Wild, vielleicht wildem Geflügel, die Armbrust auf dem Rücken, heimkehrt. Unter den Siegesklängen des Orchesters tritt er auf, zeigt stolz seine Jagdbeute, legt sie nahe der Feuerstätte nieder, nimmt die Kopfbedeckung ab, wischt sich den Schweiß und wirft zuletzt, auf das zweite Achtel im Takt vor seinem Einsatz



die Armbrust auf die Erde (er legt sie nicht auf den Tisch, wie, entgegen Lortzings Vorschrift, in manchem Opernbuche steht). Während des Nachspiels kann er dann sich wieder mit seiner Jagdbeute beschäftigen, wohl auch sein Gewand mustern, kurz irgend etwas anderes tun, als wovon er später zu sprechen hat. Die Schwatzhaftigkeit und Großtuerei des Knappen kommt im Gespräch mit Tobias klar genug zum Ausdruck; es bedarf kaum der Erwähnung, daß alle die kleinen menschlichen Schwächen, die ihm anhaften, sich harmlos und liebenswürdig und immer belustigend geben müssen.

Beim Auftritt nach dem Duett zwischen Hugo und Undine ist es sehr wirksam und in der Situation begründet, wenn Veit eilig und fröhlich eintritt, das Paar in der Umarmung sieht, einen Augenblick nach Schluß des Nachspiels im Hintergrund bleibt und mit verschmitztem Gesicht stumm sein Vergnügen ausdrückt, die Liebenden so überrascht zu haben, dann sich diskret bemerkbar macht und belustigt, aber scheinbar verlegen sagt: „Verzeiht, wenn ich störe.“

Beim Kosten des Weines wird das Wortspiel „Kost — bares Gewächs“ und „kostet nichts“ gewöhnlich nicht deutlich genug für das Ohr des Zuschauers herausgebracht.

Im Duett mit Kühleborn sind natürlich alle gewohnten Abänderungen, die sich fast immer als possenhafte Vergrößerungen des Lortzingschen Textes und Entstellungen seiner Musik erweisen, durchaus zu vermeiden, also nicht: „wenn ich die Esel“, sondern „wenn ich sie alle wiedersehe“ und keine Fermaten auf „Freunde sein!“

Der elementare Ausbruch Kühleborns: „Ha, schändlich! Verspottet! Verhöhnt! Verraten!“, den Lortzing

ganz besonders stark herausgehoben hat (zum erstenmal im ganzen Akt erklingen hier die Posaunen), wird gewöhnlich zu matt auf und vor der Bühne wiedergegeben. Wie ein Einschlag, wie eine plötzlich sich erhebende Sturmflut muß dieser Fortissimo-Akkord nach den zwei kurzen Crescendo-Takten ganz überraschend in das für Veit höchst vergnügliche Gespräch hineindonnern. Kühleborn wirft wütend den Becher zur Erde, muß aber vor allem natürlich durch Gesichtsausdruck und Tongebung seine ganze innere Empörung malen. Drohend, wie zum Riesen anwachsend, muß er sich erheben, Vernichtung in Blick und Gebärde. Und dementsprechend muß sich das Gegenstück Veits gestalten. Wie vom Blitz getroffen, vor Schreck und Entsetzen starr, muß er zusammenfahren, immer kleiner werden und rückwärts tappend eine Schutzwehr oder einen Ausweg suchen. Man muß dem furchtsamen Prahlhans ansehen, daß er plötzlich empfindet, einer Naturgewalt gegenüberzustehen, und daß er am liebsten in ein Mauselloch kröche. Nur wenn Veit dieses Erschrecken packend schildert, wird Kühleborns Spiel die volle Wirkung üben und der Eindruck dieses Auftritts sich auch auf das Publikum übertragen.

Bei Kühleborns „Schenkt immer ein“ langt Veit scheu aber rasch den Becher von der Erde auf, füllt ihn wieder und reicht ihn, noch immer etwas vorsichtig, dem unheimlichen Weinhändler. Nun freut er sich gewissermaßen der Heldentat, ganz nahe an ihn herangegangen zu sein, und kommt rasch wieder in die heitere Stimmung, in der er das Duett zu Ende singt. Hierauf geht Veit nicht ab, sondern während er aufräumt und sich sonst Beschäftigung macht, beobachtet er noch immer Kühleborn, zu dessen seltsamem Gebaren mehrmals den Kopf schüttelnd. Kühleborn kümmert sich nicht weiter um ihn, steht in Gedanken, und erst zwei Takte vor seinem Einsatz „Undine, teures Kind“ bei dem Unisono-Abstieg des Orchesters vom *es* herab schreitet er in großen Schritten über die Bühne und verliert sich nach dem Gesange später unter der Menge.

Von seinem Trinkliede wird Veit, wie schon gesagt, am besten nur zwei Strophen singen. Auf Hugos Wink eilt er später zu diesem, empfängt seine Befehle, geht ab und führt am Schluß des Aktes seines Herrn reichgeschmücktes Roß vor, selbst natürlich so gekleidet und gerüstet, wie man annehmen kann, daß er zum Ritt in den Zauberwald ausgezogen ist.

Im zweiten Aufzug tritt er als „stattlicher Herold“ ein, um seine Herrschaft der Fürstin anzumelden und erzählt nun Hans seine Abenteuer, sehr lebhaft und erzählbar immer etwas übertreibend, um nur ja den Freund Kellermeister staunen zu machen.

Dann kommt er auf seines Ritters Liebesabenteuer zu sprechen, und als ob die nunmehr beseelte Undine auch sein Herz gefangengenommen habe, berichtet er mit zärtlicher Schwärmerei von dem „Weibchen hold und schön“, das sein Herr aus weiter Ferne mitgebracht habe. Diese ganze Stelle muß sich durchaus von den übrigen abheben, zarter, zurückgehaltener im Zeitmaß und mit ganz besonderem, etwas übertriebenem aber doch echtem Gefühlsausdruck vorgetragen werden, wo-

bei es sehr wirksam ist, wenn Veit bei den punktierten Noten



schelmisch mit dem Ellbogen Hans anstößt.

Die Prosaszene nach dem Duett wird gewöhnlich durch allerlei Zusätze übermäßig ausgesponnen und ins Possenhafte gezogen. Es kann nicht stark genug dagegen Einspruch erhoben werden. Lortzing hat sich keinen Witz, den die Situation bot, entgehen lassen, aber er hat mit gutem Takt in allen seinen Werken die Grenzen des Künstlerischen innegehalten und sich nie zu blöder Spaßmacherei herabgelassen. So derb sein Humor, so volkmäßig seine Ausdrucksweise ist, er hat sich immer mit vollem Bewußtsein im Rahmen der Oper bewegt und sich streng enthalten, seines Zeitgenossen Nestroy Stil hineinzutragen.

Leider wird Lortzings ganzes Bemühen um Reinhaltung seiner so sauber angelegten Bücher und Partituren durch die unleidliche Bühnentradition fruchtlos gemacht, und wie im Zaren und Waffenschmied alle derben Worte, die er wohlweislich und mit guter Wirkung unausgesprochen ließ, von unsern Sängern zumeist nicht nur gesungen, sondern auch noch grob unterstrichen werden, so wird auch in Undine oft ein Ton hineingetragen, den der Meister sich ganz energisch würde verboten haben. Die Wirkung der komischen Szenen ist ja ohnehin eine so fraglos sichere, daß es wirklich keiner Extempores bedarf. Darum sollte der künstlerisch empfindende Sänger von allen Zusätzen und Änderungen in Lortzings Opern absehen.

Auch der Abgang Kühleborns nach „Die Reise gut bekommen?“ sollte nicht anders, als vorgeschrieben ist, dargestellt werden. Jedes Mehr — das wiederholte Umkehren Kühleborns, Veits mehrmaliger Anlauf — ist ein Zuviel, vergrößert das Bild und schwächt die Wirkung ab.

Die kleine Prosaszene des Veit vor dem Finale des 2. Aktes sollte, wie schon angedeutet, in keinem Falle fortbleiben.

Im dritten Akt ebenfalls dürfte der Auftritt Veits „Was hab' ich gesehn!“ in der Introduction durchaus nicht fehlen, wie schon ausgeführt wurde; die ganze Nummer erhält nur durch ihn Berechtigung, und Veit gewinnt eine wirksame musikalische Szene. Der Dialog zeigt, daß Veit seine junge Herrin Undine wahrhaft anbetet und daß er ehrlich entrüstet ist über die Untreue seines Ritters. Durch alle Komik der Gegenreden muß diese warmherzige, aufrichtige Empfindung durchleuchten, so daß der Übergang zu dem ernsthaft beginnenden Lied vom Wiedersehen sich ganz natürlich vollzieht. Die zweite Strophe kann eine geringe Beschleunigung des Zeitmaßes vertragen, darf aber keinesfalls in den Ton des Possencouplets verfallen. Auch die dritte darf zu keiner Übertreibung des Sentimentalen verleiten. Schlicht und wahr muß alles bei Lortzing sein, jedes Übermaß verstimmt bei ihm. Daß die übliche Dacapo-Strophe nicht mehr gesungen werden sollte, wurde bereits begründet.

Die kleine Prosaszene nach dem Lied ist entbehrlich und bleibt besser fort.

Im letzten Akt spricht Veit noch einmal all seine Verehrung für Undine, diesmal in wehmütiger Stimmung aus, und dadurch, daß sein Ingrim gegen Bertalda und das Hochzeitsfest die Öffnung des Brunnens veranlaßt und so die Katastrophe herbeiführt, ist er schließlich auch noch in natürliche Beziehung zur Handlung gebracht.

### Der Chor

spielt in der Undine eine noch wichtigere und bedeutendere Rolle als in Lortzings übrigen Opern, und zu einer stimmungsvollen Aufführung ist eine abgerundete, durchdachte Leistung des Chorkörpers ebenso unerlässlich als die des Solopersonals. Die alte Opernschablone zu zerbrechen und den Haufen gleichmäßig gekleideter und geistlos und ohne Anteilnahme maschinenmäßig singender und sich bewegender Leute in einzelne Gruppen individueller Teilnehmer der Handlung aufzulösen, ist ja eine der vornehmsten Aufgaben des modernen Opernregisseurs. Auch in Undine wird jede Bemühung nach dieser Richtung hin sich als überaus lohnend erweisen, und es ist reichlich Gelegenheit vorhanden, den Chor in würdiger Weise zur vollen Geltung kommen zu lassen, denn ihm ist es übertragen, die Grundstimmung jedes Aktes voll ausklingen zu lassen, und sein Auftreten in vielerlei verschiedenen Gestalten erfordert ein gutes Charakterisieren von jedem Einzelnen.

In No. 4 erscheint der Chor der jungen Leute aus dem Dorfe, um das Brautpaar zu beglückwünschen. Veit läßt sie eintreten, und die Musik des Vorspiels scheint gewissermaßen die Verbeugungen und Knixe anzudeuten, die alle beim Eintritt machen, denn es darf nicht vergessen werden, welche Ehrfurcht der Ritter und Edelmann den schlichten Fischersleuten einflößt. In durchaus respektvoller Haltung müssen sich die einzelnen Gruppen dem Bräutigam nahen, und erst dessen Leutseligkeit und freundliche Ermunterung muß ein freieres Sichgeben nach und nach hervorrufen. Natürlich darf der Chor nicht wie üblich „Herren und Damen paarweise, einmal um die Bühne herum“ laufen, sondern er muß neugierig und doch teils schüchtern in bunter Folge sich durch die Tür drängen, sich um das Paar sammeln, gratulieren und dann, wie es Lortzing vorschreibt, zum Zug in die Kirche sich derart aufstellen, daß Undine, die mit dem Kranze geschmückt wurde, von den Männern, Hugo von den Mädchen abgeführt wird.

Erst bei der Wiederkehr im Finale erscheint es natürlich, daß, wenn Hugo und Undine vorausgehen, die Begleiter paarweise folgen. Hier sollen nach Lortzings Vorschrift Tänzer und Tänzerinnen grüne Kränze und Zweige schwingen, das kann natürlich auch vom Chor geschehen; jedenfalls ist jede ballettartige Ausschmückung hier unstatthaft, und nur in der natürlichen Tracht der Fischersleute dürften evtl. die Tänzer und Tänzerinnen auftreten. Die Vorschrift Lortzings rührt eben nur von dem alten Brauche her, daß in der Oper das Ballett verwendet werden mußte.

Keinesfalls dürfen Damen in phantastischen Ballettkostümen oder gar in der pikanten Tracht als Fischer-



knaben mit den eng anliegenden kurzen Höschen hier erscheinen, dagegen können sich bei der Rückkehr aus der Kirche auch ältere Dorfbewohner angeschlossen haben, so daß die Chorgruppe nun wieder ein verändertes Bild zeigt.

Dem feierlichen Einzugschor folgt das Trinklied, das bald eine allgemeine Fröhlichkeit auslöst, so daß nach der ersten Strophe (nicht vorher) zuerst die jungen Leute, später auch die älteren zu tanzen anfangen. Hier ist viel Gelegenheit, echten Humor zu zeigen und durch einen im Charakter der Zeit gehaltenen bäurischen Tanz ein freundlich belebtes Bühnenbild zu gestalten. Die allgemeine Lustigkeit dämpft schnell der Name Kühleborn, den alle mit Schaudern, fast aufschreiend wiederholen. Hier bildet der ganze Chor eine kompakte Masse und entwickelt ein lebhaftes Gebärdenspiel, als erzählte jeder dem andern von schrecklichen Erlebnissen mit dem Wassergeist. Die Unruhe legt sich etwas, als Kühleborn in der Tracht des Geistlichen erscheint und alle sich vor ihm neigen, aber auch nachdem sie seinen Segen empfangen haben, geht das lebhaftes Spiel fort, bis der Abschied Undinens eine andere Stimmung hervorruft.

Auch bei der Abschiedsszene muß davor gewarnt werden, daß einzelne der „Gespielen früherer Tage“ in bester Absicht zu viel tun im Ausdruck des Schmerzes. Jedes tragische Agieren ist da vom Übel und kann leicht komisch wirken. Einfach und herzlich muß alles erscheinen, und nach der Verabschiedung von dem jungen Paar wende man sich an die Eltern und spreche auch mit denen einige Worte. Den Schlußchor möglichst bewegt zu gestalten durch Wechsel der Stellung einzelner Gruppen muß nach den Verhältnissen der Bühne dem Spielleiter überlassen werden.

No. 9. Arie mit Chor. Es tritt zunächst der Männerchor, von der Jagd zurückkehrend, lebhaft und ungezwungen auf. Den Edlen folgen Knappen und Pagen, so daß auch hier jede Uniformität vermieden wird. Das Auftreten Bertaldas gibt Veranlassung zu neuer Aufstellung, und ihre Arie zu wachsendem und wechselndem Ausdruck der Anteilnahme, die schließlich in dem Chor-Rezitativ „Naget Kummer dir am Herzen“ die musikalische Illustration findet. Diese kleine Stelle kann bei gutem Vortrag sehr eindrucksvoll wirken, während sie bei schlechtem eine große Gefahr bildet. Falls die Zusammensetzung des Männerchores eine tadellos reine und gleichmäßige Ausführung nicht sicher gewährleistet, tut man vielleicht besser, nur 8 der besten Sänger (die als Edle gekleidet sein müßten) sie allein singen zu lassen. Auf die rhythmische und dynamische Schattierung muß hier ganz besonders gesehen werden.

Unter dem Nachspiel der Arie tritt der Frauenchor, schon in Festkleidung, ein und umgibt Bertalda. Das „Er lebt“ bei Erwähnung Hugos wiederholen alle mit lebhaftem Interesse, und man spricht sich zueinander über die Bedeutung dieses Ereignisses aus. Das nun folgende Rezitativ, in dem der ganze dramatische Knoten sich schürzt, muß Wort für Wort von allen auf der Szene Befindlichen verfolgt werden, und die unerwartete Rückkehr Hugos, die Vorführung seiner Gattin, die Enttäuschung Bertaldas darf nicht stummer

Gleichgültigkeit beim Chor begegnen. Die Spannung erst und dann der Eindruck von Bertaldas erstarrten Mienen muß von allen so gespielt werden, daß der Eintritt des Gesanges „Wer vermag hier zu entdecken“ als die natürliche Steigerung und Fortsetzung des Voraufgegangenen erscheint. Nach dem Rezitativ Bertaldas folgen alle der Fürstin in lebhafter Bewegung und gehen ab.

Unter dem Vorspiel zum Finale No. 12 kehrt der ganze Chor in bunten Gruppen zurück. Die Herren haben das Jagdkostüm mit der Festkleidung vertauscht. Unter den Fanfaren des Nachspiels tritt Bertalda auf, und alles nimmt eine feierliche Haltung an.

Nach den Worten „des Volkes Wunsch ist, daß ich mich vermähle“ geben namentlich die Herren lebhaftes Zeichen der Zustimmung, die sich nach „aus des Landes Ritterschaft“ noch lebhafter wiederholen. Nach den Worten „Segen bringen diesem Lande“ kann unter dem Rezitativ Kühleborns ein kleiner Teil der vornehmsten Ritter und Frauen huldigend und glückwünschend sich dem Throne nahen.

Nachdem Bertalda zu Sang und Saitenspiel aufgefordert, hört das steife Zeremoniell auf, und man bewegt und unterhält sich zwanglos, natürlich ohne die Aufmerksamkeit abzulenken, so daß der kleine Wortwechsel mit Hugo „Was soll das, Fürstin“ fast unbemerkt bleibt. Erst wenn Kühleborn sich zum Singen aufstellt, tritt wieder Ruhe und Spannung ein, die rasch zu allgemeiner Empörung anwächst, als man merkt, daß das Lied zum Spott auf die Fürstin gesungen wurde. Die Herren treten drohend einen Schritt vor, während die Damen mehr in Haltung und Blick als in drohenden Gebärden ihre Entrüstung ausdrücken. Allgemeines Erstaunen, als dann die Fischersleute eintreten, und neues Beirenden, als Undine ihnen liebevoll entgegensteht. „Ist es Wahrheit, ist es Trug?“ so schallt's, nur leise geflüstert, von aller Lippen. Wieder eine heikle Stelle, die der ganzen Aufmerksamkeit des Chordirektors bedarf, wenn sie rein und gut abgetönt (die Tenöre nicht zu stark!) die bange Stimmung wiedergeben soll. Die kühne Haltung Kühleborns flößt allen, trotz der heftigen Erwidern, auch Bertalda, „Furcht und Grauen“ ein, und nur allmählich ermannt man sich wieder, und unter Anführung Hugos dringen die Männer auf den Fremden ein.

Da ertönt der Marsch, und alles nimmt voller Erwartung wieder Stellung, aber unter dem Banne der seltsamen Ereignisse murmelt jeder leise vor sich hin: „was werd' ich hören, mir klopft das Herz“. Lange Pause. Alles steht in atemloser Spannung. Da verärbt sich Bertalda, sie schreit auf, und alles fragt teilnahmsvoll: „Was ergreifet, Fürstin, dich?“ Als sie den Inhalt des Pergaments vernehmen, blicken alle erstaunt auf Kühleborn: „Was er sprach, es bliebe wahr?“ Alles ist tief ergriffen, als Bertalda so gedemütigt erscheint, und wie ein allgemeiner schmerzlicher Ausbruch muß das „Tag voller Schrecken“, das nicht durch zu rasches Tempo um seinen bedeutungsvollen Eindruck gebracht werden darf, mit großer Kraft und ziemlich breit gesungen, erklingen.

Wie Bertalda ihre alten Eltern von sich weist, macht auch auf die Umgebung peinlichen Eindruck, aber man entschuldigt sie gewissermaßen damit, daß ihre Seele gebeugt von Schmach und Qual sei; und als Kühleborn wiederum höhnisch von der „Seelen vollen“ spricht, dringt man wieder auf ihn ein, zieht schließlich die Schwerter und will ihn bestrafen; da umlängt sie Finsternis, und als sich Kühleborn zu erkennen gibt, entfliehen alle unter einem fürchterlichen, fast immer viel zu matt und schwächlich klingenden Aufschrei nach allen Seiten.

Der dritte Aufzug beginnt mit dem Chor No. 13. Gar nicht selten kann man erleben — wofern es nicht noch bequemer gefunden wird, die Nummer ganz zu streichen und den Akt mit Prosa beginnen zu lassen —, daß die Herren Chorsänger, durchweg in die gleiche grüne Jagduniform der Kunoschen Erbförsterei („Freischütz-Garnitur“) gekleidet, in einer Reihe vor der Rampe stehen, die acht Zeilen Gesang, von dessen Text man kein Wort versteht, auch musikalisch höchst unendlich herunterjagen und dann schleunigst, als wollten sie sich den Folgen ihrer bösen Tat entziehen, von der Bühne verschwinden. Dafür sind sie natürlich nicht verantwortlich zu machen, denn das wurde nach guter alter Opersitte eben so arrangiert. Aber Lortzing hat es doch etwas anders gewünscht und auch ganz deutlich vorgeschrieben; wenn man sich nur die Mühe geben wollte, seine Anmerkungen zu lesen!

Also, wer sind jene Herren, die da beim vollen Becher von „Waidmannsheil und Liebeslust“ singen? Offenbar Freunde und Nachbarn des Ritters Hugo, also ihm Gleichstehende, die er zur Jagd in seinen Forsten eingeladen hat. Sie dürfen daher weder in die beliebte Freischütz-Garnitur, noch in die Gewänder aus dem 2. Akt gekleidet sein, denn es ist auch nicht das Jagdfolge Bertaldas, das hier am Fuße der Burg Ringstetten pirscht, und nicht nur durch andere Kleider, sondern auch durch andere Masken sollte sich Hugos Gesellschaft von der früheren unterscheiden. Also die Ritter (in abwechselnder Tracht), ihre Knappen und Waffenträger (ebenfalls unter sich verschieden angegan), Führer und Treiber oder Falkeniere, welche Art von Jagd eben angenommen wird, bilden die Jagdgesellschaft, die nach Lortzings Vorschrift „in bunten Gruppen am Boden lagert und zecht“, während Hans geschäftig unter ihnen Krüge und Becher füllt. Es gehört gewiß nicht viel Phantasie dazu, da ein anmutendes frisches Bild voller Leben und Farbe — im Gegensatz zu dem düstern Abschluß des 2. Aktes — auf die Bühne zu stellen.

Nun kommt Veit mit seinem „Was hab' ich gesehen“ ganz außer sich herangelaufen. Er hat ein schreckliches Geheimnis entdeckt, und das drückt den Geschwätzigen natürlich überaus schwer, er sucht sich schnell Leute, denen er es anvertrauen kann. Neugierig fragt man ihn, was denn geschehen, aber man nimmt weder den Knappen noch seine Entdeckung sehr ernsthaft, sondern sagt ihm lachend — alles ist in guter Weinlaune —, er möge sein Gewissen erleichtern, erhebt sich zum Teil und sammelt sich um ihn. Natürlich sind es die Ritter, die mit leutseliger Herablassung zu

ihm reden und ihn anhören, wobei sie sich verständnisvoll ansehen und schelmisch lächeln, als die Sache pikant zu werden beginnt; aber es geht ihnen keineswegs nahe, wie dem ehrlich entrüsteten Veit, und als die Jagdhörner ertönen, löst sich schnell die ganze Gruppe. Die Knappen greifen Waffen und Geräte auf, die Herren aber nehmen stehend noch einen Trunk, wobei sie sich gegenseitig zutrinken, nicht dem Publikum. Hans, der neugierig immer schon etwas von Veit zu erfahren sucht, und seine Gehilfen haben wieder mit Einschenken zu tun, und während die Jäger unter dem Nachspiel abgehen, werden Fässer, Kannen und sonstige Trinkgeschirre beiseite gebracht, so daß die Musik vollständig ausgefüllt wird, und Hans erst nach Beendigung derselben endlich dazu kommt, von Veit zu vernehmen, was er denn eigentlich gesehen hat. Derart durch Darstellung, Arrangement, Dekoration und Beleuchtung (es ist „gegen Abend“ und wird erst im Verlauf des Aktes allmählich dunkel) unterstützt, wird diese Nummer keineswegs als bedeutungsloser Einleitungschor, sondern als eine wesentliche und hübsche Szene empfunden werden.

Das schöne Finale mit dem „Schwanenchor“ läßt die Wassergeister zuerst nur unterirdisch zu Gehör kommen, dann erscheinen einzelne mit drohenden bleichen Gesichtern aus den Wogen tauchend und durch das Laub blickend, endlich entsteigen sie — nicht in den üblichen weißen Priesterhemden, sondern „in meergrünen, mit Schilf gezierten Gewändern“ — den Fluten und gruppieren sich teilnehmend um Undine. Das erste, was sie nun zu singen haben, ist die Antwort auf ihre Frage „Wo bin ich?“ und wie sie leise — a cappella — tröstend und liebevoll ihr zuraunen „bei den Deinen“, das ist eine der schönsten Chorwirkungen in der Opernliteratur. Der Schwanensang, der den musikalischen Höhepunkt des Werkes bildet, bietet nun dem Chor eine überaus dankbare aber keineswegs leichte Aufgabe, denn es handelt sich hier darum, die größte Weichheit des Tones zu erzielen und bei nicht immer günstiger Stimmlage eine absolute Reinheit der Tonhöhe zu erhalten. Während an die Darstellung hier gar keine Ansprüche gemacht werden, ist die höchste musikalische Energie jedes einzelnen Sängers zu einer schönen Gesamtwirkung erforderlich. Die weite Entfernung vom Orchester erschwert es vielfach, in Fühlung mit ihm zu bleiben, aber bei angespannter Aufmerksamkeit sind die Schwierigkeiten doch verhältnismäßig leicht zu überwinden, und mit schönem, gleichmäßigem Ausdruck und warmem Gefühl gesungen, die Sforzatos nicht zu hart, die Steigerung der Stärke nur bis zum Mezzoforte anwachsend, wird die zauberhafte Wirkung dieses Chorsatzes die Mühe der Sänger reichlich lohnen.

Besondere Sorgfalt ist auf die beiden letzten ohne Begleitung gelassenen „Zurück“ zu verwenden; der letzte H dur-Akkord der durch zwei volle Takte piano auszuhalten ist, muß so zart und lockend klingen, so wehmütig-süß, daß es dem Hörer ans Herz greift, wie ein Märchentraum der Jugend. Diese letzten vier Takte können nur gelingen, wenn alle ruhig auf ihrem Platz verbleiben, keine Bewegung darf eher gemacht werden, bis das Orchester wieder eingesetzt hat. Das

gilt auch, wenn Lortzings Vorschrift erfüllt wird, daß gegen den Schluß alle die Wellen besteigen, welche nun in hellem Silberglanze leuchten und mit Wasserlilien besät scheinen. Es muß entweder das Besteigen der Wellen schon vorausgegangen sein, oder erst nachher stattfinden, während des Nachspiels zu dem „Mondscheinwitz“ — während jener vier Takte muß jedenfalls absolute Ruhe in der Gruppe herrschen.

Auch wo die Verhältnisse der Bühne ein Versinken der ganzen Gruppe nicht gestatten, sollte durch Öffnen der Versenkungen und Klappen wenigstens ermöglicht werden, daß alle, wenn auch nach und nach, in die Tiefe hinabzutauchen scheinen; das Abgehen zur Seite müßte unbedingt vermieden werden.

Nach der Verwandlung im letzten Akt erscheint der Chor beim Hochzeitsfeste Hugos als Ritter und Damen, Pagen und Edelknechte. Die Herren können die Maske des 3. Aktes beibehalten, nur muß alles im glänzendsten Festkleide prangen. Es ist schon angedeutet worden, daß diese Szene die wichtigste des ganzen Aktes ist und darum auch mit aller Sorgfalt — unter Vermeidung jeder Streichung — inszeniert werden muß. Und wenn eine prunkhafte Ausstattung auch nur größeren Bühnen gestattet ist, so können doch auch mittlere und kleine Theater wenigstens ein lebensvolles und charakteristisches Bild der Festlichkeit auch bei geringen Mitteln ermöglichen, denn die Hauptsache bleibt immer die Stimmung, die die Darstellung atmet. Strahlt nur aus jedem Auge die Fröhlichkeit, von der gesungen wird, bewegt man sich leicht und galant mit Lebhaftigkeit durcheinander, so wird eine Dekoration, auch wenn sie nicht ganz der Vorschrift entspricht, kaum stören. Da die Verwandlung ohne Fallen des Vorhangs erfolgt, muß der Chor schon mit Einsatz der Musik zum Finale auf der Szene sein. In lebhafter Bewegung wird dann Hugos Gesang wiederholt, und so fröhlich ist die Stimmung aller, daß Hugos große Erregung anfangs gar nicht bemerkt wird; erst als er entsetzt aufschreit „Mitternacht“, wird der Chor aufmerksam, und die Zunächststehenden fragen bestürzt, „was ergreift so plötzlich ihn?“ Die gleiche Frage wird später von allen wiederholt, nachdem sie sich herangedrängt haben.

Dann stellt man sich paarweise auf und beginnt den Hochzeitsreigen zu tanzen, der auch fortgesetzt wird, während Hugo unter den Klängen der Mitternachtglocke seine Szene mit Bertalda spielt. Als dann beim 12. Schläge alle Lichter verlöschen und der Donner erschallt, stößt alles einen kurzen Aufschrei aus und bleibt einen Augenblick wie gebannt stehen, dann drängt man sich enger aneinander, späht ängstlich nach dem Lichtschein, der sich zeigt, und als beim Erscheinen Undinens Bertalda entsetzt aufschreit, sucht jeder sein Heil in rascher Flucht, und in wilder Verwirrung stürmt alles durcheinander von der Bühne. Der Chorsatz „Es rast der Sturm“ wird gewohnheitsmäßig nicht gesungen, und es empfiehlt sich auch ihn fortzulassen, damit der Chor Zeit gewinnt, sich umzukleiden. Die in dieser Ausgabe noch verlängert erscheinende Überleitungsmusik währt vollkommen lange genug, daß, wo der Chor nicht geteilt werden kann, der Kostümwechsel

in aller Ruhe erfolgen kann, und das Rezitativ Kühleborns gibt dann noch Gelegenheit zu voller Sammlung, damit der Schlußchor wiederum mit allem Ausdruck und stimmlichen Wohlklang gesungen werden kann. Die Vortragsweise muß diesmal eine vom 3. Aktschluß vollkommen verschiedene sein, der wehmütige Ton von vorher muß einem freudig bewegten Platz machen, wird doch nunmehr die beglückte Undine willkommen heißen. Namentlich die Schlußakte „Heißer Dank sei dir gebracht“ müssen in vollem Jubel ausklingen. Dem Chor ist die Schlußwirkung der ganzen Oper anvertraut, denn die schönste Dekoration vermag sie nicht zu retten, wenn nicht der Gesang auf der Höhe steht. — Man sieht, die Anforderungen, die Undine an den Chor stellt, sind nicht gering; für die wechselnden Charaktere, in denen er aufzutreten hat, wird eine vielseitige Darstellungsgabe und eine alle Stimmungen beherrschende Gesangkunst wie von jedem Solisten gefordert, und tatsächlich, nur wenn der Chor gleichfalls auf voller künstlerischer Höhe steht, und jeder einzelne eine charakteristische Figur darstellt, wird die Gesamtwirkung der Oper eine harmonische und vollkommen befriedigende sein. Lortzing, der einst selbst im Chor gesungen hat (zu einer Zeit, wo eben jedes engagierte Mitglied, das keine Solopartie hatte, im Chor mitwirkte, also lauter Fachdarsteller mit tätig waren), wußte die Wichtigkeit des Chores natürlich sehr wohl zu würdigen und hat auch nicht unterlassen, in jede seiner Opern eine oder ein paar besonders dankbare Chor-Nummern zu legen. Man erinnere sich der Gesangsprobe im „Zar“, des Familienrats in „Caramo“, der Doppelchöre im „Hans Sachs“, des komischen Polizistenchores in „Casanova“, des Bedientenchores und der Tanzszene im „Wildschütz“ usw.; überall finden sich kleine Kabinettstückchen, mit denen er den Chor bedacht hat. Die Chorsänger haben also auch alle Veranlassung, für Lortzing und namentlich seine Undine ein übriges zu tun und sich die künstlerische Ausführung seiner klangfrischen und gut sangbaren Weisen, sowie eine charakteristische und temperamentvolle Darstellung angelegen sein zu lassen.

### Auf die Dekorationen

hat Lortzing, wie aus den angeführten Briefstellen hervorgeht, in Undine ganz besonderes Gewicht gelegt, und in der Tat bietet die Oper der Phantasie des Malers und des Szenekünstlers reiche Gelegenheit, sich zu betätigen. Die Aufgabe ist um so dankbarer, als Lortzing, der praktische Theatermann, auch diese Zauberoper so geschickt angelegt hat, daß in den drei ersten Akten die Dekoration jedesmal durchspielt, im Zwischenakt also mit aller Sorgfalt gestellt werden kann. Nur der letzte Akt erfordert zwei offene Verwandlungen, deren Schwierigkeit aber dadurch wieder erleichtert ist, daß die erste Szene ganz im Vordergrund, die zweite (das Hochzeitsfest) in der Mitte der Bühne sich abspielen kann, und das Schlußbild erst den ganzen Hintergrund einzunehmen braucht, so daß auch hier die vollständige Dekoration vorher im Zwischenakt aufgebaut werden kann. Es sei nochmals darauf aufmerksam gemacht,

daß dieser letzte Akt unter keinen Umständen durch das Fallen des Vorhangs unterbrochen und das durchkomponierte Finale nicht zerrissen werden darf.

In bezug auf die Dekorationen selbst sei noch gesagt, daß die neuen Ausstattungen, die heut gar nicht selten mit großen Aufwendungen für Undine hergestellt werden, leider häufig nur dem 3. Akt und dem Schlußbilde des 4. Aktes zuteil werden, während die anderen Szenen zurückstehen müssen. Wo aber von einer Neuausstattung die Rede ist, sollte man unbedingt jedem Akt die gleiche Sorgfalt zuwenden. Am stiefmütterlichsten ist gewöhnlich der 1. Aufzug bedacht, dessen Dekoration oft allem andern eher, als dem Innern einer am See gelegenen Fischerhütte gleicht. Dieser Raum in ganzer Höhe der Bühne, nur durch einen Riesenvorhang an der Rückwand abgeschlossen, ist meist jeder Stimmung bar, entbehrt jeder Intimität sowie jeder Glaubwürdigkeit und läßt den Gegensatz zu der Halle des Schlosses im 2. Akt kaum hervortreten. Im 3. Akt wird häufig die Burg Ringstetten in kolossalen Dimensionen auf dem Niveau der Bühne selbst dargestellt; eine Zugbrücke führt über einen Wallgraben, und aus diesem steigen dann die Wassergeister herauf. Lortzings durchaus sinnentsprechende Vorschrift lautet dagegen: „Romantische Gegend am Fuß der Burg Ringstetten. Hinten ein See.“ Die romantische Gegend mit dem See ist die Hauptsache, nicht die Burg, die uns erst die Dekoration des 4. Aktes nahe führen soll. Für unsere neue, in so prächtiger Entwicklung begriffene Dekorationskunst bietet Undine unerschöpflichen Stoff zur Entfaltung schöner Szenenbilder, und es darf anerkannt werden, daß bereits eine Anzahl großer Bühnen die Oper in ein ebenso stimmungsvolles als farbenprächtiges und reiches Gewand gekleidet hat.

### Das Kostüm

ergibt sich aus der Zeitangabe — Mitte des 15. Jahrhunderts — von selbst. Am Herzogshofe im 2. Aufzuge und bei der Hochzeit im letzten läßt sich Glanz und Farbenpracht in reichstem Maß entfalten, und in der Bekleidung und Ausrüstung der Jäger und den Gewändern der Wassergeister können kulturgeschichtliche Kenntnisse und eine künstlerische Phantasie Schönes und Stilechtes schaffen. Am seltensten sieht man eine charakteristische Tracht bei den Bewohnern des Fischerdorfes im ersten Aufzuge, da müssen zumeist noch immer die keiner Zeit und keinem Volk angehörigen „Bauern-Garnituren“ herhalten. Daß die Wassergeister in meergrünen mit Schilf gezierten Gewändern erscheinen sollen, sei nochmals hier gesagt. Auch, daß Hugo und Veit in jedem Akte anders gekleidet sein müssen, wie es die Situation bedingt, sei noch einmal hervorgehoben. Jetzt sieht man noch immer gar nicht selten beide von Anfang bis Ende der Oper in gleichem Anzuge. Ber-

talda erscheint im 2. Aufzuge zuerst im Jagdkleide, dann im Festgewande. Sollte der „große Sprung“ gemacht und ihre Auftrittsarie weggelassen werden, so tritt sie natürlich gleich im Festgewande auf, ebenso ihre Ritter und Damen. Im 3. Aufzuge erscheint sie ganz widersinnig sehr oft im Nachtkleid, während ausdrücklich gesagt wird, daß sie mit Hugo auf der Jagd ist. Bertalda muß also hier unbedingt gleich Hugo im Jagdkostüm auftreten, wozu dann das Nachtkleid Undinens den entsprechenden Gegensatz bildet.

Es ist in diesen Ausführungen vieles gesagt worden, was manchem überflüssig erscheinen wird, da es sich eigentlich von selber versteht. Leider ist es aber an Opernbühnen durchaus nicht überall selbstverständlich, daß das Richtige geschieht, und wie bei allen älteren Werken von Mozart bis Wagner, spielt auch bei Undine schlechte Theatergewohnheit eine sehr verhängnisvolle Rolle; darum wird es immer von Zeit zu Zeit nötig, wieder einmal an die Vorschriften und Absichten der Tondichter zu erinnern. Bei Lortzing um so mehr, als erst neuerdings von seinen Werken gedruckte Partituren erschienen sind, und namentlich in bezug auf Undine selbst ein maßgebender Klavierauszug bisher gefehlt hat.

Daß viele der Vorschriften für kleine Bühnen nicht ausführbar sind kann nicht in Betracht kommen; die werden sich eben helfen müssen, wie es geht, für sie aber gerade ist es wohl besonders wichtig, daß die Absichten des Meisters einmal in klaren Worten dargelegt werden und auf recht wohl zu beseitigende, nur durch üble Gewohnheit eingewurzelte Fehler aufmerksam gemacht wird. Und wenn schon die Mittel eine entsprechende äußere Ausstattung nicht zulassen, so sollte wenigstens die Aufführung an sich, die Behandlung des Dialogs und des musikalischen Teils einwandfrei sein, dann wird das Werk, dank der Herzenswärme, die von ihm ausströmt, seines Erfolges sicher sein, und wenn auch nur 8 Chorsänger auf jeder Seite singen und keine glänzenden Dekorationen und Kostüme zur Verfügung stehen.

Ein Werk, das in Deutschland, von den ersten Hofbühnen bis auf die bescheidenste Sommeroper herab, jährlich ein paar hundert Aufführungen erlebt, das neben der Zauberflöte, dem Freischütz und dem gleichzeitig entstandenen Tannhäuser zu den stets gegebenen, wahrhaft volkstümlichen Opern zählt, verdient es gewiß, daß man sich seiner mit Liebe und Achtung vor dem schlichten Tonmeister annimmt. Und damit sein Werk fernerhin in seinem Geiste und seinem Willen entsprechend auf der Bühne verkörpert werden möge, ward hier der Versuch gemacht, die Oper in ihrer wahren Gestalt wiederzugeben und den bisherigen Aufführungen manchen alten Zopf abzuschneiden.

Es muß euch aber nicht unangenehm sein!

Georg Richard Kruse.

# Ouverture.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pos. Tub. Pauk.)

Largo.

Str. m. Dämpf.  
p  
f<sub>2</sub>  
B. Fg. Pos. Tub.  
p Str.  
Kl.

Ob.  
p  
VI.  
Horn.  
mf  
B.

G. Orch.  
ff<sub>2</sub>  
pp

Allegro non troppo.  
Str.  
Harm.  
Pauk.  
Horn.  
sfp

Str.  
sfp

sfp

First system of a musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music is marked with *sf* (sforzando) in both staves. The right hand has a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Second system of the musical score. The right hand continues its melodic line, marked with *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The left hand has a more active role with chords and moving lines.

Third system of the musical score. The right hand features a series of sixteenth-note patterns, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand is marked *p* (piano) and *f* (forte). The left hand is marked *f* *Str.* (forte strings). The notation includes *Fl. u. Kl.* (Flute and Clarinet) and *Fr.* (Fagott/Bassoon).

Fifth system of the musical score. The right hand is marked *f* (forte). The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Sixth system of the musical score. The right hand is marked *Str.* (strings) and *Tutti.* (tutti). The left hand is marked *sf* (sforzando). The music becomes more dramatic with a *sf* dynamic.

Seventh system of the musical score. The right hand is marked *G. Orch.* (Grand Orchestra). The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score system 1: Piano accompaniment. Treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. Bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score system 2: Piano accompaniment. Treble staff includes woodwind entries for *Str. calmato* and *Horn.*. Bass staff includes *pp*, *p*, and *B.* markings.

Musical score system 3: Piano accompaniment. Treble staff includes woodwind entries for *Kl.*, *Fl.*, and *Ob. Solo.*. Bass staff includes *sfp* and *dim.* markings.

Musical score system 4: Piano accompaniment. Treble staff includes woodwind entries for *Kl.* and *Ob.*. Bass staff includes *dolce* and *cresc.* markings.

Musical score system 5: Piano accompaniment. Treble staff includes woodwind entries for *VI. II.* and *VI. I. u. Fl.*. Bass staff includes *p* and *Vel.* markings.

Musical score system 6: Piano accompaniment. Treble staff includes woodwind entries for *Fl.* and *VI.*. Bass staff includes *cresc.* markings.

Musical score system 7: Piano accompaniment. Treble staff includes woodwind entries for *VI.*, *Fl.*, and *VI.*. Bass staff includes *p*, *cresc.*, and *Str.* markings.

6. Orch. *ff* *con forza*

This system features a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part contains sixteenth-note chords with triplets, while the bass clef part has a more rhythmic accompaniment. Dynamics range from fortissimo (ff) to con forza.

Str. *p* *f*

This system continues the orchestral texture. The strings (Str.) are introduced with a piano (p) dynamic, which then builds to a forte (f) dynamic. The notation includes various articulations and dynamic markings.

G. Orch. *p* *f*

This system is for the Grand Orchestra (G. Orch.). It shows a transition from piano (p) to forte (f) dynamics. The texture is dense with many notes in both staves.

Kl. *calmato* *pp* *p*

This system is for the Clarinet (Kl.). It begins with a *calmato* (calm) instruction and a pianissimo (pp) dynamic, moving to piano (p). The notation includes slurs and dynamic markings.

Ob. *Horn.Fg.*

This system is for the Oboe (Ob.). It features a melodic line with slurs and ties. The dynamic is indicated as *Horn.Fg.* (Horn Forte).

Kl.u.Horn Solo. *Tempo I.* *dolce*

This system is for Clarinet and Horn Solo. It marks the beginning of the first tempo (*Tempo I.*) with a *dolce* (sweet) character. Dynamics include mezzo-forte (mf) and piano (p).

Fl. Kl.

This system is for Flute (Fl.) and Clarinet (Kl.). It shows melodic lines for both instruments with various slurs and articulations.



VI. II. VI. I.

*p*

Vel.

*cresc.* *mf*

VI. Fl. VI. Str. > > *dim.* *Ab.*

*p* *cresc.*

Tr. Pos. Str. *pp* *fp* *fp*

Vel. *dim.* *pp* Pauk.

Andantino.

Fl. u. Kl.

*p* Str. m. Dämpf.

*Ab.* Hier folgt, wenn man die Ouvertüre in der älteren Fassung macht, Seite 8-10.

First system of piano score, featuring a treble and bass staff with a long melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of piano score, continuing the melodic and rhythmic themes from the first system.

Third system of piano score, marked *pp molto sostenuto*. The texture is dense with many notes in both staves.

Fourth system of piano score, featuring *cresc.* and *dim.* markings. The bass line has a more active role.

Fifth system of piano score, including *VI.* and *Fl.* markings. The texture is complex with many notes.

Sixth system of piano score, marked *pp Str.* and *morendo*. It includes *Horn.* and *Kl. Fg.* markings with a first ending sign.

Seventh system of piano score, marked *Vivace assai.* and *ff G. Orch.*. The tempo and dynamics are significantly increased.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes and rests.

Second system of a musical score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking *B.* is present above the right hand.

Third system of a musical score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is marked *mf Str.*

Fourth system of a musical score. The right hand features a melodic line with many beamed notes. The left hand accompaniment consists of chords and rests.

Fifth system of a musical score. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment is marked *ff*. Above the right hand, there are markings for *Tr.* and *G. Orch.*

Sixth system of a musical score. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment consists of chords and rests.

Seventh system of a musical score. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment consists of chords and rests. The system ends with a double bar line.

(Älterer Schluß der Ouvertüre.)

*stacc.*  
*pp*

*string.*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The lower staff is in bass clef and provides harmonic accompaniment, also featuring triplet markings. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the lower staff towards the end of the system.

Andantino.

The second system, marked *Andantino.* and *p* (piano), continues with two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over several measures. The lower staff has a continuous eighth-note accompaniment pattern. The key signature remains two sharps (F# and C#).

pp molto sostenuto

pp

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a dense accompaniment of chords. The dynamic marking *pp molto sostenuto* is placed above the first staff, and *pp* is placed above the second staff.

cresc.

dim.

This system contains the third and fourth staves. The upper staff continues the melodic line with slurs. The lower staff features a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *cresc.* is placed above the third staff, and *dim.* is placed above the fourth staff.

Fl.

VI.

cresc.

dim.

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff includes parts for Flute (Fl.) and Violin (VI.). The lower staff continues the accompaniment. The dynamic marking *cresc.* is placed above the sixth staff, and *dim.* is placed above the seventh staff.

morendo

Horn.

pp Str.

Kl. Fg. 1

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff includes parts for Horn and Clarinet in F (Kl. Fg.). The lower staff continues the accompaniment. The dynamic marking *morendo* is placed above the eighth staff, and *pp Str.* is placed above the seventh staff. The number '1' is placed above the eighth staff.

Presto.

ff

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff features a melodic line with slurs. The lower staff features a dense accompaniment of chords. The tempo marking *Presto.* is placed above the ninth staff, and the dynamic marking *ff* is placed above the tenth staff.

This system contains the eleventh and twelfth staves. The upper staff features a melodic line with slurs. The lower staff features a dense accompaniment of chords.

# Erster Aufzug.

Das Innere einer Fischerhütte. Der Hintergrund ist offen und durch einen Vorhang zeltartig verdeckt. Der Haupteingang und die Fenster sind zur Seite.

## Erster Auftritt.

Veit (allein).

### Nº 1. Arie.

(Str. Fl. Ob. Fg. 2 Hörn.)

Allegretto.

(Vorhang auf)

(Veit tritt auf mit einer Armbrust, welche er auf die Erde wirft.)

Tutti.

Veit.

V. geht's zur Heimat hin. Dank, heiliger Se-ba-sti-an! Wir treten heut' die Rei-se

*p* *f* *Tutti.* *p*

V. an, wir tre-ten heut' die Rei-se an, wir tre-ten heut' die Rei-se

*f* *p* *f*

V. an. O ich wet-te, uns zu se-hen, freutsich je-des wie ein

*p* *vi.*

V. Kind, denn die Leu-te al-le wis-sen nicht, wo wir ge-blie-ben

V. sind. Da gibt's ein Stau-nen, ein Fra-gen, ein Drän-gen, ein Pla-gen: wo? wer? wie?

*Fl.* *Fig.* *Str.* *sf*



v. wann? Stil - le! ru - hig! hört ihn an! Ih-re Neu-be-gier zu stil-len,

Fl.u.Ob. *p*

*sf* *p*

Fg.

v. ih-re Neu-be-gier zu stil-len, fang'ich zu er-zäh-len an, ih-re Neu-be-gier zu

Str. *sfp* *pp* *sf*

v. stil-len fang'ich zu er-zäh-len an. Wie es kam, daß wir die

Più moto.

Str. *pp* *f* Hörn. *p*

v. Rei-se mach-ten auf so selt'ne Wei-se: welche We-ge wir ge-nommen, wie wir dann hieher ge-

*sfp* *sfp*

Fg.

v. kommen, wie wir weinten, wie wir lachten, endlich gute Miene machten, wie, da

Fl. *3* Vl. *3*

V. es zum En-de kam, sich mein Herr ein Weib-chen nahm; was wir tranken, was wir

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

V. a-Ben, wo wir gingen, wo wir saßen, wo und wo und wie und wie, dies und das und der und

Fl. *cresc.* *f*

Fg.

V. die\_ al-les wer-de ich er - zäh-len, nicht ein Wort soll dar-an feh-len, al-les, al-les, al-les,

*p* Str.

V. al - les wer-de ich er - zäh-len, al-les, al-les, al-les, al - les wer-de ich er -

*f* Tutti. Hörn.

V. zäh-len, nicht ein Wort darf dar-an feh-len, nicht die kleinste Klei-nig-keit. Wä-ren

*calmato* *p* *rit.* Fl. *rit.*

- - poco a poco - - - inducendo il Tempo I.

V. wir doch schon so weit, wä-ren wir doch schon so weit! Dank, hei-li-ger Se-ba-sti-

Hörn. B. con forza

V. an! Wir tre-ten heut' die Reise an, wir treten heut' die Reise an, wir treten

Str. p f p

V. heut' die Rei-se an, wir tre-ten heut' die Rei - - se an, wir tre-ten

Tutti. f

V. heut' die Rei - se an, wir tre - ten heut' die Rei - se an. [44]

f

Fl. Ob. G. Orch.

sfz f p f

Hörn.

**Veit.** Ja so, bald hätte ich meine Verrichtungen vergessen. Ich soll ja aufräumen. (Er hängt mehrere Netze und Fischergeräte, welche am Boden liegen, auf.) Was aus dem Menschen nicht alles werden kann, wenn er auf einer wüsten Insel leben muß. Daheim war meine einzige Beschäftigung, den Rappen meines Herrn zu zäumen und sein Rüstzeug zu putzen. — Hier bin ich Koch, Kellermeister, Schneider, Schuster — alles in einer Person, und wenn die alten Fischersleute zufälligerweise kleine Kinder hätten, ich wäre

auch noch zur Kindermuhme gebraucht worden. (Er wird durchs Fenster mit Früchten geworfen.) Ha — was ist denn das? Sicher wieder die mutwillige Undine — meine zukünftige gestrenge Gebieterin — wollt' ich sagen. Wer hätte sich das träumen lassen! Mein Herr, der mehr verliebte Abenteuer bestand, als irgend ein turnierfähiger Ritter im deutschen Reiche, führt eine Fischerdirne als Ehegespons heim! Na, na, wenn das gut tut! Und was wird unsre letzte Eroberung, die schöne Bertalda, dazu sagen?

## Zweiter Auftritt.

**Veit. Tobias.**

**Tobias** (nach außen redend). Warte, warte, wäre nur heute nicht dein Ehrentag, du Blitzdirne, so solltest du —

**Veit.** Hat Undinchen mit Euch auch Schabernack getrieben?

**Tobias.** Reißt mir das Wettermädel soeben aus purem Mutwillen ein nagelneues Netz entzwei, vermeinend, man könne es jetzt doch nicht auswerfen.

**Veit.** Da hat sie recht, denn — Dank dem heiligen Sebastian, das Wasser ist wieder so seicht, daß man durchwaten kann.

**Tobias.** So freust du dich wohl auch sehnlich auf die Heimkehr?

**Veit.** Wie sollt ich nicht? Seht, Vater Tobias, Ihr müßt mir das nicht übel nehmen, indessen unsereins ist ein andres Leben gewohnt, als Ihr. Wir Ritter und Knappen lieben Abenteuer. Ich weiß nicht, ob Ihr einen vollständigen Begriff von dem Wort „Abenteuer“ habt?

**Tobias.** Wohl eigentlich nicht.

**Veit.** Paßt auf, ich will ihn Euch beibringen. Mein Ritter fühlte sich bewogen, die Reichsstadt plötzlich verlassen zu müssen, warum — weiß ich nicht, das ist seine Sache; das ist auch noch kein Abenteuer. Wir machten uns auf den Weg, mußten einen Wald passieren, in dem uns gar schauerliche Dinge begegneten; wir kamen hier an, Ihr nahmt uns freundlich auf — das ist immer noch kein Abenteuer. Eine Überschwemmung gleich einer Sündflut nötigte uns, beinahe drei Monde hier zu verweilen, was meinem Herrn nichts weniger als unangenehm war, weil er sich indessen in ein hübsches Fischermädchen verlieben konnte. — Nun fängt die Geschichte an,

abenteuerlich zu werden. Mittlerweile kehrten die Fluten in ihr Bett zurück; die Wege wurden wieder frei; mein Ritter bekam Durst nach Taten, ich auch, aber nicht nach Heldentaten, sondern —

**Tobias** (macht die Gebärde des Trinkens.) Ich kann mir's schon denken.

**Veit.** Nun wird die Sache immer abenteuerlicher. Heute morgen soll die Trauung vor sich gehen, die kleine mutwillige Undine wird Frau von Ringstetten. Jetzt ist das Abenteuer fertig, und nun wollen wir einmal sehen, was es für ein Ende nehmen wird.

**Tobias.** Hoffentlich ein gutes, denn beide sind ja fromm und gut.

**Veit.** Ihr wißt nun, was ein Abenteuer ist, und nun gehabt Euch wohl. Jetzt muß ich meines Herren Rappen zäumen und zur Reise schmücken; das gute Tier wird gar nicht wissen, wie ihm geschieht. (Er geht.) Ja, alle Wetter, da schlägt mir mit einemale der Kellermeister ins Genick. Wißt Ihr denn auch, Vater Tobias, daß uns der Wein rein ausgegangen ist? Das ist ein saub'rer Spaß! Wenn nun auf das Wohl des Brautpaares getrunken werden soll, womit stoßen wir denn da an?

**Tobias.** Wenn es des Himmels Wille ist, daß es dem jungen Paare wohl ergehen soll, so können wir des Weines leicht entbehren.

**Veit.** Nun, wie Ihr meint; doch leugne ich nicht, daß ich ein großer Freund von solchen Anstößigkeiten bin.

**Marthe** (von außen). Nur näher, ehrwürdiger Herr, da drinnen ist mein Alter!

**Veit.** Aha, der Herr Pater, nun wird's Ernst; ich werde es sogleich meinem Ritter melden. (Er begrüßt den eintretenden Pater und geht ab.)

## Dritter Auftritt.

**Pater Heilmann. Marthe. Tobias.**

**Tobias.** Gott zum Gruß, ehrwürdiger Herr! Ihr mögt wohl gestaunt haben ob der seltsamen Veranlassung, die Euch heute unter mein schlechtes Dach führt.

**Pater.** Das hab' ich in der Tat, ehrlicher Tobias, konnte ich mich doch kaum entsinnen, daß in

Eurer Hütte jemand hause, der eines Dienstes, wie des heutigen, von mir benötigt wäre. Wie lange ist es, daß wir uns nicht sahen?

**Marthe.** Es mögen wohl an die fünfzehn Jahre vergangen sein; doch setzt Euch, ehrwürd'ger Herr, Euer Weg war weit! (Sie setzen sich.)

**Pater.** Fünfzehn Jahre — ganz recht — so lange mag es her sein, seit ich an Eurem Kinde der Taufe heil'ge Handlung hab' vollzogen.

**Tobias.** An unserm Pflegekind Undine, das leider heute uns verlassen wird.

**Pater** (nachdenkend). Undine! Undine!

**Tobias.** Warum fällt Euch der Name plötzlich auf.

**Pater.** Mir ist, als hätte es damals mit dem Namen eine wundersame Bewandnis. Undine ist nicht Eure rechte Tochter?

**Tobias.** Mein angenommen Kind, ehrwürdiger Herr! Ihr wißt ja, wie es kam.

**Pater.** 's ist mir entfallen, ehrlicher Tobias, und wenn's Euch nicht beschwert — erzählt den Hergang mir noch einmal, denn soviel ist mir erinnerlich, daß er gar wundersam.

**Tobias.** Wenn Ihr es wünscht, ehrwürd'ger Herr. — Gott hatte uns, die wir damals schon in hohem Alter, ein wunderschönes Kindlein beschert; es war ein Mägdlein und unser einzig Glück.

**Pater.** Dasselbe, dessen Tod Ihr beweinet.

**Tobias.** Wie Ihr sagt. Es ertrank in den Fluten, als meine Alte mit ihm am Ufer spielte.

**Marthe.** Da saßen wir verwaisten Eltern noch selbigen Abends still beisammen in der Hütte, als plötzlich vor der Tür etwas raschelt; ich

springe auf, und ein wunderschönes Mägdlein von etwa drei bis vier Jahren steht reich geputzt auf der Schwelle und lächelt uns an.

**Tobias.** Die Kleine mußte im Wasser gelegen haben, denn es träufelte ihr aus den Haaren und von den Kleidern. Aber sie stand so holdselig vor uns, daß beide wir beschlossen, sie an der Ertrunkenen Stelle zu behalten und aufzuziehen.

**Pater.** Und ward Euch niemals Kunde von den rechten Eltern Eures Kindes?

**Tobias.** Niemals, ehrwürd'ger Herr. Am Tage, wo das kleine Wesen uns erschien — es war vor fünfzehn Jahren an dem Tage aller Seelen —

**Pater** (aufmerksam). Am Tage aller Seelen?

**Tobias.** Warum fällt Euch das auf, ehrwürd'ger Herr?

**Marthe.** Wißt Ihr von unsers Kindes Ursprung näheres zu sagen?

**Pater** (im Nachdenken vor sich hin). War's nicht — ? Ganz recht! Am Tage aller Seelen fand der Herzog Heinrich —

(**Tobias.** Hier waltet ein Geheimnis.

(**Marthe.** Ich beschwör' Euch, sprecht!

**Pater.** Vermutung nur. Es wäre wunderbar — doch still, man kommt, wir sprechen später mehr.

**Tobias.** 's ist unser Pflegekind, Undine.

## Vierter Auftritt.

Die Vorigen. Undine (voller Freude auf Marthe und Tobias zueilend.)

### Nº 2. Quintett.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 3 Hörn.)

Allegro affabile.

Undine.

Ach, welche Freu-de! welche Won-ne! Hell er-strahlt die liebe Sonne wieder auf des Dörfchens Flur, bun-te Wie-sen, grü-ne Au-en wieder kann das Auge

Vl. Vel. Fl. Str. Kl. p Fg.

Sonne wieder auf des Dörfchens Flur, bun-te Wie-sen, grü-ne Au-en wieder kann das Auge

Fl. Kl. Vl.

U. schau-en, neu verjüngt ist die Na-tur, neu ver-jüngt ist die Na-

Ob. VI. Ob.

*p*

U. tur! Lie-ber Va-ter, lie - be Mut-ter, ach, die Lust erdrückt mich schier!

VI. Fl. G. Orch.

*cresc.*

U. Freut euch doch, freut euch mit mir, o freut euch doch, freut euch mit mir, o

VI. Fl. VI.

*p*

Tobias (auf den Pater zeigend).

U. freut euch doch, freut euch mit mir. Ei, liebes Kind, bist du denn blind, siehst du denn nicht, wer vor dir

*sf* *f* *p* Str.

Undine.

(zu den Eltern)

T. steht? Ich bit-te, lieber Herr, verzeiht. Wer ist der Mann im weißen Kleid? Gar

[20] Fl. *dolce*

## Pater (für sich).

U. wür-dig ist er an - - zu - seh'n. Ein hol - - des Kind,

## Undine (die währenddessen von den Alten unterrichtet worden).

P. ich muß ge - stehn. Ehrwürdiger Va-ter, Eu-ren Se-gen! So wol-let uns-re Hän-de

U. Ihr heut' gü-tig in einander le - gen? Warum ist Hugo noch nicht hier? Ein

(zu den Alten) (zum Pater)

U. schöner Mann, mein Bräu-ti-gam, ein schöner Mann, mein Bräutigam. Auch sollt Ihr wissen wie es

U. kam, daß er gerade mich er-wählt. — So habt Ihr ihm noch nicht erzählt

(zu den Alten)

U. von sei-nem Stand; daß in der Stadt und auch bei Hof er An-sehn  
Fl. u. Ob.

U. (zum Pater)  
hat? Er kam als Fremdling zu uns her, da wur-de un-ser See zum Meer da muß't er

Str.

U. *ad lib.*  
wei-len sicherlich drei Mon-den lang! da sah er mich, da sah ich ihn und da und da Fl.

colla voce sf G. Orch. Kl. p

*a tempo*  
Undine (den Alten um den Hals fallend).  
Erzählt nun weiter, was ge-schah, er-zählt nun wei-ter, was geschah, er -

Marthe.  
Die laut're Unschuld steht sie da, die laut're

Tobias.  
Die laut're Unschuld steht sie da, die laut're

Pater.  
Die laut're Unschuld steht sie da, die laut're

*a tempo*  
die laut're Unschuld steht sie da, die laut're

dolce Vl.



U. zählt nun weiter, was geschah.  
 M. Unschuld steht sie da.  
 T. Unschuld steht sie da.  
 P. Unschuld steht sie da.

G. Orch.

Hugo (von außen). Undine. (ihm entgegen)

Un-di-ne! Er ist's! Mein Liebling ruft! Mein

### Fünfter Auftritt.

Mosso. Hugo. Die Vorigen. Hugo. Undine.

Hu - go! Teu - re Braut! Ich such - te dich im Frei-en. Mein

Hörn. VI. tr.

*p*

(sich tief vor ihm neigend)

Herr wird mir ver - zei-hen. Ihr kennt euch?  
 Hugo (den Pater gewährend). Marthe.  
 Tobias. Wen seh' ich! Teu-rer Freund! Ihr kennt euch?  
 Ihr kennt euch?

Hörn.

Aus Räu - - ber - hand befreit' mich einst sein tapfrer Arm, nochmals nehmt hei - Ben

Hugo. Marthe.  
 Laßt das, ehr-würd'ger Herr, mein al - ter Freund, mein teu - rer, al - ter Freund! Wie wunder-  
 Tobias.  
 Dank! Fl. Wie wunder-  
*cresc.*  
*sf*

Undine (kindisch um den Pater springend)  
 M. bar! Ein alter Freund! ein teurer Freund! so sieht ein teurer, alter Freund! ha ha ha ha ha ha ha  
 T. bar!  
 Str. *p* Ob. Fl. Un -  
 Hörn. Kl.

Marthe. >  
 U. ha! Un - di - ne, welch Be - tra - gen, welch Be -  
 H. di - ne, sei nicht so kindisch doch! Tobias. > Welch Be -  
 Pater. Un - di - ne, welch Be - tra - gen, welch Be -  
 Str. Ob. >  
*f*

M.  
tra - - - - - gen,      Welch Be - tra - - - - - gen!

H.  
tra - - - - - gen,      Welch Be - tra - - - - - gen!

T.  
tra - - - - - gen,      Welch Be - tra - - - - - gen!

P.  
tra - - - - - gen,      Welch Be - tra - - - - - gen!

Un poco più lento.

Undine (plötzlich ernst)

Str. *sostenuto*

Hab' ich ge - feht? Ver - zeiht, ehrwürd'ger Herr, ——— seid mir nicht

*p* *sfp*

U.  
bö's, ich tu's gewiß nicht mehr, nein, ich tu's gewiß nicht mehr, nein, ich tu's gewiß nicht

*p*

Pater.

U.  
mehr. Mein holdes Mäg-delein, du kannst nicht we-he tun mit dei - ner

*B.*

Quasi Recit.  
Undine.

P. rei - nen See - le. Mit meiner See - le? Sagt doch an, ist denn nicht See - le nur ein

Allegro.

Marthe (erstaunt) *pp* *sotto voce*  
Wahn? Die Seel' ein Wahn!... Die Seel' ein Wahn? Was sprichst du, Mädchen?

Hugo (erstaunt) *pp*  
Die Seel' ein Wahn!... Die Seel' ein Wahn? Was sprichst du, Mädchen?

Tobias (erstaunt) *f* *pp*  
Die Seel' ein Wahn!... Die Seel' ein Wahn? Was sprichst du, Mädchen?

Pater (erstaunt) *f* *pp*  
Die Seel' ein Wahn!... Die Seel' ein Wahn? Was sprichst du, Mädchen?

Allegro.

Undine.

Più lento.

Recit.  
(traurig)

'S mag et - was Lie - bes,

U. ich ge - steh' es ein, doch auch was Schreck - li - ches um ei - ne See - le sein!

Recit.

u. Ein Hö-he-rer gab mir das Le-ben, doch ei-ne See-le ward mir nicht ge-

Allegro vivace.

Marthe. Undine.

geben. O Gott im Him-mel! Was sagt sie da? [27] Ver-

Hugo.

O Gott im Him-mel! Was sagt sie da? [27]

Tobias.

O Gott im Him-mel! Was sagt sie da? [27]

Pater.

O Gott im Him-mel! Was sagt sie da?

Allegro vivace.

f G. Orch.

(bricht nach innerem Kampfe in Tränen aus).

Recit. a tempo

neh-met denn, vernehmt: Ich ar-mes Kind, nicht sa - - - gen

Str. p pp

u. kann ich, was mich quält, warum mir, ach, die See-le fehlt!

f dim.

U. Ach, geht mit mir nicht ins Ge-richt! Bei Gott, nicht böses aus mir spricht\_ bei Gott, nicht bö. ses

Str. *pp calmato* *sf*

U. aus mir spricht\_ bei Gott, nicht bö- ses, nicht bö- ses aus mir spricht!\_

*rit.* *a tempo* (sie sinkt auf die Knie)

Fl. Kl. Ob. Fg.

*p*

Pater.

Ihr Freun- de, wißt, daß ich an eu-rem Kin- de nichts üb - les,

B. Fl.

P. doch viel wun-der- sa- mes fin - de; drum habt Ge - duld,

Ob. Str. *calando*

P. der Herr der Gna- de wird lei - ten sie zum rechten Pfa -

*colla voce*

## Larghetto.

Undine. *p*

Herr der Lie - be, Herr der Gna - de, lei - te mich zum rech - ten Pfa - -

Marthe. *p*

Herr der Lie - be, Herr der Gna - de, lei - te sie zum rech - ten Pfa - -

Hugo. *p*

Herr der Lie - be, Herr der Gna - de, lei - te sie zum rech - ten Pfa - -

Tobias. *p*

Herr der Lie - be, Herr der Gna - de, lei - te sie zum rech - ten Pfa - -

de. Herr der Lie - be, Herr der Gna - de, lei - te sie zum rech - ten Pfa - -

Larghetto.

U. de. Was mit Ehr-furcht sie nur nennen,

M. de. Was mit Ehr-furcht wir nur nennen,

H. de. Was mit Ehr-furcht wir nur nennen,

T. de. Was mit Ehr-furcht wir nur nennen,

P. de. Was mit Ehr-furcht wir nur nen - nen, Herr, das

U. *cresc.* *f*  
Herr, das leh - re mich er - ken - nen, Herr, Herr,

M. *cresc.* *f*  
Herr, das leh - re sie er - ken - nen, Herr, Herr,

H. *cresc.* *f*  
Herr, das leh - re sie er - ken - nen, Herr, Herr,

T. *cresc.* *f*  
Herr, das leh - re sie er - ken - nen, Herr, Herr,

P. *cresc.* *f*  
leh - re sie er - ken - nen, Herr, das leh - re sie er - ken - nen, Herr, Herr,

U. *p* *pp*  
das leh - re mich er - ken - nen, das leh - re mich er - ken - nen.

M. *p* *pp*  
das leh - re sie er - ken - nen, das leh - re sie er - ken - nen.

H. *p* *pp*  
das leh - re sie er - ken - nen, das leh - re sie er - ken - nen.

T. *p* *pp*  
das leh - re sie er - ken - nen, das leh - re sie er - ken - nen.

P. *p* *pp*  
das leh - re sie er - ken - nen, das leh - re sie er - ken - nen. Gläubig flehen wir dich



U. *p* Gläu-big fle-he ich dich an, *f.* stär - ke mich,

M. *p* Gläubig fle - - hen wir dich an, *f.* stär - ke sie,

H. *p* Gläu-big fle-hen wir dich an, *f.* o stär-ke sie,

T. *p* Gläubig fle - - hen wir dich an, *f.* o stär-ke sie,

P. an. *f.* stär-ke sie auf ihrer Bahn, o stär-ke sie,

G. Orch. *f.*  
*con forza*

U. *p* stär-ke mich auf mei - - ner Bahn, o *f.* stär-ke mich, o *p* stär-ke mich auf meiner

M. *p* stär-ke sie, *f.* stär-ke sie auf ih-rer Bahn, *p* stär-ke, o *f.* stär-ke sie auf ih-rer

H. *p* o stär-ke sie, *f.* o stär-ke sie auf ih-rer Bahn, *p* stärk', o *f.* stär-ke sie auf ih-rer

T. *p* o stär-ke sie, *f.* o stär-ke sie auf ih-rer Bahn, — o — *p* stär-ke sie auf ih-rer

P. *f.* o stär-ke sie, *p* o stär-ke sie, *f.* stär-ke sie auf ih-rer

Kl. *p sost.* *f.* Tutti.

Fg.

U. Bahn, Herr, o stärke mich auf meiner Bahn, Herr, o stärke mich auf meiner  
M. Bahn, Herr, o stärke sie auf ihrer Bahn, Herr, o stärke sie auf ihrer  
H. Bahn, Herr, o stärke sie auf ihrer Bahn, Herr, o stärke sie auf ihrer  
T. Bahn, Herr, o stärke sie auf ihrer Bahn, Herr, o stärke sie auf ihrer  
P. Bahn, stärke sie auf ihrer Bahn, Herr, o stärke sie auf ihrer

*f.* *p* *cresc.*

U. Bahn. O stärke mich auf meiner Bahn! [33]  
M. Bahn, stärke sie auf ihrer Bahn! [136]  
H. Bahn. O stärke sie, stärke sie auf ihrer Bahn!  
T. Bahn, stärke sie auf ihrer Bahn! [136]  
P. Bahn, o stärke sie auf ih - - - rer Bahn! [Φ]

*pp* *pp* *pp* *pp*

Str. *pp* *sosten.* G. Orch. *f.*

## Die Vorigen. Veit.

**Veit.** O weh! o weh! schlimme Zeichen!

**Die andern.** Was ist geschehn?

**Veit.** Der See fängt plötzlich wieder an zu rauschen und zu toben; ich fürchte, unsre Reise wird abermals zu Wasser.

**Hugo.** Das käm' mir ungelegen.

**Pater.** Das wolle Gott verhüten.

**Marthe, Tobias.** Das wird der liebe Gott euch nicht zu leide tun. (Sie treten an das Fenster.)

**Undine** (allein im Vordergrund). Sei ruhig, Kühleborn, noch hast du keinen Grund zu zürnen.

**Pater.** Folgt mir nach der Kapelle, meine Freund-; ein fromm' Gebet ist hier am rechten Ort und dämpft vielleicht den Zorn der wilden Wogen.

**Pater, Tobias, Marthe, Veit** (gehen ab).

## Siebenter Auftritt.

### Undine. Hugo.

**Undine.** Bist du mir böse, mein geliebter Freund? Du blickst so scheu und düster.

**Hugo** (halb für sich). Wie sagte gleich der würd'ge Alte? „Nichts Übles ist an ihr, jedoch des Wundersamen viel!“

**Undine.** Nun willst du mich wohl nicht behalten, und ich habe doch nichts Böses getan.

**Hugo** (sie in seine Arme schließend). Undine!

**Undine** (freudig seine Wangen streichelnd). Ach nein, ich denke doch, du stößest mich nicht von dir; ich bin dir ja gar zu innig gut, und so wie ich wird keine dich mehr lieben.

**Hugo.** Teure Undine! Nur das eine sage mir: schon mehrmals nanntest du den Namen Kühleborn, von dem man wunderliche Dinge spricht; auch von Erdgeistern weißt du manches zu erzählen.

**Undine** (lachend). Ach, Märchen, nichts als Märchen! Erst hab' ich euch damit erschreckt und nun erschreckt ihr mich. Glaub' mir, mein süßer Freund, ich bin kein Kobold und kein böser Geist, ich mein' es gut, gut mit der ganzen Welt, wenn ich sie gleich nicht kenne, und was ich vorhin von der Seele sagte, sieh nur, mein

Hugo, man hat mich so erzogen, drum habe Nachsicht — bin ich nur erst durch Priesterhand mit dir verbunden und ganz dein eigen, so wird's schon anders, glaube mir. Doch du sprachst schon öfter von der schönen Prinzessin in der Reichsstadt, daß sie unser Glück begründet hätte. Sprich, mein Hugo, wie geschah das?

**Hugo.** So willst du es durchaus wissen?

**Undine.** O bitte, bitte, erzähle mir alles!

**Hugo.** Du holdes Mädchen, was könnte ich dir weigern. [So höre:]

(Oder:)

**Undine** (lachend). Ach, Märchen, nichts als Märchen! Doch stille davon, es naht die Hochzeitsstunde, drum laß mich jetzt dich zu dem Feste schmücken!

**Hugo.** Mein einz'ger Schmuck bist du allein.

**Undine.** O diese schöne, herrliche Binde! Gewiß ein Geschenk von zarter Frauenhand? O bitte, bitte, erzähle mir, wer dir sie gab.

**Hugo.** Was könnte ich dir weigern. [Wohlant — so höre.]

## Nº 3. Romanze und Duett.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pauk.)

Moderato, ma marcato.

*f* G. Orch. *mf* Harm. *f* *mf* *f*

Hörn.

**Hugo.**

(Zusammengedrogener Text, falls nur eine Strophe gesungen wird.)

1. Ich ritt zum gro-Ben Waf-fen-spie-le jüngst in die frei-e Reichsstadt

2. „Dies Pfand“ sprach sie mit glühnden Wan-gen, „Herr Rit-ter, es sei Euch ge-

Str.

H. *ein; der tapfern Ritter kämpften vie - le. doch mir verblieb der Sieg al - lein, doch mir*  
*ein; der tapfern Ritter sah man vie - le und je - der woll - te Sie - ger sein, und je -*  
*weicht, doch ei - nes muß ich noch ver - lan - gen als Zeichen Eu - rer Tapfer - keit, als Zei -*

Harm.

H. *— verblieb der Sieg al - lein. Ber - tal - da gab dies Sie - ges - pfand und sprach, von hoher Glut ent -*  
*- der woll - te Sie - ger sein. Vor Kampfeslust wogt je - de Brust, vor Kam - pfeslust wogt je - de*  
*- chen Eu - rer Tapfer - keit: Vor Kampfeslust pocht mir die Brust, vor Kampfeslust pocht mir die*

(auf die Binde deutend)

*pp* Tr. *p* Harm. Str. *cresc.*

H. *brannt: „Zum Zau - ber - walde mögt Ihr ei - - len, und könnt Ihr Kunde mir er - tei - len von*  
*Brust. Als ich auf des Al - ta - nes Hö - - he ein rei - zend Frauenbilder - se - he; ein*  
*Brust! „Zum Zau - ber - wal - de mögt Ihr ei - - len, und könnt Ihr Kunde mir er - tei - len von*

*f* *p* VI. *f* *Fig.*

H. *je - ner wunder - samen Macht, werd' sü - Ber Lohn Euch dar - ge - bracht. werd' sü - Ber Lohn Euch dar - ge -*  
*Blick von ihm war mir Ge - heiß, und ich er - rang des Sie - ges Preis, und ich er - rang des Sieges*  
*je - ner wunder - samen Macht, werd' sü - Ber Lohn Euch dar - ge - bracht, werd' sü - Ber Lohn Euch dar - ge -*

Tutti. *f* *p* *f* *p*

Undine (ängstlich)

*un poco rit.*

(zärtlich)

Hugo.

H. *bracht.* Du lie - Best dich doch nicht ver - lei - ten? doch sonst be - säß ich dich ja nicht.  
 Preis. Ge - schieht es öf - ter, daß zu Zei - ten ein einz' - ger Blick so viel ver - spricht? Für  
*bracht.* Du lie - Best dich doch nicht ver - lei - ten? doch sonst be - säß ich dich ja nicht.

H. Frau - en - schönheit kühn zu strei - ten, er - heischen Ehr' und Rit - ter - pflicht, er - hei - Harm.  
*a tempo*

H. - schen, er - heischen Ehr' und Rit - ter - pflicht, erheischen Ehr' — und Rit - ter - pflicht, erheischen Ehr' —

H. — und Rit - ter - pflicht, er - hei - schen, er - heischen Ehr' und Rit - ter - pflicht.

Ob.  
 G. Orch.  
 f Tr.  
 mf Harm.  
 Hörn.

U. 1. 2. Undine. *ad lib.*  
 So siehst du sie denn

## Allegro non troppo.

Hugo. Undine. Hugo.

U. wie - der? Muß ich nicht? So lieb - st du sie? Was fällt dir

Str. *p* *sf* *sf* *sf*

H. ein? Sie ist schön, doch stolz und strenge, kurz ein

Ob. Vl. *sf* *pp* *sf* *f* *dim.*

## L'istesso tempo.

H. Weib, das einen Mann nimmer mehr beglück - ken kann. Der nur lebt beglückt hie -

Str. *p* *stringendo* *p*

(sie feurig umarmend) *ad lib.* Molto vivace.

H. nie - den, dem ein sol - ches Weib be - schieden.

Str. *cresc.* *f* *Tutti.* *f*

## Undine.

Undine. Hugo.

O halte fest an die - sem Glauben, bleib im - mer.

Ich halte fest an die - sem Glauben, bleib im - mer.

*p* *f*

oder: 

U. *dolce*  
dar dem Schwur ge - treu; laß dir den sü - ßenWahn nie rau - ben, daß ich dein

H. dar dem Schwur ge - treu;

*p* Harm. VI.  


U. *ich* **Hugo.**  
Glück, dein al - les sei, laß dir den sü - ßenWahn nicht rauben, daß ich dein Glück, dein al - les



**Undine.**  
U. daß ich dein Glück, dein al - les sei. O hal - te

H. sei, daß ich dein Glück, dein al - les sei. O hal - te

*Kl.*  


U. fest an dei - nem Glau - - - - - ben und blei - - - - - be

H. fest an dei - nem Glau - - - - - ben und blei - - - - - be

*crese.* *mf.*  


U. *vi-*  
 H. *Θ*

dei - nem Schwu-re treu, daß ich dein Glück, dein al - les

dei - nem Schwu-re treu, daß ich dein Glück, dein al - les

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

U. sei. Und der Name je - nes Fräuleins?

H. sei. Ber-

*ff* *pp* Hörn. *Fg.*

H. Undine (sinnend) Hugo.

tal - da. Wie! Ber - tal - da? Ist das Fräulein dir be-

Str. *mf* *f*

H. Undine.

kannt? Das nicht, doch mir ist, als ob ein wun-der-sa-mes

U. Hugo.

Band uns beid' um - schlänge. Du schwärmest, Kind, ein



H. ein - zig We - sen nur al - lein kann eng, kann

Fl. *p*

H. eng mit dir ver - bun - den

*un poco rit.*

*colla voce*

Tempo I.  
Undine.

H. (Er schließt sie in seine Arme) O hal - te fest an die - sem Glau - ben,  
sein. Ich hal - te fest an die - sem Glau - ben,

Tempo I.

*f* *p*

U. bleib im - mer - dar dem Schwur ge - treu; laß dir den *dolce*

H. bleib im - mer - dar dem Schwur ge - treu;

*f* *p* Harm.

U. sü - BenWahn nie rau - ben, daß ich dein Glück, dein al - les sei, laß dir den *Hugo.*

VI.

## Undine.

U. daß ich dein

H. sü - BenWahn nicht rau - ben, daß ich dein Glück, dein al - les sei,

U. Glück, dein al - les sei. O hal - te

H. daß ich dein Glück, dein al - les sei. O hal - te

Kl.

U. fest an dei - nem Glau - - - - ben und blei - - - - be

H. fest an dei - nem Glau - - - - ben und blei - - - - be

*cresc.* *mf*

U. dei - nem Schwu - re treu, daß ich dein

H. dei - nem Schwu - re treu, daß ich dein

*f* *sf* *p*

de

U. Glück, dein al - - les sei, daß ich dein Glück, dein al - les

H. Glück, dein al - - les sei, daß ich dein Glück, dein al - les

U. sei, daß ich dein Glück, dein al - les sei, daß ich dein Glück, dein

H. sei, daß ich dein Glück, dein al - les sei, daß ich dein Glück, dein

U. al - - les sei. [58]

H. al - - les sei. [58]

## Achter Auftritt.

### Die Vorigen. Veit.

**Veit.** Verzeiht, wenn ich störe, gestrenger Herr, doch diesmal bringe ich gute Botschaft: das Wasser fließt wieder so ruhig, wie zuvor.

**Hugo.** Nun, Gott sei Dank!

**Undine** (für sich). Dank, Kühleborn!

**Veit.** Und noch 'ne gute Neuigkeit! Der edle Rebensaft war uns ausgegangen, weil die große Überschwemmung jede neue Zufuhr abgeschnitten hatte. Ich war schon in Verzweiflung, da spülen vorhin die schäumenden Wellen ein Faß ans Ufer, ich untersuche mit Kennerblick, Nase und Zunge, und was entdecke ich? Das Faßchen ist gefüllt mit edlem Weine.

**Hugo** (lacht). Hahaha!

**Veit.** Wollt Ihr kosten, Herr Ritter, ich will sogleich —

**Hugo** (zu Undine, welche abgewendet stand). **Hast** du gehört, Undine, die Fluten sind versöhnt, nichts hindert unsre Reise.

**Veit.** Ja so, das Wichtigste hätt' ich beinah' vergessen. (Zu Undine.) Draußen harren die jungen Leute aus dem Dorfe, Euch zur Trauung zu geleiten.

**Hugo.** Du Schwätzer, gleich führe sie herein!

**Veit** (läßt die Landleute eintreten und geht dann ab).

## Neunter Auftritt.

Hugo. Undine. Junge Bursche und Mädchen.

## No 4. Chor.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 2 Hörner.)

*Allegretto.* (Junge Bursche und Mädchen treten ein.) Vl. Cl. Vl. u. Fl.

*p* Str. *sfp*

*sfp* *sfp* *p*

Sopran. *p*  
 Alt.  
 Tenor.  
 Baß. *p*

Harm.

Züch-tig Bräutlein, darfst er-schei-nen mit dem schmuk-ken Bräu-ti-gam, der mit

dir sich zu ver-ei-nen her aus wei-ter Ferne kam. Mild lä-chelt die Son-ne dem

*cresc.*

*sfp*

Tag eu - rer Wonne, ver - kün - dend dem Bun - de nur Se - gen und Glück. O

*sfp*

*sfp*

*sfp* *sfp*

mö - ge euch bei - de vor jeg - li - chem Lei - de be - wahren auf im - mer ein

*sfp* *sfp*

gü - tig Ge - schick! Folgt, o fol - get zum Al - ta - re, lan - ge schon das Glücklein

*p*

hällt; Blu - men streut dem hol - den Paa - re aus dem Dörf - lein jung und alt,

*Fl.* *tr* *Ob.*

*f* Blu-men, ja, *dim.* Blu-men streut dem jun-gen *pp* Paa-re aus dem Dörflein jung und

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

*Str.*

alt, *f* Blu-men, ja, *dim.* Blu-men streut dem jun-gen *pp* Paare aus dem Dörflein

*f* *dim.* *pp*

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

*Fg.*

jung und alt, Blumen streut dem jungen Paa-re jung und alt, Blumen streut dem jungen

alt, *p* *f* *dim. p* *pp*

*cresc.* *pp* *cresc.* *Fg.*

*Fl.*

Paa-re jung und alt, aus dem Dörf-lein jung und alt, aus dem Dörflein jung und

*tr.* *p* *pp*

alt. (Undine, mit einem Kranze geschmückt, wird von den Männern, Hugo von den Mädchen fortgeführt.)

Fl. Kl. Vl. *morendo* Fl.

## Zehnter Auftritt.

Veit. Später Kühleborn.

**Veit** (hat indessen ein Faß hereingewälzt, zapft und trinkt). Ich wollte zwar auch der feierlichen Handlung beiwohnen, sie kann indessen ohne mich vollzogen werden, während das Geschäft hier nicht ohne mich abgemacht werden kann. Wie wird das Fischervölkchen schmunzeln, wenn es die gefüllten Krüge findet. (Er trinkt.) Kostbares Gewächs! (Trinkt.) O vielmehr — vortreffliches Gewächs! (Trinkt.) Denn — es kostet nichts. (Trinkt.)

**Kühleborn** (in ländlicher Tracht, ist indessen eingetreten und steht jetzt neben Veit). Mir auch.

**Veit** (umschauend). Was ist gefällig?

**Kühleborn**. Mir auch.

**Veit**. Was soll denn das heißen: „mir auch“.

**Kühleborn**. Ich möchte auch von dem vortrefflichen Gewächs kosten.

**Veit**. So? Da sagt man also weiter nichts, als „mir auch“. Ihr scheint mir eine kuriose Erziehung genossen zu haben. Wer seid Ihr denn eigentlich, Herr „mir auch“?

**Kühleborn**. Ein ungebet'ner Gast, der gern der Hochzeitsfeier beiwohnen möchte.

**Veit**. Euer Name?

**Kühleborn**. Ich heiße Kühleborn.

**Veit**. Den Namen, mein' ich, hätt' ich schon gehört.

**Kühleborn**. Wohl möglich, denn ich besuche die Gegend häufig. Man könnte mich auch wohl ebenso gut Herr von Kühleborn oder Freiherr von Kühleborn betiteln, denn ich bin frei, wie der Vogel in der Luft und wohl noch ein wenig drüber.

**Veit**. 's ist wahr, ein sehr freies Benehmen habt Ihr, davon zeugt Eure Art, zu fordern.

**Kühleborn**. So wollt Ihr mir von meinem eignen Weine keinen Trunk gönnen?

**Veit**. Wie wäre das? Es wäre Euer Wein, Herr Freiherr von —

**Kühleborn**. So wißt; ich habe die Weinlieferung für das Kloster jenseits — die hochwürdig'en Herren mögen auch was Gutes, und so befand ich mich denn mit meinen Fässern eben auf dem Wasser, als die wilden Wellen meinen Kahn umstürzten.

**Veit**. So also verhält es sich mit dem Fasse! Ein merkwürdiges Ereignis! Daß der Wein Wasser mit sich führt, ist eine bekannte Sache, hier ist's aber der umgekehrte Fall. Wenn's so ist — so kommt, Herr von — ich habe Euren Namen wieder vergessen.

**Kühleborn**. Laßt das „von“ nur weg. Ich bin nicht stolz auf meinen Adel.

**Veit** (für sich). Ein äußerst bescheid'ner Weinändler. (Laut). Nun, wie's Euch beliebt. (Er gibt ihm einen Krug). Da nehmt.

**Kühleborn**. Schön Dank. Auf das Wohlergehen des jungen Paares und beständiges Glück!

**Veit**. Da stoß ich mit an.

**Kühleborn** (bedeutend und höhnisch lachend). Auf beständiges Glück!

**Veit**. Nun ja, ich hör's wohl; was ist denn dabei zu lachen?

**Kühleborn** (für sich). Laß sehn, ob nicht der Wein des Burschen Zunge löst und seines Herrn Absichten mir verrät.

**Veit** (für sich). Der Weinändler kommt mir ganz unheimlich vor.

**Kühleborn**. Ihr betrachtet mich mit mißtrauischem Blicke; ich glaube, Ihr traut mir nicht.

**Veit** (für sich). Er hat eine gute Nase. (Laut.) Je nun, einem Wein—

**Kühleborn**. Schenkt ein, Freund, Ihr sollt gleich Vertrauen zu mir fassen.

## No 5. Finale.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pos. Pauk. Glocke.)

Allegro, ma non troppo.

Kühleborn.

Uns bei-den ist die Hauptstadt wohl-be-

*Tutti, f* *sf* *p* *Str.* *Fg.*

Veit. Kühl.

kannt! Mir wohl, ob Euch, das weiß ich nicht. Ich lief-re den Beweis Euch gleich zur

*Fl.* *Fg.* *cresc.*

Hand, daß wahr, was mei-ne Zun-ge spricht. Bei dem Tur-nie-re war ich jüngst zu-

*mf* *p*

ge-gen-gebt acht, gebt acht, und hört mich ruhig an - wo Eu-er Herr, für wahr ein tapfrer

*f* *Harm.*

De-gen, des Sie-ges er-sten Preis ge-wann, des Sie-ges er-sten Preis ge-

*f* *Str.* *p* *sfp* *sfp*



K. *Veit.*  
 wann. Die Sach' hat ih-re Rich-tig-keit,

Violin and Flute parts are indicated by 'Vl.' and 'Fl.' above the piano staff.

V. ja, die Sach' hat ih-re Rich-tigkeit\_ nur weiter, Herr, nur weiter, nur weiter, Herr, nur

V. *Kühl.*  
 weiter. Auf Euren Rit-ter sah'n mit Wohl-ge-fal-len die schö-nen Frau - en aus dem

Piano accompaniment includes markings: *molto legato*, *sf*, *sf*, *sf*.

K. Reich; doch hul-dig-te er ei-ner nur von al-len, Ber-tal-da, sie ge-fiel ihm

Piano accompaniment includes markings: *p*, *p Harm.*, *f*.

K. *Veit.*  
 gleich, Ber-tal-da, sie ge-fiel ihm gleich. Auch das hat sei-ne

Piano accompaniment includes markings: *Tutti*, *sf*, *p*, *Fg.*, *Vl.*

V. *Richtigkeit, ja, auch das hat seine Richtigkeit - nur weiter, nur weiter, immer*

Str.

V. *weiter. Es kreis-ten drauf beim Mah - le die schäumenden Po-*

Kühl.

*f* *Tr. p cresc.*

K. *ka - le, und an Ber-tal - das Sei - te, schwelgend in Lust und*

*f p dolce*

K. *Freu-de, saß Eu-er Herr. Die Sach' hat ih-re Richtigkeit, ja,*

Veit.

*Fl. vl. p vl.*

V. *ja, die Sach' hat ih-re Rich-tig-keit. Um auch von Euch zu sprechen, Euch sah ich wacker*

Kühl.

*Fl. mf*

Veit. Kühl.

K. ze-chen. Wie? Ihr un-ten in der Hal - le, Ihr tranket mehr als al - le und

*p* *Fg.*

Veit. Kühl.

K. schwanktet hin und her. Ihr ü-bertreibet sehr. Doch bald vom Weine trunken, wart Ihr in Schlaf ge-

K. sun-ken und lagt am Bo-den schwer, und lagt am Bo-den schwer.

*Vl. u. Fg.* *p* *Pauk.*

Veit (kleinlaut. seufzend).

K. Auch das hat sei-ne Rich-tig-keit,

*Vl.* *leggieramente*

V. ja, auch das hat sei-ne Rich-tig-keit nicht weiter, Herr, nicht weiter, nicht weiter, Herr, nicht

## L'istesso tempo.

V. wei-ter. Ich seh',— daß Ihr uns ken-net, da Ihr uns al-les  
Kühleborn.

K. Ihr seht,— daß ich Euch ken-ne, da ich Euch al-les

Ob. Fl.

*f* *dim.* *p*

V. nen-net, was dor-ten ist, was dor-ten ist ge-scheh'n. Das  
K. nen-ne, was dor-ten ist ge-scheh'n, was dor-ten ist ge-scheh'n. Das

Fl.Ob. Vl. Val.

V. sind nur klei-ne Schwä-chen und menschli-che Ge-bre-chen, die muß man ü-ber-seh'n, die  
K. sind nur klei-ne Schwä-chen und menschli-che Ge-bre-chen, die muß man ü-ber-seh'n, die

*un poco riten.*

*colla parte*

V. muß man ü-ber-seh'n. Drum schen-ket fröh-lich ein,— wir wol-len Freunde  
K. muß man ü-ber-seh'n. Drum schen-ket fröh-lich ein,— wir wol-len Freunde

*a tempo* *f* *a tempo* *mf* *Fg*

V. sein, drum schen- ket fröh- lich ein, — wir wollen Freunde sein. Schenktein, schenkt

K. sein, drum schen- ket fröh- lich ein, — wir wollen Freunde sein. Schenktein, schenkt

Hörn.

VI. Ob.

*mf* *p* *f*

V. ein, schenkt ein, wir wol- len Freun- de sein, schenkt ein, schenkt ein, schenktein, wir

K. ein, schenkt ein, wir wol- len Freun- de sein, schenkt ein, schenkt ein, schenktein, wir

Tr.

*p* *f*

V. wol- len Freun- de sein, schenktein, schenkt ein, wir wol- len Freun- de

K. wol- len Freun- de sein, schenktein, schenkt ein, wir wol- len Freun- de

*p* *f*

Tr. Pauk.

V. sein.

K. sein.

*ff* G.Orch.

V. Kennt Ihr den langen Bal-thasar? Den Kellermeister

K. Den Schloßvogt? willich meinen!

Fl. *p*

V. auch wohlgar? Der dicke Hans am Meier-hof?

K. Der ist flink auf den Beinen. Wird dik-ker noch tag-

Fl.

V. (höchst erfreut)  
Die Zie-gen und die E-sel? Ach, es ist wohl nicht möglich! Der Mann kennt ganz ge-

K. täg-lich. Auch!

Fl. *f* *p*

Vl. *f* *p*

Fg. *f* *p*

Str. *f* *p*

V. nau vom Prunksaal bis zum Stalle mei-ne Be-kannten al-le. Das

Ob. *f* *p*

V *poco rit.*  
 wird ein Ju - belsein, juch-he! wenn ich sie al - le wiederseh', wenn ich sie al-le wie-der-

V *a tempo* *Kühl.*  
 seh'. Vergönnt auch mir zu

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

K fra - gen: Wie hat sich's zu - ge - tra - gen, daß Eu - er Herr so -

K bald Ber-tal-da's Bild ver - gaß, daß er so-bald ihr Bild ver - gaß. So wänet Ihr,

*Veit.* *Str.*

V *Kühl. (gespannt)* *Veit.*  
 es sei damit schon ganz vor-bei? Ihr zweifelt? Ei! da kenn' ich mei-nen Rit-ter

Kühl. Veit.

v. besser. Soglaubt Ihr? Die Ver - bin - dung ist nur - ich fürchte sehr - ein A - ben - teuer

Kühl. Veit (heimlich). *ad lib.*

v. mehr. Das Fi - scher - mäd - chen wä - re... Ge - prellt. geprellt, auf meine

Kühl. (in Zorn ausbrechend) Veit.

v. *a tempo* Eh - re! Ha! schänd - lich! ver - spot - tet! verhöhnt! ver - ra - - ten! Beim

(erschrocken).

v. hei - li - gen Se - ba - sti - an - Herr Küh - le - born, was kommt Euch an?

Kühl. (sich fassend)

v. Ver - zeihung, Freund, es fiel mir bei, daß



(mit Bezug) *un poco riten.*

K. ich von ei-nem bösen Kun-den um teu-res Gut be-tro-gen sei. Schenktimmer

*cresc.* *f* Str. *colla voce*

*a tempo*

K. ein, das wird sich ge-ben, die Reichsstadt, sie soll le-ben, die Reichsstadt, sie soll

*p*

**Tempo I.**  
Veit.

K. Ich seh, — daß Ihr uns ken-net, da  
le-ben! Ihr seht, — daß ich Euch ken-ne, da

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

V. Ihr uns al-les nennet, was dor-ten ist, was dor-ten ist ge-scheh'n. Das

K. ich Euch al-les nen-ne, was dor-ten ist ge-scheh'n, was dor-ten ist ge-scheh'n. Das

V.  
K.

sind nur klei-ne Schwä-chen und mensch-li-che Ge-bre-chen, die muß man ü-ber-

sind nur klei-ne Schwä-chen und mensch-li-che Ge-bre-chen, die muß man ü-ber-

V.  
K.

*un poco riten.* *a tempo*

seh'n, die muß man ü-ber-seh'n. Drum schen-ke't fröh-lich ein, — wir

seh'n, die muß man ü-ber-seh'n. Drum schen-ke't fröh-lich ein, — wir

*colla voce* *mf* *a tempo* *f*

*Fg.*

V.  
K.

wol-len Freun-de sein, drum schen-ke't fröh-lich ein, — wir wol-len Freun-de

wol-len Freun-de sein, drum schen-ke't fröh-lich ein, — wir wol-len Freun-de

*mf* *p*

*Hörn.*

V.  
K.

sein. Schenk ein, schenk ein, schenk ein, wir wol-len Freun-de

sein. Schenk ein, schenk ein, schenk ein, wir wol-len Freun-de

*f* *Tr.* *p*

V.  
K.

sein, schenkt ein, schenkt ein, schenkt ein, wir wol - len Freun - de

sein, schenkt ein, schenkt ein, schenkt ein, wir wol - len Freun - de

*f* *Tr.* *p*

V.  
K.

sein, schenkt ein, schenkt ein, wir wol - len Freun - de sein.

sein, schenkt ein, schenkt ein, wir wol - len Freun - de sein.

*f* *Tr.* *ff* G. Orch. *Pauk.*

### Allegro con moto.

Veit.

(Er räumt alles bei Seite.)

(Eine Glocke ertönt.) *VI.* *p*

Hört Ihr wohl, hört Ihr wohl, die Trauung ist vor - ü - ber. [so]

*Pauk.*

*Ob.* *Fl.* *cresc.*

*Kühl.* *smorz.*

Un - di - ne, teu - res Kind, dein

*Tutti.* *sf.* *dim.* *p Str.*

*K.* Los ist nun ge - wor - fen, dein Los ist nun ge - wor - fen: doch mö - ge was da

*Quasi Recit.* *ad lib.*

wol - - le auch ge - scheh'n, ich werde rettend, rä - chend dir zur Sei - te

### Elfter Auftritt.

Der hintere Vorhang öffnet sich; man erblickt einen See, von einer anmutigen Landschaft begrenzt. Undine und Hugo werden von den Fischern geleitet; Tobias und Marthe folgen. Veit. Später Kühleborn.

#### Allegro jubiloso.

*K.* *64* *steh'n.* (Er verliert sich unter der eintretenden Menge.)

*cresc.* *Tutti.* *ff sempre*

Sopr.

Alt. (Während des Chores schwingen Tänzer und Tänzerinnen grüne Zweige und Kränze.)

Tenor.

Baß.

*f*

*tr*

*marcato*

eint, ihr seid nun ver-eint, und Freude, Glück und Se - gen be - glei - ten euch

*p*

*p*

Str.

*dol.*

stets auf al - len Le - bens - we - - - gen, auf al - len

*p* Freud' und Se - gen auf al - len We - - - gen,

Fl.u.Ob.

*dolce*

Le - bens - we - - - gen! Aus je-dem Mun - de der Glückwunsch tönt:

*f*

*Tutti.*

*tr*

*f*

Heil eu-rem Bun-de, den Lie - be krönt, Heil eu-rem Bun-de, den Lie - be

Undine.  
O fühl' an mei-nes Her - zens Schlägen,

Hugo.  
O fühl' an mei-nes Her - zens Schla - - - - - gen,

krönt. Heil Eu-rem Bun-de,

Fl. *p* *mf*  
Hörn. *f*  
Fg.

U.  
wie ro-sig mir die Zu - künft lacht! Sü - Be Stun - - -

H.  
wie ro-sig mir die Zu - künft lacht! Sü - Be Stun - - -

den Lie-be krönt! Heil dem Bund, Heil dem Bun - - -

VI. Fl.

Moderato.

U. de! [es] (Undine, Hugo, Marthe und Tobias nehmen zur Seite Platz. Veit hat das Faß in die Mitte der Bühne geschafft, es wird gezapft und getrunken.)

H. de! [es]

de!

Moderato.

Str. *mf* *p* Harm. *mf* *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

*p* *sost*

Hörn.

Lied.

(Beim Refrain wird getanzt.)

Allegro vivace.

*ff* G. Oreh.

Hörn.

## Allegretto.

Veit.  $\text{\textcircled{S}}$ 

1. Viel schö-ne Ga-ben vä-ter-lich der lie-be Gott be-schert, doch  
 [2. Ich weiß ein Ding, schlürft manes ein, so ist es naß und kalt, doch  
 3. Ich ken-ne ei-ne Ar-ze-nei, die wah-re Wun-der tut; sie

v. ei-ne gibt es, die für mich von ganz be-son-drem Wert. Sie wächst nicht auf der  
 friert man nicht, denn hin-ter-dre-in wird ei-nem heiß gar bald: da gibt mannärr'sche  
 hilft nicht nur für mancher-lei, sie schmeckt auch je-dem gut. Zwar ist die Wirkung,

v. Wal-des-flur, nicht auf dem Wie-sen-plan; meist trifft man sie auf Ber-gen nur, auch  
 Streiche an, man ju-belt, singt und lacht und nimmtsich Din-ge vor, wor-an man  
 wie man spricht, nicht stets bei je-dem gleich; den plagt der Durst, und den die Gicht, doch

v. wohl auf Fel-sen an. Der Schöpfer liebt sie si-cher-lich, drum hat er sie so  
 vor-her nicht ge-dacht. Man schwatzt vie-les, klug und dumm, man springt vor Lust und  
 ist das dum-mes Zeug. Wer sol-che Ar-ze-nei er-fand, ge-wiß die Heilkunst



*poco rit.* *a tempo sotto voce*

v. nah' bei sich, so nah', so nah' bei sich. Was mag das für ein Ding wohl sein? strengt euren Scharfsinn fällt auch um, und fällt, und fällt auch um. Was mag das für ein Ding wohl sein? strengt euren Scharfsinn gut ver-stand, die Heilkunst gut ver-stand. Was mag das für ein Mit- tel sein? strengt euren Scharfsinn

Str.

*colla parte* *stacc.* *a tempo*

**Allegro.**  
*Veit. 3*

Chor (den Finger an der Nase, sinnend).

Ten.

v. an! Was mag das für ein Ding wohl sein? strengt eu-ren Scharfsinn an! Es ist der  
an! Was mag das für ein Ding wohl sein? strengt eu-ren Scharfsinn an! Es ist der  
an! Was mag das für ein Mit- tel sein? strengt eu-ren Scharfsinn an! Das ist der

Baß.

**Allegro.**

v. 1. 2. Wein, es ist der Wein, — zur Freu-de uns ge- ge- ben! Stoßt an, stoßt an mit ihm, auf ihn, der  
3. Wein, das ist der Wein, — zur Hei-lung uns ge- ge- ben! Stoßt an, stoßt an mit ihm, auf ihn, der

*p* Kl.

**Männerchor.**

v. ed-le Weins soll le-ben. Es ist der Wein, es ist der Wein, — zur Freu-de uns ge-  
ed-le Weins soll le-ben. Das ist der Wein, das ist der Wein, — zur Hei-lung uns ge-

[es]

*ff* *ff* Harm. G. Orch.

ge - ben! Stoßt an! auf ihn, mit ihm, mit ihm, der  
ge - ben!  
Stoßt an, mit ihm, auf ihn, auf ihn, der

*p* *cresc.*

ed - le Wein soll le - ben, der ed - le Wein soll le - ben, der ed - le, ed - le

*f* Str.

Wein — soll le - - ben!

G. Orch.

*Hörn.*

1. 2. 3.  
 $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$

Comodo.

Veit.

Str. *sfp* B. Fg.

Doch halt, wo ist der Mann, dem wir den ed-len Wein verdanken?

V. Sopr. Je, nun, mein Freund, Herr Küh - le - born! (erschrocken zurück - Was gibt es weichend)

Chor. Alt. Der Mann? der Mann? Küh - le - born!

Ten. Baß.

V. Hugo. denn? [73] *p* den Zorn Was deu - tet.

O frev - le nicht, o wek - ke nicht den Zorn der wilden Wo - gen!

Ob. *sfp* Klu. Fl.

H. Undine (ihn beruhigend).

das? 's ist nichts, mein Freund, des Vol - - kes A - ber - glau - be.

## Zwölfter Auftritt.

Kühleborn (in der Maske und Kleidung des Paters Heilmann, tritt aus dem Hintergrunde mit erhobenen Armen in die Mitte. Das Volk beugt sich vor ihm.)

Kühleborn. Hugo (zu Kühleborn) Kühl.

Frie - de mit Euch! So kehr - tet Ihr nicht heim, wie Ihr be - schlossen? Ge -

Tr. Pos. *dim.* *p* Str.

K. rat - ner schien es mir, Euch schützend zu ge - lei - ten, mit frommen Sprüchen ban - nend den

*molto legato*

K. Hugo. *ad lib.*

Spuk der bösen Gei - ster. Habt Dank, mein gu - tes Schwert al - lein mir schon ge -

*f* *p*

(Er tritt mit Veit zurück, ihm Befehle erteilend.) **Recit.** Kühl. (spöttisch für sich) Und. (heimlich zu Kühl.)

nügt. Ha! kühner Held, für - wahr, du machst mich be - ben! Was wollt Ihr

*p*

Kühl. *a tempo*

Undine.

U. hier? was treibt Euch zu er-schei-nen? Dein Glück und unsres Reiches Eh-re. Hinweg! hin-

Pos. u. Tr. *p sosten.* Str. *f*

Recit.

Kühlebörn.

(zurücktretend, für sich)

U. weg! denn nicht mehr Euch ge-hör' ich an. O tö-richt Kind! Wie reut mein Ehrgeiz

*p* *f* *p*

Allegro.

Hugo (vortretend)

K. mich! [103] Sag' Le-bewohl den teuren El-tern, geliebtes Weib, es muß ge-

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

[Andante.]

Andantino.

Undine.

H. schie - den sein. [87] Ich scheide nun aus Eu-rer Mit - te, lebt

Fg. Solo. Str.

U. wohl, ge-lieb-te El-tern mein, leb' wohl, du trau - te, stil-le Hüt - te, du wirst mir

Str.

*un poco cresc. e string.**calmato*

U. e - wig, e - wig teu - er sein, e - - wig, e - - wig teu - er sein. Lebt wohl, Ge-

U. spie - len frü - her Ta - ge, mir bricht das Herz — vor Trennungswch! Lebt wohl, Ge-

U. spie - len frü - her Ta - ge, mir bricht das Herz vor Tren - nungswch! O,

Vel. Solo

U. daß ich oh - ne Schmerz und Kla - ge euch al - le, al - le wieder - sah! — O, daß ich

VI. u. Fl.

Vel. Solo

U. oh - ne Schmerz und Kla - ge euch al - - le, euch al - le wie - der - sah! [86]

*un poco cresc. e string.* **f** **p** **p** Harm.

Hugo.

Allegro non troppo.

Ihr Freunde, auf! verbannt den

Str. Velli. Harm. *perdendosi* *p*

H. Schmerz, laßt fröh - lich uns von hinnen schei - den. [104]

Str.

Clar. Fl. *cresc.* *f* Hörn. G. Orch.

*p*

vi-

Chor. Ver-scheucht der Wehmut bitt'-re Schmerzen und zieht mit heitrem Sinn zur

neu-en Hei-mat hin! — Ihr le - bet fort in un - sern

Her - zen! Ge - denkt in Eu-rem Glück dann auch an uns zu - rück. Es

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f* Blech.

mö - ge Euch bei - den in Won - ne und Freuden recht lan - ge noch lä - cheln des

G. Orch.



-de  
♩

Le - bens Mai.                    Verschleicht der    Weh-mut bitt'-re    Schmer-zen und

*dim.*                    *p*

zieht mit heit'-rem Sinn    zur    neu-en Heimat    hin!                    Ihr    le - bet

*ff*

fort in un-sern    Her - zen! Ge - denkt in Eu-rem Glück dann auch an    uns,    an

vi-  
♩

uns    zu - rück.                    In Lust und Fröh-lich-keit gebt    ih-nen das Ge-

*dim.*

leit und ju-belt laut: hoch Bräu-tigam und Braut, und ju-belt  
und ju-belt laut, und ju-belt, ju-belt

*p*

laut: hoch Bräu-tigam und Braut! In Lust und Fröhlich-keit gebt

*cresc.* *f*

ih-nen das Ge-leit und ju-belt al-le laut: hoch Bräu-tigam und (Braut) hoch  
rück

*-de un poco più moto*

*un poco più moto*  
Tr.

Bräu-tigam und Braut! hoch Bräu-tigam und Braut!

G. Orch.

Detailed description: This system contains two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have lyrics: "Bräu-tigam und Braut!" and "hoch Bräu-tigam und Braut!". The piano accompaniment includes a section labeled "G. Orch." with triplets in the right hand.

hoch! hoch! hoch! hoch! hoch!

(Während des Chores nehmen Undine und Hugo von den Alten Abschied, knien nieder u. s. w. Veit führt seines Herren reichgeschmücktes Pferd

Detailed description: This system continues the vocal and piano parts. The vocal staves have the word "hoch!" repeated five times. A large block of text in parentheses describes the stage action: "(Während des Chores nehmen Undine und Hugo von den Alten Abschied, knien nieder u. s. w. Veit führt seines Herren reichgeschmücktes Pferd". The piano accompaniment features triplets in the right hand.

vor; Undine wird auf dasselbe gehoben; zu beiden Seiten des Pferdes gehen Hugo und Kühleborn; die jungen

*ff*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the third system, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Burschen und Mädchen schwenken Kränze, und indem sie um die Bühne ziehen, fällt der Vorhang.)

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the fourth system, concluding the scene. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Ende des ersten Aufzuges.

# Zweiter Aufzug.

Prachtvoll geschmückte Halle. Durch die offenen Säulengänge blickt man in den Garten, in dessen Mitte sich ein großes Marmorbassin befindet, zu welchem Stufen führen. In der Mitte des Beckens steht auf einem Postament die Statue des Meeresherrn, von Kaskaden umströmt.

## Nº 6. Entr'act und Nº 7. Duett.

(Str. Fl. Kl. Fg. 2 Hörn.)

Vivace.

The musical score consists of several systems of staves. The first system shows a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and a bassoon part labeled "Fg. u. B.". The second system continues the piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system introduces a string part labeled "Str. p" and features a crescendo (*cresc.*) and velocity (*Vel.*) markings. The fourth system is a tutti section for strings, woodwinds, and brass, with dynamics ranging from forte (*f*) to piano (*p*) and instructions like "sosten." and "dim.". The fifth system concludes with a piano part marked "ad lib." and "morendo colla parte", and a stage direction "(Vorhang auf)".

*a tempo*

Harm. *p*

Str.

Viol.

*sf* *cresc.*

### Erster Auftritt.

Hans, Veit (von verschiedenen Seiten auftretend).

Hans. *ad lib.* Veit. *ad lib.* Hans. *Comodo.*

Was seh' ich! Ihr seid glücklich wieder da? Nun freilich; Ihr seht es ja! Ei, Herr

Hs. Veit. Hans. Veit. Hans.

Veit! Ei, Herr Hans! Lebt Ihr noch? Danke doch. Ei das freuet, ei das freuet mich ja

Hs. Veit. Hans. Veit. Hans.

sehr! Eu-er Herr? E-ben-falls. Kam mit Euch? Al-so-gleich. Das ist

Hs. *Veit.*  
 prächtig, aber sprecht, wo kommt Ihr her? Nur Eile mit Weile, laßt mich nur ein wenig

v. *Hans.* *Veit.*  
 fassen. Ach, Freundchen, wie könnt Ihr mich so lange schmachten lassen! Wird schon kommen, wird schon

v. *Veit.*  
 kommen; seht mich nur erst einmal an: habt Ihr noch nicht wahrgenommen, daß ich ein ganz andrer

v. *Hans.*  
 Mann? Das versteht sich, das ver-

*Vl. u. Fg.* *Fl. u. Kl.*

Hs. *Veit.*  
 steht sich, Eu-er We-sen zeigt es klar, Eu-er We-sen zeigt es

*cresc.*

Hs. *riten.* *a tempo*  
 klar, denn Ihr se-het aus wie ei-ner, der auf ei-ner Rei-se war! O wie  
*colla voce* *p*

Veit.  
 O wie köst-lich ist das  
 köst-lich, o wie köst-lich ist das Rei-sen, o wie köst-lich, o wie köst-lich ist das  
 Fl. *p*

V. *sfp*  
 Rei-sen! Mancher-lei man pro-fi-tiert, mancher-lei man pro-fi-  
 Hs. *sfp*  
 Rei-sen! Mancher-lei man pro-fi-tiert, mancher-lei man pro-fi-  
 VI. *sfp*

V. *cresc.*  
 tiert! O wie köst-lich ist das Rei-sen, mancher-lei man pro-fi-tiert! Glück-lich kann sich jeder  
 Hs. *cresc.*  
 tiert! O wie köst-lich ist das Rei-sen, mancher-lei man pro-fi-tiert! Glück-lich kann sich jeder

V. prei - - sen, glück-lich kann sich je-der prei - - sen, glück-lich kann sich je-der

Hs. prei - - sen, glück-lich kann sich je-der prei - - sen, glück-lich kann sich je-der

V. preisen, dem solch Los zu - teile wird, glücklich kann sich jeder preisen, dem solch Los zu - teile

Hs. preisen, dem solch Los zu - teile wird, glücklich kann sich jeder preisen, dem solch Los zu - teile

V. wird!

Hs. wird!

V. Veit (erzählend).  
Unsre Rei - se ging von An - fang ziemlich gut von statten, doch plötzlich

Hs. Str.



v. 
 stellten sich ent-ge-gen Fel-sen uns, wie Tür-me hoch. Strö-me,

v. 
 Buchten, Höhlen, Schluchten, Wäl-der, die kein Men-schen-fuß je be-treten haben

v. 
 muß, hatten wir dort zu pas-sie-ren. Gelt, Ihr staunt? Un-er-hört! Da den

v. 
 Mut nicht zu ver-lie-ren! Seid Ihr denn nicht ein-ge-kehrt? seid Ihr denn nicht

Hs. 
 ein-ge-kehrt? Ihr seid wohl nährisch! Hört das Wich-tig-ste! Sehr ger-ne! Mein Herr

V. *dol.*  
 Rit-ter, ge-bet acht, hat von dort aus wei-ter Fer-ne sich ein Weib-chen, ein  
 Kl.u. Fl. *dol.*

V. *poco rit.*  
 Weib-chen, ein Weibchen mit ge-bracht. Hold und schön! Sollt sie  
 Hans. Wie, ein Weibchen? Hold und schön?

V. *a tempo*  
 sehn! O wie köstlich  
 Hs. Ein Weibchen, ein Weibchen! O wie köstlich, o wie köstlich ist das Reisen, o wie  
*a tempo* Fl.

V. ist das Reisen! Mancher-lei man pro-fi-tiert,  
 Hs. köstlich, o wie köstlich ist das Reisen! Mancher-lei man pro-fi-tiert,  
*sfp*

V.  
mancherlei man profi-tiert! O wie köst-lich ist das Rei-sen,mancher-lei man pro-fi-

Hs.  
mancherlei man profi-tiert! O wie köst-lich ist das Rei-sen,mancher-lei man pro-fi-

*sfp* *cresc.*

V.  
tiert! Glück-lich kann sich je-der prei - - sen, glück-lich kann sich je-der prei - -

Hs.  
tiert! Glück-lich kann sich je-der prei - - sen, glück-lich kann sich je-der prei - -

*p* *sf*

V.  
sen, glücklich kann sich jeder preisen, dem solch Los zu-teile wird, glücklich kann sich jeder

Hs.  
sen, glücklich kann sich jeder preisen, dem solch Los zu-teile wird, glücklich kann sich jeder

*tr* *sf* *p* *mf* *sf* *sf*

V.  
preisen, dem solch Los zu-teile wird!

Hs.  
preisen, dem solch Los zu-teile wird!

*cresc.* *f* **Tutti.** Fl.

Hans.

Laßt ein we - nig uns noch plaudern, laßt ein we - nig uns noch

*dim.* *p* Fl. Kl.

Hs. plaudern. Saht Ihr denn auch Geister? Wie? Ach, da wird die Haut Euch

*mf* *p* Str.

v. schau - dern. Was - ser - gei - ster, Feu - er - gei - ster, Teu - fels - frat - zen! Un - ge - heu - er,

*ff* *p* Fl. Kl. u. Vel.

v. rie - sen - groß, rie - sen - groß, stiegen aus der Er - de Schoß, lechzend nur nach unserm

Kl. *sf* *p*

v. *ad lib.* Hans. Veit.  
Blu - te. Gelt, Ihr staunt? Un - er - hört! Manchmal war uns schlimm zu

*p* Vl. Fl.

Hans (sehr gemütlich). Veit.

Mu - te. Seid Ihr denn nie ein - ge - kehrt? Schwatzet nicht so nar - risch

VI. Fl.

immer! Einmal fing ich an zu flu - chen auf die Geister fürchter -

dim. Str. *p*

lich. A - ber au! das muß' ich bü - ßen, denn das Völ - kchen räch - te sich und

Hans. Veit. Hans.

prü - gel - te mich braun und blau. Wie, die Gei - ster? Frei - lich, frei - lich! Knuff - ten

*a tempo* VI. Fl. *p* Fl. u. Fg. *mf colla voce*

Veit. Hans.

Euch? Ganz ab - scheulich! Ganz ab - scheulich, braun und blau? braun und blau? O wie

VI. Str. *colla parte* *p* *a tempo*

Veit.

0 wie köstlich ist das Reisen!

köst-lich, o wie köstlich ist das Reisen, o wie köstlich, o wie köst-lich ist das Reisen!

Fl.

Mancher-lei-man pro-fi-tiert, mancher-lei-man pro-fi-tiert! O wie

Mancher-lei-man pro-fi-tiert, mancher-lei-man pro-fi-tiert! O wie

*sf*

köst-lich ist das Rei-sen, man-cher-lei man pro-fi-tiert! Glück-lich kann sich je-der

köst-lich ist das Rei-sen, man-cher-lei man pro-fi-tiert! Glück-lich kann sich je-der

*cresc.*

prei-sen, glück-lich kann sich je-der prei-sen, glücklich kann sich je-der

prei-sen, glück-lich kann sich je-der prei-sen, glücklich kann sich je-der

*p* *sf* *tr* *sf*

V. prei-sen, dem solch Los zu - tei-le wird, glück-lich kann sich je-der prei-sen, dem solch  
 Hs. prei-sen, dem solch Los zu - tei-le wird; glück-lich kann sich je-der prei-sen, dem solch

V. Los zu - tei-le wird! Glück-lich kann sich je-der prei-sen, dem solch Los zu - tei-le  
 Hs. Los zu - tei-le wird! Glück-lich kann sich je-der prei-sen, dem solch Los zu - tei-le

V. wird, glück-lich kann sich je-der prei-sen, dem solch Los zu - tei-le wird! [154]  
 Hs. wird, glück-lich kann sich je-der prei-sen, dem solch Los zu - tei-le wird! [194]

**Hans.** Nun, mich freut es nur, daß Euch die Geister nicht totgeschlagen haben. Also verheiratet seid Ihr auch?

**Veit.** Das heißt, eigentlich mein Herr. Ihr staunt? Ja, so wird es noch mehr Leuten ergehen, und wenn Ihr nun erst erfahren werdet, wen er geheiratet hat.

**Hans.** Ein Frauenzimmer doch vermutlich.

**Veit.** Sehr richtig. Aber was für ein Frauenzimmer? Einen Engel!

**Hans.** Einen Engel?

**Veit.** An Herzensgüte. Aber, aber —

**Hans.** Also ist doch ein Aber dabei?

**Veit.** Herr Hans, Ihr seid ein verschwiegener Mann, Euch kann ich es vertrauen.

**Hans.** Ei, was denn?

**Veit** (sehr heimlich). Es ist mit ihr nicht recht richtig.

**Hans** (auf die Stirn deutend). Hier oben?

**Veit.** Im Gegenteil, hier unten.

**Hans.** Wie soll ich das verstehn?

**Veit.** Hörtet Ihr nie von Wassernixen?

**Hans.** Heiliger Sebastian! Sie wird doch nicht —

**Veit.** Ich verwette meinen Kopf, sie ist — Nix!

**Hans.** Aber woher vermutet Ihr —?

## Zweiter Auftritt.

**Die Vorigen. Hofbeamte** tragen in Begleitung von Hellebardierern auf einem Kissen ein Kästchen über die Bühne. Später **Kühleborn**.

**Veit.** Was wollen denn die?

**Hans.** Sie holten aus der Schatzkammer das geheimnisvolle Kästchen.

**Veit.** Ein geheimnisvolles Kästchen?

**Hans.** Es enthält wichtiges über die Geburt unserer Gebieterin; nach des hochseligen Herzogs Willen sollte es heute, am Geburtstage der Fürstin, geöffnet werden.

**Veit.** Also waltet über der Fürstin Herkunft auch ein Dunkel?

**Hans.** Unter uns, man spricht, sie sei aus königlichem Blute entsprossen.

**Veit.** Dessen kann sich meine Herrin allerdings nicht rühmen, die scheint vielmehr von niederer feuchter Abkunft.

**Hans.** Feucht? Wieso?

**Veit.** Sie ist eigentlich eine Fischerstochter, hat aber sehr seltsame Bekanntschaften; auf der Reise hierher zum Beispiel: der Priester, welcher die Trauung vollzogen, begleitete uns; mit der Zeit aber bemerkten wir, daß er ein ganz anderes Aussehn bekam. Als sich mein Herr nun seine Gesellschaft verbat, wurde er unangenehm, sprach von anstößiger Verwandtschaft, bis ich mich meines Herrn annahm und ihn einen Grobian

nannte; da reicht mir der lange Weißrock eine Ohrfeige, daß ich glaube —

**Kühleborn** (in reicher Hofkleidung, trat, über die Bühne schreitend, schon früher ein und schlägt Veit derb auf die Schulter).

**Veit** (zusammenfahrend). Ach, du guter heiliger Sebastian, was ist das?

**Kühleborn.** Die Reise gut bekommen? (Er geht auf der andern Seite ab.)

**Veit.** O — ich danke — so ziemlich —! Ist das eine Art, mit den Leuten zu reden.

**Hans.** Vor dem muß man Respekt haben.

**Veit** (reibt sich die Schulter). Es scheint mir so. Wer ist's denn?

**Hans.** Es ist der Gesandte des Königs von Neapel; er wirbt um der Prinzessin Hand.

**Veit.** Recht so, denn mit meinem Herrn wäre so nichts geworden.

**Hans** (heimlich). Er soll ihr noch tief im Herzen sitzen.

**Veit.** Glaubt Ihr? Nein, was wir bei den Weibern für Glück machen.

**Hugo** (erscheint mit Undine).

**Hans.** St! Euer Herr!

**Veit.** So ist's recht, nun habe ich die Hauptsache vergessen.

## Dritter Auftritt.

**Hans. Veit. Hugo und Undine.**

**Hugo.** Hast du der Prinzessin unsre Ankunft gemeldet?

**Veit** (beiseite). O weh! (Laut.) Ich war soeben im Begriff —

**Hans.** Die Fürstin weilt noch auf der Jagd. (Zu Veit). Nein, es ist kaum zu glauben —

**Veit.** Was denn?

**Hans.** So lieblich und — ein Meerungeheuer!

**Veit** (ihm Schweigen gebietend). Seid Ihr bei Sinnen!

**Undine** (unbefangen). Was fehlt dem wunderlichen Mann?

**Veit** (laut). Verzeiht, gestrenge Herrin, er wundert sich darüber, daß Ihr so — so — so — ausseht.

**Hans.** So ist's.

**Hugo.** Laßt uns allein.

**Veit** (im Abgehen zu Hans). Da seht Ihr, wenn ich Euch nicht auf eine feine Weise aus der Verlegenheit geholfen, säßt Ihr noch. (Beide gehen ab.)

## Vierter Auftritt.

**Hugo. Undine. Später Kühleborn.**

**Undine.** Was wollte denn der Knapp' mit meinem Aussehn? Sprich, mein teurer Freund!

**Hugo.** Du kennst den muntern Burschen ja. Laß ihn und sprich du lieber, teures Weib; denn seit der Stunde, die dich ganz mir eigen gab, verhiestest du mir ein Geheimnis —

**Undine.** Wohlan denn, mein Geliebter. [Viel lieber offenbart' ich dir's an jenem Ort, wo ich

zuerst dich sah, als die sinkende Sonne über den frischen Gräsern leuchtete! O mein Hugo, ich werde jenes Abends nie vergessen.

**Hugo.** Wie bist du so seltsam bewegt, geliebtes Weib? Seit wir der Eltern Haus verlassen, ist dein ganzes Wesen verändert; es ist, als ob ein anderer Geist dir inne wohne!

**Undine** (ihn entzückt umarmend). Findest du das?



# №8. Recitativ und Arie.

(Str. Fl. Kl. Fg. 2 Hörn. Pauk.)

Larghetto amabile.

Undine.

Recit.

So wisse, daß in al-len E-lemen-ten es We-sen

Hörn. *p* *sf* *3* *p* Str.

Fg.

U. gibt, die aus-sehn fast wie ihr.

Fl. *VI.*

U. In Feuers Flammen spielen Salamander, die Gnomen hausen in der Er-de

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

U. Tie-fen. In Ä-thers Blau und in den Strömen

Fl. *sf* *sf*

Fg.

U. le - bet der Geister viel verbreitetes Ge - schlecht. In den Kry -

*Allegretto* *sf* *sf*

U. stall - ge - wöl - - ben wohnt sich's schön, ho - he Ko -

U. ral - - len - bäu - me leuch - ten dort, gar lieb - lich an - - zu -

U. schau'n sind, die da un - ten woh -

Recit. Tempo I.

U. nen und meist viel schöner, als die Menschen sind. *sosten.* Manch einem

U. Fi - scher ward es schon so wohl, ein zar - tes Was - ser - weibchen zu be - lauschen, wenn singend es her -

U. vor-stieg aus den Flu-ten. Solch selbne Frau-en nennt der Mensch: Un- di- nen, und solch ein

The first system shows a vocal line (U.) and piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The lyrics are: "vor-stieg aus den Flu-ten. Solch selbne Frau-en nennt der Mensch: Un- di- nen, und solch ein".

U. We- sen, und solch ein We-sen siehst du vor dii steh'n. O wende dich nicht

(Hugo tritt mit inner-lichem Schauer zurück.) (Undine fährt seufzend

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the word "steh'n". The piano accompaniment includes dynamic markings *f* and *sfp*. The lyrics are: "We- sen, und solch ein We-sen siehst du vor dii steh'n. O wende dich nicht". Stage directions in parentheses describe the characters' actions.

U. fort.) *sempre a tempo*  
ab, mein teu-rer Freund! Wir sind euch gleich — an Geist und Leib, wir leben

6 6 Kl. u. Fg. Vl. u. Fl.

The third system begins with the instruction "fort.)" and "sempre a tempo". The vocal line (U.) has a fermata over "Freund!". The piano accompaniment features sixteenth-note passages in the right hand, with dynamic markings *p* and *Vel.*. The lyrics are: "ab, mein teu-rer Freund! Wir sind euch gleich — an Geist und Leib, wir leben".

U. harm-los und zu- frie - den: in ei-nem nur sind wir von euch ver-schieden, in

Vel. Str.

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes dynamic markings *sfp* and *p*. The lyrics are: "harm-los und zu- frie - den: in ei-nem nur sind wir von euch ver-schieden, in".

U. ei-nem nur sind wir von euch ver-schie - den, in ei-nem nur, in ei-nem nur! Nicht

The fifth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features sixteenth-note passages in the right hand. The lyrics are: "ei-nem nur sind wir von euch ver-schie - den, in ei-nem nur, in ei-nem nur! Nicht".

U. win - ket uns ein ew'-ges Heil, nicht win - ket uns ein ew'-ges

U. Heil — denn kei-ne Seel' ward uns zu - teil, denn kei-ne Seel' ward uns zu -

Tutti. *smorz.*

*f* Str. *p* Harm. Str.

U. teil, denn kei-ne Seel' ward uns zu - teil!

(Hugo macht abermals eine Bewegung.)

*mf* *Vel.* Str. *p* *sost.* *sf*

Con moto.

U. Doch kann auf Er-den und im in-nig-sten Ver - ei - ne mit euch man die-ses

U. ho-hen Glücks — teil-haf-tig wer-den! Du ahnest nicht, was mich be-wegt, was hier im

*string.* *stringendo poco a poco*

U In-ner-sten sich regt? Du ah-nest nicht, was mich be-wegt, was hier im

*sf Vel.*

U In-ner-sten sich regt? Ich bin be-

*sf* *f Tutti.* Pauk.

U seelt, ich bin be-seelt! Dir, dir dank' ich mei-ne See-le und wer-de

*p Str.*

U e-wig sie dir dan-ken, wird dei-ne Treu nicht wanken, machst du nicht e-lend

*p Tutti.* *cresc.*

U mich. Willst du mich nun ver-sto-ßen— tu' es, tu' es gleich:

*f* *p Str.* *f* *p*

U. der näch-ste Bach führt in mein Reich, ich keh-re heim zu—

Fig. Vel.

U. ih-nen, die da un-ten wohnen, die selten stra-fen, die sel-ten strafen, stets nur

*un poco cresc.*

U. loh-nen. Ent-scheide nun, ent-scheide nun, mein teu-rer

Harm. (mich)

*dolce* *f* Str. *p*

U. Freund. ent-scheide nun, ent-scheide nun, mein teu- rer Freund!

*f* *p*

U. Darf ich fort-an an dei-nem Her-zen be-se-ligt ruh'n, an deinem

*Calmato.*  
*dolce*

Kl. VI. *dolce pp* *espressivo*

U. Her - zen be-se-ligt ruh'n? O sprich, o sprich, mein teu-rer Freund, so un-aus-  
VI. u. Fl.

*f* Tutti. *p* Str.

U. sprechlich lieb ich dich, so un-aus-sprechlich lieb ich dich! O sprich, mein teu-rer Freund!

*riten.*

(Hugo, überwältigt, breitet die Arme aus, sie sinkt an seine Brust.)

U. Ich bleibe dein! du bleibest mein!

*a tempo* *f* Tutti. Str.

U. Dank! Dank, e-wig Dank! Zu neuem Leben bin ich er -

*P* *cresc* *f* Tutti. *p*

Più moto.

U. wacht, zu neu-em Le-ben bin ich er - wacht! Kaum kann ich tra-gen, kaum kann ich

Harm. *pp* Str.

froh — so se *rit.* — lig macht,

vi-  
θ

U. tra-gen, was mich so glücklich, so glücklich, so se - lig macht, was mich so se - lig

*colla voce*

U. macht! Zu neu-em Le-ben bin ich er - wacht, zu neu-em

*a tempo*  
*dolce,*

U. Le-ben bin ich er - wacht. Kaum kann ich tra - gen, kaum kann ich tra - gen, was mich so

U. froh — so se *rit.* — lig macht, — de *a tempo*

glücklich, so glücklich, so se - lig macht, was mich so se - lig macht, was mich so

*colla voce*  
*a tempo*

U. se - - lig macht, was mich so se - - lig macht, so froh, so

*f* G. Orch.



U. *ds.*

se - - lig macht! [105]

*dim.* *f*

vi-  
Θ

**[Hugo.** Hier, geliebtes Weib, wird, solange ich atme, deine Stelle sein, und mögest du nie bereuen, die Kristallpaläste deines wundersamen Vaters verlassen zu haben. (Fanfaren hinter der Szene). Ha! die Prinzessin kehrt von der Jagd heim.

**Undine.** Bertalda? Jetzt soll ich sie sehen —

**Hugo.** Bangt dir vor ihr?

**Undine.** Das nicht, doch bin ich so bewegt —

**Hugo.** So laß uns in den Garten treten. (Indem sie sich zur Seite wenden, tritt Kühleborn, sich in seinen Mantel hüllend, ihnen entgegen, über die Bühne schreitend.)

**Undine** (erschrickt). Wer ist der unheimliche Mann?

**Hugo.** Doch wohl ein Herr vom Hofe.

**Undine.** Sein Auge starrt nach mir.

**Hugo.** Was kannst du fürchten, wenn mein Arm dich umschlingt. (Er führt sie zur Seite ab.)

## №9. Recitativ, Chor und Arie.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pos. Pauk.)

Kühleborn (allein, ihnen nachblickend).

Du rüst'ger Rit - ter, du ra - sches Blut, schirm' nur dein

Str. u. Kl. *p*

(Er verschwindet unter dem Gefolge.)

K. Weib - chen stets so gut.

## Fünfter Auftritt.

Jagdfolge. Später Bertalda von Kühleborn geführt.

-de  
 6/8 **Vivace.** *G. Orch.*  
 Tromp. *f* Hörn. *Hugo und Undine gehen zur Seite ab.*

Holz. *f* Blech.

Männerchor.  
 Ten. *Wir keh-ren heim vom fro-hen Ja-gen zu neu-er Lust*  
 B.S. *und Fest-ge-la-gen, die uns ver-schwend'risch heut' der Her-rin Mil-de die uns ver-*

Ob. u. Kl. *p f p*

beut, die uns ver-schwend'risch heu't der Her-rin Mil-de beut.

schwend'risch heu't der Her-rin Mil-de beut. die uns der Her-rin Mil-de beut.

*p* Harm.

*p* Drum unsrer Für-stin Heil! die, spen - dend Lust, nur Lust und

*p* Str.

Freu - de, bald an des Gat - ten Sei - te die Kö - nigs - kro - ne schmückt, die

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

lie - bend und be - glückt die Kö - nigs - kro - ne, die Kö - nigs - kro - ne schmückt, die

*f* *p* *f* *f* *p* *f*

*f* *dim.* *p*

Kö - - nigs - kro - ne, die Kö - nigs - kro - ne schmückt.

*p*

*f* *dim. p* *ff* Tutti.

(Bertalda tritt leidenschaftlich auf.)  
Hörn.

*ff*

Bertalda.

Ha! — wel - che Lust, — den Speer zu schwingen

Str.

*sfp*

B. mit leichter Hand, durch Wal - des Dik - kicht kühn zu drin - gen, von Glut ent -

B. brannt! Den Busch ent - lang, bei Hörner - klang, auf wil - dem Roß durch Feld und Flur ver - fol - ge

Fl. u. Ob.

B. *ich des Wil-des Spur, ver-fol - ge ich des Wil-des Spur. Da steht der*

B. *Hirsch, hui! saust der Pfeil und mit Ge-heul in ra-schem Lauf die Hun-de*

*cresc. e string.*

*p cresc. e string.*

B. *drauf! Das ist nicht Män-ner-lust al-lein, das Weib kann*

*Calmato*

*f Fl. f Pauk. p f p*

B. *auch sich drob er-freun, das Weib kann auch sich drob er-freun.*

*morendo*

*VI. molto sost. e riten.*

## Recit.

Bertalda (plötzlich stehen bleibend).

Be-trü-ge dich nicht selbst, o tö-richt Weib! Be-täu-ben willst du nur den wil-den

Kl.  
*p dolce*  
Fg.

## Andante con anima.

Schmerz, der dir im Busen wü- tet. Um ihn, den ein-zi-gen, der dieses stol- ze Herz be-

Str. Kl.  
*p* Fg. *dolce* Str.

zwun- gen, um ihn, — den ein-zi-gen, den ich, vom Ü- bermut ent-brannt, dem Tod ent-

ge - gen hab' — ge - sandt, um ihn dies Herz nach Fas - sung

Fg.

ringt, den kei - ne, kei - ne Trä - ne wie - der - bringt, den

Fg. *pp*

B. kei - - ne Trä - ne wie - der bringt! O willst du nim - mer wie - der -  
 VI. *dolce*

B. keh - ren, mir nicht das höch - ste Glück ge - wä - ren, beglückt, ver - eint, beglückt, ver - eint, — ver -

B. eint mit dir zu sein, ver - eint mit dir zu sein, ver - eint mit dir zu sein!  
*f. colla voce* *p*

Con moto.

Ten. *mf*  
 Chor. Baß. Naget Kummer dir am Herzen, laß uns

Con moto.

Horn. Tr. *f*

tei - len dei - ne Schmerzen. Dir winkt ein Thron, dir winkt ein Thron! was  
*pp*

Str. *p* *f* *Tutti.* *pp*

Bertalda.

Moderato.

quasi Recit.

Ein Thron, ein Thron!

Kann ein

feh-let noch, dich zu be-glück-ken?

colla voce pp

p Str.

B. Thron Ersatz mir ge-ben, wenn des Herzens Stimm' ge-beut, gibt es Hö-he-res im

B. Le-ben, als der Lie-be Se-lig-keit, als der Lie-be Se-lig-

Mosso.

keit? Fort mit Scepter, fort mit Kro-nen, schmückt ihrauch das Leben gleich, fort mit

pp

Chor. Einen Gat-ten dir er-wäh-le, dir zum

pp

Mosso.

Harm.

p



*rit.* *a tempo*

Scep-ter, fort mit Kro-nen, schmückt ihr auch das Le - ben gleich! Nur wo - Lieb' und Treu - e

Heil, dir zum Heil, dir zum Heil und die - sem Reich. *pp* Ei - ren

*pp*

Quart. *a tempo*

*colla parte*

woh- nen, ist das wah - - re Kö-nig-reich, ist das wah - - re König -

Gat - ten dir, dir zum Heil und diesem Reich, dir zum

Pos.

reich, *cresc.* ist das wah - - - re Kö-nig -

Heil, *f* dir zum Heil, dir zum Heil und diesem

*f* Tutti. *cresc.*

B. reich, ist das wah - re Kö - nig - reich, ist das wah -

Reich, dir zum Heil, dir zum Heil und die - sem Reich, dir zum Heil, dir zum Heil,

*p*

*p*

*p*

B. - re Kö - nig - reich.

dir zum Heil und die - sem Reich.

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*attacca*

N<sup>o</sup> 10. Recitativ, Quartett und Chor.\*)

**Vivace.**  
Kühleborn. (dem ein Page eine Meldung getan). Recit.

Für Euch, o

**Str.**  
*f*

**Bertalda.**  
(freudig)

K. Fürstin, ei-ne fro-he Kun-de: der Rit-ter, den Ihr nach dem Zau-berwald gesandt— Er

*p*

**B.** *a tempo* **Kühl.** (Hugo tritt auf)

lebt, er lebt? wirft sich zu Eu-ren Fü-ßen.

**Sopr.** *f*

**Chor.** **Alt.** Er lebt?

**Ten.**

**Baß.** *f*

**Vivace.**  
*f*

\*) Wenn dieser Akt in der verkürzten Form d. h. mit Hinweglassung von N<sup>o</sup> 9 und 11 gegeben wird, so läßt man besser die ersten fünf Takte des Vivace fort und begleitet Bertaldas Auftritt mit den sechs folgenden Takten des Marsches. Die Partitur bezeichnet diese Nummer als N<sup>o</sup> 10 Finale.

**Tempo di Marcia.**

*ff*

# Sechster Auftritt.

Die Vorigen, Hugo, später Undine.

Bertalda (sich verges-  
send, ihm entzückt ent-  
gegen eilend).

(sich fassend)

Mein Hugo! Seid willkommen, ed-ler Ritter! So seid Ihr glücklich wieder heimgel-  
kehrt? Ja, glücklich und beglückt keh'r'ich zu - rück; 'ne mächtige Zau-berin hielt mich ge-

**Recit.**

Hugo.

fangen, nicht trennen konnt' ich mich von ihr, deshalb führ't' ich sie mit. Vergönnt, daß sie er-

H.

scheine. Was deu - tet das? was deu - tet das? Du wirst es gleicher -

Un poco lento. Bertalda.

Kühleborn (für sich).

scheine. Was deu - tet das? was deu - tet das? Du wirst es gleicher -

*pp*

Br. Vel. u. B.

Larghetto.

Hugo (Undine hereinführend und vorstellend).

fah - ren. [106] Ob. Seht, ed - le Fürstin, hier mein treu-es  
**Recit.**

**Bertalda.** *a tempo* (für sich) **Recit.**

Weib Was sagt Ihr? Ihr seid ver - mäht! Stürzt. Mauern, ü - ber

**Tempo I. [Vivace.]**

Pauk.

**[Andantino.]**

**B.** mich! ich bin vernichtet!

**Kl.**

*pdolce*

**Recit.**  
**Undine** (in Bertaldens Anschauen verloren).

Mir ist, als säh ich nicht zum er - sten Ma - le Euch, gar wun - dersam wird mir bei Eu - rem

**Str.**

**Tempo I. [Andantino.]** **Recit.** (Kühleborn winkt ihr zu (sich wendend) schweigen.)

**U.** An - blick. Wen seh' ich! Kühleborn!

**Kl.**

*f*

**Hugo** (zu Undine). **Undine** (bedeutet ihm. ruhig zu sein). **Hugo** (für sich, Kühleborn mit argwöhnischen Blicken messend).

Kennst du den Ritter? O schweig! Geliebter! Er winkt! Sie schweigt! Ha! welchein Argwohn!

*p* *sf*

# Quartett und Chor.

Andante.  
Hugo.

Was er-greift mit bangem Schrecken und mit Angst die Seele mein! *sotto voce* Will Ver-  
Kühleborn. Es er-greift mit bangem

Bertalda.

*p*

Undine.

Was er-

Was er-

dacht man in mir wek-ken und mei-ner Ru-he Stö- -rer  
Schrek-ken und mit Angst die See-le sein, doch Ver-  
Str.

B. greift mit ban- -gem Schrek-ken, was er- greift mit ban-gem *cresc.*  
U. greift mit ban- -gem Schrek-ken, was er- greift mit ban-gem *cresc.*  
H. *sf* sein? Angst und Schrek-ken! Will Ver-dacht ich nicht er- *cresc.*  
K. dacht nicht zu er- wek- ken, doch Ver-dacht nicht zu er- *cresc.*  
Sopr. Alt. Wer ver- mag hier zu ent- *cresc.*  
Chor. Tenor. Baß.

*sf* *sfp* G.Orech. *cresc.*

B. *ff* *pp* *dolce e molto*  
 Schrecken mei-ne See-le, mei-ne See-le, ach, mit Angst die See-le mein! Sü - ßes

U. *ff* *pp*  
 Schrecken mei-ne See-le, mei-ne See-le, ach, mit Angst die See-le mein! Sü - ßes

H. *ff* *pp*  
 wecken, ziemt Ver-stellung, ziemt Ver-stellung, ziemt Ver-stellung nur al - lein! Sü - ßes

K. *ff* *pp*  
 wecken, ziemt Ver-stellung, ziemt Ver-stellung, ziemt Ver-stellung nur al - lein! Sü - ßes

*ff* *pp*  
 decken, was die Ursach', was die Ursach', was die Ursach' ih-rer Pein!

Str. *ff* *pp*  
 Fig.

B. *sosten. mf* *pp* *cresc.*  
 Glück, mir kaum be-schieden, mir kaum be-schieden, o ent-ei-lest du so bald, — o ent-

U. *mf* *pp* *cresc.*  
 Glück, mir kaum be-schieden, mir kaum be-schieden, o ent-ei-lest du so bald, — o ent-

H. *mf* *pp* *cresc.*  
 Glück, mir kaum be-schieden, mir kaum be-schieden, o ent-ei-lest du so bald, — o ent-

K. *mf* *pp* *cresc.*  
 Glück, euch kaum be-schieden, euch kaum be-schieden, schnellent-ei-let es, schnellent-

vi-

B. *pp* ei - le nicht so bald, *dim.* o ent - ei - le nicht so bald!

U. *pp* ei - le nicht so bald, *dim.* o ent - ei - le nicht so bald!

H. *pp* ei - le nicht so bald, *dim.* o ent - ei - le nicht so bald!

K. *pp* ei - let es und bald, *dim.* schnell und bald;

*p* Sie er - grei - fet Angst und *cresc.*

*p* *cresc.*

Str. *p* *dim.* Harm. *cresc.*

B. *f.* *dim.* Stö - ret schon des Herzens Frieden, *f.* *dim.* stö - ret schon des Herzens Frieden

U. *f.* *dim.* Stö - ret schon des Herzens Frieden, *f.* *dim.* stö - ret schon des Herzens Frieden

H. *f.* *dim.* Stö - ret schon des Herzens Frieden, *f.* *dim.* stö - ret schon des Herzens Frieden,

K. *f.* *dim.* denn es stört des Herzens Frieden, *f.* *dim.* denn' es stört des Herzens Frie - den,

*f.* *p* *cresc.* Schrecken! *f.* *p* Großer Gott! was mag das sein? *f.* *p* Wer ver - mag hier zu ent -

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



B. *pp* *perden-*  
 ei-ne feindli - che Ge - walt, dieses Herzens kurzen  
 U. *pp*  
 ei-ne feindli - che Ge - walt, dieses Herzens kurzen  
 H. *pp*  
 dieses Herzens kurzen  
 K. *pp*  
 eu-res Herzens kurzen

decken, was die Ur - sach ih - rer Pein!  
*f*

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

*dosi* *de* *sosten.*  
 B. Frieden ei-ne feind - li-che Ge-walt? Sü - ßes Glück, mir kaum be-schieden, o ent-  
 (bald!)  
 U. Frieden ei-ne feind - li-che Ge-walt? Sü - ßes Glück, mir kaum be-schieden, o ent-  
 (bald!)  
 H. Frieden ei-ne feind - li-che Ge-walt? Sü - ßes Glück, mir kaum be-schieden, o ent-  
 (bald!)  
 K. Frieden störet feind - li-che Ge-walt! Sü - ßes Glück, euch kaum be-schieden, schnell ent-  
 (bald!)

Ach, dem Men-schen naht hie - nieden,

Kl. *p* *♩*  
 Pauk.

B. ei - le nicht so bald, sü - ßes Glück, mir kaum be - schie - den, o ent -

U. ei - le nicht so bald, sü - ßes Glück, mir kaum be - schie - den, o ent -

H. ei - le nicht so bald, sü - ßes Glück, mir kaum be - schie - den, o ent -

K. ei - let es und bald, sü - ßes Glück, euch kaum be - schie - den, schnell ent -

ach, dem Men - schen naht hie - nie - den

B. ei - lest du so bald, ach so bald, al - so - bald! 111  
129 <sup>NB.</sup>

U. ei - lest du so bald, ach so bald, so bald, al - so - bald! 112  
131

H. ei - lest du so bald! al - so - bald, so bald! 131

K. ei - let es und bald! al - so - bald! 113  
130

*pp* Un - glück bald, al - so - bald!

*pp* Str. *dolce*

*pp* Hörn.

Recit.  
Allegro. Bertalda (mit erkünstelter Heiterkeit).

B.  *Str.*  
Seid zwiefach mir willkommen, edler Ritter, mit Eurer jungen Gattin! Dieser

B.   
Tag, für mich und dieses Land von ho-hem Wert, er - öff-net mir ein wich-ti-ges Ge -

B.   
heim - nis, das Herzog Heinrich, mein hochselger Va - ter, einst nie - der - leg - te.

(Dieser Schluß wird nur gemacht, wenn Ballett folgt.)

B.   
Heut' sei's ge - löst! Jetzt wei - let noch bei des Fe - stes Fei - er! [129]

*attacca Ballett.*  
(siehe Nachtrag)

B.   
Heut' sei's ge - löst! Auf Wie - der - se - hen bei des Fe - - stes Fei - er! [129]

Bertalda reicht Hugo die Hand und geht mit dem Gefolge durch den

Andante.

ff

Garten ab.

p

Undine will folgen.

p

p

Allegro.

Kühleborn hält sie zurück.

Str.

p

## Siebenter Auftritt.

Undine, Kühleborn.

## № 11. Recitativ und Duett.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pos. Pauk.)

Recit.

Undine (ängstlich).

Was treibt Euch an, hie-her mich zu ver-fol-gen?

Moderato.

Str. p

Kühleborn.

Ne - a - pels Ab - ge - sandter naht die - ser Stadt, für sei - nen Kö - nig um Ber - tal - da

K. werbend. Ihn stell' ich vor, da er hier un - gekannt, um nur in dei - ner Nä - he stets zu

Undine. K. sein. Ihr quä - let, ängstigt mich und mein Ge - mahl. Kühleborn. So wähnst du glücklich stets mit ihm zu

Undine. K. le - ben? Kann er mir mehr als sei - ne See - le ge - ben, kann er mir mehr als sei - ne See - le

U. ge - ben? Moderato assai. Kühleborn. So kennst du

K. *Undine.*  
 nun, was uns nicht ward be-schieden, weshalb wir dich hin-auf ans Licht ge-sandt? Ich bin be-

Fl. *mf*

U.  
 seelt durch ihn, geht hin in Frieden, hier oben ist fort-an mein Hei-mat-land, hier o-ben ist fort-

Str. *sf*

U. *Kühleborn.*  
 an mein Hei-mat-land. Wir-le-ben harm-los oh-ne Schmerz und Kla-ge, wir kennen

Br. u. Vel.

K.  
 nicht Ver-rat und kein Ver-geh'n; du al-so lebst nun noch viel schön're Ta-ge? Sag'an, mein

Fl.

K. *poco rit.*  
 Kind, laß mich dein Glück ver-ste'h'n, sag'an, mein Kind, laß mich dein Glück ver-

Str. *sf*

*atempo* Undine.

K. stehn. Nicht Worte stillen Eu - re Neu - be - gier, das Lebendünkt ein ew' - ger Früh - ling

Kühleborn (höhnisch).

U. mir. O schöner Frühling, der sogleich be - din - get, das den Ge - horsam man den Sei - nen

Undine.

K. bricht! Mich zu er - for - schen nimmer Euch ge - lin - get, was hier sich regt, Ihr faßt es

U. nicht. O wel - che won - ne - vol - le Stun - den ver - lebt ich schon, seit ich ihn

Kühleborn. Du träumest won - ne - vol - le Stun - den, mein gutes Kind, an seiner

U. fand, und inn-ger noch hat uns ver - bun - den der See - le  
 K. Hand, und inn-ger noch hat euch ver - bun - den der See - le

U. zau - be - ri - sches Band! O wel - che won - ne - vol - le Stun -  
 K. zau - be - ri - sches Band. Du träumest won - ne - vol - le

U. den, o wel - che won - ne - vol - le Stun - den ver - lebt' ich schon an sei - ner  
 K. Stun - den, mein gutes Kind, an seiner Hand, durch je - nes zau - be - ri - sche

U. Hand, ver - lebt' ich schon an sei - ner Hand, seit ich den Teu - ren,  
 K. Band, durch je - nes zau - be - ri - sche Band, durch je - nes Zau - - - - - ber -



U. Teu - - - - ren fand!

K. band, durch je - nes Zau - - - - ber - band.

*cresc.* *f* *perdendosi*

Kühleborn. *Vivace e deciso.*

Wohl - an, es sei be -

Kl. Str. *marcato* Bl. *p*

Fg.

K. schlossen: Du wan - delst dei - ne Bahn, doch

Bl. *p* B.

Str. *f*

K. bleibst dem E - le - men - te du e - wig un - ter - tan, ja e - wig, ja

Fl. VI. *mf* Tr. Pauk. Tutti *f*

K. e - wig, ja e - - - - wig un - ter - tan.

*p*

*sost.*

K. Zu meinen See - len - lo - sen keh'r' ich fort - an zu - rü - ck,

*sost.* Holz.

K. künd' ih-nen dei - ne Won - ne, dein na - men - lo - ses

K. Glück, künd' ih - nen dei - ne Won - ne, dein na - men - lo - ses

K. Glück. Doch merke

*f* *G. Orch.* *ff* *Pos.* *Str.* *pp*

K. wohl, was meine Zunge spricht: Weh' ihm, wenn er den

*a tempo* *ff* *G. Orch.* *pp*

K. *a tempo* **Andante.**

Schwur der Treu - e bricht! Dann ist verwirrt sein

G.Orch. Str.

*ff* *dim.* *pp*

K. **Tempo I. (Vivace.)**  
**Undine (vertrauensvoll).**

seelenvolles Le-ben, dann bist du uns mit ihm zurückge-ge-ben. Doch zag'ich nicht,

Bl.

*f*

U. doch zag'ich nicht! So werd'ich euch im Le - ben wohl nim-mer wieder - sehn, sein

Vi.

Vel. *pp*

U. *riten.*

Herz, mir treu er - ge - ben, es kann nicht hin-ter-geh'n, nein,nein, es kann nicht hin-ter -

*colla voce*

U. *a tempo* **Kühleborn.**

geh'n. So le-be wohl! Mit bitterm Schmerzen laß ich fort - an dich

*a tempo* Br. u. Vel.

*a tempo  
dolce e calmato*

K. *rit.*  
 hier zu - rü - ck, denn mir liegt ein - zig nur am Her - zen, du teu - res

Fl. *a tempo*  
 Kl. *rit.* *cresc.*

K. Kind, dein Le - bens - glück, du teu - res Kind, — dein Le - bens -

**Animato.**  
Undine.

Schenk' ew' - ge Vorsicht, dem Bund — Ge - deih'n, dein mäch - tig  
 glück. Schenk' ew' - ge Vorsicht, dem Bund — Ge - deih'n, dein mäch - tig

**Animato.**

Walten wird Schutz — ver - lei'h'n, schenk' ew' - ge Vor - sicht, dem  
 Walten wird Schutz — ver - lei'h'n, schenk' ew' - ge

*un poco fp*

U. Walten wird Schutz — ver - lei'h'n, schenk' ew' - ge Vor - sicht, dem  
 K. Walten wird Schutz — ver - lei'h'n, schenk' ew' - ge

*un poco fp*

U.  
Bund Ge - dei - hen, dein mächtig Wal - ten

K.  
Vor - sicht, dem Bund Ge - deihn, dein mächtig Wal - ten

*sfp* *sfp* Kl. Str. Fig. *f* *p*

U.  
wird Schutz ver - leih'n, dein mächtig Wal - ten wird Schutz ver -

K.  
wird Schutz ver - leih'n, dein mächtig Wal - ten wird Schutz ver -

*p* *f* *p* *f*

U.  
leih'n, dein mächtig Wal - ten wird Schutz ver - leih'n, dein mächtig

K.  
leih'n, dein mächtig Wal - ten wird Schutz ver - leih'n, dein mächtig

*p* *f* *p* *f* *p*

U.  
Wal - ten wird Schutz ver - leih'n! Wie

K.  
Wal - ten wird Schutz ver - leih'n! Du glaubst an sei - ne Treu - e?

vi. *f* *p*

U. an der See - le Macht! Wo so viel Won - ne

K. Du fürch - test kei - ne Reu - e?

U. lacht?! Wo so viel Won - ne, so viel Won - - ne lacht! Schenk',

K. Du fürchtest kei - ne - Reu - e, weil dir jetzt noch Won - - ne lacht! Schenk',

U. ew' - - ge Vorsicht, dem Bund - - Ge - deihn, dein mäch - tig

K. ew' - - ge Vorsicht, dem Bund - - Ge - deihn, dein mäch - tig

U. Walten wird Schutz - - ver - leihn, schenk', ew' - - ge Vor - sicht, dem

K. Walten wird Schutz - - ver - leihn, schenk', ew' - - ge

C. Bund Ge - dei - hen, dein mächtig Wal - ten

K. Vor - sicht, dem Bund - Ge - deih'n, dein mächtig Wal - ten

U. wird Schutz ver - leih'n, dein mächtig Wal - ten wird Schutz ver -

K. wird Schutz ver - leih'n, dein mächtig Wal - ten wird Schutz ver -

U. leih'n, dein mächtig Wal - ten wird Schutz ver - leih'n, dein mächtig

K. leih'n, dein mächtig Wal - ten wird Schutz ver - leih'n, dein mächtig

U. Wal - ten wird Schutz ver - leih'n, <sup>de</sup> uns Schutz ver - leih'n, uns Schutz ver - leih'n, \_\_\_\_\_

K. Wal - ten wird Schutz ver - leih'n, uns Schutz ver - leih'n, uns Schutz ver - leih'n, \_\_\_\_\_

U. Schutz und Kraft ver-leih'n. [131]

K. Schutz und Kraft ver-leih'n. [131]

G.Orch.

cresc. f

## Achter Auftritt.

Die Vorigen. Veit.

**Veit.** O Wunder über Wunder!

**Kühleborn.** Was gibt's?

**Veit.** Denkt Euch, gestrenge Frau, Eure Pflege-  
eltern, die wir vor kaum acht Tagen erst ver-  
ließen —

**Undine** (besorgt). Was ist mit Ihnen?

**Kühleborn** (barsch). Was weißt du, dummer  
Schwätzer, pack' dich deiner Wege! (Ehrrbietig  
zu Undine.) Vergönnt, gestrenge Frau, daß ich  
zur Fürstin Euch geleite. (Beide gehen ab.)

**Veit** (allein). Dummer Schwätzer? Was hat er  
denn eigentlich so Gescheites gesagt, daß er  
meine Reden dumm nennt?

## Neunter Auftritt.

Veit. Hugo.

**Hugo** (aus dem Hintergrunde auftretend und Kühle-  
born nachsehend). Kennst du den Ritter?

**Veit.** 's ist der Gesandte, wie die Leute sagen,  
ich traf ihn hier allein mit Eurer Gemahlin in  
travtem Zwiegespräch.

**Hugo.** Allein mit ihr?

**Veit.** Mein Herr wird eifersüchtig. (Laut.) Sie  
müssen sich von früheren Zeiten kennen.

**Hugo.** Was sagst du?

**Veit.** Als ich vorhin im Hofe mich erging, trat  
er zu mir und fragte: „wie geht's zu Haus?“  
Das weiß ich nicht, gab ich zur Antwort; ich  
glaubte nämlich, er meine mit dem „zu Haus“  
Burg Ringstetten. — „In Eurem Fischerdorf,

meine ich.“ — Wie? fragte ich verwund'rungs-  
voll, seid Ihr denn da bekannt? — „Wohl besser,  
als du glaubst“, war seine Antwort, und damit  
ging er lachend seines Wegs.

**Hugo** (für sich). Er kennt Undine? Was soll  
ich davon denken!

**Veit\***. Doch das ist noch nicht alles, gestrenger  
Herr, die alten Fischerleute, die wir kaum ver-  
lassen — (Die Musik beginnt.)

**Hugo.** Das Fest beginnt. Folge mir!

**Veit** (für sich, im Abgehen). So recht — dem  
Grobian hab' ich 'ne Suppe eingebracht. (Er  
geht ab.)

**Hugo** (geht Undinen entgegen).



Herren und Damen vom Hofe, Ritter und Pagen, Bertalda,  
Undine, Hugo und Kühleborn treten auf.

## Nº 12. Finale.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pos. Pauk.)

Allegro non troppo, ma festivo.

G. Orch. *f*

*p*

*cresc.*

Sopr. Alt. *f*  
Chor. Las - - set Ju - - bel - lie - - der schal - len, prei - set  
Ten. Baß. *f*

*f*

laut des Ta - ges Lust! Froh - - - sinn,

Froh - - sinn wohn' in die - - sen Hal - len, Wonn' er -

fül - le je - de Brust, Wonn' er - fül - le je - de

Brust. Ho - he Fei - er, uns so teu - er, ho - he Fei - er, uns so

teu - er, oft noch keh - re uns zu - rück, oft noch

ja oft noch

keh - - re uns zu - rück, oft noch keh - re uns zu -

*cresc.* *mf*

rück zu des Lan - des, des Lan - - des Heil und

Glück, oft noch keh - re uns zu - rück zu des

*mf* *f* *p*

Lan - - des Heil und Glück, zu des Lan - - des Heil und  
zu des Lan - des Heil und

This system contains the first two systems of music. The top system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* is present in the piano part.

Glück, zu des Lan - - des Heil und Glück, zu des Lan - - des Heil und  
Glück, zu des Lan - des Heil und Glück,

This system contains the second and third systems of music. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *ff* are present in both the vocal and piano parts.

Glück.

This system contains the fourth and fifth systems of music. The vocal line is mostly silent, with the word "Glück." written in the first measure. The piano accompaniment continues with a treble clef staff and a bass clef staff, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

*rit.*

This system contains the sixth and seventh systems of music. The piano accompaniment continues with a treble clef staff and a bass clef staff, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a *rit.* marking and a double bar line.

**Allegro. Recitativ** (nur eingeschaltet zum ev. Übergang vom Quartett, Seite 110).

**Bertalda** (für sich).

Sei stark, Ber-tal - da, mag dein Herz auch bre-chen!

**Allegro maestoso.**

(Bertalda besteigt den Thron.)\*

Ver - nehmet, Ritter und Va-sal-len! des Volkes Wunsch ist, daß ich mich vermäh-le,

Nach un-sern Reichsge-set-zen durft' ich wäh-len den

(mit einem Blick auf Hugo)

Gatten aus des Landes Rit-terschaft, doch selbst aus ho-hem ed-len Blutent-

Edition Peters

\*) Wenn der vorhergehende Chor gesungen wird, tritt Bertalda schon während desselben auf und besteigt den Thron. Das Recitativ von vier Takten und der Akkord im fünften Takt bleibt dann weg und Bertalda setzt frei ein „Vernehmet.“

(mit einem Blick auf Undine)

B. sprossen, verschmähend und verachtend nied-re Wahl, ist mein Entschluß ge -

Holz. *f*

B. Kühleborn (beiseite). Bertalda.  
faßt. Das sollst du bü - ßen! Der Kö-nig von Ne - a - pel und Si -

*f* Str. *fp*

B. zi - lien, Al-fons der Er - ste, wirbt um mei-ne Hand; ihm reich ich sie und mö-gen die - se

B. Kühleborn (beiseite).  
Bande den reichsten Segen bringen die - - sem Lan - - de. Ha! eitle Tö-rin! Diesen Stolz zu

B. Bertalda.  
beugen soll Wonne mir ge - wahren. Lasset nun mit Sang und Saitenspiel die Zeit uns

*sfp* *f*

(zu Undine) **Undine** (treuherzig).

kürzen! Beginnt ein Lied! Beliebt Euch, jun-ge Frau? Ich kenne kei-nes.

*Andante.*

**Bertalda** (höhnend). **Hugo** (auflockernd).

Ei, besinnt Euch nur! Von Fisch und Wasser ist ja wohl zu singen. Was soll das? Fürstin!

[135]

**Undine** (ihn besänftigend). **Bertalda** (zu Kühleborn).

'Swar nicht böse ge-meint. [135] Nun denn, Herr Graf, Ihr aus dem Lan-de der Ge-

**Kühleborn.**

sänge, gebt Ihr ein Lied. Wenn Ihr's vergönnt, ein Lied, wie Ihr's begehrt, will ich singen, auch kommt wohl

[133]

*Andante.*

mehr drin vor als Fisch und Wasser, vielleicht daß Eu-ren Bei-fall es er-regt.

Vel. Solo.

# Romanze.

Con moto, ma lugubre.

K. 

(Man reicht ihm eine Zither.)

(Zusammengezogener Text, falls nur eine Strophe gesungen wird.)

Es  
1. Es  
2. Da

Fl.  
p  
Str.  
stacc.  
Fg.

K. 

wohnt am See - ge - sta - de ein ar - mes Fi - scher - paar, — der El - tern höch - ste Freu - de ein  
wohnt am See - ge - sta - de ein ar - mes Fi - scher - paar, — der El - tern höch - ste Freu - de ein  
na - het hoch zu Ros - se ein Her - zog, brav ge - sinnt, — er sieht im duftigen Gra - se ein

K. 

hol - des Mäd - lein war. — Am grü - nen U - fer - ran - de mit ihm die Mut - ter ruht, — da  
hol - des Mäd - lein war. — Am grü - nen U - fer - ran - de mit ihm die Mut - ter ruht, — da  
lieb - lich - schlafend Kind, schließt es in sei - ne Ar - me und trägt es zum Schloß hin - auf; — zu

Fg.

K. 

plötz - lich sank das Mäd - lein hin - un - ter in die Flut. — Doch ret - tend naht ein En - gel und  
plötz - lich sank das Mäd - lein hin - un - ter in die Flut. — Doch ret - tend naht ein En - gel und  
Kunst und rei - nen Sit - ten zieht er das Mädchen auf. — Doch ach, nur we - nig Jah - re er

cresc.  
f  
p



K. *trägt es an das Land, wo bald ein ed-ler Her-zog das Mägdelein schlafend fand.*  
*trägt mit sich-rer Hand, das Kindlein durch die Wo-gen hin-ü-ber an das Land.*  
*Va-terglück ge-nießt, denn bald den ed-len Her-zog das kü-h-le Grab umschließt.* } O armes

K. Kind, noch zart und klein, was wird dein ein-stig Schicksal sein? O armes Kind, noch zart und

K. klein, was wird dein ein - - - stig, ein - stig Schicksal sein? —

Bertalda. Recit. *Gebt uns, wenn's Euch beliebt, ein ander Lied, die Weisen stimmen nicht zur Fröhlichkeit.* [135]

Kühleborn. *Vergönnet, ed-le Für-stin, daß ich en-de; gar seltsam wendet sich des Mägdeleins Los.* Andante.

## Tempo I.

K.  *Als Her-zog-toch-ter ehrt man die Jung-frau weit und breit,— doch Zur ho-hen Jung-frau rei-fet das Mägd-lein mit der Zeit,— doch*

Str. *p* *Fg.*

K.  *ih-re Tu-gend füh-ret nur Hoch-mut im Ge-leit.— Von Glanz und Ho-heit*

*sfp*

K.  *träu-mend, von Soep-ter nur und Kron,— in Wahr-heit sich— ihr*

K.  *zei-get als-bald ein Kö-nigs-thron. Doch plötz-lich reißt der*

*Pos. sf p Pos. Pauk.* *Str.*

*L'istesso tempo.*

K.  *Schleier und al-len wird be-kannt, daß sie ein Fi-scher-mädchen und nur aus nie-drem*

*cresc.*

Mosso.  
Bertalda.

Ha, Ver - wegner, du kannst wa - gen, ei - ne Für - stin frech zu schmähn!

Undine.  
Der Ver - wegne kann es wa - gen, ei - ne Für - stin frech zu schmähn!

Hugo.  
Ha, Ver - wegner, du kannst wa - gen, ei - ne Für - stin frech zu schmähn! [137]

K.

Stand.

Chor. Ha, Ver - wegner, du kannst wa - gen, unsre Für - stin frech zu schmähn!

K.

Mosso.

*ff* G. Orch.

(Er winkt hinaus: durch die Men-)

Was ich sag - te, bleibet wahr, und daß je - der Zwei - fel schwinde, —

K.

### Elfter Auftritt. Die Vorigen, Marthe und Tobias.

ge treten ein Marthe und Tobias.)

schauet hier das El - tern - paar.

Ha, Schmach dem kek - ken

G. Orch. *ff*

K.

## Undine, (eilt den Alten freudig entgegen und führt sie vor).

0 Won-ne, o Freu-de! euch seh' ich wie-der! euch,  
Lüg-ner, be - stra - fet sein Ver-gehn!

Str. *p*

U. *a tempo*  
euch seh' ich wie - der! [139] *pp*  
Ist es Wahrheit, ist es Trug? Wer löst das Rät-sel hier?

*colla voce* *a tempo* *p* Harm. *cresc.*

Marthe. Bertalda. (Die Alten weichen  
Wie? Zu-rück, zurück von mir! Um-  
Kühleborn (auf Bertalda deutend). Tobias.  
Hier eu - er Kind, das ihr ver-lo-ren wähet. Wie? [138]

Str. *f* *p*

B. *scheu zurück.)*  
fängt mich hier einwü - ster Traum? Bin ich Ber-tal-da nicht, der je-ne un-ter -

B. tan? E-lender Gauk-ler! du sollst er-fah-ren, eh'dich die

Holz. *f* *p*

B. *a tempo* Stra-fe des Ver-brechens trifft, an wem du ge-fre-velt, das sollst du er-fah-ren, eh'dich die

*sfp*

B. Stra-fe trifft, eh'dich die Stra-

*colla voce* G. Orch. *f* Str.

B. (Sie winkt. Mehrere Hofherren entfernen sich.)  
 -fe trifft. Ha! zitt-re! [139]  
 Marthe. *p*  
 Hugo. Des Fremdenganzes We-sen flößt Furcht und  
 Kühleborn. (höhnisch) *parlando* Des Frem-  
 Vor der Fischerdirne! Haha! [139]  
 Sopr. Alt. Des Fremdenganzes We-sen flößt Furcht und  
 Ten. Baß.

*a tempo* *p*

M. *p* Grau - - en ein. Für - wahr, für - wahr, nur mit dem

H. - den gan - zes We - sen flößt Grau - - en ein! für - wahr, nur mit dem

T. *p* Tobias. Des Fremden ganzes We - sen flößt Grau - - en ein! für - wahr, nur mit dem

Grau - - en ein. Für - wahr, für - wahr, nur mit dem

Des Fremden ganzes We - sen flößt Grau - - en ein,

M. *f* **Mosso.** Bö - sen könnt' er im Bun - de sein. - - Drum grei - fet ihn, um zu er - fah - -

H. *f* Bö - sen könnt' er im Bun - de sein. - - Ver - teid' - ge dich, ich will er - fah - -

T. *f* Bö - sen könnt' er im Bun - de sein. - - Drum grei - fet ihn, um zu er - fah - -

Bö - sen könnt' er im Bun - de sein. - - Drum grei - fet ihn, um zu er - fah - -

*f* **Mosso.** *f* **G. Orch.**

Undine (angstvoll).

Laß ab, mein Hu-go! O hö-re mich!

ren, ob ihn der Höl-le mächt'-ge Scha - - - ren vor

ren, ob dich der Höl-le mächt'-ge Scha - - - ren vor

ren, ob ihn der Höl-le mächt'-ge Scha - - - ren vor

ren, ob ihn der Höl-le mächt'-ge Scha - - - ren vor

Più lento ed inducendo il Tempo seguente.

Bertalda.

Sie nah'n, und Glanz und Macht sind

O Gott! — wie wird das En - - de

Schmach und grau - sem Tod be - wah - ren, ihm Macht und Schutz ver -

mei - nes Schwertes Kraft be - wah - ren, dir Macht und Schutz ver -

Schmach und grau - sem Tod be - wah - ren, ihm Macht und Schutz ver -

Kühleborn.

Sie nah'n, — dich ganz der Schmach zu

Schmach und grau - sem Tod be - wah - ren, ihm Macht und Schutz ver -

Più lento ed inducendo il Tempo seguente.

Die Hofherren treten auf und überreichen Bertalda auf einem Kissen ein Kästchen und einen Schlüssel.

Tempo di Marcia.

B. mein.

U. sein!

M. leih'n.

H. leih'n.

T. leih'n.

K. weih'n. [142]

leih'n.

Tempo di Marcia.

*ff* G.Orch.

Bertalda. Recit.

*a tempo*

Der Augenblick ist da, ver-neh- - met: wer ich bin! [142]

Str. VI.

*f* G.Orch. *p*

Undine und Marthe.

Hugo. *pp* Was werd' ich hö - ren!

Tobias. *pp* Was werd' ich hö - ren! mir klopft das Herz.

Was werd' ich hö - ren! mir klopft das Herz.

Chor. *pp* Was werd' ich hö - ren! mir klopft das Herz.



(Bertalda öffnet das Kästchen, nimmt ein Pergament heraus, liest und sinkt mit einem Schrei in die Arme ihrer Frauen.)

Undine. Più mosso.

Marthe. Was er - grei - fet, Für - stin, dich?

H. Was er - grei - fet, Für - stin, dich?

T. Was er - grei - fet, Für - stin, dich?

*ff* Was er - grei - fet, Für - stin, dich?

*ff* Più mosso.

*ff* G. Orch.

(Einer der Vornehmsten nimmt das Pergament und liest.)

„Am Tage Allersee - len, im Jahre 1435, fand Herzog Hein - rich am Seegestade, in der Nähe des Klo - sters Maria - Gruß, ein Mägdelein, wel - ches er an Kindes - statt erzog und Ber - talda nannte.“

*Bertalda (entreißt ihm das Pergament und tritt, starr vor sich hinblickend, in den Vordergrund.)*

U. Was er sprach, es blie - be wahr!

M. Was er sprach, es blie - be wahr!

H. Was er sprach, es blie - be wahr!

T. Was er sprach, es blie - be wahr!

Was er sprach, es blie - be wahr!

*ff* Str. *p*

Andante con dolore.

Bertalda.

Verschwunden Glanz und Pracht! hinab in Staub ge - sunken, denStolz, dasHerz ge-

Quasi Recit.

*p* Str.

Mosso.

brochen! Die Schmach er - trag' ich nicht, die Schmach er - trag' ich nicht, die Schmach er - trag' ich

**Vivace assai.**

nicht, die Schmach er - trag', er - trag' ich nicht! Tag voller Schrecken!

Undine und Marthe.

Hugo.

Kühleborn und Tobias.

Chor.

**Vivace assai.**

*p* colla parte

*ff* G. Orch.

*NB* Hier wird vielfach ein nicht zu empfehlender großer Sprung auf Seite 147 oder 149 gemacht.

B. Tag vol-ler Qua - - - - - len! Tag vol-ler Qua - - - - -  
 Tag vol-ler

U. M. Tag vol-ler Schrecken und Qua - - - - - len! Tag vol-ler Qua - - - - -

H. Tag vol-ler Schrecken und Qua - - - - - len! Tag vol-ler Qua - - - - -

K. T. Tag vol-ler Schrecken und Qua - - - - - len! Tag vol-ler Qua - - - - -

Tag vol-ler  
 Tag vol-ler Schrecken und Qua - - - - - len! Tag vol-ler Qua - - - - -

(Die Alten nähern sich Bertalda.) (sie stößt sie von sich)

B. len! Hin - weg!

U. M. len! Der treu - en El-tern Ar - - me, du wei - - sest sie von dir?

H. len! Du wei - - sest sie von dir, der treu - en

K. T. len! Du wei - - sest sie von dir?

len!  
 O un - - - heil - vol - ler Tag!

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

G. Orch.

B. *Hin-weg!* [147]

U. M. Du wei - - sest sie von dir? Er-he - be dei - ne See -

H. El-tern Ar - me, du wei - - sest sie von dir? Er-he - be dei - ne See -  
Kühleborn.

Tobias. Du wei - - sest sie von dir? Er-he - be dei - ne See -

Du wei - - sest sie von dir? Gebeugt ist ih - re See -

O un - - heil-vol-ler Tag! Gebeugt ist ih - re See -

*cresc.* *f*

U. M. le, dich drük - ket nicht schwe-re Schmach, kei - ne schwere Schmach, kei - ne schwere

H. le, dich drük - ket nicht schwe-re Schmach, kei - ne schwere Schmach, kei - ne schwere

K. le, dich drük - ket nicht schwe-re Schmach, kei - ne schwere Schmach, kei - ne schwere

T. le, ge - beu - get von Qual und Schmach, ja von tie-fer Schmach, ja von tie-fer

le, ge - beu - get von Qual und Schmach, un - heil-vol-ler Tag, un - heil-vol-ler

U. M.   $\Theta$   
 Schmach, dich drück-ket kei-ne schwe-re Schmach! [M. 147]

H.   
 Schmach, dich drück-ket kei-ne schwe-re Schmach! [147]

K.   
 Schmach, dich drück-ket kei-ne schwe-re Schmach!

T.   
 Schmach, ge-beugt von tie-fer Qual und Schmach! [147]

  
 Tag, o schrecklich un-heil-vol-ler Tag!

 Fl. Ob.  $\Theta$   
*p* Horn.

Larghetto.  
 Undine.

  
 Sto-ße von dir nicht die Dei-nen, blik-ke

 *pp* Str. Str.

U.   
 nicht so fürch-ter-lich! Sieh, die ar-men El-tern wei-nen blut'-ge Tränen, blut'-ge

 Fag.

U. Trä-nen, blut-ge Trä - nen ü - ber dich. Se-lig, se-lig, wem die Eltern noch zur Sei - te

U. stehn, wem die teu-ren El-tern bei-de noch zur Sei - te stehn, se-lig, se-lig, wem die

Holz. *mf* *p* *cresc.*

U. El - tern segnend noch \_\_\_\_\_ zur Sei - te, zur Sei-te stehn.

Kühleborn. *mf* *p* *Vel.* *Laß* *Kein*

**Allegro.**

ab, nie wird's ge - lin - gen, dies stol - ze Herz zu zwin - gen, der  
 Flehn kann sie er - wei - chen, ha, Starr - sinn oh - ne glei - chen! O

Fl. Ob. *p*

(höhnisch)

K. El - tern stummes Leid, nicht rührt's die see - len - voll - le

urspr. see - len - voll Ge - schlecht! O see - - - len - voll Ge - schlecht, seelenvoll Ge -

Str. G. Orch.

♩ Allegro molto.

Bertalda.

Musical score for Bertalda, Undine und Marthe, Hugo und Tobias, and K. (Klarinetten). The lyrics are: "Mich trifft nur Schmach, nur / Dich trifft nicht Schmach, nicht / Sie trifft nun Schmach, nun".

Maid. schlecht!

Chor.

Musical score for the Chorus. The lyrics are: "Grei - fet den Frechen, straft sein Ver - brechen, er wagt zu / Grei - fet den Frechen, straft sein Ver - brechen, er wagt zu sprechen".

♩ Allegro molto.

G. Orch.

Musical score for the Grand Orchestra (G. Orch.).

Musical score for vocal soloists: B. (Baritone), U. M. (Soprano), H. T. (Tenor), and K. (Klarinetten). The lyrics are: "Schmach und Hohn, nur Schmach / Schmach und Hohn, sind Macht und Glanz dir auch ent - / Schmach und Hohn, sind Macht und Glanz dir auch ent - / Schmach und Hohn, das ist des eit - len Stol - zes".

Musical score for the Chorus. The lyrics are: "sprechen Spott ihr und Hohn, er wagt zu spre - chen ih - rem / Spott ih - rem Lei - den,".

B. und Hohn, nur Schmach und Hohn, mich

U. flohn, dir auch ent - - - flohn, dich

M. flohn, dir auch ent - - - flohn, dich

H. flohn, dir auch ent - - - flohn, dich

T. flohn, dir auch ent - - - flohn, dich

K. Lohn, des Stol - - - zes Lohn! Sie

Lei - - den Spott und Hohn. Grei - fet den

Greift den Fre-chen,

B. trifft nur Schmach, nur Schmach und

U. trifft nicht Schmach, nicht Schmach und

M. trifft nicht Schmach, nicht Schmach und

H. trifft nicht Schmach, nicht Schmach und

T. trifft nicht Schmach, nicht Schmach und

K. trifft nun Schmach, nun Schmach und

Frechen, straft sein Ver - brechen, er wagt zu sprechen Spott ihr und

straft sein Ver-brechen, er wagt zu sprechen Spott ih-rem Lei-den,



B. Hohn, mich trifft nur Spott und Schmach, Schmach und  
 U. M. Hohn, dich trifft nicht Spott und Schmach, Schmach und  
 H. T. Hohn, dich trifft nicht Spott und Schmach, Schmach und  
 K. Hohn,

Hohn, er wagt zu spre - chen Spott und Hohn, Spott und

B. Hohn, Schmach und Hohn, nur Schmach  
 U. M. Hohn, noch Spott und Hohn, nicht Schmach  
 H. T. Hohn, noch Spott und Hohn, nicht Schmach  
 K. (höhnisch lachend)

ha ha! ha ha! ha ha!

Hohn, noch Spott und Hohn, er - greifet den Frechen, er wa - get zu spre - chen dem Lei - den der

(Alle dringen auf Kühleborn ein.)

B. und Hohn!

U. und Hohn!

M. und Hohn!

H. und Hohn!

T. und Hohn!

K. (Er steigt die Stufen zum Springbrunnen hinauf.) **Recit.**

Fort! Weicht von mir, denn

Ar - men Spott und Hohn!

(Alle stehen erstarrt.)

B. *ff* Ha! [162]

U. *ff* Ha! [151]

M. *ff* Ha! [162]

H. *ff* Ha! [162]

T. *ff* Ha! [162]

K. Küh-leborn, der Fürst der Flu-ten, zu euch spricht. [174]

(Die Statue des Meergottes stürzt in Trümmer; Kühleborn tritt an deren Stelle und versinkt im Springbrunnen, während die Kaskaden ihn sprudelnd bedecken. Alle entfliehen mit einem Schreckensruf nach verschiedenen Seiten.)

*ff* G. Orch.

Auf der Bühne bleiben Bertalda, Undine, Marthe, Tobias und Hugo. (Bertalda stürzt betäubt in der Mitte der Bühne zu Boden.)

Str. *dim.* *poco a poco*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for strings. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The tempo and dynamics markings are *dim.* and *poco a poco*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

*poco a poco più lento* (Hugo steht in sich versunken im Hintergrunde.) (Undine und die beiden

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, likely for piano accompaniment. It features two staves. The tempo marking is *poco a poco più lento*. There are stage directions in parentheses: "(Hugo steht in sich versunken im Hintergrunde.)" and "(Undine und die beiden". The music is in the same key signature as the first system.

Alten neigen sich teilnehmend zu Bertalda herab.)

*p* Vel. Solo.

Detailed description: This block contains the third system of a musical score. It features two staves. The tempo marking is *p* and the dynamic marking is *Vel. Solo.*. The stage direction "(Alten neigen sich teilnehmend zu Bertalda herab.)" is written above the staff. The music continues in the same key signature.

Undine. (zu Bertalda)

Wir ver - las - - - - - sen dich

*pp* *allegretto*

Detailed description: This block contains the fourth system of a musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The tempo marking is *allegretto* and the dynamic marking is *pp*. The stage direction "(Undine. (zu Bertalda))" is written above the vocal line. The lyrics "Wir ver - las - - - - - sen dich" are written below the vocal line.

Tempo I.

U. nicht. [169]

(Der Vorhang fällt.)

Pauk. *cresc.* Tr.

Detailed description: This block contains the fifth system of a musical score. It features a vocal line on a treble clef staff and piano/percussion accompaniment on two staves. The tempo marking is *Tempo I.*. The stage direction "(Der Vorhang fällt.)" is written above the piano staff. The piano part includes markings for "Pauk." (drum) and "Tr." (trumpet). The dynamic marking is *cresc.*. The vocal line has the marking "U. nicht. [169]".

*Pos. ff* *p*

Detailed description: This block contains the sixth system of a musical score. It features two staves. The piano part includes markings for "Pos." (horn) and "ff" (fortissimo). The dynamic marking is *p*. The music concludes the scene.

# Dritter Aufzug.

Romantische Gegend am Fuße der Burg Ringstetten. Hinten ein See. Es ist gegen Abend.

## Erster Auftritt.

Jagdgesellschaft lagert in bunten Gruppen am Boden und zecht. Unter ihnen geschäftig Hans, der Kellermeister.

### No 13.(11). Chor und Ensemble.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn.)

**Allegro.**

*p* Hörn. *sf* *p* G.Orch.

Fl. Ob. Kl. Fg.

*sf* *p* G.Orch.

*p* *sf*

(Der Vorhang geht auf.)

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

*cresc.* *f* *p* Hörn. *f*

Fl.

Tenor.

Chor. Auf, ihr Ze-cher, seht, der Be-cher freundlich euch ent-ge-gen blinkt!

*f* BaB.

*sf*

Jagd\*) und Lie-be, die-se Trie-be, dar-auf sto-Bet an und trinkt!

Dreimal hoch aus vol-ler Brust. Weidmanns Heil und Liebes-lust! Auf, ihr

Zeher, seht, der Becher freundlich euch ent-ge-gen blinkt! Jagd\*) und Lie-be, dar-auf

sto-Bet an und trinkt! Auf, ihr trinkt! Drum drei-mal hoch aus vol-ler Brust; hoch

Fl. Ob.

\*) In der Wiener Partitur steht abweichend vom Buche durchweg „Wein“ statt „Jagd“

Weid-manns Heil und Lie-bes-lust!

*sf p*

*p*

*f*

*3*

*3*

*3*

*3*

*3*

*3*

**Zweiter Auftritt.**  
Die Vorigen. Veit.

Veit (außer sich).  
Was hab' ich ge-seh'n!

Chor.  
Was ist denn ge-scheh'n?

*p Str.*

*3*

*3*

*3*

*3*

*3*

*3*

Nein, so was seh'n zu müssen! nein, so was seh'n zu müs-sen!

(lachend)  
Er-leichtre dein Ge-

Fl.

wis - sen, er - leich-tre dein Ge - wis-sen!

*f* Tutti

Veit. (sich sammelnd)

Ihr la - gert hier, mein Rit-ter

v. dort; da dacht' ich mir: du gehst nun fort und fragst, ob er et-was be -

v. fiehlt. Doch wie der Sa-tan manchmal spielt, wie der Sa-tan manchmal spielt!

*cresc.* *f*

v. Kaum nah' ich mich, da hö - re ich ein lei - ses Flü - stern.

*p*

(er kann vor Unmut nicht weiter)

V. Ich wer-de stut-zig, komme nä-her, im-mer nä-her. Was hab' ich ge-

Harm.

V. hört! was hab' ich ge - seh'n! [160]

So sprecht doch nur! Was ist ge -

*f* G.Orch.

(Jagdssignale ertönen hinter d. Scene.)

scheh'n? was ist ge - scheh'n? Ha, das Sig - nal! Das

G.Orch.

Hörn.

Wild ver - folgt zum letz - - ten - mal, ver - folgt zum

*sf* *p*



letz - ten - mal, zum letz - ten - mal, hört das Sig - nal, hört das Sig -

*cresc.* *f*

nal!

*sf* *sf* *sf* *VI.* *p*

Dann, ihr Ze - cher, bald der Be - cher wie - der euch ent - ge - gen blinkt.

*sf*

Jagd und Lie - be, die - se Trie - be, dar - auf sto - Bet an und trinkt!

*sf* *f*

Drei-mal hoch aus vol-ler Brust. Weidmanns Heil und Lie-bes-

The first system of the score features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *p* and *f*. The key signature is two sharps (F# and C#).

lust! Auf, ihr Ze-cher, seht, der Be-cher freundlich euch ent-ge-gen blinkt. Jagd und

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. Dynamic markings *p* are present.

Lie-be, dar-auf sto-Bet an und trinkt! Auf, ihr trinkt! Drum drei-mal hoch aus

The third system includes a first and second ending for the vocal line. The piano accompaniment continues with dynamic markings *f*. A new part for Flute Obbligato (Fl. Ob.) is introduced in the second ending.

vol - ler Brust! hoch Weid - manns Heil und Lie - bes - lust!

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano part features dynamic markings *f* and *sf*. The key signature remains two sharps.

(Die Jagdgesellschaft geht zur Seite ab. Hans und Diener haben während des Refrains die Trinkgeschirre

beseitigt.)

### Dritter Auftritt.

Veit. Hans.

- Hans.** Nun sagt mir nur, um aller Heiligen willen, was Euch so entsetzt hat?
- Veit.** Da habt Ihr's mit zwei Worten: Fräulein Bertalda.
- Hans.** Ist mit auf der Jagd, das weiß ich.
- Veit.** Und stets in der Nähe meines Herrn.
- Hans.** Oder er in der ihrigen.
- Veit.** Das ist's ja eben. Ich nähere mich also dem Zelte meines Herrn, höre Flüstern, lasse mich verlocken, noch näher zu schleichen, und was sehe ich? Meinen Ritter zu den Füßen des Fräuleins!
- Hans.** Ih, seht einmal an!
- Veit.** Leider hab' ich's mit angesehen. Er hatte sie zärtlich umfaßt —
- Hans.** Wenn's weiter nichts ist.
- Veit.** Was sagt Ihr? Und die arme Undine, die sich ohnedies die Augen aus dem Kopfe weint? Nichts da — ich habe die Geschichte schon lang' gemerkt, aber ich mache einen Strich durch die Rechnung: die verdorbene Prinzessin muß fortgeschafft werden.
- Hans.** He, Freundchen, bedenkt, was Ihr da sprecht.
- Veit.** Und dieser schreiende Undank! Als wir die Hauptstadt verließen, wollte sie sich vor Verzweiflung in den Strom stürzen, da reichte die engelgute Undine ihr schwesterlich die Hand und führte sie hierher auf die Burg.
- Hans.** So wie mich der Herr Ritter!
- Veit.** Von Euch ist nicht die Rede. Ihr seid ein ehrliches Haus.
- Hans.** (selbstgefällig). Guter Jahrgang! Echter vierundfünfziger!
- Veit.** Aber das Fräulein taugt nichts.
- Hans.** Hübsche Blume, aber viel Zuckerstoff.
- Veit.** Kaum war sie ein wenig warm geworden, warf sie aufs neue das Netz nach meinem Herrn aus, der sich nur gar zu leicht fangen ließ, und das führt zu keinem guten Ende. Denkt an mich!
- Hans.** Ihr habt mir aber selbst gesagt, daß Ihr Euren Herrn bei manchem verliebten Abenteuer unterstütztet.
- Veit.** Damals war er noch ledig, aber jetzt —
- Hans.** Freilich, jetzt liegt der Wein auf Flaschen.
- Veit.** Eine so vortreffliche Frau! das gute Herz, jedes ihrer Worte ist so lieb, so freundlich —
- Hans.** Ihr habt recht, so mild, so süffig!
- Veit.** Ach, Ihr seht ewig Eure Weinfässer vor Euch.
- Hans.** Und Ihr seht immer Gespenster, wo keine sind. Laßt doch dem Völkchen sein Vergnügen; wir haben das unsrige ja auch — nur auf andre Weise. Jetzt will ich hier nebenan das Trinkgerät beiseite schaffen. Wann sehen wir uns wieder?
- Veit.** Weiß nicht.
- Hans.** Seid doch kein Sauertopf. (Zutraulich.) Heut' Abend — ich habe einen großen Humpen Niersteiner beiseite gesetzt — seht: das ist meine Geliebte, und wenn ich mit der zusammenkomme, reißt die Zärtlichkeit gar nicht ab. Damit Ihr seht, was ich für ein guter Kerl bin, so trete ich Euch meine Geliebte zur Hälfte ab. Immer Reihe um — das macht sich prächtig. Also auf Wiedersehen bei der Geliebten! ich sage Euch, es geht nichts drüber. (Er geht zur Seite ab.)
- Veit.** (allein). Närrischer alter Kauz! Freilich: wenn jedes Wiedersehen diesem gleiche, so hätte der Mensch weniger trübe Augenblicke: aber so — es ist überhaupt ein eigen Ding ums Wiedersehen, wenn man so darüber nachdenkt; wie freut man sich zuweilen drauf und wie wird man öfters so bitter getäuscht.

## Nº 14. (12). Lied.

(Str. 1 Fl. 2 Kl. 2 Fg.)

## Un poco Allegretto.

Veit.

1. Va - ter, Mut - ter, Schwe - stern,  
2. In der Reichsstadt traf ich  
3. Habschon öf - ter sa - gen

V. Brü - der hab' ich auf der Welt nicht mehr, kehr ich auch zur Hei - mat wie - der, fänd' ich neu - lich ei - nen dik - ken Schenk - wirt an; „Freundchen“ rief er, „nicht so ei - lig, seid so hö - ren, daß man dort sich wie - der sieht, a - ber niemand kann's be - schwören, kei - ner

V. al - les öd' und leer. Ja, wenn nur noch eins am Le - ben, das sollt' gut und kommt her - an. Gelt, Ihr wißt, wo - von ich spre - che, zahlt mir weiß, was dort ge - schieht. Wenn es fest und si - cher stän - de, daß man

V. ei - ne Freu - de ge - ben, das sollt' ei - ne Freu - de ge - ben! O wie süß und o wie jetzt die schuld' - ge Ze - che, zahlt mir jetzt die schuld'ge Ze - che!“ Das war mir, ich muß ge - da sich wie - der - fän - de, daß man da sich wie - der - fän - de, wär' in je - nen lich - ten

VI. Fl. *p*

Viol. II. *p*

B. *p*

*pp* Str.

Kl. Fg. *sf*

Fl. *sf*

*p* Str. *mf* *p* *mf*

*p* *sf* *p*

*ad lib*

schön wär' ein sol - ches Wie - der - seh'n! O wie süß und o wie schön wär' ein  
 steh'n, gar kein freu - dig Wie - der - seh'n, das war mir, ich muß ge - steh'n, gar kein  
 Höhn wohl das schön - ste Wie - der - seh'n, wär' in je - nen lich - ten Höhn wohl das

*colla voce*

sol - ches Wie - der - seh'n!  
 freu - dig Wie - der - seh'n!  
 schön - ste Wie - der - seh'n. [195]

*atempo*

(Veit geht ab.)

[(Nach dem Liede will Veit abgehen. Hans kommt ihm eilig entgegen.)

### Vierter Auftritt.

Veit. Hans.

**Hans** (zurückdeutend). Sst! Sst!  
**Veit**. Was gibt' ?  
**Hans**. Nicht so laut.  
**Veit**. Warum denn nicht?  
**Hans**. Der Ritter und das Fräulein —  
**Veit**. Die sind ja auf der Jagd.  
**Hans**. Denken nicht dran.

**Veit**. Also zurückgeblieben?  
**Hans**. Freilich, sie kommen hierher. Das sind  
 saubere Geschichten.  
**Veit**. Was denn?  
**Hans**. Macht nur, daß wir fortkommen. } (Im Ab-  
**Veit**. So sagt doch nur — } gehen.)  
**Hans**. Unterwegs, unterwegs. (Beide gehen ab.)

### Fünfter Auftritt.

Bertalda. Hugo. Bald darauf Chor der Wassergeister (zunächst unsichtbar).

### № 15. (13). Duett und Finale.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pos. Pauk.)

**Agitato.**

Str.

Fl.

Hörn. Fg.

Hugo.

Ich lasse dich nicht, nein, nein, sprich nicht von deinem

Str.

*p* *mf* *p*

H.

Schei - den, o soll ich mehr noch lei - den? willst du dem Tod mich weihn? In

H.

dir, in dir ist nur mein Le - ben, in dir ist nur mein Le -

Hörn.

*mf*

H.

ben! Ber - tal - da, wer - de mein! Ber - - tal - - da, werde mein, werde

*un poco rit.*

*p* *f* Harm. *p* *colla*

Kl. Fg.

*a tempo*

Bertalda.

H.

mein, werde mein! Laß mich zu - rük - - ke keh - ren zu mei - ner

*a tempo*

*parte* Str. *mf* *p*

B. Nie - drigkeit, zu mei - ner Nie - drigkeit. Nicht darf, nicht

Kl. Fg. Vl.

B. darf ich dir ge - wä - ren, nicht darf ich dir ge - wä - - - ren der

B. Lie - be Se - lig - keit, der Lie - - - be Se - - - lig -

mf

B. Hugo. keit! Du darfst nicht, du darfst nicht? So mag das Äu - - - Ber - ste ge -

Str. Harm.

Bertalda. E. sche - hen! Ich bre - che je - ne Ket - te, die mich um - schlun - gen hält. Dein Weib

p

B. *—* willst du ver - sto - ßen, das dich so glücklich macht, das dich so glück - lich

*Kl.*

*sf* *p* *dol.*

B. *Hugo.* macht? Sie hat mich nur ge - blen - det durch bö - sen Zau - bers Macht! Nur *dol.*

*VI.*

H. du, du bist für mich ge - bo - ren, du bist für mich ge - bo - - -

*sf*

H. ren, hier - mit sei es ge - schwo - ren: ich tren - - - ne mich von

*p* *cresc.* *f*

H. *Bertalda.* ihr. [a06] Halt' ein! halt' ein! *(für sich)* Tri - umph! *Tutti.*

*Harm. sf* *sf* *p Str.* *cresc.* *f*



B. *vi-*  
 Der Sieg ist mein! (ist) Von dei-nem Arm um-schlun-gen nur  
 Hugo. Von dei-nem Arm um-schlun-gen nur  
 Kl.

B. kann ich glück-lich sein, — von dei-nem Arm um-schlun-gen nur kann ich glücklich  
 H. kann ich glück-lich sein, — von dei-nem Arm um-schlun-gen nur kann ich glücklich  
 Fl. Kl. Fl.

B. sein. Bald ist das Ziel er-run-gen, bald ist der Teu-re mein, bald.  
 H. sein. *vl.* Bald ist das Ziel er-run-gen, bald. bald.  
*mf*

B. — ist das Ziel er-run-gen, ja, bald ist der Teu-re mein, bald — ist das Ziel er-  
 H. — ist das Ziel er-run-gen, ja, bald ist die Teu-re mein, bald — ist das Ziel er-  
*p* *sf*

B. run - gen, ja, bald ist der Teu - re mein, bald bist du mein,  
 H. run - gen, ja, bald ist die Teu - re mein, bald bist du

B. bald bist du mein, bald, bald bist du, Teu - rer,  
 H. mein, bald bist du mein, bald, bald bist du, Teu - re, -

B. de  
 H. mein!  
 (mein!)

Chor der Wassergeister (unter der Bühne).  
 Sopr. Alt.  
 Ten. Baß. Ge - den - ke dei - ner Pflicht, be - ge - he Me - in - eid nicht!  
 Pos. *sp*

Recit. Hugo.  
 Regt ihr euch auch, Ge - sel - len in den Flu - ten? Ihr wagt zu mahnen mich an mei - ne  
 Str.

*a tempo*

H. Pflicht? Du teurer O - - heim, nah' dich mir, ich steh' dir Re - - de!

Bertalda. (Hugo ängstlichumklammernd)

(Er steht in der Mitte d. Bühne.) O frev - le nicht! O frev - le

H. Sieh' mich hier! Er - schein! Er - schein!

Posu. Hörn.

B. nicht! Mir bangt. [169]

H. Erschein! Zu

Chor. Ge - den - ke dei - ner Pflicht, be - ge - he Me - in - eid nicht!

Recit.

H. mir, Bertalda, vor tau - send Schrecken und Ge - fah - ren will ich dich schüt - zen und be -

*ff* Str. *p* *f*

*a tempo*  
Bertalda

vi-  
⊖

B. Von dei-nem Arm um-schlun-gen nur kann ich glück-lich  
 H. wah - - ren! Von dei-nem Arm um-schlun-gen nur kann ich glück-lich  
 Kl. *a tempo* *p*

B. sein, — von dei-nem Arm um-schlun-gen nur kann ich glück-lich  
 H. sein, — von dei-nem Arm um-schlun-gen nur kann ich glück-lich

B. sein. Bald ist das Ziel er-run-gen, bald ist der Teu-re  
 H. sein. Bald ist das Ziel er-run-gen,  
 Vl. *a tempo*

B. mein, bald — ist das Ziel er-run-gen, ja, bald ist der Teu-re mein, bald  
 H. bald, bald — ist das Ziel er-run-gen, ja, bald ist die Teu-re mein, bald  
*sf* *p* *sf*



## Andante.

Horn Solo *smorz.*

*p*

Hugo (nachdem er sich gesammelt).

Undi-ne, tritt her-an, es kündet dir mein Mund: nicht länger kann be-

Pos.

Undine (näher tretend).

H. stehen unser Bund! O Gott! was hör' ich! Versto-ßen willst du mich? O denke doch zu-

Kl. *sost.*

*p*

U. rück an unser stilles Glück, o denk' zu-rück an jene sel'gen Stunden,

Str.

U. an je-ne sel'gen Stun-den, wo ich dir al-les war, wo ich dir al-les, al-les

Bertalda.

U. war! Leb' wohl auf immer - dar! Nicht fer-ner störend eu-er Glück, keh'r zu den

Allegro. (Tempo l'istesso)

Hugo.

(zu Undine)

B. El - - tern ich zu-rück. [208] Bleib! Tu, was ich dich ge-

Undine.

H. hei - Ben! Nichts haß ich mehr mit Ko-bolden ge - mein. Nicht ihren Grimm er -

ad lib.

U. re-ge, von dir wird man mich reißen und du auf ewig dann für mich ver-lo-ren

a tempo

Hugo.

Undine.

U. sein. Ha! darauf will ich's wa-gen! Du darfst - der Treu-e Schwur nicht

Pos.

U. Hugo.

brechen, die Meinen würden fürchterlich den Meineid rächen! Ber -

*ff* Str. *p* *f*

H. (er schleudert sie von sich)

tal - da wird die Meine! Hiermit sei es geschworen! Fort, Gauk-lerin! [184]

*a tempo*

*p* *f*

(Er stößt Undine wiederholt zurück und zieht Bertalda mit sich fort.)

*ff* (Das Licht des Mondes verschwindet, der Himmel verdunkelt sich; der See wogt, drohende, bleiche Gesichter tauchen aus den Wellen und blicken durch das Laub der Bäume.)

*ff*

G. Orch.

*pp.*

**Mosso.**  
Undine (welche Hugo flehend zurückhalten wollte, sinkt verzweiflungsvoll in der Mitte der Bühne zu Boden).

Wei' mir! er ist ver - lo - ren! [175]

Str. *pp.* *ff* G. Orch.

*pp.* *ff* G. Orch.



Kl. u. Fg.

*ff* *dim. poco a poco* *p*

This system shows the initial entry of the Clarinet and Bassoon parts. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The upper staff features a melodic line with grace notes and slurs, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p).

Str.

*ff* *G. Orch.* *dim.*

This system features the String section. The upper staff has a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the lower staff has a simpler accompaniment. The dynamic is marked fortissimo (ff) and includes the instruction 'G. Orch.' (Grand Orchestra). The system concludes with a decrescendo (dim.).

Horn Solo.  
*ten.*

*p* *cresc.* *ff* *G. Orch.*

This system features a Horn solo in the upper staff, marked 'ten.' (tutti) and piano (p). The lower staff continues the string accompaniment. The solo part includes a triplet of eighth notes. The system ends with a fortissimo (ff) dynamic for the Grand Orchestra.

Str.

(Kühleborn und Wassergeister in meergrünen, mit Kl. Solo.)

*dim.* *p*

This system features the String section and a Clarinet solo. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked decrescendo (dim.) and piano (p). The text above the staff describes the scene: '(Kühleborn und Wassergeister in meergrünen, mit Kl. Solo.)'.

Schilf gezierten Gewändern steigen aus den Fluten. Alle gruppieren sich teilnehmend um Undine.)

Fl.

*sfp* *sfp*

Hörn.

This system features a Flute solo in the upper staff and a Horn part in the lower staff. The text above the staff describes the scene: 'Schilf gezierten Gewändern steigen aus den Fluten. Alle gruppieren sich teilnehmend um Undine.)'. The dynamic is marked sforzando (sfp).

VI. I.

*morendo*

Fl.

*p* *pp*

Hörn.

Fg.

Vel. u. B.

This system features Violin I, Flute, Clarinets, Bassoons, and Horns. The Violin I part is marked 'morendo' (decrescendo). The Flute part is marked piano (p) and the Horn part is marked pianissimo (pp). The Bassoon part is marked 'Vel. u. B.' (Violin and Bass).

# Siebenter Auftritt.

Kühleborn und Wassergeister. Undine.

Recit.  
Kühleborn.

Nun ist's vollbracht! Du kehrst zur Heimat wieder, hier oben dir der Frieden nicht er-

blüht. **Moderato.** Ich wollt' er-fah-ren, um wie viel bes-ser denn die Menschen sind,

in denen ei-ne See-le wohnt; deshalb raubt' ich Ber-tal-da aus der Fischer-

hüt-te und sand-te dich dahin, mein teu-res Kind! vergib, und magst du mich auch grausam

wähnen, ich bin es nicht, ich bin es nicht! O trock-ne, trockne dei- - ne

K. Trä - - - - - nen. Wo bin ich? O

Chor. Bei den Dei - nen.

U. laßt mich, laßt mich wei-nen! Ihr ahnet nicht, wie Liebes-lei-den und Lie-besfreu-den so

Str.

(mit verzweiflungs-voller Kraft)

U. gleich sich, so verschwistert sind! Er kann, er kann das Band nicht tren-nen, das unsre

Maestoso. Kühleborn (auf die erleuchteten Fenster der Burg deutend).

U. Seelen einst vereint! Schau' hin! Wo jene Kerzen brennen, ge-

Str.

f G. Orch. con forza

K. Undine (tränenvoll hiblickend).

schieht, was dir unglaublich scheint. So ist es wahr? O du mein Lieb-ling, o du mein

pp

U. Liebling, fahr' hin, es ist um dich ge - scheh'n! O kehr' zu -

Vl. u. Kl.

Andantino affannato.

K. rück, — mein ei - tel Seh - nen ist nun ge - stillt, — o kehr' zu - rück: — bald fließen

Str.

K. mil - - der dei - ne Trä - nen, bald lacht dir wie - - der stil - les Glück, — bald flie - ßen

K. mil - - der dei - ne Trä - - nen, bald lacht dir wie - [rit.] - der stil - les

[rit.]

*sfp*

[a tempo]

K. Glück. [178]

Sopr. *dolce*

Alt. Chor. Schwa - nen - sang, Schwa - nen -

Ten. *dolce*

Baß.

Fl. *[a tempo]*

*p dolce*

klang tö - net wie - - der auf dich nie - der,

*pp* Schwanensang, Schwanenklang tö - net wie - der auf dich nie - der, wo der

*cresc.* *mf* *dim.* Mein - eid nimmer wohnt, wo nur ew'ger Frie - de thront, wo der

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

Harm.

Undine.

Mein - - eid nimmer wohnt, wo nur ew' - ger Frie - - de thront. - Ich keh'r zu -

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

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

U.  
rück, — dein ei-tel Seh - nen ist nun ge - stillt; ich kehr' zu - rück, — doch nie ver-

*pp* Str. *sf*

U.  
sie - - gen meine Trä - nen, doch nie ver - sie - - gen meine Trä - nen, denn oh - ne

U.  
ihn — lacht mir kein Glück, nein, nim - - mer! nein,  
Kühleborn. *dolce*

Chor. *dolce*  
Schwa - nen -  
Schwa - nen -  
*dolce*

Kl. *mf* *pdolce*

U. *nim - mer!*

K. *sang, Schwa - nen - klang tö - - net wie - der* *sf*

*sang, Schwa - nen - klang tö - - net wie - der* *sf*

U. *dolce* *Oh - - ne*

K. *auf dich nie - - der, Schwanensang,* *sf* *pp*

*auf dich nie - - der, Schwanensang,* *sf* *pp*

U. *ihn lacht mir kein Glück, lacht mir kein Glück, - - denn wo*

K. *Schwanen - klang tö - net wie - der auf dich nie - der, wo der*

*Schwanen - klang tö - net wie - der auf dich nie - der, wo der*

U. *cresc.* Gram im Her-zen wohnt, nimmer wie-der Frie- - de thront, *dim.*

K. *cresc.* Mein - eid nimmer wohnt, — wo nur ew'ger Frie - - de thront, — wo der *mf* *dim.*

Mein - eid nimmer wohnt, — wo nur ew'ger Frie - - de thront, — wo der *cresc.* *mf* *dim.*

U. denn wo Gram wohnt, nicht Friede thront.

K. Mein - eid nimmer wohnt, — wo nur ew'ger Frie - - de thront. O kehr' zu- *mf*

Mein - eid nimmer wohnt, — wo nur ew'ger Frie - - de thront. — O kehr' zu- *cresc.* *mf* *dim.*

*perc.* *mf* *dim.* *pp*

U. Dein ei - tel Seh - nen ist nun ge-

K. rück, — mein ei - tel Seh - nen ist nun ge - stillt, — o kehr' zu-

rück, — sein ei - fel Seh - nen ist nun ge - stillt, — o kehr' zu- *mf*

*sf* *sf*



U. *dim. poco a poco pp*  
 stil - let, ich kehr' zu - rück, — ich kehr' zu - rück, — zu - rück. zu -

K. *dim. poco a poco pp*  
 rück, — o kehr' zu - rück, — o kehr' zu - rück, — zu - rück. zu -

*dim. poco a poco pp*  
 rück, — o kehr' zu - rück, — o kehr' zu - rück, — zu - rück, zu -

Str.  
*dim.*

U. rück! [215] (Gegen den Schluß besteigen alle die Wellen, welche nun imhel-  
 len Silberglanze leuchten und mit Wasserlilien besät scheinen.

K. rück! [214] Der Horizont prangt voll Sterne. Alle versinken langsam in  
 den Fluten während der Vorhang fällt.)

rück!

*p*

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The first system features a long melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this pattern with some melodic variation. The third system includes dynamic markings: *cresc.* in the first measure, *mf* in the second, and *dim.* in the third. The fourth system also features *cresc.* in the second measure. The fifth system includes *f* in the first measure, *pBr.* in the second, and *pp Vel.* in the third. The sixth system concludes the piece with a final cadence in both hands.

# Vierter Aufzug.

Der Hof der Burg Ringstetten. In der Mitte ein mit einem großen Stein bedeckter Brunnen. Hinten erblickt man die erleuchteten Säle, seitwärts ein Portal zum Innern der Burg; diesem gegenüber ein Teil des Gartens mit einer Laube. Es ist Nacht. Beim Aufgehen des Vorhanges ertönt aus den erleuchteten Sälen Jubel und Musik.

## Nº 16. (14). Entr'act Recitativ und Arie.

(Str. Fl. Ob. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pos. Pauk.)

**Largo.**

*f* Fg. Hörn. Str. *p*

B. Pos.

*f* *p*

Kl. *p* Vel. Solo.

Fg.

## Erster Auftritt.

Hugo (reich gekleidet, ruht schlafend, aber von unruhigen Träumen gequält in der Laube.)  
Der Vorhang geht auf.

Str. *sf* *pp* *dim.*

Pauk.

NB. Allegro non troppo.

*p* (Ev. auf der Bühne.) *mf*

\*) Es ist wirksamer, Hugo erst später aus dem Schlosse auftreten zu lassen.

NB. Dieser Zwischensatz ist nicht in der Wiener Partitur enthalten. Es empfiehlt sich jedoch, wie der Anmerkung zufolge Lortzing es sich ursprünglich gedacht hat, das Themavom 3. Viertel des 10. Taktes an als Bühnenmusik hinter der Szene spielen zu lassen. Das Orchester setzt wieder bei dem Fermatentakt ein.

First system of musical notation, featuring piano accompaniment with triplets and dynamic markings like *And.* and *\*.*

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment with triplets and dynamic markings like *And.* and *\*.*

**Allegro, vl.**

Third system of musical notation, starting with a violin part marked *p* and piano accompaniment. Includes a *cresc.* marking.

Fourth system of musical notation, featuring a piano accompaniment with a *fp* dynamic marking.

Fifth system of musical notation, featuring a piano accompaniment with *cresc.* markings.

Sixth system of musical notation, featuring a piano accompaniment with a *ff* dynamic marking and the instruction *Orch. [Hugo stürzt aus dem Schlosse]*. Includes a *Pauk.* marking.

**Hugo.**

Hinweg! hinweg! dein dräuend An- gesicht erstarrt mein Blut zu Eis, macht mich erbeben.

**Recit.**

Seventh system of musical notation, featuring a vocal line for Hugo and piano accompaniment with *pp Str.* marking.

H. Um Mitternacht, sagst du, um Mitternacht? Laß ab, laß ab, nicht trag' ich deinen

H. **Andante.** [sich besinnend]  
 Blick! Entflieh! entflieh! (ersinkt auf die Bank) Wo bin ich? Ha, recht! der wüste  
 Wie hier? Dem wüsten

H. Lärm trieb mich hin-ab, hier setz-te ich mich nie-der, in Schlummer sinkend.  
 Lärm war ich entflohn, ich streck-te mich aufs La-ger und sank in Schlummer.

H. Al-so war's ein Traum, ein Traum! Mir war,  
 Harm-ten.

H. als schwebt' ich ü-ber Meeres-wogen und bis zum Grunde tief schaut' ich hin-ab und sah Un-

H. di - ne dort und Küh - le - born; er sprach: „Die Zeit ist da! um Mit - ternacht mußt du ihn

The first system shows a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are: "di - ne dort und Küh - le - born; er sprach: „Die Zeit ist da! um Mit - ternacht mußt du ihn". The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line.

H. richtend heut' ums Leben bringen.“ „Noch liebt er mich;“ so sprach sie un - ter Tränen, „noch

The second system continues the vocal line with the lyrics: "richtend heut' ums Leben bringen.“ „Noch liebt er mich;“ so sprach sie un - ter Tränen, „noch". The piano accompaniment features a right-hand part with sustained chords and a left-hand part with a simple bass line. A dynamic marking of *p* is present.

H. liebt er mich!“ und schaut' zu mir hin - auf! Doch Küh - le - born, er - grimmend, teilt die

The third system continues the vocal line with the lyrics: "liebt er mich!“ und schaut' zu mir hin - auf! Doch Küh - le - born, er - grimmend, teilt die". The piano accompaniment includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), and Strings (Str.). Dynamic markings include *p* for woodwinds and *fp* for strings. A *mf* marking is also present at the end of the system.

H. Wo - gen, und schäumend türmet Wel - le sich auf Wel - le, ge - spenstge blei - che

The fourth system continues the vocal line with the lyrics: "Wo - gen, und schäumend türmet Wel - le sich auf Wel - le, ge - spenstge blei - che". The piano accompaniment features a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line.

H. Schat - ten tauchen auf, ausstreckend feuchte Ar - me nur nach mir, sie fassen mich, ziehn mich hin -

The fifth system continues the vocal line with the lyrics: "Schat - ten tauchen auf, ausstreckend feuchte Ar - me nur nach mir, sie fassen mich, ziehn mich hin -". The piano accompaniment features a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. A dynamic marking of *fp* is present.

H. ab. — Da plötz-lich schlägt des Ta - ges letz - te Stun - de!

*a tempo*

*f* Fg. Pos.

Ob.

*f* Fg. Pos. B.

Andantino.

H. Und sü - ßer

Fl.

Kl.

*pp*

Recit.

H. Schwa - - nen - sang tönt mir ins Ohr. Un-di-ne öffnet

Larghetto.

H. weinend ihre Arme und schließt mich an die treu - e Brust!

Str.

*sf*

Fl.

Kl. u. Fg.

H. Mir schien der Mor - gen auf - ge - gangen, als sie, den Kranz im

Str.

*sf*

H. Lok - ken - haar, der Unschuld Li - lien auf den Wangen, die Hand mir reichte

Fig. p

H. am Al - tar. O warum wardst du nicht ge -

Fl. tr Fig. u. Vel.

H. bo - ren mir gleich an We - - sen und an Sinn! Denn seit ich

Fl. tr Kl.

H. dich, ja dich ver - lo - ren, ist meines Herzens Ruh' da - hin, ist mei - nes

Fl. Str. cresc. Vcl.

H. Her - - zens Ruh' da - hin. Bin ich aufs neu - e auch ver -

sf



H. bunden, leuchtet nur fern der Lie - be Glück; was ich für sie so heiß emp-

H. fun-den, bringt kei-ne E - - wig - keit zu - rück.

H. Was ich für sie emp - fun-den, bringt kei - ne E - - wig -

H. keit zu - rück, bringt kei-ne E-wigkeit zu - rück, bringt kei-ne E - - wig -

H. keit - zu-rück.

## Recit.

H.  Was regt so hef-tig die Er-in-nerung? Er-faßt mich Furcht vor jener bösen Macht? Er-

H.  zit-terst du? Auf, Hugo, sei ein Mann! Laß nicht von tol-lem Gei-ster-spuk dich

H.  schrecken, so lange Kraft in deinen Sehnen wohnt!

(Musik hinten aus dem Schloß.)

*Red.* \* *Red.* \*

H.  Ha! eben recht, ihr Jubel-töne! Ihr mahnet mich an mei-ne

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

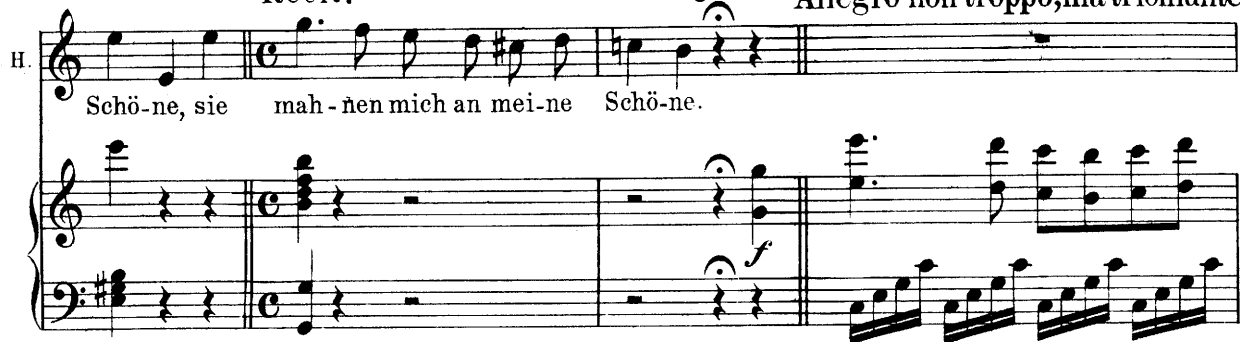
H.  Schö - - ne Ha! e - ben recht! die Ju - bel - tö - ne, sie mahnen mich an meine

Orch. 

Recit.

vi-  
θ

Allegro non troppo, ma trionfante.

H. 

Schö-ne, sie mah-nen mich an mei-ne Schö-ne.

H. 

H. 

Nur sie, die al-le Reize

H. 

schmücken, die ho-he, herr-li-che al-lein, Ber-tal-da nur kann mich be-

H. 

glücken, Ge-fähr-tin mir durchs Le-ben sein, ja, Ge-fähr-tin mir durchs Le-ben

H. sein. Drum soll mich Geisterspuk nicht blen - den,

H. ich bin der Mann, zu wider - stehn! Beim ew'gen Gott! ich will voll-

H. en - den, müßt' ich im Kampf auch un-ter-geh'n, müßt' ich im Kampf auch unter-

H. geh'n! Nur sie, die al - le Reize schmücken, die ho - he, herr - liche al -

H. lein, Ber-tal-da nur kann mich be - glük - ken, Ge-fährtin

H. mir durchs Le - ben sein! (lein!) Ja, spräche selbst die Höl - le drein, mein bleibt sie,

H. mein! Ber-tal-da nur kann mich be - glük - ken, Ge-fähr-tin

H. mir durchs Le - - ben sein! (mein!) Ja, spräche selbst die Höl - le drein, mein bleibt sie,

H. **Mosso.** mein, mein bleibt sie, mein bleibt sie, mein, mein bleibt sie, mein bleibt sie,

H. mein! mein! mein bleibt sie, mein! [202] (Er geht schnell ab ins Schloß)

## Zweiter Auftritt.

Veit und Hans (kommen von der anderen Seite). Später Undine.

**Veit.** Laßt mich in Ruh', ich habe keine Lust mehr zum Trinken. Mir ist die Kehle wie zugeschnürt.

**Hans** (betrunken, mit einem Humpen). Das ist nicht wahr!

**Veit.** Was ist nicht wahr?

**Hans.** Das Euch die Kehle zugeschnürt ist.

**Veit.** Ich sage: wie zugeschnürt — vor Ärger, vor Galle; ich habe nichts heute, nichts als Galle geschluckt.

**Hans.** Das ist wieder nicht wahr! Wir haben Niersteiner und nicht Galle getrunken.

**Veit.** Ach, laßt mich —

**Hans.** Widersprecht mir nicht — es war Nier-

steiner, und das vom besten. Tut mir die Liebe, noch einen Schluck, und es wird Euch besser zu Mute. Ich hab' Euch lieb — ja wahrhaftig, ich hab' Euch lieb, und — „im Wein ist Wahrheit“ — das ist ein altes, aber gutes Sprichwort: also ist es wahr, daß ich Euch lieb habe, und nun müßt Ihr mir's auch glauben. Glaubt Ihr's?

**Veit.** Ja doch, ich glaub' es.

**Hans.** So ist's recht. Ihr müßt mir immer glauben, wenn ich Euch etwas sage. Vor dreißig Jahren, wenn mir einer gesagt hätte — ach, damals hättet Ihr mich kennen müssen; ich war ein flotter — na — die Reichsstadt weiß von mir zu erzählen.

## No 17. (15). Lied.

(Str. Fl. Ob. Fg.)

Moderato.

Hans.

1. Ich war in meinen  
Str.  
jungen Jah-ren ein feu-ri-ges, ver-lieb-tes Blut, die Frau-en haben's wohl er-  
fah-ren, ich war ein rech-ter Tu-nicht-gut. Ich rauf-te, spiel-te, doch am  
Holz.  
mei-sten konnt' ich hier bei dem Humpen lei-sten. Vor-bei

Hs. *ist al - les, nur den Wein - den lieb' ich noch, den lieb' ich*

Str.

Hs. *riten.* *a tempo*  
*Veit (ihm auf die Achsel klopfend).*

noch, den lieb' ich noch. Im Wein ist Wahrheit nur al - lein, im Wein ist

Fl.

*colla voce*

V. Wahrheit nur al - lein. 2. Ich

*f* Tutti *dimp* *f*

V. war von je ein ar - mer Teu - fel, doch brav und ehr - lich im - mer - dar; viel

*p*

V. besser ging mir's oh - ne Zwei - fel, wenn ich nicht stets so blö - de war. Ich

v. *konn-te un-ter Kai-sers Fah- - nen mir schon den Weg zum Ruh-me*

v. *bah-nen; doch sah ichs da-mals noch nicht*

v. *ein, weil ich ein E-sel, weil ich ein E-sel, weil ich ein*

*rit.*

*colla voce*

**Hans** (ihm auf die Achsel klopfend).

v. *E-sel! Im Wein ist Wahrheit nur al-lein, im Wein ist Wahrheit nur al-*

*a tempo*

*Fl.*

Hs. *lein.*

*f*

*dim. p*

*f*

*Veit.*

*3. Von*



Hans.

v. *p*

Lie-be hab' ich nichts er-fah-ren, mich stör-te mei-ne Blö-dig-keit. Mir

Veit.

Hs. zürn-te man in frü-hern Jah-ren ob all-zu-gro-ßer Drei-stig-keit. War

Hans.

v. mit 'nem Mädchen ich al-lei- - ne, und sprach sie sanft: Ich bin die dei-ne,

Veit.

Hans.

dann war \_\_\_\_\_ ich stumm, dann war ich stumm. Nein, du warst

Hs. *rit.* *a tempo*

dumm, nein, du warst dumm, dumm, dumm, dumm, dumm! Im Wein ist

*colla voce*

Hs. *Wahrheit nur al - lein, im Wein ist Wahrheit nur al - lein.*

Fl.

Hs. *4 Fort mit dem Weib, ob sanft, ob sprö - de, wir*

*dimp* *f* *p*

Hs. *Veit.*  
*bleiben frei, her dei - ne Hand! Da bin ich schüchtern nicht und blö - de, wenn's*

V. *Freiheit gilt und Va - ter - land! Wie sie uns necken, pressen, schrau - ben, den*  
*Hans.*

*Wie sie uns necken, pressen, schrau - ben, den*

V. *deut - schen Sinn soll nichts uns rau - ben.*

Hs. *deut - schen Sinn soll nichts uns rau - ben. So \_\_\_\_\_ soll es*

V. *rit.*  
So soll es sein! So soll es sein!

Hs. sein! So soll es sein! So soll es sein!

*colla voce*

V. *a tempo*  
So soll es sein! und nicht beim Wei-ne nur al-lein, und nicht beim

Hs. So soll es sein! und nicht beim Wei-ne nur al-lein, und nicht beim

Fl.

V. Wei-ne nur al-lein! [♩]

Hs. Wei-ne nur al-lein! [♩]

*f* *dimp* *f*

**Hans.** Laßt uns jetzt wieder hingehen, es ist hier finster und schauerlich, und drinnen ist's heil und lustig.

**Veit.** Das ist's ja eben, Meister Hans, was mir die Kehle zuschnürt; ich kann nicht fröhlich sein, weil ich der frühern Zeiten heute mehr als je gedenke. *Erinnert Ihr Euch noch des großen Festes, das der Herr Ritter damals zu Ehren seiner jungen Gattin gab?*

**Hans.** Wie sollt' ich nicht. Ich war an jenem Abend sehr be—vergnügt.

**Veit.** Wie war doch alles so entzückt von ihrer Liebenswürdigkeit.

**Hans.** Von ihrer Schönheit —

**Veit.** Von ihrer Herzengüte —

**Hans.** Von ihrer Wohltätigkeit —

**Veit.** Sie war das bravste Weib auf Erden.

**Hans.** Das war sie. Sie soll leben!

**Veit** (wehmütig). Ach! die lebt nicht mehr.

**Hans.** Das ist ihre Sache. Für uns soll sie leben.

(Er reicht ihm den Humpen.) Trinkt Ihr zuerst.

**Veit.** Es sei. Für mich bis in alle Ewigkeit. (Trompeten, Pauken und Jubelruf: „Es lebe das Brautpaar“ hinter der Szene.) Ha! das schneidet mir durch die Seele. Mir wird jeder Tropfen zu Gift. Sie mußte unterliegen und diese Schlange triumphiert. Seht, Meister Hans, ich bin nicht boshaft, aber wüßt' ich ein Mittel, diese Lustbarkeit zu stören, bei Gott, ich tät's!

**Hans.** Hähä, da weiß ich Rat. Warum mußte der Brunnen hier mit einem Stein verschlossen werden?

**Veit.** Weil der Plagegeist Kühleborn in ihm sein Wesen trieb und die schöne Braut ewig neckte.

**Hans.** Nun also: laßt uns den Brunnen wieder öffnen, dann geht vielleicht der Teufel los.

**Veit.** Meister Hans, das ist ein guter Einfall, darauf wärt' Ihr nüchtern nicht gekommen.

**Hans.** „Im Wein ist Wahrheit“, ich sag' es ja.

**Veit.** Ans Werk. Doch werden wir's allein nicht zwingen.

**Hans.** 's gilt den Versuch. Das wird so einer von meinen Jugendstreichern.

# No 18. (16). Finale.

(Str. Fl. Kl. Fg. 4 Hörn. Tr. Pos. Tub. Pauk.)

**Allegro non troppo.**

Veit. (horcht am Brunnen) Hört nur, wie es unten kocht und braust.

Str. *pp*

Fg. u. B.

Hans. Richtig, es braust. Ich kann nur nicht unterscheiden, ob das im Brunnen

oder in meinem Kopfe ist. Veit. Greift an! Hans. Greift an! Entweder bin ich so stark, oder

der Stein ist so leicht. Veit. Auch mir kommt es vor, als ob von unten jemand hülfe.

Pos.

Habt Ihr gefaßt? Hans. Auf! (Sie heben den Stein vom Brunnen.) Unterirdisches Getöse. Hans und Veit laufen davon. Ein heller Schein

leuchtet aus dem Brunnen und eine Wassersäule sprudelt hervor, aus welcher sich eine weißverschleierte Gestalt (Undine) entwickelt.

*ff* G. Orch.

(Sie schwebt über den Rand des Brunnens.)

Fl. G. Orch.  
*p* *f*  
 Kl.

Fl. G. Orch.  
*p* *f*  
 Kl.

Ob. Fg.  
*p* *f*  
 Fg.

Ob. Fl. Ob. Kl.  
*p* *f* *p*  
 Fg.

Kl. Undine Vel. Solo.  
*f* *p* *sosten.*  
 Fg.

blickt seufzend nach den erleuchteten Fenstern und geht langsam und weinend in die Burg.

Vl. u. Fl.  
*sf*

Fl. Horn Solo. Fl. Fg.  
*pp* *f*  
 Kl. Kl. Vel.

Allegro moderato.

Verwandlung: Festlich erleuchteter Prunk-

saal mit großen Bogenfenstern im Hintergrunde.

**Dritter Auftritt.**

Hochzeitgäste, Ritter und Frauen, Pagen und Edelknechte, Hugo und Bertalda. Später Undine  
Zuletzt Kühleborn und die Wassergeister.

Hugo (blaß, in großer Aufregung, tritt vor).

Füllt die Po - ka - le! Fröhlichkeit strahle aus jedem Aug', aus jeglichem

Blick; preisend die Schönen lasset er - tö - nen schallende Lie - der von Lie - bes-

H. glück, schallen-de Lie-der von Liebes-glück.

Chor.  
Sopr. Füllt die Po-ka - le! Fröhlichkeit  
Alt.  
Ten.  
Baß. *f*

G. Orch.

strah-le aus jedem Aug', aus jeglichem Blick; preisend die Schö - nen, lasset er-

tö - nenschallen-de Lie-der von Liebes - glück, schal-len-de Lie - der von Liebes -

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

Hugo (für sich). Bert. (zu Hugo)

glück! Woher die Angst, die mich verzehrt? Kaum ber-ge ich die bange Pein! Das höchste

B. Fl.

B (besorgt)

Glück ist mir be-schie-den, da ich dich ganz darf nennen mein! Was stiehlt die Glut von deinen

*dolce*

B. Hugo.

Wan-gen? Was ist dir, teurer Freund? O sprich! O mir ist wohl! Unnützes Bangen, nichts ist es,

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

*Fig.*

H. Bertalda. Hugo.

nichts, beruh'ge dich! Sprich, teurer Freund! Un-nützes Bangen! O mir ist wohl, beruh'ge

*pp* *Str.*

H.

dich, beruh'-ge dich! Füllt die Po-ka-le! Fröhlichkeit strah-le aus jedem

H.

Aug', aus jeglichem Blick!

Chor. Preisend die Schö-nen lasset er-tö-nen schallende



Lie - der von Liebes - glück, schal - len - de Lie - der von Lie - bes - glück!

Bertalda.

Mein teurer Freund, der al - ten Sit - te muß man ge - hor - sam sich

Fl. VI.

B.

zeigen; ge - währe mir daher die Bit - te, laß schlingen uns den Hochzeit - rei - gen.

Chor.

So sei es,

Fl.

Fg.

cresc.

Hugo (galant)

ja, den Hoch - zeit - rei - gen! auf, auf, be - ginnt den Hoch - zeit - reigen! In

## Bertalda.

H. *Sist bald*  
eu-ren Hän-den ist die Macht, ihr teu-ren Gä-ste; doch zu zei-tig dünkt mir's.

*p*

B. Mitternacht! (entsetzt) Geliebter Freund, du machst mir  
H. Mitternacht!

Chor. Was er-grei-fet so plötz-lich ihn!

*[p]*

*sf* #2. #2. #2. #2.

B. Hugo (für sich).  
bange. Will ein Traum, ein töricht eitler Traum mich schrecken? Ich bin ein Mann, ich bin ein

H. Bertalda (zu den Gästen).  
Mann, nichts soll mich beu-gen! Weiht euch der

Chor. Was er-grei-fet so plötz-lich ihn!

*[p]*

Fl. *3*

*p* Pauk.

(leise zu Hugo) Hugo.

B. Freu-de! Auf, sei ein Mann! Füllt die Po-ka - le! Fröhlichkeit nein,nein!

Kl. *f* *p*

Fg.

Meno. Tempo di Menuetto.

E. *ad lib.* das nicht! Beginnt den Reigen! (Die Gesellschaft stellt sich paarweise zum Tanze.)

*f* *p* *colla parte* *f*

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

(Als Hugo Bertald's Hand ergreifen will, beginnt die Turm-

2. *cresc.* *f* Fl. Ob. *p*

uhr in gemessenen Zwischenpausen in dumpfen Tönen „zwölf“ zu schlagen.)

Vel.

Hugo (erbebt beim ersten Schläge).

Bertalda (ihm zuflüsternd).

Ha! es schlägt! Mitternacht! Fas-se dich, sei ein Mann!

VI. u. Kl.

Glocke 1. p

Hugo.

Bertalda.

Hörst du nicht jene Stimme aus der Tie - fe? Er - greifet Wahn - sinn dich?

Fl.

Hugo.

(Donnerschlag.)

Mir graut! - Mein Blut - starrt zu Eis! Mitternacht!

Fg. u. Br.

9pp 10. 11. 12.

Andante.

(Bei dem letzten Schlag „zwölf“ fürchterlicher Donnerschlag, alle Lichter verlöschen, Sturmwind von außen, allgemeiner Schreckensruf der Anwesenden. Ein bläulicher Lichtschein leuchtet von der Seite, von welcher

p G. Orch. Tuba ff

Un poco più moto.

Undine, nach der Mitte der Bühne schreitend, auftritt.)

Hugo (welcher zur Seite im Vordergrunde steht).

Ha! nun er - kenn' ich, mein Traum wird

Kl. Str. pp

H. *ad lib.*  
 wahr! Du kommst zu richten, nimm mich hin! Doch laß noch einmal, eh ich ster-be, dein lieblich

(Undine schlägt den Schleier zurück.)  
 H. An- gesicht mich schau'n! O hol-des Bild, das mich so hoch be - glück-te, noch

Fl. Str.  
 Kl.  
 Fg.

(Undine breitet die Arme aus.)  
 H. einmal gönne mir die Se-ligkeit, dich liebend zu um-fangen! Du winkst mir, ich

VI.  
 pp

(er eilt in ihre Arme) *morendo* (Er sinkt betäubt zu ihren Füßen nieder.) Unter-  
 H. komme! So laß mich sterben! [215] Fl.

**Rapidamente.**

einem zweiten Donnerschlage versinken Hugo und Undine.) (Durch die vom Sturm geöffneten Fenster gewahrt

Chor. Es rast der Sturm, die

**Rapidamente.**

G. Orch.

man Blitze und vernimmt das Toben der Wellen.)

Mau - ern stür - zen ein! All - - mäch - tiger, All -

mäch - tiger! du wollest gnä - dig sein, du wollest gnä - dig sein, du wollest

gnä - dig sein, du wollest gnä - - - dig sein!

Der Chor entflieht nach allen Seiten, dann stürzt unter furchtbarem Krachen der Saal zusammen. Die Fluten

dringen, Schutt und Trümmer vor sich her wälzend, bis ans Proscenium, immer höher steigend. Man gewahrt nach

und nach ein Flimmern glänzender Gegenstände, bis endlich, nachdem die Wogen die Soffiten erreicht, der Krystall-

palast des Wasserfürsten mit funkelnden Steinen, Muscheln und Zieraten etc. erscheint.)

Diese Musik wird wiederholt bis die letzte Dekoration vorbereitet ist. \*)

\*) In der Wiener Partitur fehlt das Wiederholungszeichen, da die Musik durch die zwischen  $\oplus$  und  $\oplus$  stehenden 44 Takte verlängert ist. Edition Peters 9059

The musical score is arranged in seven systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a complex rhythmic pattern in the bass with a treble accompaniment. The second system includes a 'Pauke' (snare drum) instruction and dynamic markings 'dim.' and 'p'. The third system features a prominent triplet pattern in the bass. The fourth system has a 'f' (forte) marking and continues the triplet motif. The fifth system shows a 'p' (piano) marking and a 'tr' (trill) ornament. The sixth system is marked 'Calmato.' and features a 'p' marking. The seventh system concludes with a 'sost.' (sostenuto) marking and continues the triplet pattern.



First system of musical notation, featuring piano accompaniment with triplets and a *cresc.* marking.

Second system of musical notation, featuring piano accompaniment with *f* and *p* dynamics, and a *dim* marking.

Third system of musical notation, featuring piano accompaniment with triplets.

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment with triplets and a *b2* marking.

(Wassergeister sind überall gruppiert. In der Mitte auf einer Erhöhung Kühleborn, zu seinen Füßen Hugo und

Score for woodwinds: Fl. 3, Kl., and Ob. p. Kl. 3. Includes a *p* dynamic marking.

Undine. Alle strahlen in glänzenden Gewändern.)

Score for woodwinds: Holz. *riten. poco a poco*. Includes a *p* dynamic marking.

Score for strings: Str. *pp rall. poco a poco*. Includes a *p* dynamic marking.

Recit. Kühleborn (zu Hugo).

Du freveltest an dieser reinen Unschuld, dein Leben war verwirkt! Doch schuldlos litt die

Str.

*ff* G. Orch. *p*

K. Ar-me, drum möge Gnade walten! Um ih-retwillen soll dir verzie-hen sein! Du bleibst fortan bei

K. uns! Das deine Stra-fe! Vernehmt's, ihr Seelen-

*mf* *cresc.* *f*

Andante.

K. vol-len, die ihr unsrer spottet, so rä-chen sich die See-len - lo-sen!

Fl. *p*

Ob. *p*

Fg.

Tempo precedente.

Chor. Schwa - nen - sang, Schwa - nen -

Tempo precedente.

Fl.  
Kl.  
*p*

klang tö - ne wie - der auf dich nie - der!

Undine.

*dolce*

Oh - - - ne dich lacht mir kein Glück, lacht mir kein

Hugo.

*dolce*

Oh - - - ne dich lacht mir kein Glück, lacht mir kein

Kühleborn.

*dolce*

Oh - - - ne ihn lacht ihr kein Glück, lacht ihr kein

Schwanensang, Schwanenklang tö - ne wie - der auf dich

*pp* Harm.

U. *cresc.* Glück, — denn wo Gram im Her-zen wohnt, *dim.* nim-mer wie-der Frie - de

H. *cresc.* Glück, — denn wo Gram im Her-zen wohnt, — nim-mer wie-der Frie - de *dim.*

K. *cresc.* Glück, — denn wo Gram im Her-zen wohnt, — nim-mer wie-der Frie - de *dim.*

*cresc.* nie - der, wo der Mein - eid nimmer wohnt, *mf* wo nur ew'-ger Frie - de *dim.*

Quart. *cresc.* *Harm.* *mf* *dim.*

U. thront, denn wo Gram wohnt, — nicht Frie-de

H. thront, denn wo Gram woh-net, nim-mer wie - der Frie-de

K. thront, denn wo Gram — woh-net, nim-mer wie - der Frie-de

*cresc.* thront, wo der Mein - eid nimmer wohnt, *mf* wo nur ew'-ger Frie - de *dim.*

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

Allegro giubiloso.

U. thront! Hei - ßer Dank sei dir ge - bracht, sei dir  
 H. thront! Hei - ßer Dank sei dir ge - bracht, sei, ew'ge  
 K. thront! Hei - ßer Dank sei, ew' - ge Macht, sei, ew'ge

thront! Hei - ßer Dank sei dir ge bracht, hei-ßer Dank, hei-ßer

Allegro giubiloso.

sei, ew'ge

*f* G. Orch.

U. dar - - - ge - bracht! [Φ]  
 H. Macht, dir dar - ge - bracht! [Φ]  
 K. Macht, dir dar - ge - bracht! [Φ]

Dank sei dir ge - bracht!  
 Macht, dir dar - ge - bracht!

(Der Vorhang fällt.)

# Nachtrag.

## Ballett

im Finale des zweiten Aufzuges.

No 1.

Allegro.

The musical score is written in 6/8 time and consists of six systems of piano and orchestra parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part is marked *f* G. Orch. in the first system. The first system includes a trill (Tr.) in the piano part. The second system features dynamics *mf*, *cresc.*, and *f*. The third system is marked *ff*. The fourth system includes markings for *Holz.* and *VI.* in the piano part, and *p* in the orchestra part. The fifth system includes a trill (*tr.*) and *cresc.* in the piano part, and *f* in the orchestra part. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The system begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure is marked *p*. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. The system starts with a 4/2 time signature. The right hand has a melodic line with a slur and a tie. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *sf*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. The system begins with a double bar line and a repeat sign. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. The system continues with the melodic line in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. The system continues with the melodic line in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *sf*.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. The system continues with the melodic line in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *ff*.

Seventh system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. The system continues with the melodic line in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand.

First system of a musical score in B-flat major, 2/4 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melodic line with a trill (tr.) at the end. Dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.).

Second system of the musical score. The piano part continues with chords and eighth notes. The right hand has a more active melodic line. Dynamics include forte (f).

Third system of the musical score, concluding the first piece. It features a final cadence with a fermata over the final chord in both hands.

No 2.

Allegretto.

First system of the second piece, in D major, 2/4 time. The piano part has a simple accompaniment. The right hand has a melodic line with a trill (tr.) at the end. Dynamics include piano (p) and staccato (stacc.).

Second system of the second piece. The piano part has a steady accompaniment. The right hand has a melodic line with a trill (tr.) at the end. Dynamics include piano (p).

Third system of the second piece. The piano part has a steady accompaniment. The right hand has a melodic line with a trill (tr.) at the end.

Fourth system of the second piece, concluding with a final cadence. Dynamics include staccato (stacc.) and crescendo (cresc.).



First system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#). Dynamics: *p* (piano) and *f* (forte). Includes first and second endings.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: one flat (Bb). Features triplet markings (*3*) in both staves.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: one flat (Bb). Dynamics: *ff* (fortissimo). Features triplet markings (*3*) in both staves.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: one flat (Bb). Includes woodwind parts: *Tr.* (Trumpet) and *Hörn.* (Horn). Dynamics: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Includes the label *Holz.* (Woodwinds).

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: one flat (Bb). Dynamics: *ff* (fortissimo). Features triplet markings (*3*) in both staves.

Sixth system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: one flat (Bb). Dynamics: *p* (piano) and *stacc.* (staccato). Features triplet markings (*3*) in both staves.

Seventh system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: one sharp (F#). Final system of the page.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic motifs and articulations in both staves.

Third system of musical notation, including dynamic markings *cresc.* and *p*. The treble staff features more complex rhythmic patterns, while the bass staff continues with harmonic support.

Fourth system of musical notation, marked with *p*. The treble staff has a dense texture of eighth notes, and the bass staff has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, ending with a fermata and a final chord. The treble staff has a melodic line that concludes with a fermata, and the bass staff has a final chord.

**Nº 3.**  
**Larghetto.**

Sixth system of musical notation, starting with *Ob. Solo* and *con espress.*. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f Str.* and *pp*. There are also markings *Red.* and asterisks.

Seventh system of musical notation, including *Fig.* and *Red.* markings. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. There are also markings *Red.* and asterisks.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a complex melodic line with many accidentals. Bass staff contains a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics include *mf* and *cresc.*. Rehearsal marks are indicated by asterisks and the word "Red." below the staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with a *Fl.* (Flute) marking. Bass staff continues the accompaniment. Dynamics include *p*. Rehearsal marks are indicated by asterisks and the word "Red." below the staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with many accidentals. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Rehearsal marks are indicated by asterisks and the word "Red." below the staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with many accidentals. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *rit.* and *tr.* (trills). Rehearsal marks are indicated by asterisks and the word "Red." below the staff.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with a *Ob.* (Oboe) marking and *a tempo* dynamic. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *Vel.* (Vivace). Rehearsal marks are indicated by asterisks and the word "Red." below the staff.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with a *Fl.* (Flute) marking. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Rehearsal marks are indicated by asterisks and the word "Red." below the staff.

Seventh system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with many accidentals. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Rehearsal marks are indicated by asterisks and the word "Red." below the staff.

Allegro.

*f* G. Orch.

This system shows the beginning of a piano introduction. The tempo is marked 'Allegro.' The music is in 2/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A 'G. Orch.' (Grand Orchestra) marking is present.

Allegro.

*p*

This system continues the piano introduction. The tempo remains 'Allegro.' The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic is marked piano (*p*).

*sf* *p*

This system continues the piano introduction. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic is marked *sf* (sforzando) in the right hand and *p* (piano) in the left hand.

*sf*

1. 2.

This system continues the piano introduction. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic is marked *sf* (sforzando). The system concludes with first and second endings.

*ff*

This system continues the piano introduction. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic is marked *ff* (fortissimo). The system concludes with triplets in the right hand.

*pp*

This system continues the piano introduction. The right hand has a more active melodic line, and the left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic is marked *pp* (pianissimo).

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, followed by a melodic line with eighth notes and a quarter rest. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the piece. It features a *ff* (fortissimo) dynamic in the bass staff and a *p* (piano) dynamic in the treble staff. Triplet markings (*3*) are present over eighth notes in both staves. A repeat sign is used to indicate a return to an earlier section.

The third system shows a *ff* dynamic marking in the bass staff. The treble staff continues with eighth-note patterns and rests. The bass staff features a steady accompaniment of chords and eighth notes.

The fourth system includes a *ff* dynamic in the bass staff and a *p Harm.* (piano harmonic) marking in the treble staff. A *D.S.* (Da Capo) marking is present at the end of the system, along with repeat signs. Triplet markings (*3*) are also visible.

CODA.  
Più mosso.

The fifth system begins the CODA section. It starts with a *p* (piano) dynamic in the bass staff and a *cresc.* (crescendo) marking in the treble staff. The music is marked *Più mosso* (more slowly).

The sixth system continues the CODA section with a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

Es folgt das Recitativ Bertaldas: „Vernehmet, Ritter u. Vasallen“ mit vorhergehendem Cdur-Akkord vom ganzen Orchester.