BSB

G. F. Händel's

Werke.

Für die Deutsche Händelgesellschaft

herausgegeben von

Friedrich Chrysander.

Lieferung XLVIII.

Instrumentalmusik.

1. Orgel-Concerte.

Fünf Concerte mit Orchester. — Vier Concerte für Klavier oder Orgel arrangirt.

2. Orchester- und Kammermusik.

Drei Ouvertüren. — Sonate für Viola da Gamba und Klavier. — Trio. — Drei Sonaten für Flöte. Sinfonie und Hornpipe.

3. Klaviermusik und Cembalo-Bearbeitungen.

Klavierbuch aus der Jugendzeit. — Partita. — Sechs kleine Fugen. — Lesson. — Arrangements von fremder Hand für Klavier. — Eine Rinald-Arie mit Händel's Klavierbegleitung. — Babell's Suiten-Arrangements aus Händel's Opern (Rinald u. a.).

Leipzig,

Stich und Druck der Gesellschaft.

1894.

BSB

BSB

Georg Friedrich Händels

Werke.

Für die Deutsche Händelgesellschaft

herausgegeben

von

Friedrich Chrysander.

Leipzig.

Stich und Druck der Gesellschaft.

BSB

BIBLIOTHEK
R[illegible]
MONACENSIS

BSB

Sammlung

verschiedener

Instrumental-Werke

für

Orgel und Klavier,

Orchester- und Kammer-Musik

von

G. F. Händel.

BSB

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BSB

VORWORT.

In diesem Bande ist dreierlei Art von Instrumentalmusik vereinigt: Musik für Orgel, — für Orchester- und Kammer-Instrumente, — und für Klavier.

I.

ORGEL-CONCERTE.

1. 2. 3. Ausser den in Band 28 publicirten 12 Concerten schrieb Händel ähnlich noch Zwei Concerte, die hier S. 2—28 gedruckt sind. Die Vorlage zu dem ersten Stücke (*F*dur) bildete die sechste Kammer-Sonata aus op. 5 (Band 27, S. 188). In derselben Weise hat er in dem zweiten Concert (*A*dur) das elfte der grossen Concerte (Bd. 30, S. 148) für Orgel umgearbeitet. Der künstlerische Werth beider Stücke besteht eben in dieser Bearbeitung.

Von beiden Concerten sind die Autographen im Buckingham Palast erhalten; bei dem ersten Concert fehlt das letzte Blatt, welches sich aber im Fitzwilliam Museum in Cambridge findet und am Ende ausser den mit Bleistift nachträglich hinzu gefügten Worten »*adag ad libit*« die Bemerkung trägt: »*Fine | G. F. H. | London. April 2. | 1739.*« Hiermit haben wir eine sichere Angabe für die Entstehung beider Stücke.

J. Walsh publicirte dieselben bald darauf in Stimmen als »*Two Concertos for the Organ and Harpsicord with the Instrumental Parts for Violins, Hoboys, &c. in Seven Parts. Compos'd by Mr Handel* [·] *2d Set.*« Der von ihm gedruckte Orgel- oder Klavierpart enthält zugleich die Musik der Orchesterstimmen in einer Art von Klavierauszug, wodurch dieser Part unabhängig von den Orchesterstimmen brauchbar war und sich auch separat sehr gut verkaufte. Aus geschäftlichen Rücksichten wünschte Walsh nun wenigstens das Orgel- oder Klavierbuch dieser zweiten Sammlung ebenfalls auf sechs Nummern zu bringen und dadurch dem der ersten Sammlung gleich zu machen; weil aber Händel ihm nur zwei Concerte lieferte, so benutzte er den von dem Komponisten selber eingeschlagenen Weg und liess durch einen seiner mnsikalischen Hülfsarbeiter aus den 12 Grand Concerts noch vier andere Concerte »für Klavier oder Orgel« zusammen schreiben. Darauf konnte er diese zweite Sammlung als »A Second Set of Six Concertos for the Harpsichord or Organ. Compos'd by Mr. Handel« am Sonnabend den 8. November 1740 gedruckt in die Welt senden und sie damit der vorauf gegangenen ersten sowie der 1760 folgenden dritten Sammlung an Umfang gleich machen. Wirkliche Orgelconcerte mit Orchester-Begleitung waren diese vier Stücke nicht, auch sind niemals gedruckte Orchesterstimmen davon erschienen; es waren lediglich dürftige Arrangements jener Musik für Klavier, unter Umständen auch für Orgel, zu Handelszwecken. Selbstverständlich entstand diese Bearbeitung ohne Händel's Betheiligung, zeigt aber auf's neue, wie gleichgültig er sich solchen Ausbeutungen seines Verlegers gegenüber verhielt. Bei der unvergänglichen melodienreichen Musik, die ihnen zu Grunde liegt, verbreiteten sie sich weit, namentlich auch durch den billigen Nachdruck von Harrison & Co., und gehörten bis in unser Jahrhundert hinein zu den am meisten in England gespielten Stücken dieser Art. Als bezeichnend hierfür habe ich die künstlerisch völlig werthlosen Arrangements dieser vier Concerte Seite 29—50 in kleineren Noten mitgetheilt.

4. Concert für zwei Orgeln mit Orchester in *D*moll (S. 51—56); nur ein Satz. Dasselbe ist dem ersten Satze des vierten Orgel-Concertes der dritten Sammlung (Bd. 28, S. 115) ganz gleich. Im Fitzwilliam Museum zu Cambridge sind Autograph und Schmidt's Abschrift erhalten, letztere von Händel mit Bemerkungen versehen; eine andere Abschrift von Schmidt befindet sich in Mr. Lennard's Sammlung (vol. 11).

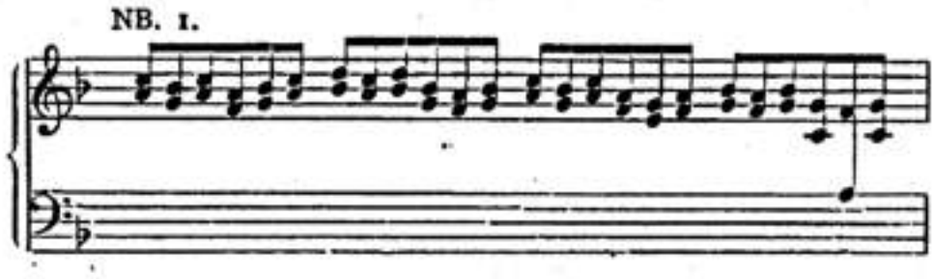
Nur dieser *D*moll-Satz ist vorhanden. Händel hat aber in Schmidt's Kopie mit Bleistift den Schluss S. 55 von A an durchstrichen und die beiden Takte B S. 55 dafür geschrieben, die also zu einem folgenden Satze überleiten. Hiernach möchte man vermuthen, dass noch weitere Sätze in dieser Gestalt für zwei Orgeln beabsichtigt waren. Weil aber die Kürzung und der überleitende Schluss sich in dem ersten Satze des genannten vierten Concertes finden, so ergiebt sich, dass sie für dieses Stück bestimmt waren, und ferner, dass das vierte Concert der dritten Sammlung später entstanden ist, als der Satz für zwei Orgeln. Letzterer ist daher nur als ein nicht weiter fortgesetztes Experiment anzusehen, unternommen wahrscheinlich zu derselben Zeit, wo die im 47. Bande gedruckten Doppel-Concerte entstanden.

5. Concert in *D*moll (S. 57—67). Von Arnold gedruckt; Autograph im Buckingham Palast. Besteht nur aus zwei Sätzen. Zwischen denselben (S. 63 und 64) macht Arnold folgende Angabe über ein Orgel-Extempore »Organ Ad° e par una Fuga All° ad libitum«, welche im Autograph fehlt, aber richtig sein wird.

6. Concert in *F*dur (S. 68—100). Dieses lange Stück ist ebenfalls von Arnold in bekannter Fehlerhaftigkeit gedruckt. Autographe Vorlagen davon sind nur theilweise und authentische Abschriften gar nicht vorhanden. Im britischen Museum (Add. Mss. 30, 310) befindet sich der von Händel in zusammen hängender Folge geschriebene Orgelpart des ersten, zweiten, fünften und siebenten oder letzten Satzes. Diese Theile sollten also mit dem »Organo ad

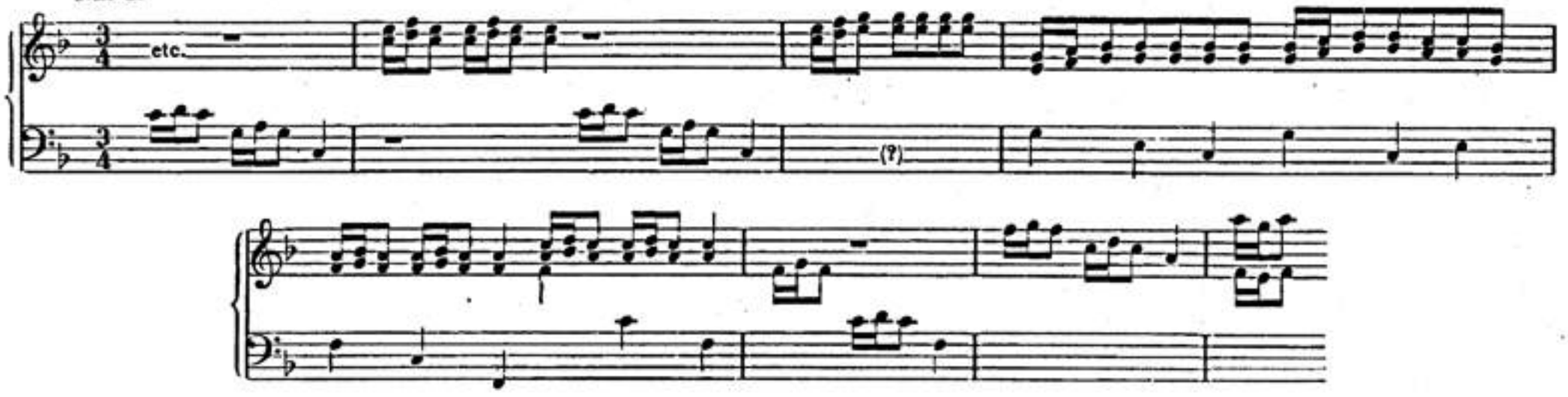
libitum« (S. 78) zusammen ein Concert von fünf Sätzen bilden. Von dem ersten Satze, der Ouvertüre, ist ausserdem ein voll harmonisirter Orgelpart im Fitzwilliam Museum erhalten. Denselben habe ich S. 69 unten in einer Anmerkung mitgetheilt; er kann als Beispiel und Anleitung dienen, wie die in der Aufzeichnung so kahl erscheinende Orgelstimme beim wirklichen Vortrage auszuführen ist. Zu dem fünften Satze (S. 85) finden sich dann im Fitzwilliam Museum noch drei kleine Einschaltungen für die Orgel, als NB. 1, 2 und 3 bezeichnet. Die erste derselben von 4 Takten lautet:

NB. 1.



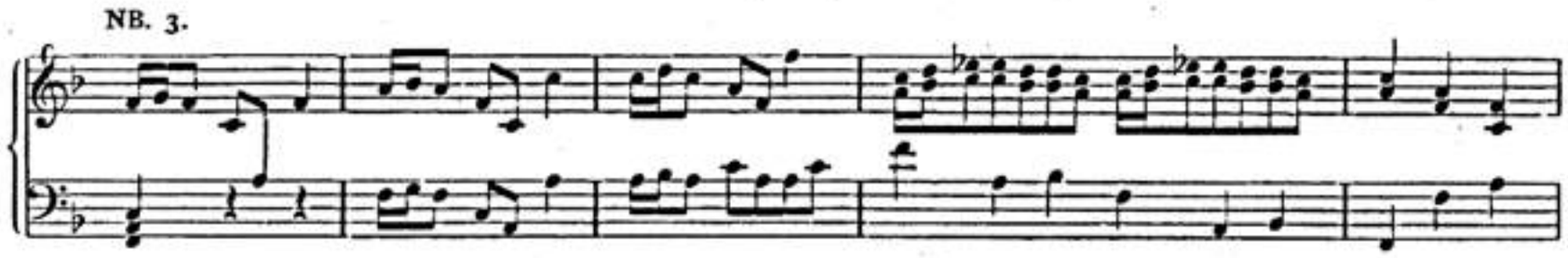
und würde S. 85 für die Takte 4—7, oder auch 13—16, und ebenfalls S. 93 für Takt 8—11 passen. Auf die zweite Einschaltung

NB. 2.



weist der Orgelpart im britischen Museum mit demselben NB. 2 hin; hiernach sollte dieselbe statt der 5 letzten Takte von S. 86 und der 5 ersten von S. 87 gelten. An dieser Stelle müsste also nicht die Orgel pausiren, sondern wahrscheinlich das Orchester. Die dritte Einschaltung

NB. 3.



gilt nach dem genannten Orgelpart für den letzten Takt von S. 92 und die 5 ersten Takte von S. 93, ist also ebenfalls bestimmt, die Orgelpausen auszufüllen. Weil diese Einschaltungen zum Theil eine Aenderung des vorliegenden Satzes nöthig machen würden, konnten sie nicht in die Musik eingetragen werden; ich theile sie also hier im Vorworte mit und überlasse Jedem ihre Einfügung in die Partitur.

Von den Ziffern sind natürlich nur diejenigen von Händel geschrieben, welche unter dem Orgelbass stehen. Die übrigen sind als von Arnold herrührend zu betrachten, der mitunter so sorglos war, die Akkorde nach Bassnoten anzugeben, welche der Kopist verschrieben hatte.

Für den Orgelpart derjenigen Sätze, welche im Autograh fehlen, wie für die gesammte Orchester-Begleitung, ist Arnold's Druck bis jetzt die einzige Quelle. Die Zweifel darüber, dass dieses ungewöhnlich lange Stück wirklich so, wie es bei Arnold vorliegt, von Händel geordnet ist, würden noch mehr Gewicht haben, wenn nicht dieselbe Musik in dem dritten der grossen Doppelconcerte (Bd. 47, S. 203—241) nach Umfang und Abfolge der Sätze in derselben Ordnung vorläge, — mit Ausnahme des letzten, den Marsch aus Judas Makkabäus enthaltenden Satzes (S. 99), welcher hier aber durch Händel's Orgelpart verbürgt ist. Bestätigt das Doppelconcert insoweit die Zuverlässigkeit dieses Orgelconcerts, so bietet letzteres uns dagegen eine Handhabe, um die zusammenhanglos vorliegenden Sätze jenes Doppelconcerts mit Sicherheit ordnen zu können.

II.

ORCHESTER- UND KAMMER-MUSIK.

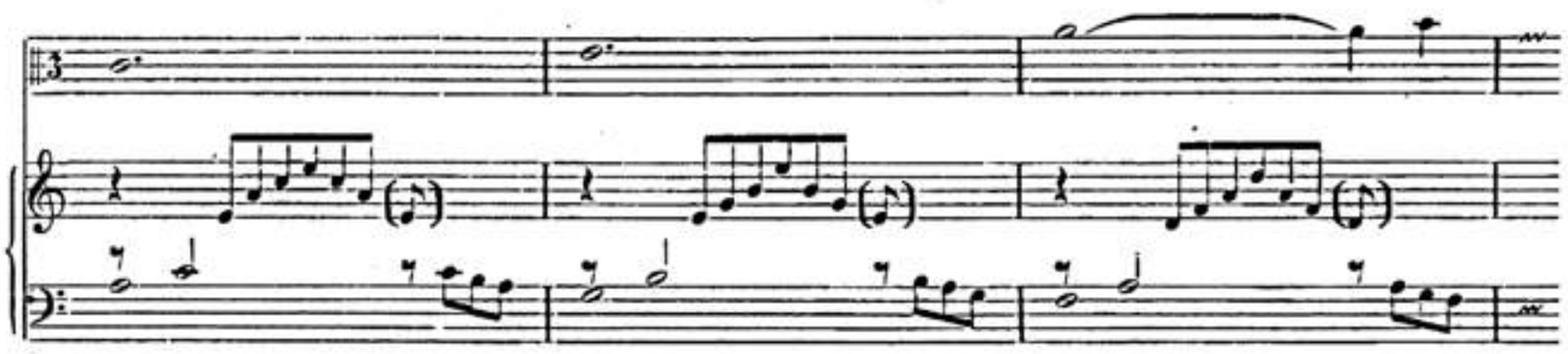
1. Ouvertüre in *A* moll zu der am 18. December 1734 aufgeführten Pasticcio-Oper *Oreste* (S. 102—3). Ausser dieser Ouvertüre schrieb Händel zu dem Werke, welches aus Sätzen seiner früheren Opern zusammen gestellt war, drei neue Gesangstücke, die in Band 49 mitgetheilt werden sollen.

2. Ouvertüre in *G* moll zu der am 5. Februar 1738 aufgeführten Pasticcio-Oper *Alessandro Severo* (S. 104—7). In dem Druck dieser Ouvertüre von Walsh, sowohl in den Orchesterstimmen wie in dem Klavierauszug, hat die Fuge S. 106 Wiederholungszeichen, was der Praxis entsprochen haben wird. Im Andante (S. 107) stehen bei Walsh die Bogen immer nur über zwei Noten. Auch bei Händel ist diese Bezeichnung die gewöhnliche; die Flüchtigkeit, mit welcher durchgehends solche Bogen von ihm geschrieben sind, gestattet nicht, dieselben in jedem einzelnen Falle völlig sicher anzugeben.

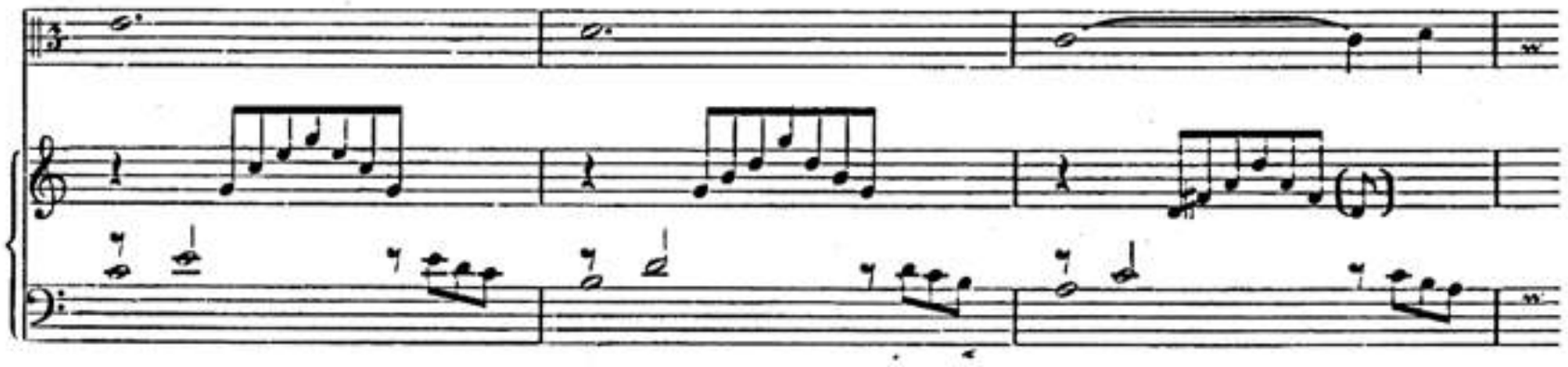
3. Ouvertüre in *B*dur (S. 108—111). Das Stück, so wie es hier vorliegt, scheint sich nur durch den Druck von Walsh als Orchesterstimmen und Klavierauszug erhalten zu haben, ist aber in dem Hauptsatze der Ouvertüre des um 1708 entstandenen »Trionfo del Tempo« (s. Bd. 24, S. 3—8) wesentlich gleich und stammt aus derselben frühen Zeit. Die Stimmen von Walsh sind auffallend fehlerhaft, namentlich ist in der Viola des langsamen Satzes fast kein Takt richtig.

4. Sonata für Viola da Gamba und Cembalo concertato in *C*dur (S. 112—117). Als das einzige Stück dieser Art von Händel, welches bisher bekannt geworden ist, dürfte diese Gamben-Sonata ein besonderes Interesse erregen. Sie wird um 1705 in Hamburg entstanden sein, wo damals das Gambenspiel blühte und die schönsten Gamben jener Zeit von dem grossen Meister Joachim Tielke verfertigt wurden. Ein Autograph ist nicht bekannt. Zwei deutsche Abschriften aus etwas späterer Zeit (hier als A und B bezeichnet) lagen mir vor. Handschrift A, die älteste von beiden, ist überschrieben: »Sonata a Viola di Gamba et Cembalo concertato di Hendel.« Die Gamben-Stimme hat dann noch eine Angabe, wie die Stimme sieben Töne höher zugleich für Violine gebraucht werden kann: »NB. Wenn eine Violin E. H. gestimmt wird, so kan man diess Stück ordentlich nach der Violin aus B. spielen.« Handschrift B betitelt das Werk ebenfalls als »Sonata a Cembalo obligato et Viola da Gamba del Sigr. Hendel«, und die Stimme ist bezeichnet als passend für »Viola da Gamba, ou Viola di Braccia«. Die erste Handschrift kann um 1730, die zweite um 1750 entstanden sein.

Die ältere dieser Handschriften dürfte von beiden den Händel'schen Text am wenigsten treu überliefert haben. Im 5. Takt des ersten Satzes (S. 112) hat A das *h* des Klaviers nachträglich in *b* verwandelt; ich nehme aber mit B an, dass Händel *h* geschrieben und gewollt hat. Eine bedeutendere Abweichung zeigt sich im dritten Satze. Im ersten Theil desselben (S. 115) sind statt der beiden Takte 3 und 4 die folgenden drei Takte bei A vorhanden:



Ebenso ist im zweiten Theil desselben Satzes die ähnliche Gruppe T. 14 und 15 zu diesen drei Takten



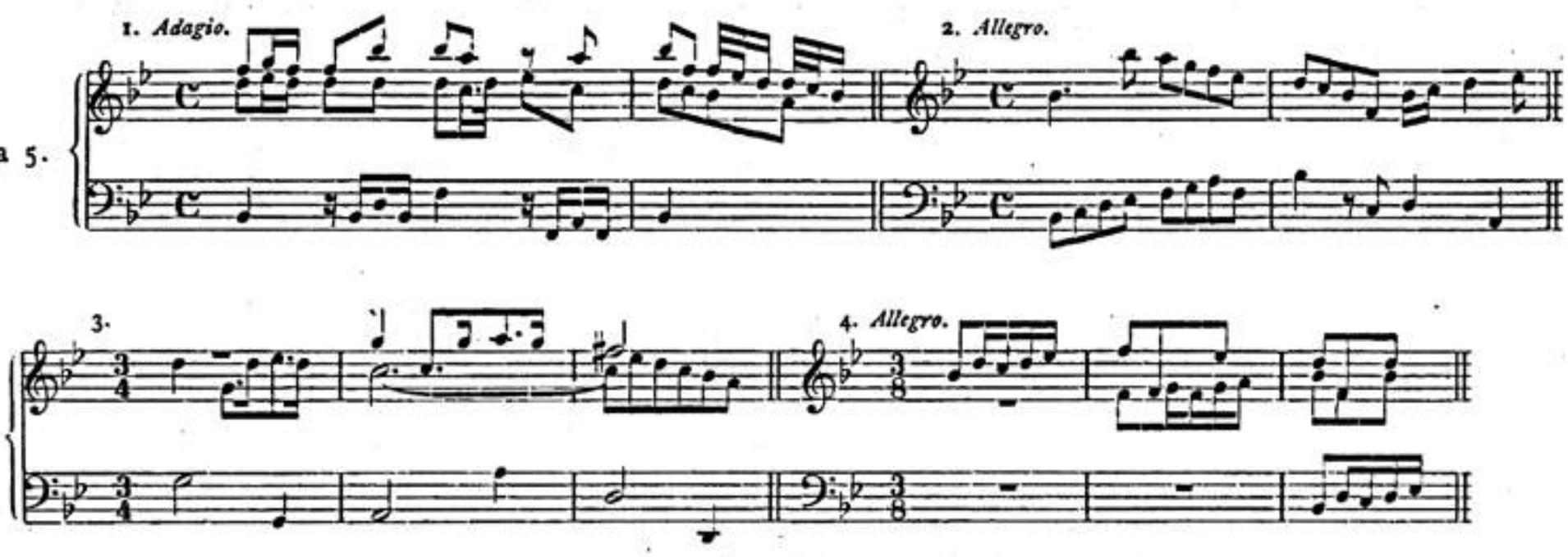
erweitert. Der $^3/_1$ Takt, welcher an beiden Stellen den $^3/_2$ Takt unterbricht, ist bei A durch Erweiterung also in einen fortlaufenden $^3/_2$ Takt verwandelt. Jener Taktwechsel entspricht aber der älteren wie überhaupt der Händel'schen Schreibweise; es ist wohl anzunehmen, dass man etwas später die $^3/_1$ in $^3/_2$ nivellirte, nicht aber, dass zu der Zeit, wo Handschrift B entstand, die dem jüngeren Geschlecht bereits unbekannt werdende Hemiole in eine funfzig Jahre alte Komposition von Händel nachträglich sollte eingefügt sein. Desshalb halte ich die Version bei A für unrichtig.

Wie durchgehends bei Händel, so fehlen auch in dieser Sonata genauere Angaben über die wirkliche Ausführung. Dem virtuosen Vortrage ist aber in seiner Musik nicht nur bei der Wiedergabe einzelner Stellen eine grosse Freiheit gelassen, sondern namentlich auch bei der Wiederholung ganzer Satztheile. Um dieses, besonders die Behandlung der Reprisen, zu veranschaulichen, dürfte ein praktisches Beispiel das allein Zweckdienliche sein, weil die Kunst des freien und gewissermassen neubildend gestaltenden Vortrages uns vollständig fremd geworden ist und in keiner Schule gelehrt wird. Desshalb werde ich demnächst eine Bearbeitung dieser Gamben-Sonate mittheilen, die, ohne den ausführenden Musiker durch kleinliche Vorschriften zu binden, doch die weit gehende Freiheit der alten Kunstweise wird erkennen lassen.

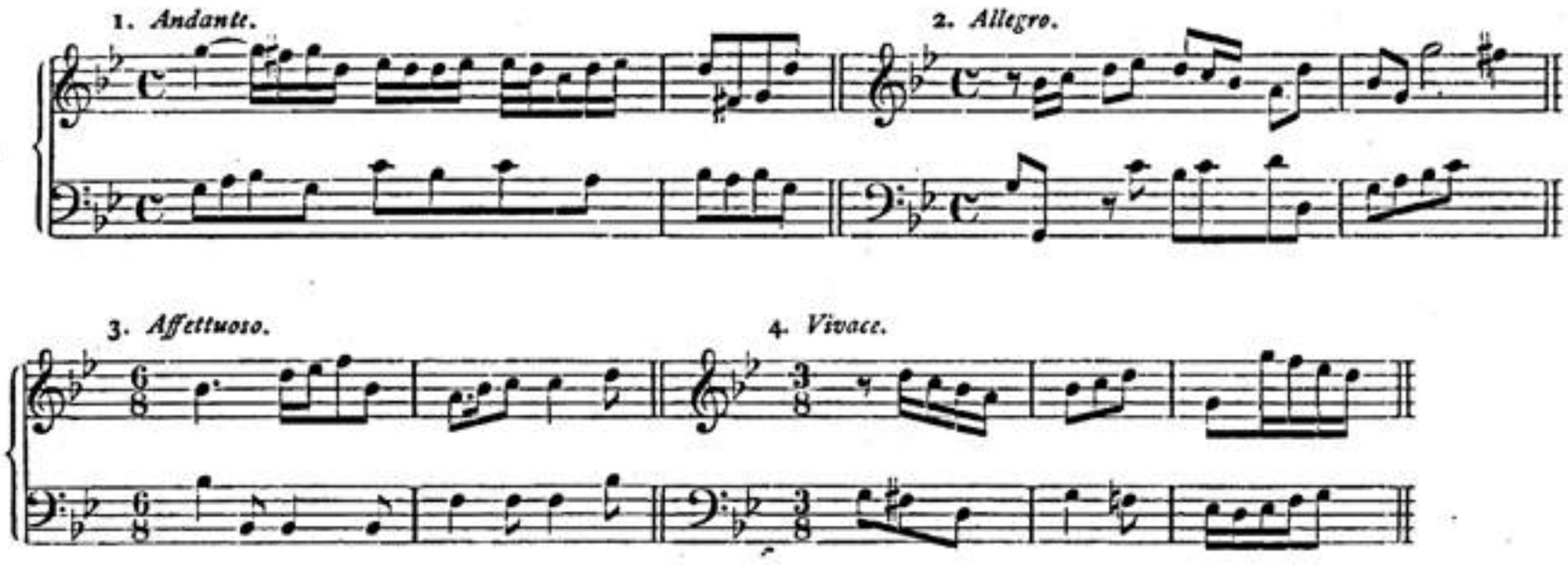
5. Als Sonata VI habe ich das S. 118—129 mitgetheilte Stück aufgezählt, weil es die Musik der 6. Sonate für zwei Violinen und Bass (Bd. 27, S. 128—135) enthält, aber in anderer Version und im vierstimmigen Satze mit einem ausgeschriebenen selbständigen Orgelbass. Diese sehr instructive Bearbeitung für fünf Instrumente rührt zwar nicht von Händel, sondern von einem seiner deutschen Zeitgenossen her; weil aber von diesen Trios aus Händel's früherer Zeit Autographen nicht mehr vorhanden sind, muss uns bei der Fehlerhaftigkeit der Drucke jede alte Handschrift willkommen sein. Das Stück findet sich in einem Manuscript, welches Hr. T. W. Bourne besitzt und ist betitelt »*VI Sonate a 2 Violini et Basso. Par Signor Hendel*«. Es bildet dort die erste Nummer. Die zweite Nummer ist Sonata V (Bd. 27, S. 122): die dritte Sonata IV (Bd. 27, S. 115); die vierte Sonata Ia. (Bd. 27, S. 92). Bei allen vier Stücken ist ersichtlich, dass dem Kopisten nicht die Drucke von Witvogel und Walsh, sondern ein älteres Manuscript vorgelegen hat, was den Werth dieser Kopie erhöht, da dieselbe an zahllosen Stellen eine echtere Lesart bietet, als die alten sorglosen Drucke. Zugleich aber erweist sie sich durch reiche Bezifferung, Vortragsbezeichnungen und Aenderungen einzelner Gänge als eine Ueberarbeitung von fremder Hand, ist insofern wohl als belehrend und interessant, aber nicht als authentisch zu betrachten. Die Kopie wird um 1730 oder ein wenig später angefertigt sein.

Die beiden letzten Sonaten (5 und 6) dieser Handschrift finden sich anderswo nicht unter Händel's Kompositionen. Ich halte sie auch nicht für echt, theile aber zur Kenntnissnahme, und vielleicht zur Warnung, den Anfang der verschiedenen Sätze derselben hier mit.

Sonata 5.

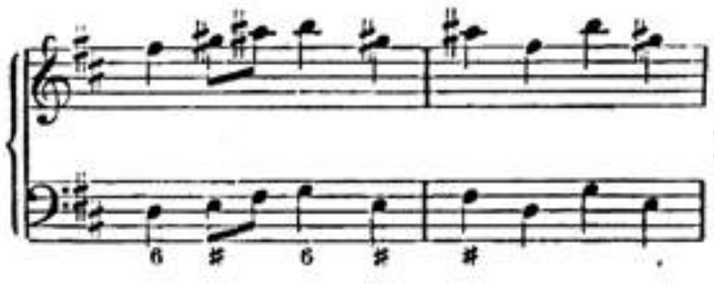


Sonata 6.

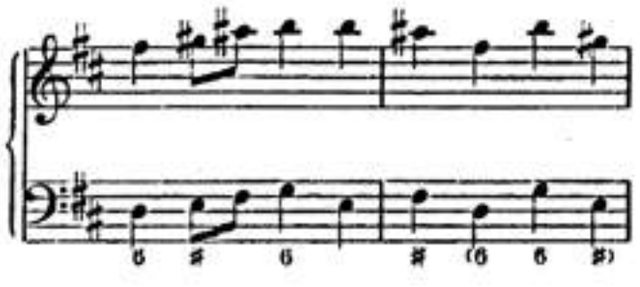


6. Die drei Sonaten für Flöte und Bass (S. 130—139) habe ich bezeichnet als Sonaten XVI bis XVIII, um sie an die funfzehn Stücke zu reihen, welche der 27. Band (S. 1—56) enthält. Diese drei Sonaten hat Walsh in einem selten gewordenen Hefte von 20 Seiten Folio publicirt, von welchem aber in dem mir vorliegenden Exemplar der Titel fehlt. Dasselbe enthält 6 Sonaten: die drei Händel'schen machen den Anfang; die vierte Sonate, ebenfalls für Traversa, ist von Brivio; die fünfte ist von Geminiani und die sechste von Battista Somis, beide für Violine.

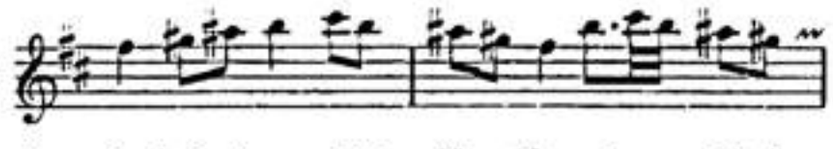
Der Druck von Walsh bildet für diese Flötensoli bis jetzt die einzige Quelle. An Druckversehen und zweifelhaften Stellen fehlt es in seinen Ausgaben niemals. Die Bezifferung muss als ein Zusatz betrachtet werden, den ein Musiker erst für den Druck anfertigte. Die beiden Takte 50 und 51 Seite 138, welche bei Walsh



lauten, habe ich nach Takt 3 und 4 so



geändert, wobei freilich zu beachten ist, dass der Flötist nicht die Melodie spielte, wie sie gedruckt steht, sondern etwa so



variirte. Diese Flötensätze können schon in Halle entstanden sein, da sie mehrfach jugendliche Unreife zeigen, dürften aber erst um 1710 von Hannover aus sich verbreitet haben, denn die Cavaliere des dortigen Hofes waren eifrige Flötisten, durch welche die Stücke später auch nach England gekommen sein mögen.

7. Sinfonie diverse (S. 140—143). In Ermangelung einer passenderen Bezeichnung sind diese Stücke so betitelt, wie das von Schmidt herrührende Manuscript in Hrn. Lennard's Sammlung durch eine spätere Hand um 1790 überschrieben ist (als »*Sinfonia Diverse*«). Schmidt's Kopie beweist schon, dass die Musik echt ist; man muss sie aber als einzelne Sätze betrachten, nicht als ein zusammen hängendes Concertstück. Die Nummern 3, 5 und 6 finden sich genau so in der Kammermusik, Band 27, sind desshalb hier nicht wieder gedruckt. Nummer 4 und Nr. 7 stehen ebenfalls im 27. Bande, aber ohne Hörner und Trompeten.

8. Die Hornpipe (S. 144) ist mit der Ueberschrift, nach welcher sie 1740 für den Concertgarten Vauxhall geschrieben wurde, in dem Bande »Additional Songs etc. by Handel 2« im Buckingham Palast abschriftlich erhalten, angefertigt um 1790 von Demjenigen, der für König Georg III die Sammlung Händel'scher Manuscripte zu ordnen hatte. Das Autograph fehlt dort, wie bei sämmtlichen Stücken, welche von dem, mir bis jetzt dem Namen nach unbekannten Ordner geschrieben sind. Bei aller Fehlerhaftigkeit und Nachlässigkeit lassen seine Kopien deutlich erkennen, dass ihnen wirkliche Autographen zur Vorlage dienten. Wo sind dieselben geblieben? Und wesshalb finden sich in der königlichen Sammlung statt der Autographen diese kümmerlichen Abschriften?

BSB

III.

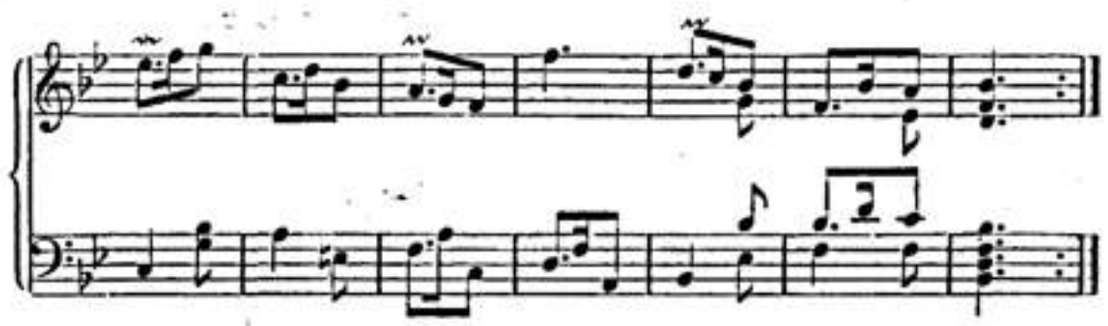
KLAVIER-MUSIK UND CEMBALO-BEARBEITUNGEN.

In dieser Abtheilung ist Verschiedenes, Eignes und Fremdes, vereinigt, um von Händel's Klavierkunst ein möglichst vollständiges Bild zu liefern.

1. Als »Klavierbuch aus der Jugendzeit« (S. 146—175) habe ich eine Sammlung bezeichnet, die sich in Hrn. Lennard's Bibliothek befindet, wo sie dem von Walsh publicirten »The Lady's Banquet« beigebunden ist. Dieses Manuscript von 21 unpaginirten Blättern in oblong klein Folio ist um 1710 geschrieben, jedenfalls vor 1720, d. h. vor dem Erscheinen der von Händel selber heraus gegebenen Suiten. Eine ältere Sammlung seiner Stücke wird darin kopirt sein, was leider so stümper- und fehlerhaft geschehen ist, dass bei der Herstellung eines correcten Textes Manches unerledigt oder der Ergänzung des Spielers überlassen bleiben muss. Was in Klammern oder (wie z. B. die fehlenden Takte S. 166 und 173) in kleineren Noten steht, ist mein Zusatz. In solcher Ausfüllung der vorhandenen Lücken habe ich aber, wie man bemerken wird, lieber zu wenig als zu viel thun mögen.

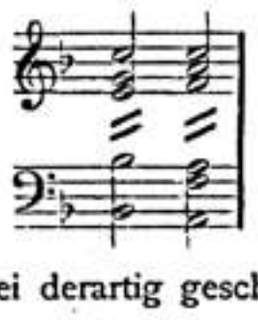
Die grosse Bedeutung dieser Stücke besteht nun darin, dass sie uns zum ersten Male die Möglichkeit bieten, von einer ganzen Reihe der bisher bekannten Händel'schen Klavierstücke die ursprüngliche Gestalt kennen zu lernen, denn in ihnen besitzen wir erste Entwürfe, die vielfach noch aus der Knabenzeit herrühren werden und bei ihrer dürftigen Aufzeichnung der Ausführung des Spielers Vieles anheim geben. Beides, die vollere Ausführung des Vortragenden wie auch die reichere Ausbildung des Klaviersatzes, gewahrt man nun an den Suiten, die Händel 1720 publicirte. Aber den meisten Sätzen unserer Handschrift begegnen wir nicht in der ersten Suiten-Sammlung, sondern in der von Walsh ohne Wissen des Komponisten gedruckten zweiten, und die Vergleichung lehrt, dass der Verleger die Stücke zum Theil umschreiben liess, um sie zu modernisiren oder spielbarer zu machen. Was Händel meinte, als er die Publikation von Walsh untreu und fehlerhaft nannte, wird nun durch eine Vergleichung mit dieser früheren Version deutlich.

Es wird die Uebersicht erleichtern, dass ich nur die abweichenden Sätze hier gedruckt und hinsichtlich der wesentlich gleichen auf die im zweiten Bande gedruckte Musik verwiesen habe. Letztere weicht von dieser Kopie mehr oder weniger nur in Kleinigkeiten ab, deren einzelne Aufzählung hier unterlassen ist. Die bedeutendste Variante betrifft die letzten sieben Takte der Bd. 2, S. 99 gedruckten »Giga«, welche im vorliegenden Manuscript so geschrieben sind:



Als Ueberschriften hat unsere Handschrift Seite 146: »*pour Clavecin de G. F. Händell*« — Seite 148: »*dell Si. Monsieur Händell*« — Seite 149: »*De Monsieur Händell*« — Seite 152: »*De Monsieur Händell*« — Seite 162: »*Suite a Deux Clavesin fait par Monsieur Hendell*« — Seite 166: »*par Monsieur Händell*« — Seite 170: »*pour Clavecein de Monsieur Händell*«. Die Bezeichnung »Suite« findet sich hier zwar nur ein einziges Mal, wir können aber nicht zweifeln, dass die mit Präludien beginnenden Reihenfolgen wirkliche Suiten sein sollten. Dieser ursprüngliche Zusammenhang blieb später nicht immer bestehen, sondern die Sätze wurden von Händel und Anderen für verschiedene Suiten verwerthet.

Von der Suite für zwei Klaviere (S. 162) liegt hier nur die Musik für ein Klavier vor, wahrscheinlich für das erste. Das Stück »à deux Clavecins«, welches Witvogel in Amsterdam druckte, ist vermuthlich dasselbe; ein Exemplar davon ist aber zur Zeit nicht bekannt.

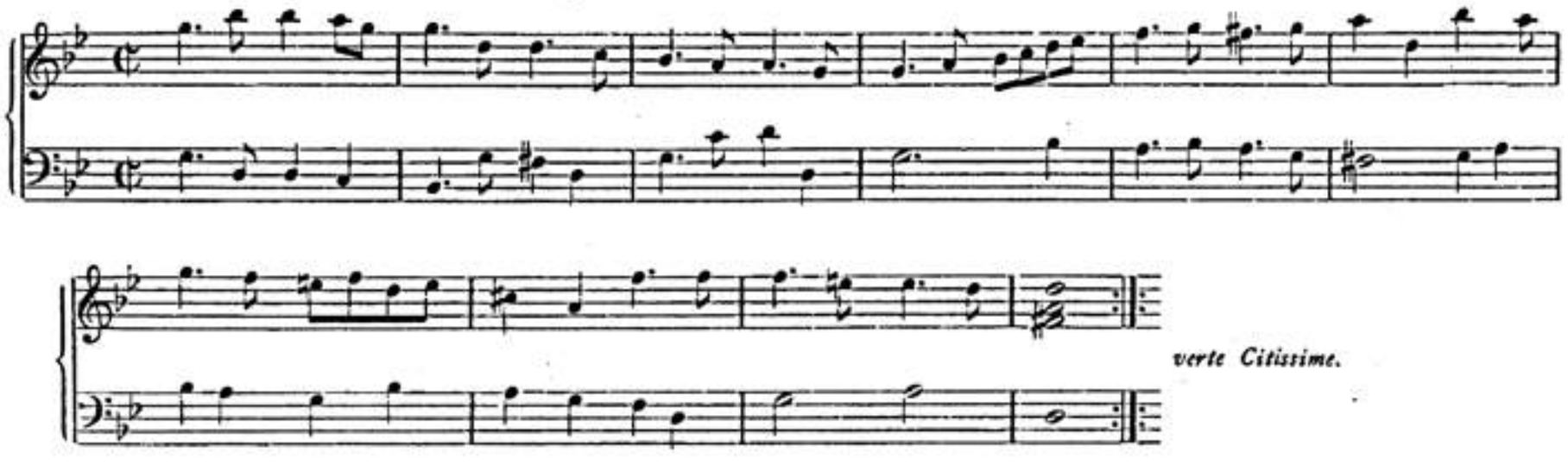
Das später von Händel in der dritten Suite der ersten Sammlung frei benutzte Präludium in *D* moll (S. 149) findet sich noch in einer anderen alten Kopie in einem Bande betitelt »Clavicembalo Galanterie, Tom. II«. Die Noten sind gleich, aber in der »Galanterie« ist Takt 12 mit einem alten Zeichen  richtig als Arpeggio angegeben, was dann auch für die folgenden Takte zu gelten hat, übrigens bei derartig geschriebenen Accorden selbstverständlich ist.

Auch von dem schönen und echt Händel'schen Allegro (S. 168) ist eine zweite Handschrift vorhanden, die Rimbault benutzte, nach welcher er das Stück in seinem Werke »The Pianoforte, its origin, progress, and construction« (London 1860) p. 340—43 mitgetheilt hat. Mehrere Fehler konnten dadurch berichtigt werden, Anderes bleibt zweifelhaft und ist abweichend gegeben, denn Rimbault's Drucke können nicht als unbedingt zuverlässig angesehen werden. Seite 169 zwischen den Takten 26 und 27 steht bei ihm ein Takt, der richtig sein mag und desshalb als Anmerkung mitgetheilt ist. Er nennt das Stück »Capriccio« und sagt p. 235, es sei genommen »aus einem schönen Manuscript in Schmidt's Handschrift, angeblich für die Prinzessin Amelia geschrieben; manche der Stücke desselben (das hier zum erstenmal gedruckte eingeschlossen) sind unbekannt.« Wo das Manuscript sich damals befand, sagt er nicht, und ebenso wenig weiss man, wer es gegenwärtig besitzt.

Gleichfalls unbekannt ist, wohin eine grössere Anzahl angeblich Händel'scher Suiten gerathen sein mag, welche früher Nägeli in Zürich besass.

Mit Seite 175 ist Lennard's Manuscript noch nicht ganz zu Ende, sondern in denselben Notenlinien, in welchen die Chaconne aufhört, beginnt eine

Ouverture

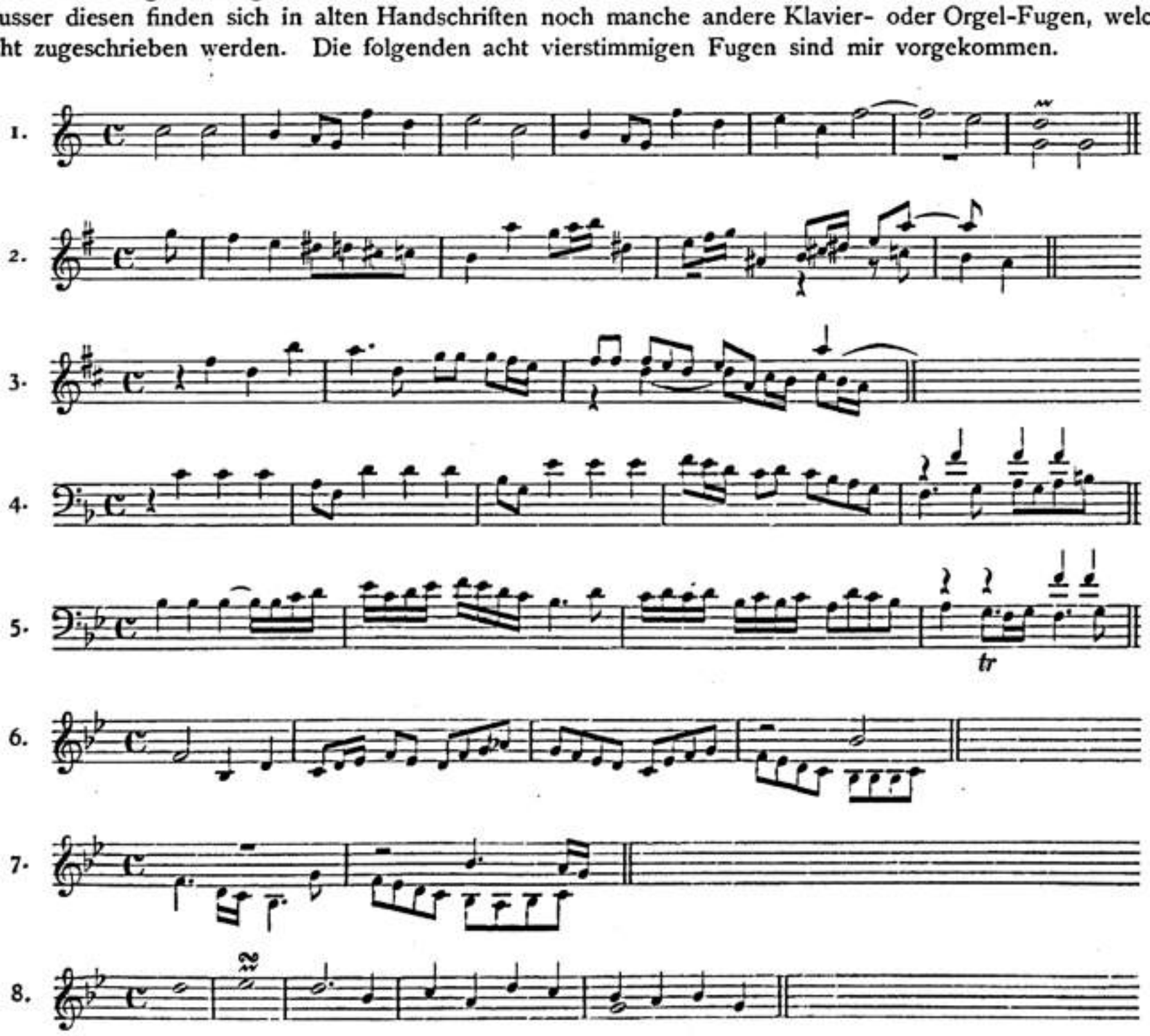


die anscheinend eine neue Suite anfangen soll, aber trotz des »citissime« nicht fortgesetzt ist, denn die folgende Seite, die letzte der Handschrift, ist leer. Dass die angefangene Ouvertüre auch von Händel herrührt, wird nicht gesagt, ist aber aus einem Satze in dem unten erwähnten englischen Manuscript von 1730 zu ersehen, wo dasselbe Thema eine erweiterte Ausführung erhalten hat. Leider ist die Musik dort nur als Bruchstück vorhanden, wesshalb ich sie einstweilen zurück gelegt habe, da ein glücklicher Zufall vielleicht einmal den vollständigen Satz an den Tag bringt.

2. Partita (S. 176—182). Eine Abschrift dieses Stückes von Schmidt besass Nägeli und verkaufte sie an den Pianisten Mortier de Fontaine, welcher die Partita vor etwa 30 Jahren bei B. Senff in Leipzig herausgab. Die wenigen modernen Zusätze, die Fontaine's Ausgabe enthält, waren leicht zu erkennen und zu entfernen.

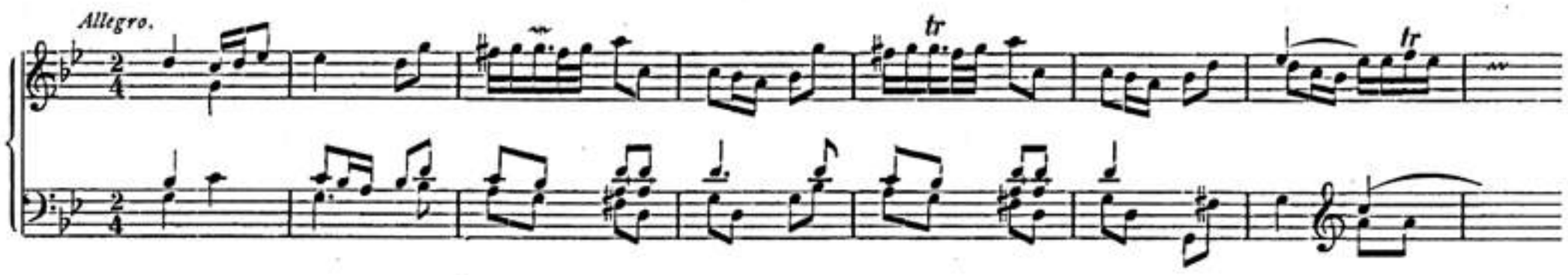
3. Sechs kleine Fugen (S. 183—190). Unter dem Titel »*VI Fugues faciles pour l'Orgue ou Piano Forte composées par le célèbre G. F. Haendel*« erschienen bei A. Diabelli in Wien diese 6 Fugen höchst fehlerhaft gedruckt, wurden auch 1866 von Thomas bei Fritzsch in Leipzig sowie 1881 von E. Krause bei Böhme in Hamburg neu heraus gegeben und haben sich als ein brauchbares Unterrichts-Material erwiesen. Man scheint in ihren Händel'schen Ursprung nirgends Zweifel zu setzen; ich muss aber doch erklären, dass nicht ein einziges dieser sechs Stücke von Händel sein kann, dass sie auch sämmtlich einer etwas späteren Zeit angehören und auf eine Wiener Fabrik hindeuten. Wegen ihrer Nützlichkeit und weiten Verbreitung erschien es zweckmässig, dieselben in dieser Ausgabe nicht zu unterdrücken, sondern den Lesern zur Beurtheilung vorzulegen.

Ausser diesen finden sich in alten Handschriften noch manche andere Klavier- oder Orgel-Fugen, welche Händel mit Unrecht zugeschrieben werden. Die folgenden acht vierstimmigen Fugen sind mir vorgekommen.



Der Anfang der dreistimmigen Fuge Bd. 27, S. 183 ist dem dieses achten Beispiels ähnlich, aber die Stücke selbst sind ganz verschieden und stehen in keinem verwandtschaftlichen Verhältnisse zu einander.

In dem oben erwähnten zweiten Bande der »Clavicembalo-Galanterie« steht ein ziemlich langes Stück von 204 Takten, bezeichnet als »*Badinage del Sig. Händel*«, welches beginnt:



aber durch den weiteren Verlauf noch mehr, als durch diesen Anfang zeigt, dass es nicht von Händel sein kann. Jene Galanterie-Sammlung ist um 1750—1760 allen Anzeichen nach ebenfalls in Oesterreich und zwar im Kreise der Schüler von Fux entstanden, lehrt durch die vielen Abschriften aus Händel's gedruckter Musik aber auch, wie sehr diese dort geschätzt und gespielt wurde.

4. Lesson (S. 191—193). »Lesson« ist ein Satz benannt, den ich in einem um 1730 angefertigten englischen Manuscript finde und hier mittheile als vermuthlich erste Version des Band 2, S. 21—23 gedruckten Satzes der dritten Suite. Den Händel'schen Ursprung dieser Fassung angenommen, würde sich auch erklären, warum der Klavierauszug der Ouvertüre des Pastor Fido S. 202—3 eine diesem Lesson fast gleiche, aber von Händel's Partitur jener Ouvertüre abweichende Gestalt erhalten hat. Völlige Gewissheit ist darüber beim Fehlen autographer Vorlagen freilich nicht zu erlangen.

5. Ouverture zu der Oper Pastor Fido für Klavier (S. 194—203). In der bei Walsh publicirten Sammlung von 65 Händel'schen Ouvertüren, für Klavier arrangirt, befindet sich dieses Stück als Nummer 20. Es wird hier aus verschiedenen Gründen mitgetheilt: als Beispiel, wie diese Musik damals für den grossen Haufen der Spieler zugerichtet wurde; mit Rücksicht auf das vorhergehende Lesson; als eine der am besten und selbständigsten behandelten, wahrscheinlich von William Babell arrangirten Nummern jener Sammlung; und endlich aus Rücksicht auf die S. 196—197 als Version B bezeichnete Variante. Letztere fand ich in einem Exemplar jener 65 gedruckten Ouvertüren, welches Robert Glenn am 19. April 1795 besass. Der nächstfolgende Eigenthümer desselben (nach dem Bücherzeichen ein W. Bawtree) erhielt es »aus der Bibliothek von R. Glenn, einem der begabtesten Schüler von J. Battishill« und bemerkt dabei: »Die hinzugefügten Noten und Aenderungen in manchen dieser Ouvertüren sind aus der Feder von Jonathan Battishill, der damit seine Schüler lehren wollte, wie Händel (den er oft gehört hatte) dieselben zu spielen pflegte.« Die Nachricht ist verlockend, und da nicht weniger als 25 jener Ouvertüren ganz oder in einzelnen Sätzen auf solche Weise durchgearbeitet sind, so liegt ein grosses Material vor, mit welchem man sich unter allen Umständen auseinander zu setzen hat. Von der Ouvertüre zu Pastor Fido harmonisirte Battishill nur den ersten Satz. Diesen habe ich nun als ein kurzes Beispiel S. 196—197 mitgetheilt. Es geht daraus, wie aus der Prüfung aller seiner Zusätze und Aenderungen, hervor, dass von der Bewahrung einer wirklich treuen, zuverlässigen Händel'schen Tradition hier nicht die Rede sein kann, die auch kaum zu erwarten ist, da Battishill, der 1738 geboren wurde, bei Händel's Tode erst 20 Jahre alt war und sicherlich niemals eine dieser Ouvertüren von dem erblindeten Meister hat spielen hören. Er hielt sich auch sklavisch an die Noten, wie sie bei Walsh stehen, selbst da, wo sie auf fehlerhafte Weise vom Original abweichen. Seite 194, Takt 6 ist bei Walsh die letzte Note im Basse *g*, und ebenso bei Battishill S. 196, T. 6, obwohl Händel's Partitur *c* hat und damit den Septimen-Akkord markirt, das *g* bei Walsh auch wohl nur ein Druckfehler ist. Ebenso verhält es sich mit Takt 35 auf denselben Seiten. Battishill's mühsame Arbeit hat daher nur insofern Werth, als sie ganz im Allgemeinen die ohnehin feststehende Thatsache bestätigt, dass der Spieler bei dieser Musik die Harmonien auszufüllen und Vortragsweisen einzufügen pflegte. Hinsichtlich solcher Ausschmückungen für den Vortrag bieten übrigens sämmtliche 65 Ouvertüren in Walsh's Ausgabe Belehrendes trotz ihrer grossen Dürftigkeit.

6. Aria »Dolce bene« aus der Oper Radamisto für Klavier (S. 204—205). Dieses Stück findet sich in dem angeführten, um 1730 entstandenen Manuscript und ist hier mitgetheilt als ein weiterer Beleg der Zurichtung Händel'scher Gesänge für die damaligen Klaviere.

7. Die Arie »Vo' far guerra« aus der Oper Rinald mit Händel's Klavierbegleitung (S. 206—209) dient hier nur zur Vergleichung mit dem, was Seite 230ff. folgt. Diese Arie benutzte Händel zu Improvisationen auf dem Klavier, was er in der Partitur (Bd. 58, S. 78) nur durch »Cembalo« und leere Takte andeutete, ohne von dem Vorzutragenden irgend etwas aufzuschreiben. In dem bald nach der ersten Aufführung (1711) bei Walsh erschienenen Klavierauszuge wurde dann p. 49—52 der Gesang genau so gedruckt, wie ich ihn hier mittheile, auch die Ueberschrift ist dieselbe, nur statt »piece« steht bei Walsh »peice« als Versehen des Stechers. Die Behauptung, Walsh's Ausgabe enthalte damit »den von Herrn Hendel vorgetragenen Klavierpart«, ist weder abzuweisen noch buchstäblich zu nehmen: nicht abzuweisen, weil die Gänge durchaus Händelisch sind und zum Theil ebenso in dem obigen Allegro (S. 168) vorkommen; und nicht buchstäblich zu nehmen, weil in dieser für gewöhnliche Spieler berechneten Ausgabe Alles fehlt, was Händel bei dem da Capo der Arie an Künsten der höheren Virtuosität wird zum Besten gegeben haben. Seine Leistungen hierin wird man aus den folgenden Stücken seines Schülers Babell errathen können.

8. William Babell's Arrangements Händel'scher Opernsätze (S. 210—241). Als Händel 1710 nach London kam, wurde der damalige beste englische Klavierspieler, der junge W. Babell (geb. 1690 — † 1723), schnell sein Bewunderer und Schüler. Wahrscheinlich als Cembalist in der Oper thätig, arrangirte dieser eine Reihe von populären Bühnengesängen für das Klavier und verband dieselben durch eigne, im Händel'schen Stil gehaltene Präludien und

BSB

Variationen zu förmlichen Suiten oder »Sets«, wie er sie nannte. Das letzte Werk dieser Art, welches er publicirte, ist das bedeutendste und originellste von ihnen. Es besteht aus vier »Sets« und kam unter folgendem Titel heraus:

Suits *of the most Celebrated Leſsons* | *Collected and Fitted to the* HARPSICORD | *or* | SPINNET *by* | *Mr Wm Babell* | *with Variety of Paſsages by the Author* | .... London Printed for J. Walsh....

77 Seiten in Folio. Enthalten sind darin: je ein Stück aus den Opern Crösus, Etearco, Pastor Fido und Theseus, zwei Stücke aus Antiochus und acht aus Rinald, im Ganzen also 10 von Händel und 4 von andern Komponisten, so dass die Sammlung als eine Bearbeitung Händel'scher Musik und insbesondere des Rinald angesehen werden kann. Babell's Klavierbuch ist undatirt, aber aus den von ihm benutzten Opern und sonstigen Anzeichen lässt sich schliessen, dass es im Jahre 1713 oder 1714 erschienen sein wird.

Sämmtliche zehn Sätze, die Babell den bis 1713 in London aufgeführten Opern von Händel entnahm, habe ich hier mitgetheilt. Sie enthalten des Belehrenden viel und nach verschiedenen Seiten hin. Der Bearbeiter liefert uns ein Bild der wirklichen Aufführung dieser Musik 1. durch die harmonische Ausgestaltung; 2. durch Andeutung der Gesang- und Spielmanieren, und 3. durch die freien Veränderungen bei dem da Capo oder der Wiederholung des Haupttheiles der Arien. Vielfach kommen dabei Abweichungen von Händel's Partitur vor, die als willkürliche Aenderungen des Klavier-Virtuosen erscheinen, aber selbst als solche für die Praxis der damaligen Zeit belehrend sind. Vor allem ist das Studium des grossen Stückes, mit welchem Babell seine Sammlung beschliesst, ebenso lohnend wie anziehend, denn daraus können wir entnehmen, wie Händel's berühmte Improvisation der Cembalo-Soli in derselben Rinaldo-Arie in Wirklichkeit beschaffen war. Der glänzenden Leistung Babell's, in der das bei der Opern-Aufführung Erlebte mit den Mitteln des Klaviers nachgeahmt ist, soll damit eine grosse relative Selbständigkeit nicht verkümmert werden, denn die Meisterschaft, mit welcher er in Händel's Weisen sich bewegt, ist bewundernswerth. In diesem Arrangement der Arie »Vo' far guerra« besitzen wir das grösste Virtuosenstück für Klavier, welches bis zum Jahre 1713 geschrieben wurde. Dadurch ist demselben eine bleibende historische Bedeutung gesichert.

Bergedorf bei Hamburg, 1. Sept. 1894.

FR. CHRYSANDER.

BSB

ERSTE ABTHEILUNG

ORGEL-CONCERTE.

			Pag.
1.	Concerto I.	*F dur*	2
2.	Concerto II.	*A dur*	14
3.	Concerti III. IV. V. VI.		29
4.	Concerto. (Organo I & II.)	*D moll*	51
5.	Concerto.	*D moll*	57
6.	Concerto.	*F dur*	68

BSB

CONCERTO I.

(v. SONATA VI, vol. 27, pag. 188 & 191 - 192.)

Violino I.
Oboe I II.
Violino II,
e Viola.
Organo.
Bassi.

Larghetto.

(Viol. senza Oboe.)

(Tutti.)

(Viol. s. O.)

(Soli.)

BSB

(Tutti.) (Viol.) *p*

(Tutti.) *adagio e piano.*

tr *tr* (*tr*) (*tr*) (*f*)

Allegro. (Viol. s. O.)

p *p*

BSB

(Tutti.)

f

etc. ut Viol. I.

f

(Viol.)

p

p

f

f

Org. ad libitum.

BSB

(Tutti.)

f

6 6 6

6 5
4 3

f

ad li - - bi - -

- tum.

ad li - - bi - - tum.

BSB

(Tutti.)

f

6 6 5 4

(*f*)

(Viol.)

p

p

ad li - bi - tum.

ad li - bi - tum.

(Tutti.)

f

(*f*)

Organo, ad libitum
ex A C$^{3}_{4}$.

Larghetto. (Senza Oboe.)

piano sempre.

(tr)

BSB

(tr)

(tr)

(tr)

6 5

4 3

Adagio.

(P)

(tr)

(tr)

BSB

Allegro. tr

(Tutti.)

(f)

6

tr

6 6 6 6 6 6 7 6 5 4 6 6 6 5
5 4 3 2 4 5

(Viol. s. Ob.) tr

mezzo piano.

tr

tr

mezzo piano.

(Tutti.)

(lr)

f

Solo.

(lr)

(lr)

(f)

BSB

(lr)

tr

tr

(lr)

(Viol.)

(P)

4/2

6

4/2

6

4/2

BSB

(Tutti) tr (tr) (tr) Solo. f

(Tutti.) (tr) (Viol.) (Oboe.) (tr)

Viol. (Oboe.) (Tutti.)

(Viol.)

(tr)

(tr)

(tr)

(tr)

(Tutti.)

(tr)

5 6 7 3

4 3

– Fine –

BSB

Concerto II.

Largo e staccato.

Violino I.

Violino II, e Viola.

Organo.

Bassi.

(Viol.II.)

(Viola.)

(Viol.II.)

(Viola.)

(Viol. II.)

(Viola.)

(Violonc. solo.)

ad libitum.

(Soli.)

(Violonc., *p*)

(Tutti.)

(Tutti.)

(Soli.)

(Tutti.)

(Soli)

p

tr

6

ad

(Tutti.)

f

libitum.

(Tutti.)

f

6

tr

Organo ad libitum.

Andante.

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

Viola.

Organo.

Bassi.

$\frac{6}{5}$ 3 6

Viol. (s. Ob.)

Org. forte

(Soll.)

BSB

(Tutti.) *f*

(Tutti.) *f*

Viol(s.Ob.) *p*

(Soli.) *p*

f

f

f

(Tutti.) *p*

(Tutti.) *f*

BSB

Viol. (s. Ob.)

(Tutti.)

(Tutti.)

(Viol.)

Viol.

(Soli.)

(Tutti.)

(Viol.)

pp

pp

(Tutti.)

(f)

(Soli.)

pp

(Tutti.)

f

(Tutti.)

f

BSB

f

f

pian. or Flauto.

p

(Tutti.)

p

p

(Violone.?)

p

or Flauto.

f

Tutti.

f

ad libitum.

tr

(Tutti.)

(f)

BSB

(Violino I. Oboe I.)
(Violino II, e Viola. Oboe II.)
(Organo.)
(Bassi.)

Grave.

Organo ad li - - - bi - - - tum.

Segue Allegro.

Violino I. II. Oboe I. II.
Violino III, e Viola.
Organo.
Bassi.

Allegro.

tr

(tr)

p *f* *p*

(f)

p *f* *p*

forte tutti.

BSB

V. (s. Ob.)

(Soli.)

(p)

BSB

Tutti.

f

f

f

Viol. (s. Ob.)

p

(Violonc.)

p

BSB

(Tutti.)

f

6

f

(Viol. s. Ob.)

tr *tr* *tr* *tr*

(Violonc. ?)

(Tutti.)

f

6

tr *tr* *tr* *tr*

(Fine.)

BSB

(Viol. s. Ob.)

p

6 6 7

6

(Violonc. ?)

p

(Soli.)

(*pp*)

(Soli.)

(*pp*)

(Soli.)

pp

(Tutti.)

f

(Tutti.)

f

(Tutti.)

f

tr

p

6

Da Capo.

– FINE –

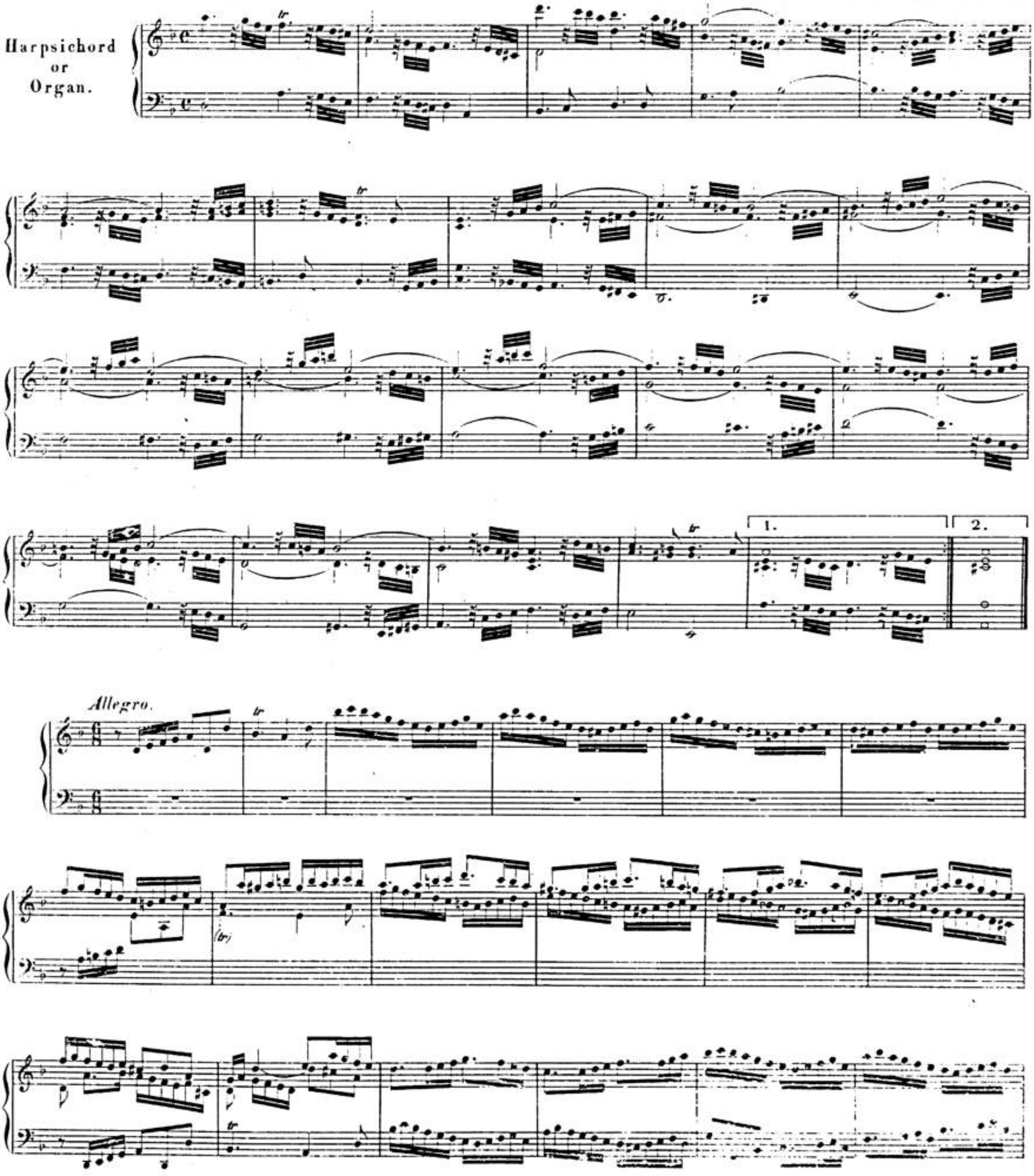
BSB

Concerto III.

Ouverture.

(v. Grand Concertos, Nº X, vol. 30, pag. 133 - 147.)

Harpsichord or Organ.



(Lentement.)

Air.

Lentement.

Allegro.

1. 2.

Allegro.

Allegro moderato.

BSB

CONCERTO IV.

(v. GRAND CONCERTOS, Nº 1, vol. 30, pag. 1 - 15.)

A tempo giusto.

Harpsichord or Organ.

Allegro.

Adagio.

Allegro.

BSB

(Allegro.)

CONCERTO V.

(*v.* GRAND CONCERTOS, Nº V, vol. 30, pag. 60–76.)

Harpsichord or Organ.

Allegro.

Presto.

BSB

(pp)

(p)

(f)

p

f

(p)

(f)

(p)

(p)

(f)

(p)

(p)

(f)

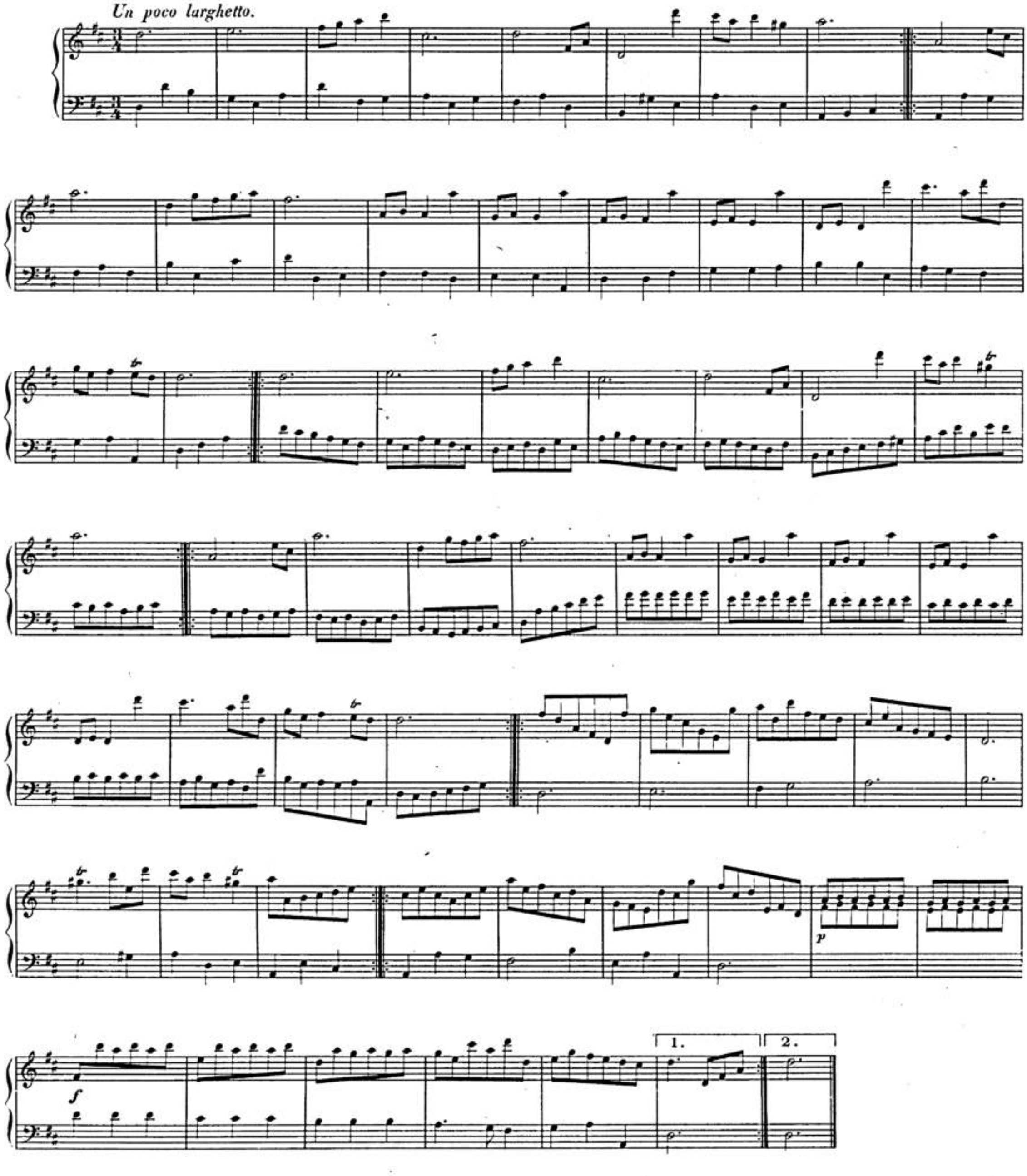
Largo.

(Adagio.)

Allegro.

Menuet.

Un poco larghetto.



CONCERTO VI.

(v. GRAND CONCERTOS, Nº VI, vol. 30, pag. 77-94.)

Largo e affettuoso.

Harpsichord or Organ.

A tempo giusto.

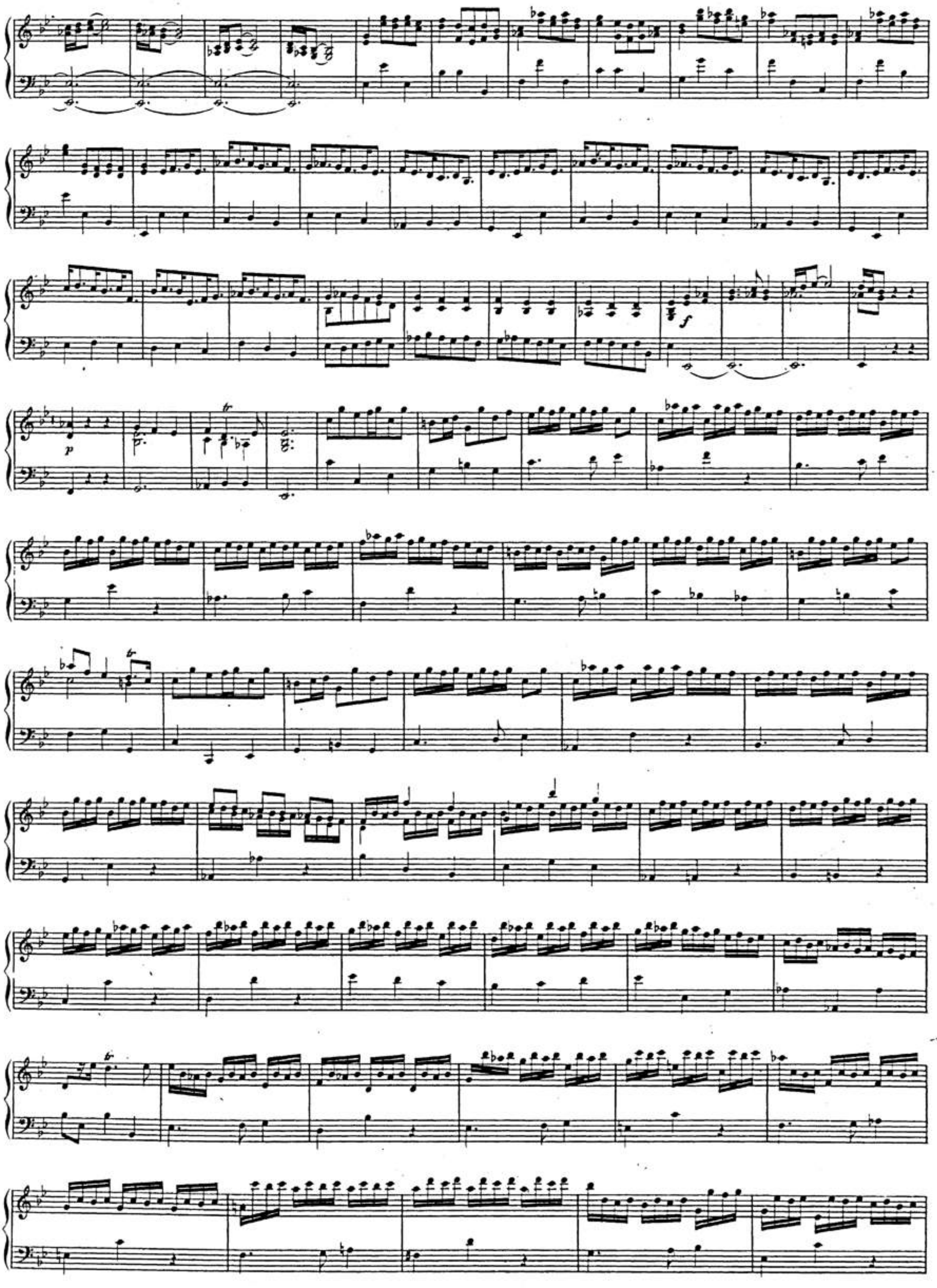
BSB

Adagio.

Musette.

Larghetto.

BSB

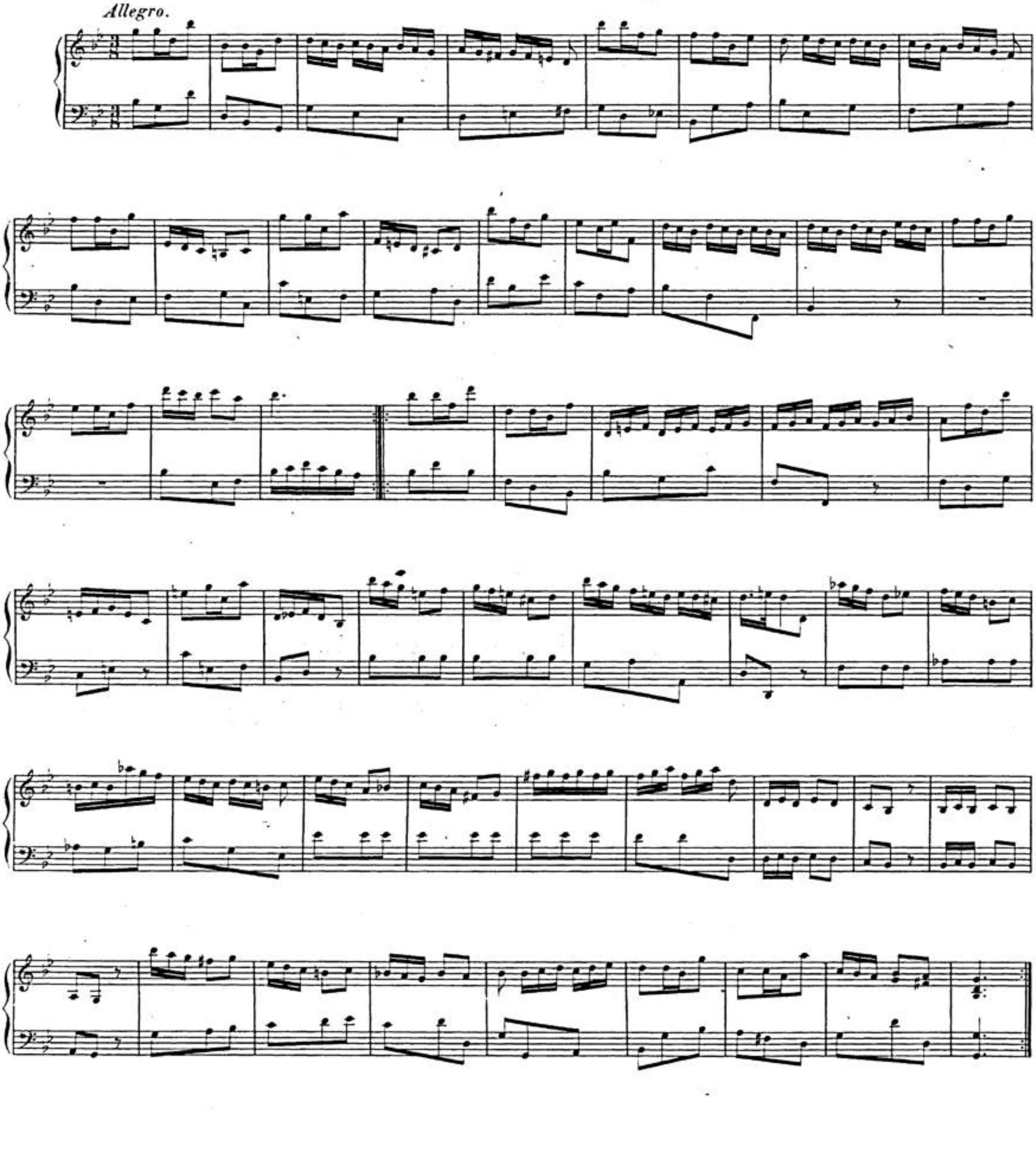


Allegro.

BSB

BSB

Allegro.



– Fine –

BSB

CONCERTO.

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Organo primo.

Tasto solo e l'ottava bassa.

Violoncello e Basson I.

Violoncello e Basson II.

Violini grossi. [Contrabassi.]

Organo secondo.

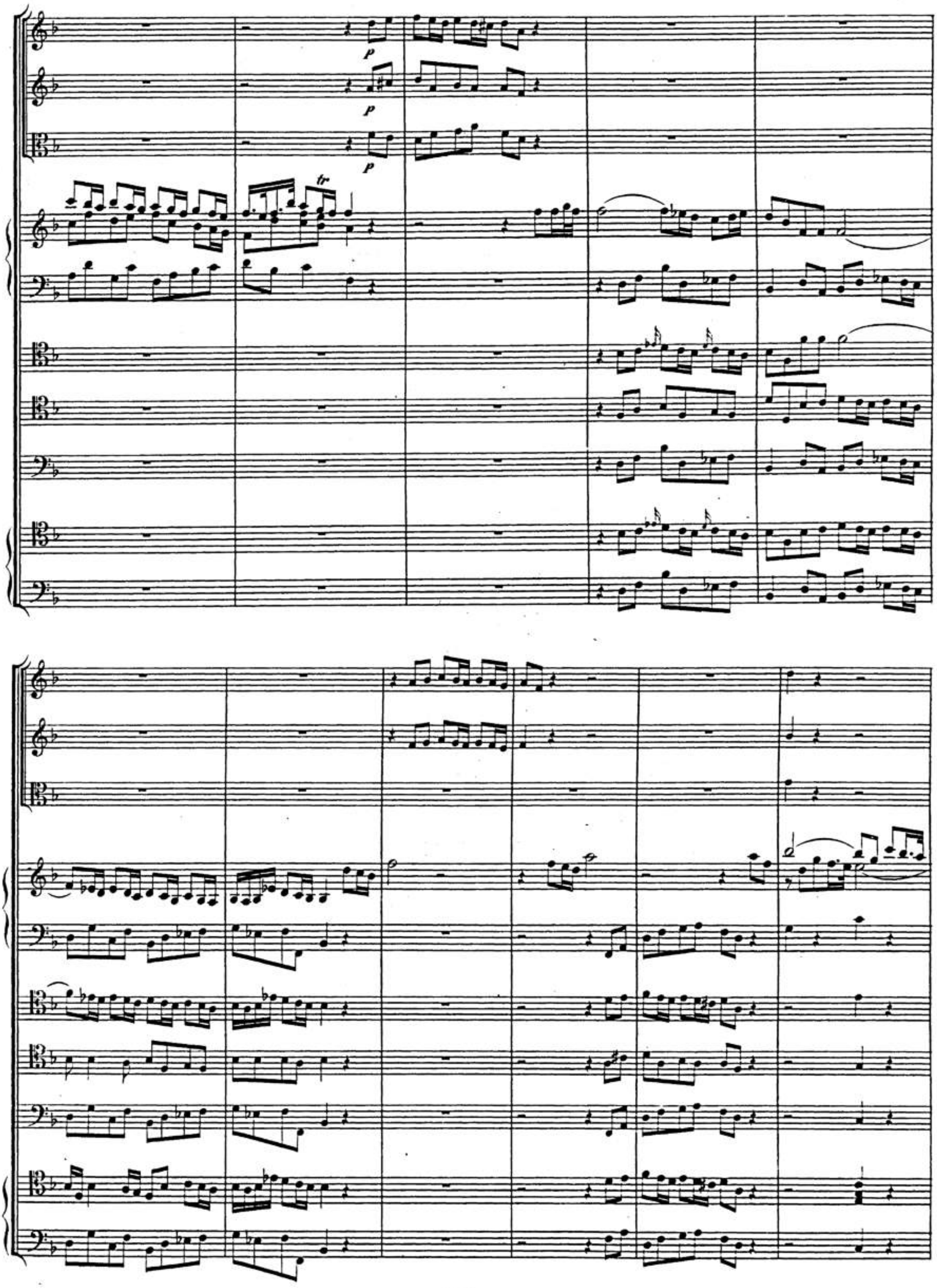
Tasto solo e l'ottava bassa.

Solo.

e l'ottava bassa.

pp

BSB



ad libitum.

A.*)

Tutti forte.

tr

tr

6 ♯ (6) 6 6 | 6 7 7 7 7 | 7 ♯ 6 6 ♯ | 6 5 4 ♯

forte.

6 ♯ 6 (6) 6 | 6 7 (7) 7 7 | 7 ♯ 6 6 ♯ | 6 5 4 ♯

---

*) **B.**

Adagio.

tr

tr

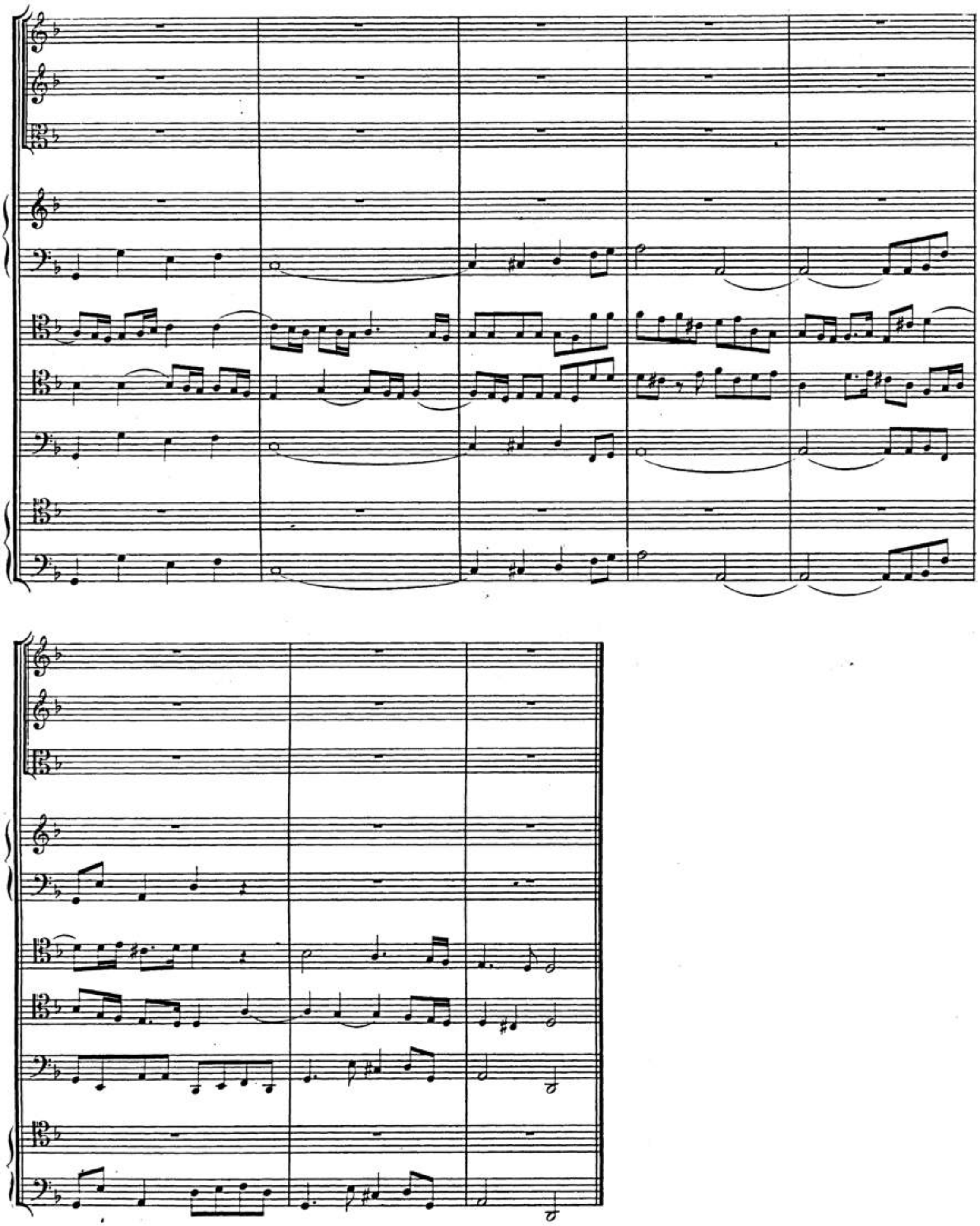
6 4 5 ♯

ut Basso.

ut Basso.

6 4 5 ♯

(v. Prefazione.)



– Fine –

BSB

CONCERTO.

Andante.

Violino I. II.

Violino III.

Viola.

Organo.

Bassi.

Solo.

Adagio.

ad libit.

Tutti.

Solo.

tr

Tutti.

BSB

fr.

fr.

Solo.

BSB

60

Tutti.

tr

tr

Solo.

Tutti.

Solo.

Tutti.

Solo.

BSB

ad lib.

tr

Tutti.

fr

fr

Solo.

BSB

62

Tutti.

Solo.

BSB

ad lib.

Tutti.

Allegro.

Tutti (Violini) unisoni.

Viola.

Organo.

Bassi.

(ad lib.)

Tutti.

Solo.

BSB

66

ad lib.

Tutti.

BSB

Solo.

ad lib.

Tutti.

f

FINE.

CONCERTO.

OUVERTURE.

Corno I. II.
Oboe I.
Oboe II.
Bassons.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Organo.
Tutti Bassi.

BSB

Allegro.

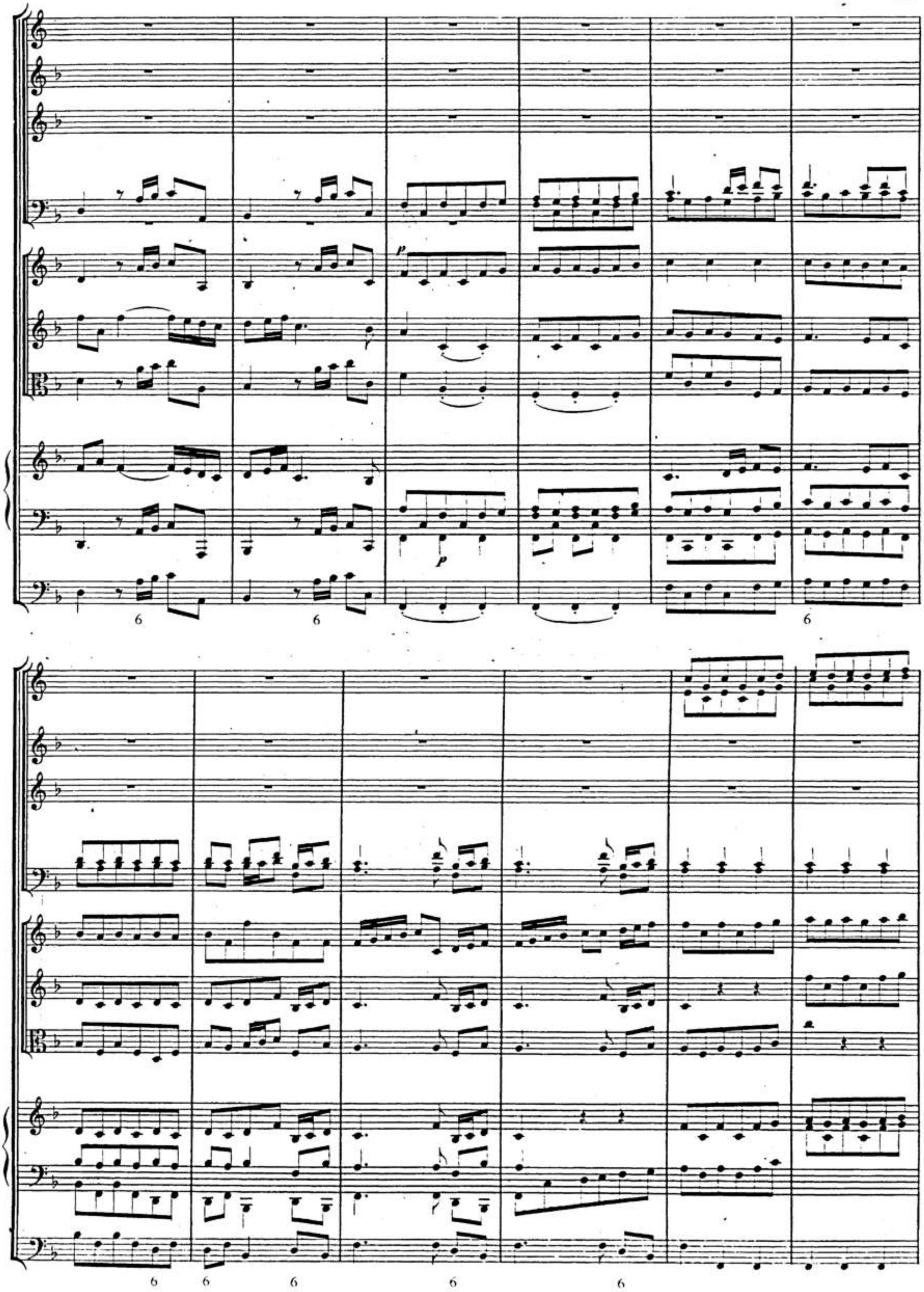
(c. vol. 47, pag. 222 - 231.)

*) v. pag. 68 & 69.

CONCERTO.

(Organo)

BSB



BSB

72

tr tr tr tr tr tr

6 6 6 6 6

f f f

forte.

6 6

6 6 6 6

Violoncello.

BSB

unis.

forte.

p

p

p

6 6 6 6 6

f

f

f 6

6

6 6 6 6 6 6 5 6

Adagio.

6

6

6

Organo ad libitum.

Allegro ma non troppo.

(Corno I. II.)

(Oboe I.)

(Oboe II.)

Basson I.

(Bassons.)

(Basson II.)

(B. I.)

(B. II.)

(I.)

(II.)

(Violino I.)

(Violino II.)

(Viola.)

(Organo.)

(Tutti Bassi.)

Corno I. II.

Ob. I.

Ob. II.

Bassons.

Organo.

II. W. 48.

Corno I. II.

Oboe I.

Oboe II.

Bassons.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Bassi.

BSB

BSB

BSB

Adagio.

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

Viola.

Bassons.

Organo.

Tutti Bassi.

BSB

Andante.

Corno I. II.

Oboe I.

Oboe II.

Bassons.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Organo.

Tutti Bassi.

p

(uuis.)

forte.

H. W. 48.

forte.

Violone.

BSB

(unis.)

tr

tr

6 6/5 6 6 6/5 6 4/3

Ob. solo.

Violonc.

BSB

Tutti.

tr

tr

Solo.

Tutti.

Tasto solo.

Violonc.

Tutti.

Tasto solo.

Violonc.

BSB

Tutti.

Violonc.

Contrab.

BSB

Allegro.

Corno I. II.

Oboe I.

Oboe II.

Bassons.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Organo.

Tutti Bassi.

6 6

(unis.)

Violonc.

Contrab.

unis.

(unis.)

BSB

(unis.)

p *f*

p *f*

7 6 6

6 4 3 6 6 5 4 3

MARCHE.

Allegro.

(Corno I. II.)

(Oboe I. II.)

(Bassons.)

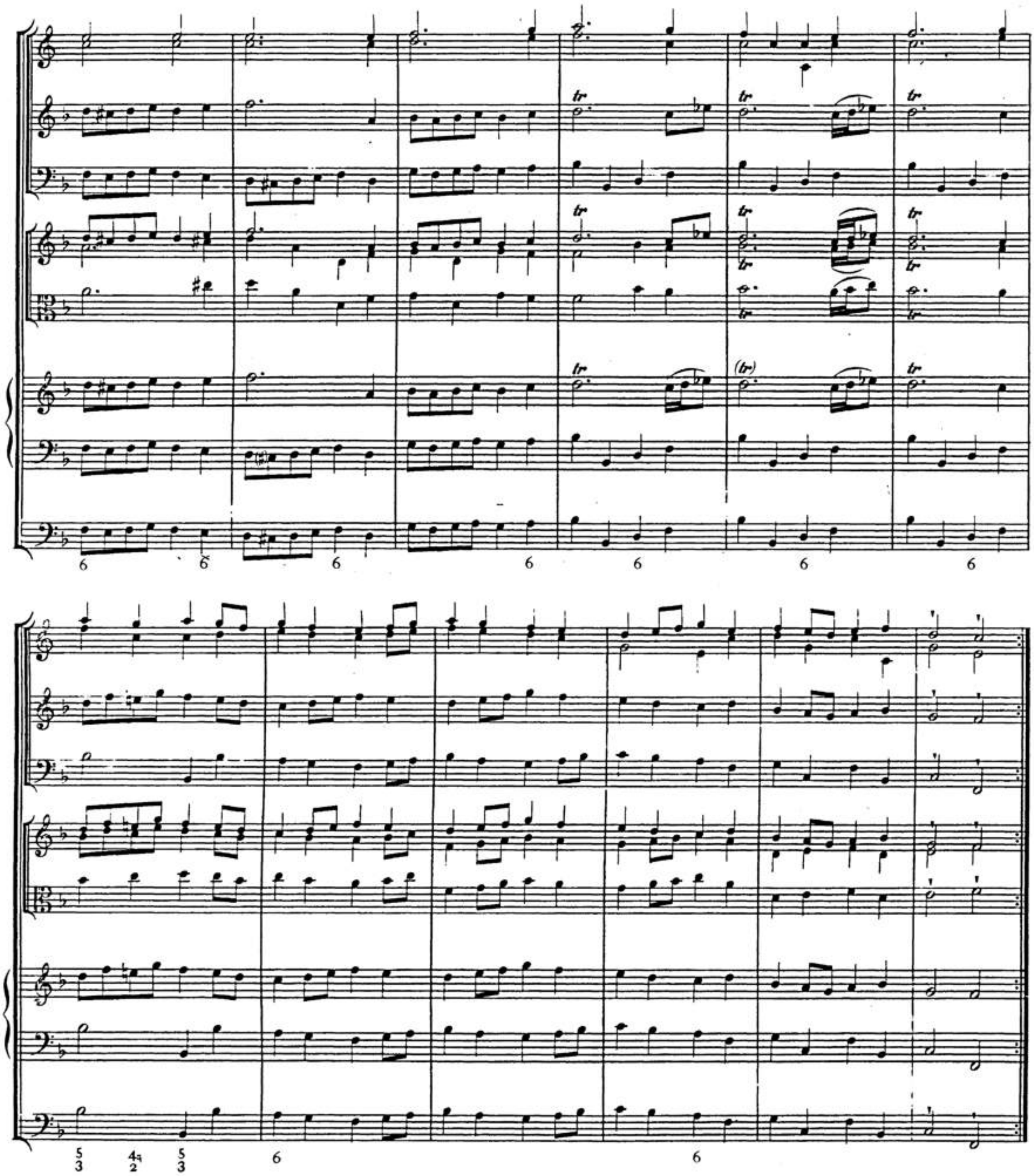
(Violino I. II.)

(Viola.)

Organo.

(Tutti Bassi.)

BSB



- FINE -

BSB

ZWEITE ABTHEILUNG

ORCHESTER-UND KAMMERMUSIK.

Pag.

1. Ouverture dell' Opera ORESTE. (1734.) 102

2. Ouverture dell' Opera ALESSANDRO SEVERO. (1738.) 104

3. Ouverture in B 108

4. Sonata di Viola da Gamba e Cembalo concertato. (Um 1705.) 112

5. Sonata VI (mit Orgel) 118

6. Drei Sonaten XVI. XVII. XVIII. (Um 1710.) 130

7. Sinfonie diverse 140

8. Hornpipe. (1740.) 144

OUVERTURE

dell' Opera L'ORESTE.

Largo.

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

Viola.

Tutti Bassi.

Presto.

(Fine.)

Presto.

Da Capo.

FINE.

Ouverture

dell' Opera Alessandro Severo.

Largo.

Violino I.
Oboe I. II.
Violino II. III.
Viola.
Bassi.

BSB

2. *Allegro.*

Violonc.

(Tutti.)

H. W. 48.

Andante.

Violino I. II.

Violino III, e Viola.

Bassi.

H. W. 48.

FINE.

OUVERTURE.

(v. TRIONFO DEL TEMPO, vol. 24, pag. 3-8.)

Largo.

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

Viola.

Violoncello,
e Basson.

Basso.
[Contrabasso, e Cembalo.]

BSB

6 ♮

Viol. senza Ob.

Violonc. s. Basson.

6 ♮ 6 5 6 5 6 5 6 5 6 7 6 5

Tutti.

Tutti.

6 6 5 5 5 4 3

Viol. s. Ob.

Violonc. s. B.

Tutti.

Tutti.

Oboe senza Viol.

Oboe senza Viol.

Solo (Basson).

Tutti.

Ob. s. Viol.

Ob. s. Viol.

Solo (B).

Tutti.

Tutti.

(Tutti.)

Tutti.

BSB

Viol. s. Ob.

Viol. s. Ob.

Tutti.

Tutti.

6

6

6

7

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 6 6

Lentement.

6 6 5 6 6 6 6 6 5 (*Fine.*) 6 6 6 7

Allegro da Capo.

FINE.

SONATA.

Viola da Gamba.

Cembalo concertato.

Adagio.

Adagio.

Allegro.

Allegro.

Adagio.

Adagio.

Allegro.

Allegro.

FINE.

SONATA VI.

(v. vol. 27, pag. 128 - 135.)

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Basso.
[Violonc., e Cembalo.]

Organo.

tasto solo.

tasto solo.

Grave.

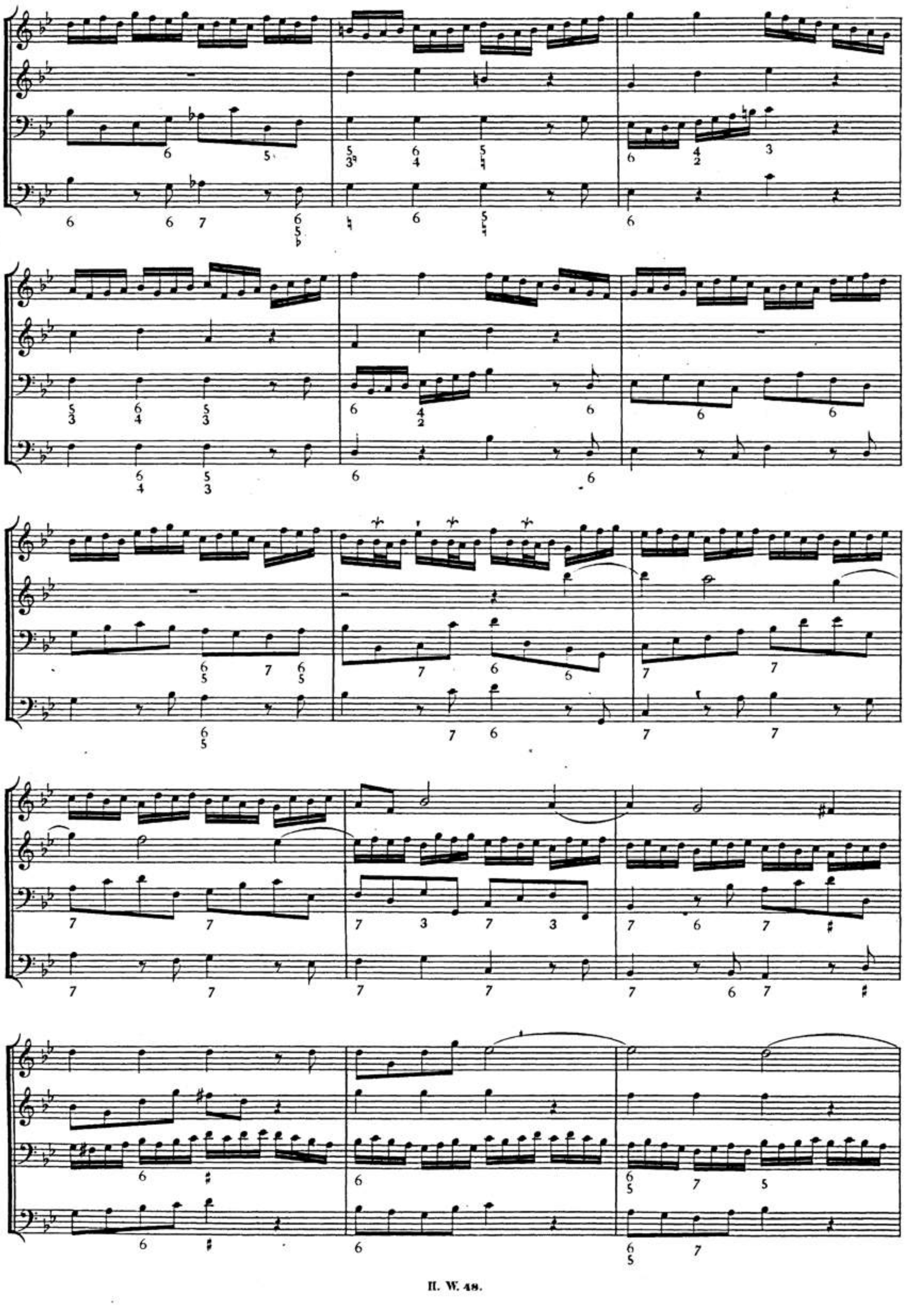
Adagio.

Grave.

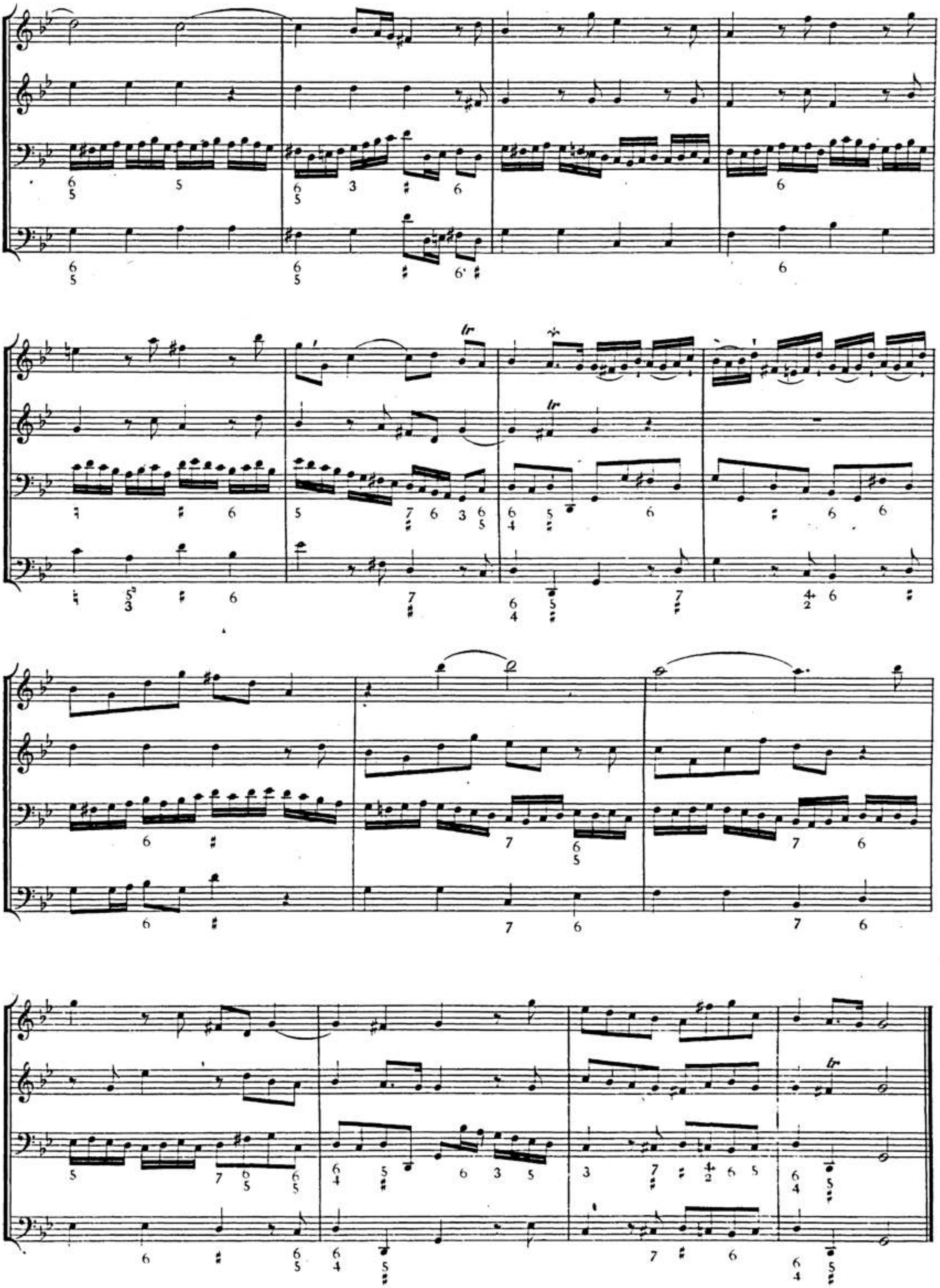
Allegro.

BSB

BSB



BSB



Largo.

tasto solo.

Allegro.

tr *tr* *tr*

tr *tr*

(tr) *tr* *tr*

p

p tasto solo.

p

f

tasto solo.

tasto solo.

tasto solo.

tasto solo.

BSB

tasto solo.

tasto solo.

6

tasto solo.

BSB

SONATA XVI.

(*v.* SONATA I-XV: vol. 27, pag. 1-56.)

Traversa solo.

Adagio.

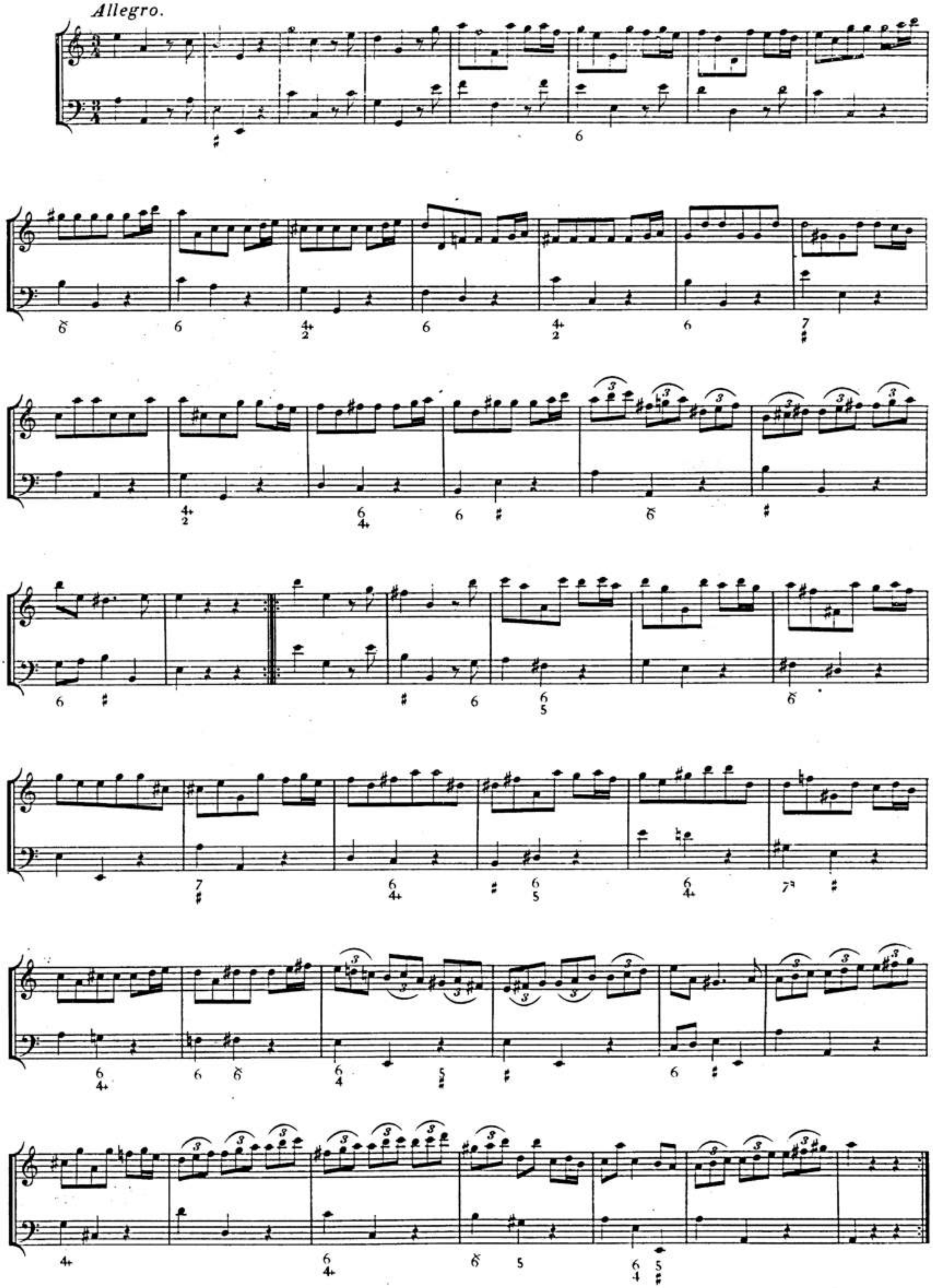
Traversa.

Continuo.

Allegro.

Adagio.

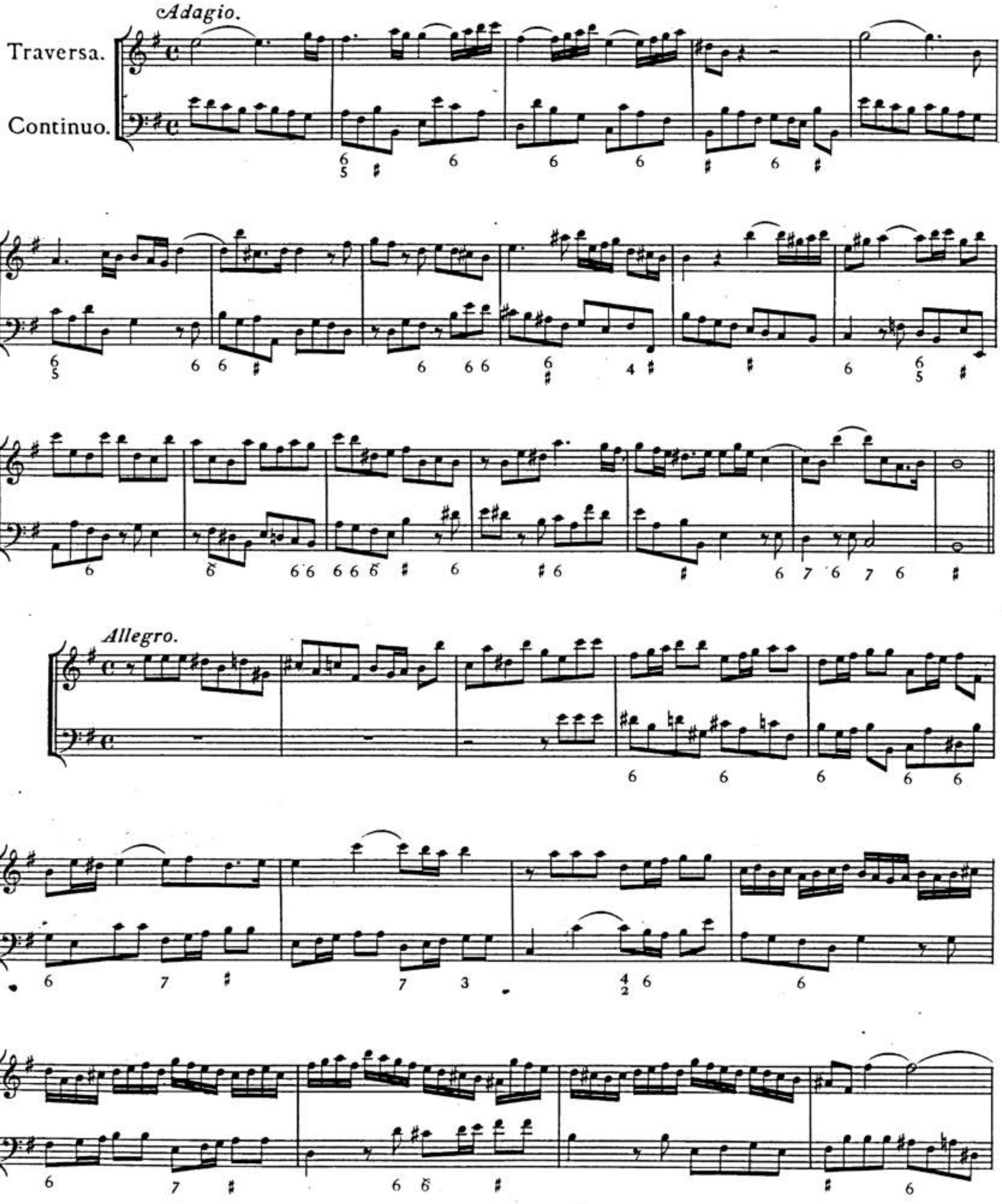
Allegro.



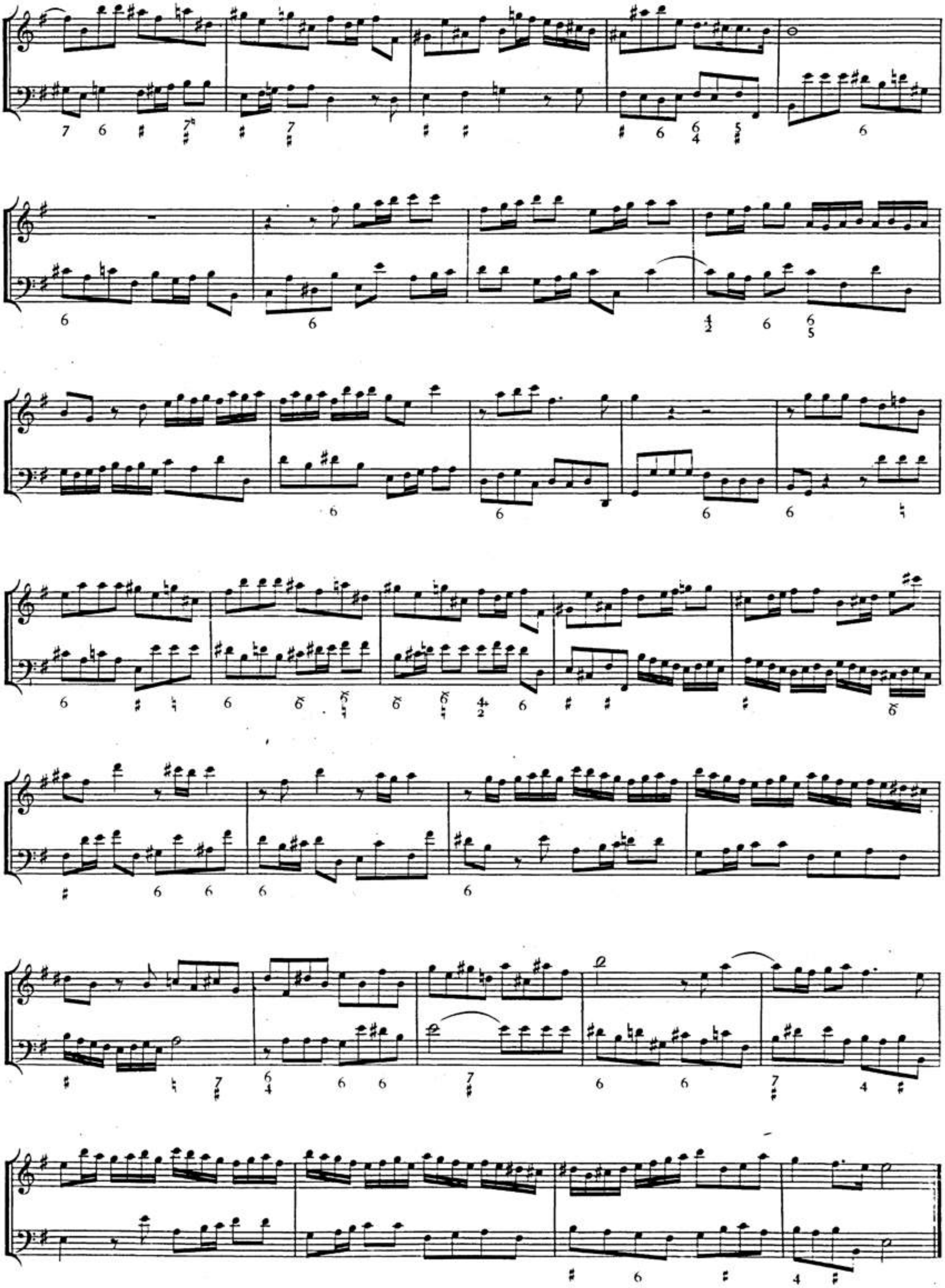
BSB

SONATA XVII.

Traversa solo.



BSB



Grave.

Minuet.

BSB

SONATA XVIII.

Traversa solo.

Adagio.

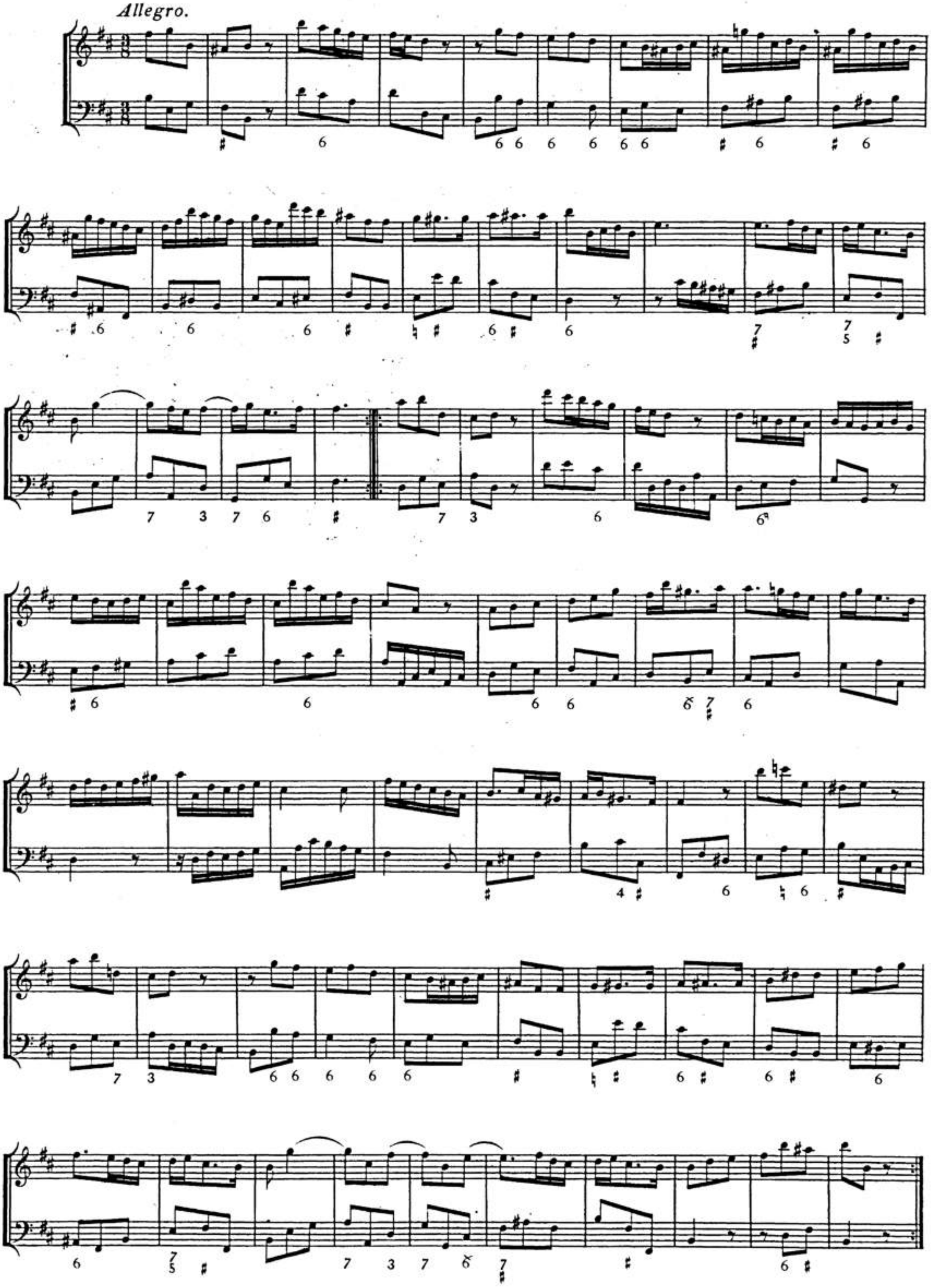
Traversa.

Continuo.

Allegro.

Largo.

Allegro.



FINE.

SINFONIE DIVERSE.

1.

Allegro.

(Violino I.)

(Violino II.)

(Basso.)

6

6

6

(Fine.)

2.

Menuett.

(Tutti.)

(Bassi.)

6

(Fine.)

3. *Allegro (Gavotte):* v. Vol. 27, pag. 165.

BSB

4.

(v. Vol. 27, pag. 173 - 174.)

Largo.

Corno I.
ex G.
Corno II.
(Violino I.
Oboe I. II.)
(Violino II.)
(Viola.)
(Bassi.)

1. 2.

5. *Allegro* (A): v. Vol. 27, pag. 167-168.

6. *Allegro moderato* (*Menuett*): v. Vol. 27, pag. 194.

7.

Marche.

Tromba.

(Oboe I.)

(Oboe II.)

(Basso.)

BSB

8.

Marche.

Corno I.

Corno II.

Oboe I.

Oboe II.

Basso.

FINE.

HORNPIPE

Composed for the Concert at Vauxhall 1740.

(Tutti.)

(Viola, etc.)

(Bassi.)

FINE.

BSB

DRITTE ABTHEILUNG

KLAVIERMUSIK UND CEMBALO-BEARBEITUNGEN.

Pag.

1. Klavierbuch aus der Jugendzeit.....146

2. Partita.....176

3. Sechs kleine Fugen.....183

4. Lesson.....191

5. Overture in PASTOR FIDO for Harpsichord.....194

6. Aria *"Dolce bene"* in RADAMISTO for Harpsichord.....204

7. Aria *"Vo' far guerra"* in RINALDO with Händel's Harpsichord accompaniments.....206

8. Wm BABELL's Rinaldo-Arrangements.....210

SUITE.

(*v.* Vol. 2, pag. 97.)

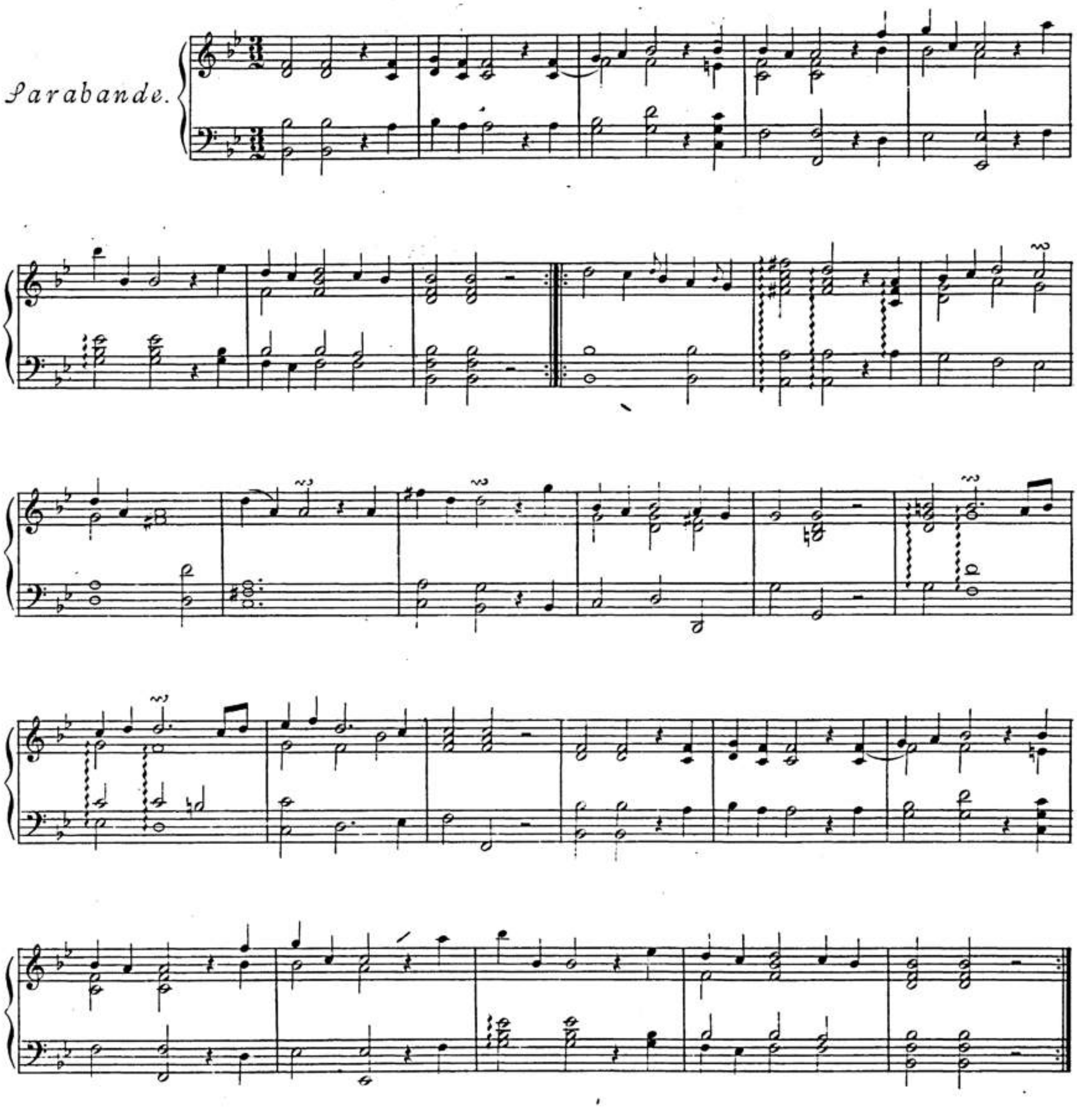
Allemande.

BSB

Courante: *v.* Vol. 2, pag. 98.

(*v.* Vol. 2, pag. 99.)

Sarabande.

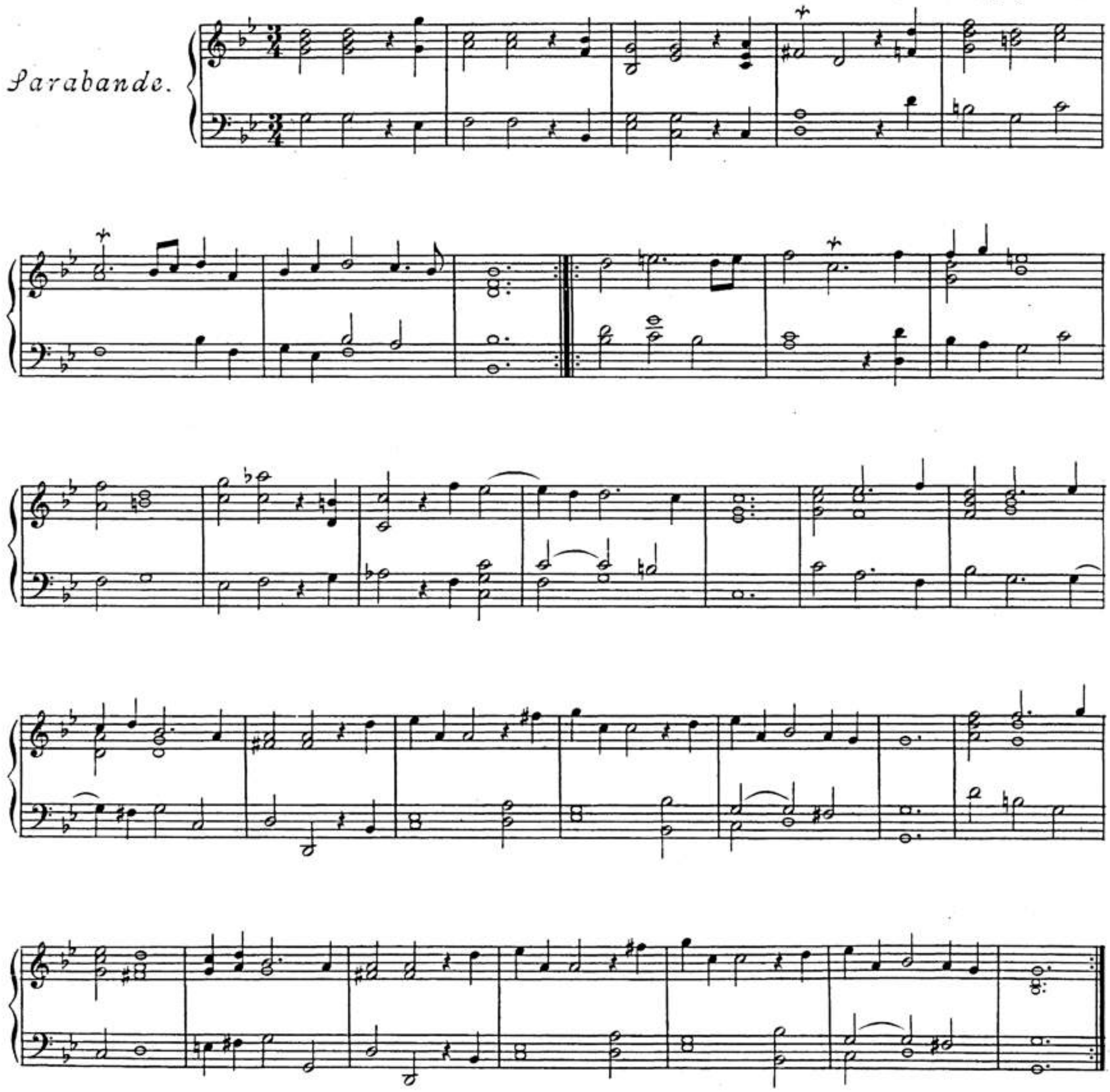


Giga: *v.* Vol. 2, pag. 99.

SUITE.

Allemande: v. Vol. 2, pag. 88 - 89.

Sarabande. (v. Vol. 2, pag. 50.)

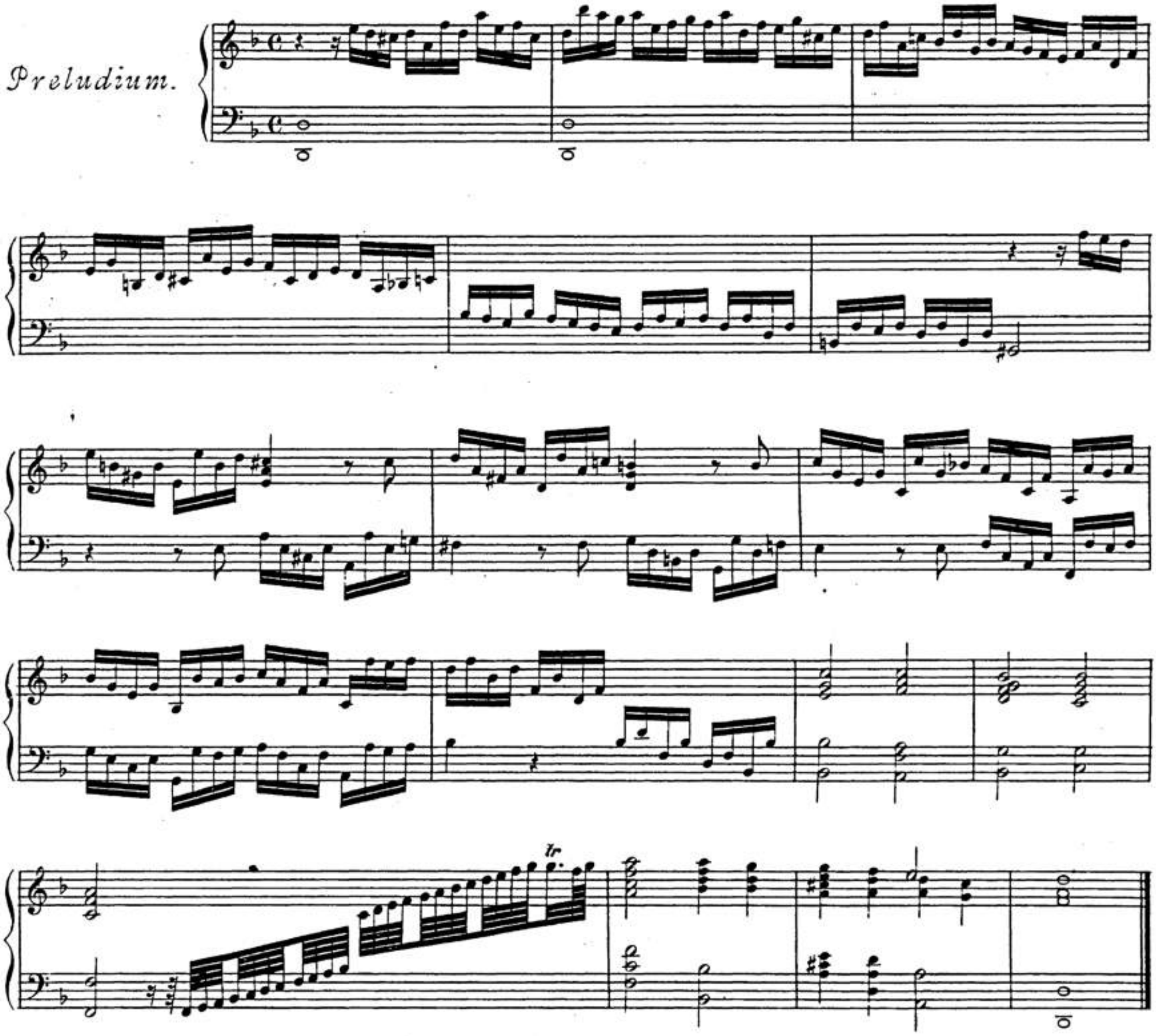


Giga: v. Vol. 2, pag. 92 - 96.

SUITE.

(*v.* Vol. 2, pag. 12.)

Preludium.



Allemande: v. Vol. 2, pag. 81.

Courante: v. Vol. 2, pag. 82.

Sarabande: v. Vol. 2, pag. 82-83.

Giga: v. Vol. 2, pag. 84.

BSB

SONATINA.

piano

BSB

Fine.

SUITE.

Preludium.

(*v.* Vol. 2, pag. 75 - 76.)

Allemande.

BSB

Courante.

BSB

Sarabande.

(v. Vol. 2, pag. 17 - 20.)

Aria.

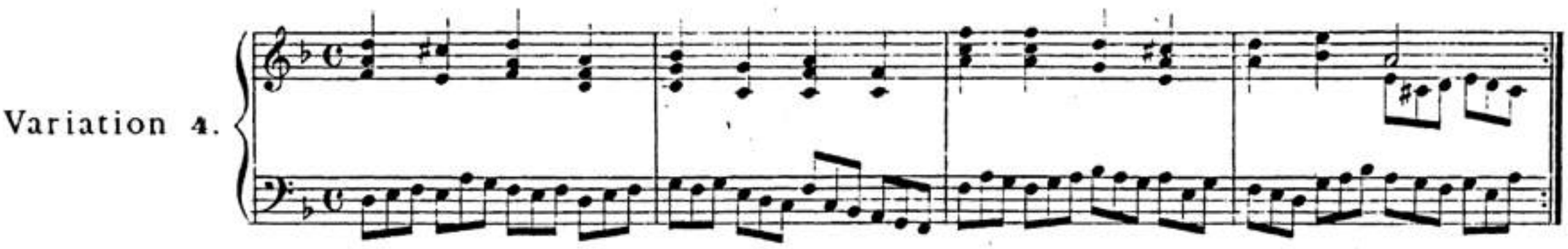
Variation 1.

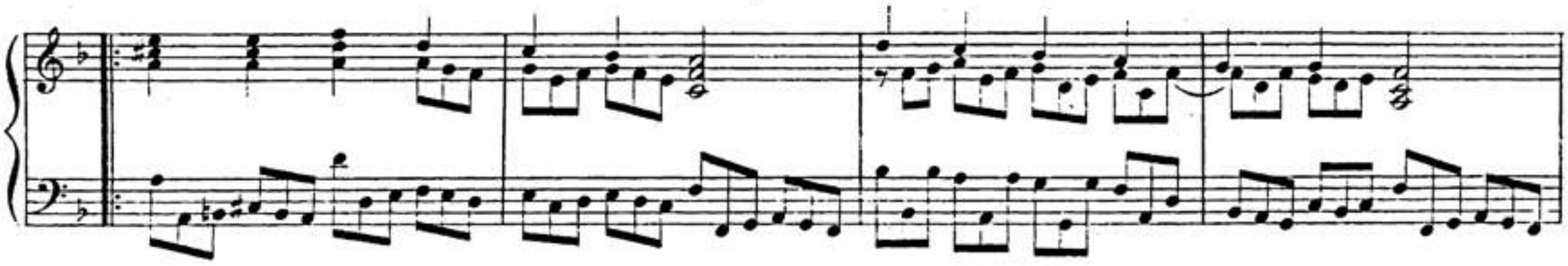
Variation 2.

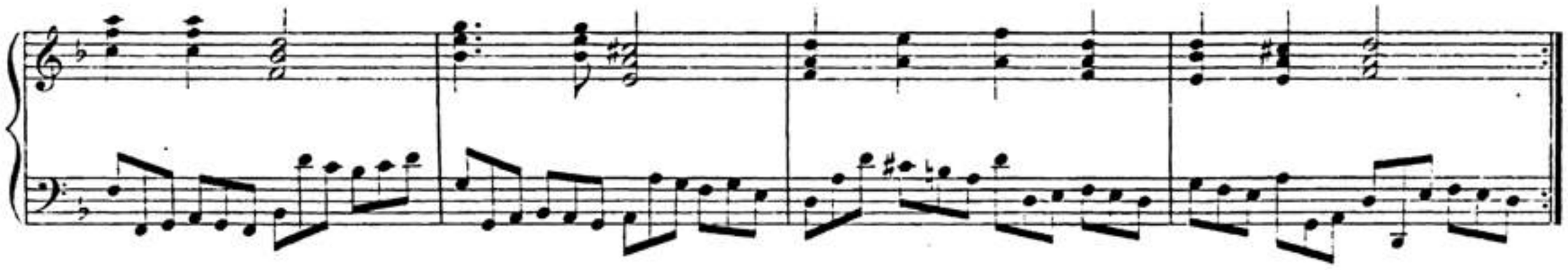
Variation 3.

BSB

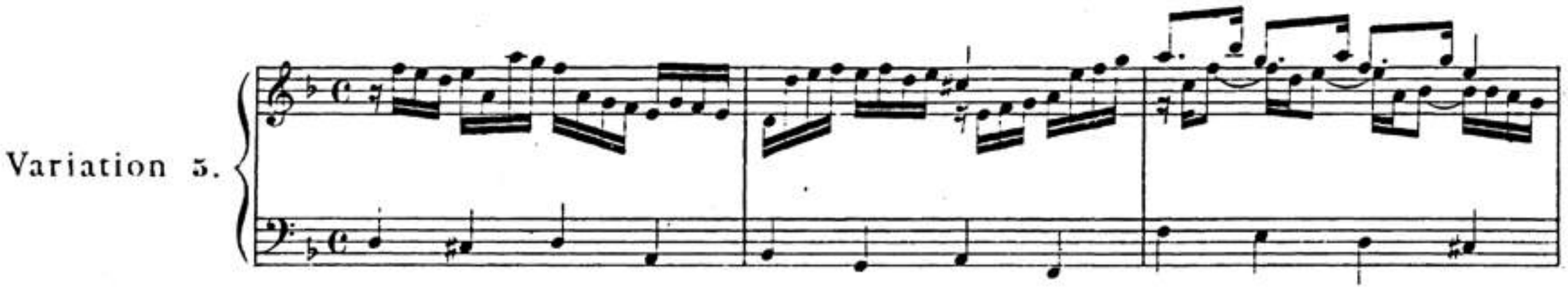
Variation 4.

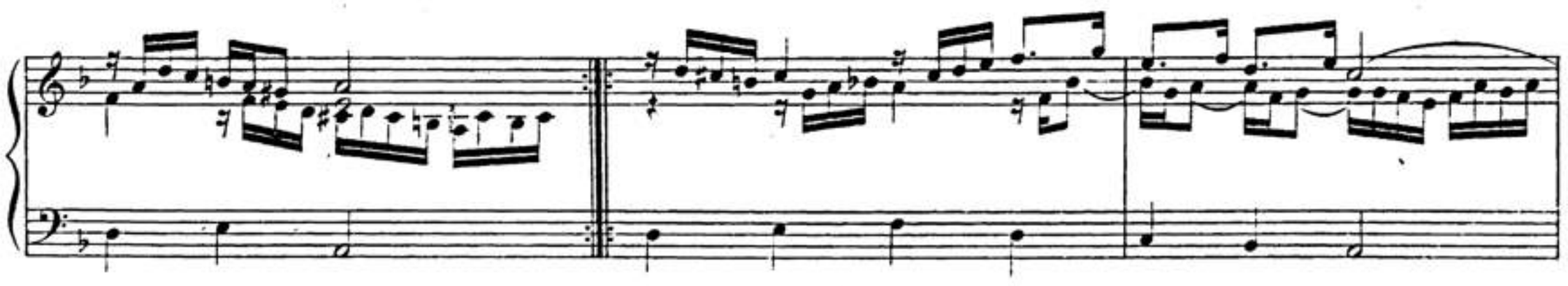


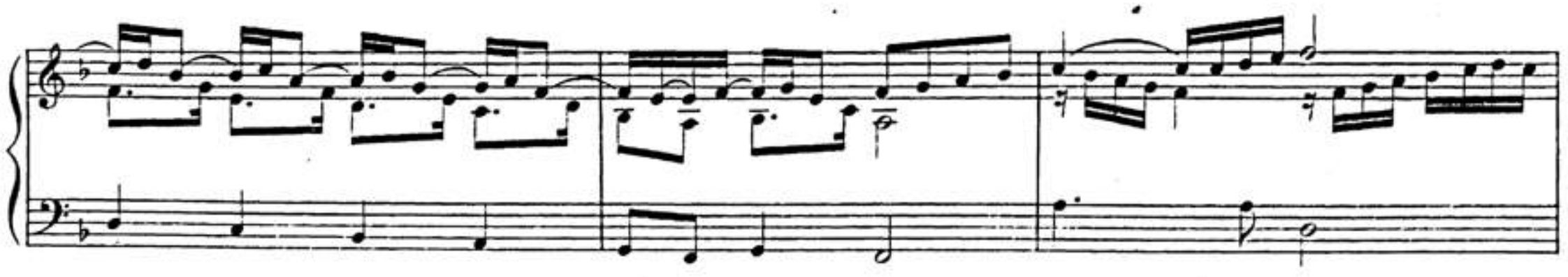




Variation 5.







BSB

Variation 6.

Variation 7.

Menuet.

Giga.

(tr)

[?]

SUITE A DEUX CLAVECINS.

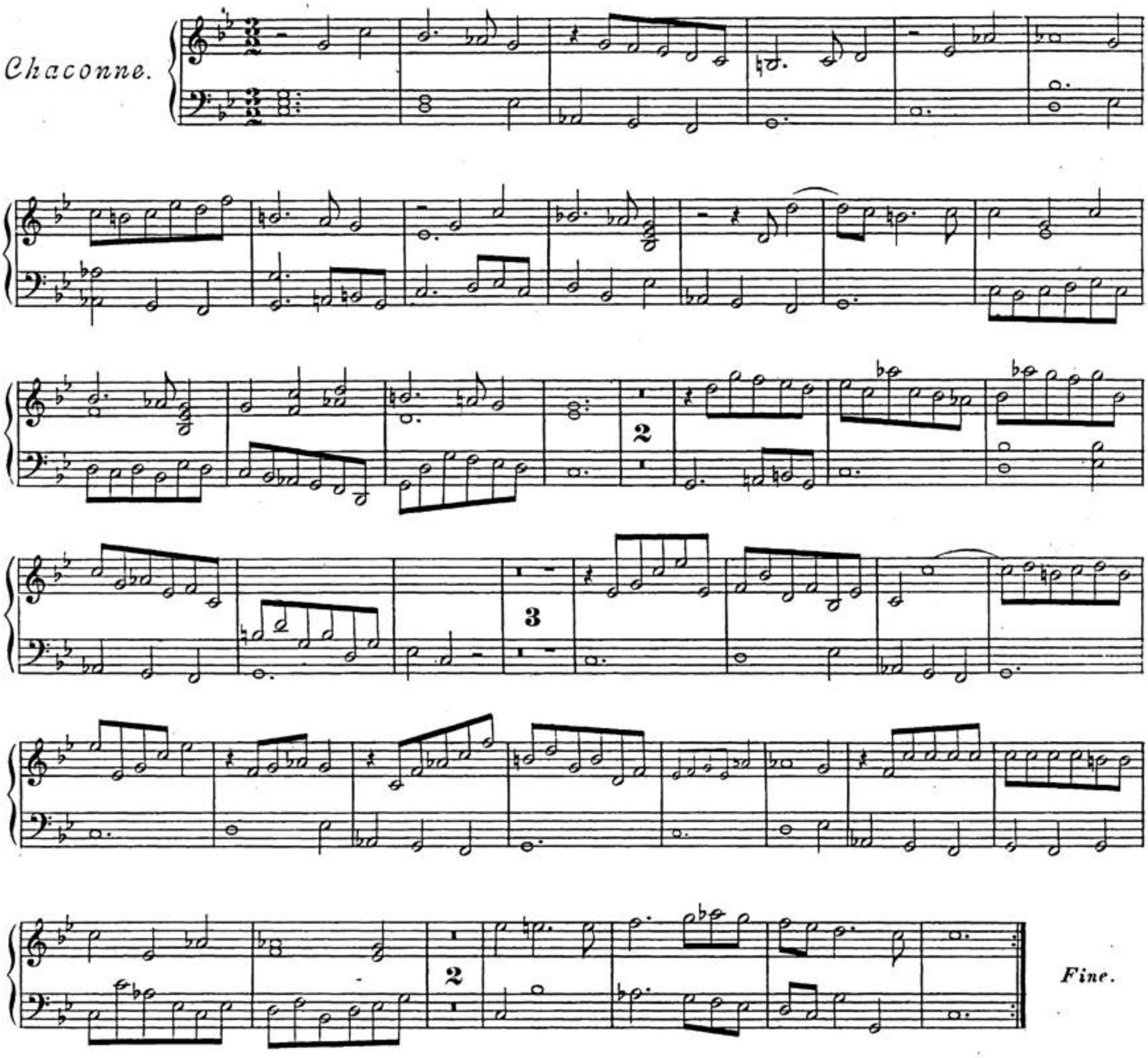
(CLAV. I.)

Preludium.

Courante.

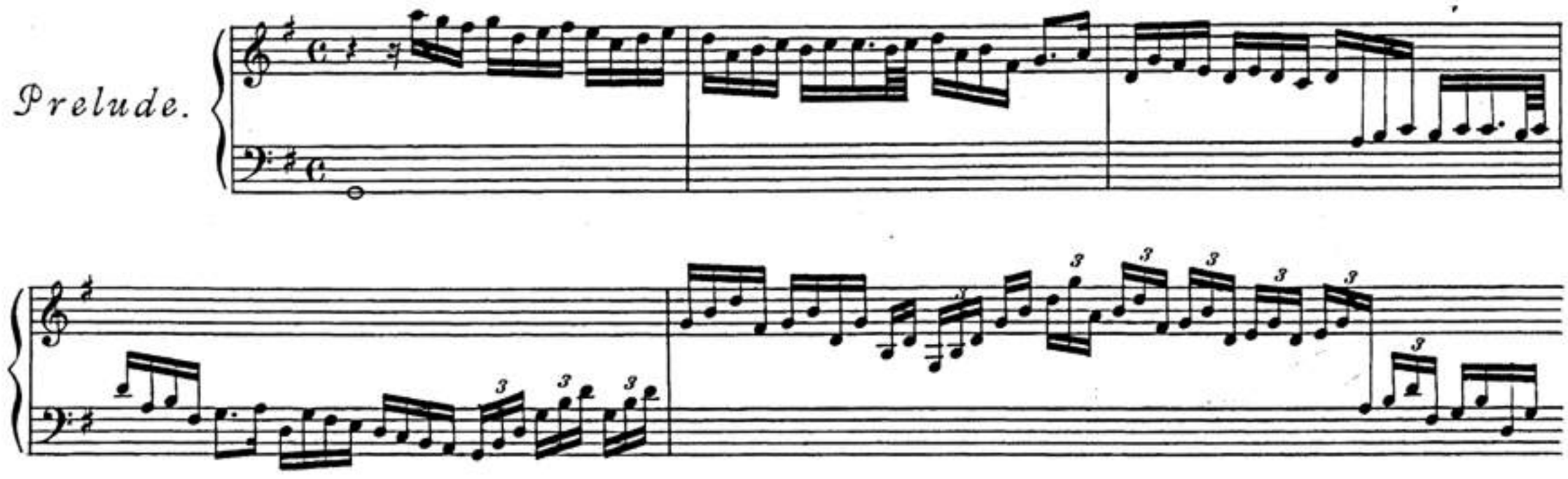
Sarabande.

Chaconne.



SUITE.

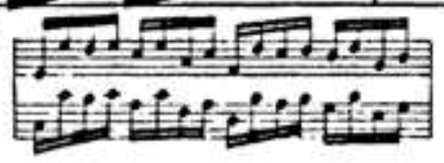
Prelude.



BSB

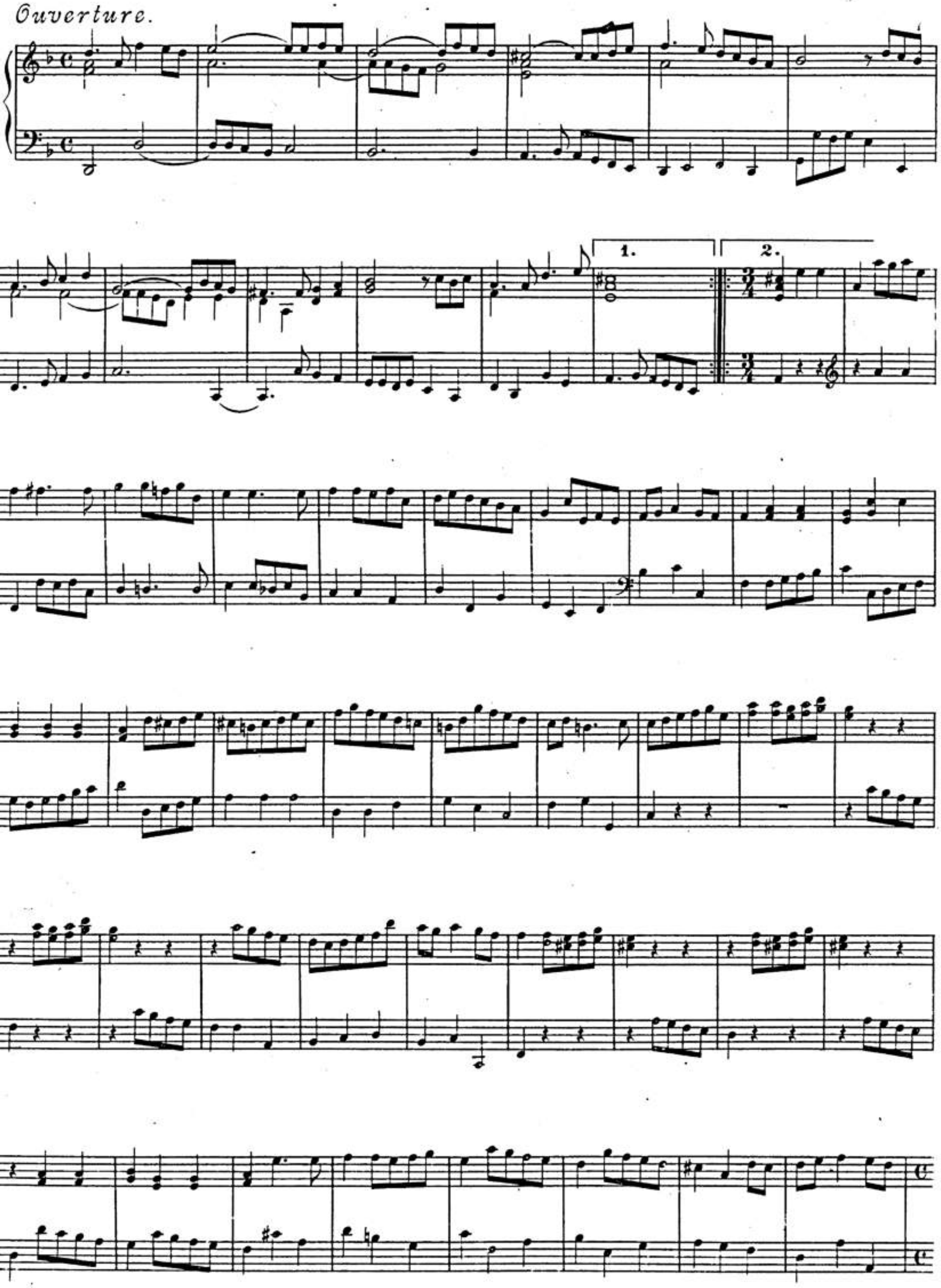
(Capriccio.)

Allegro.

*) 

SUITE.

Ouverture.



BSB

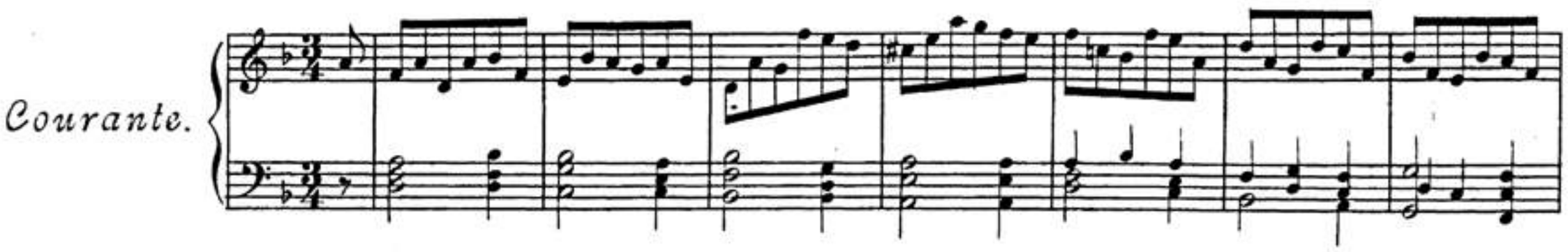
Adagio.

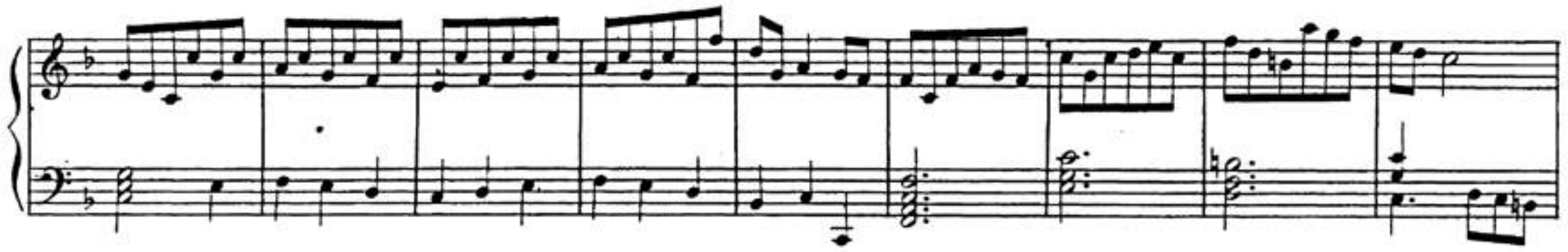
1. 2.

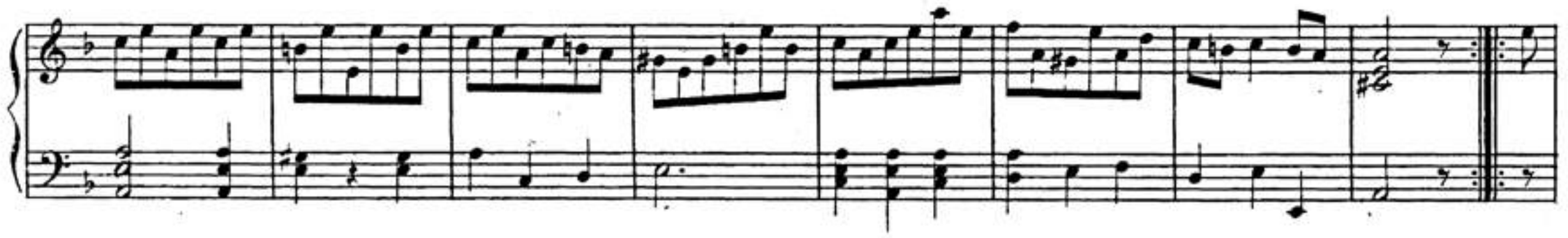
Allemande.

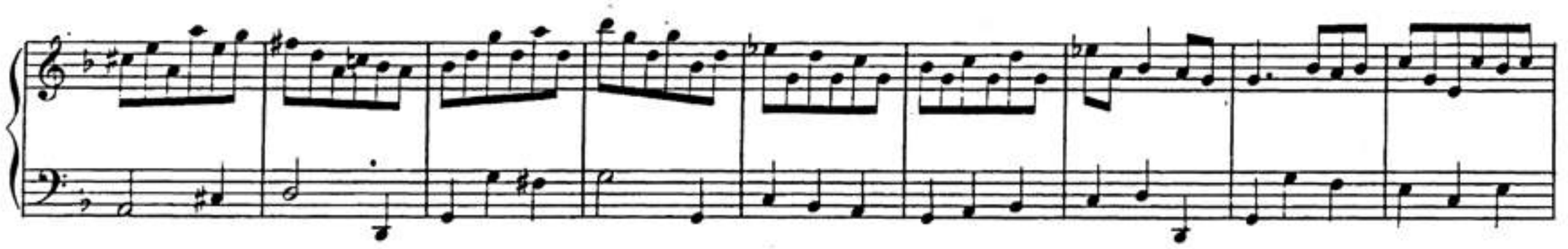
BSB

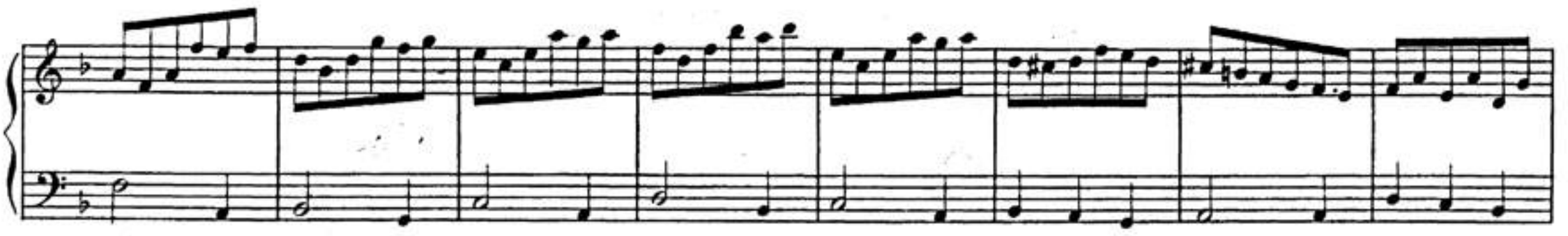
Courante.

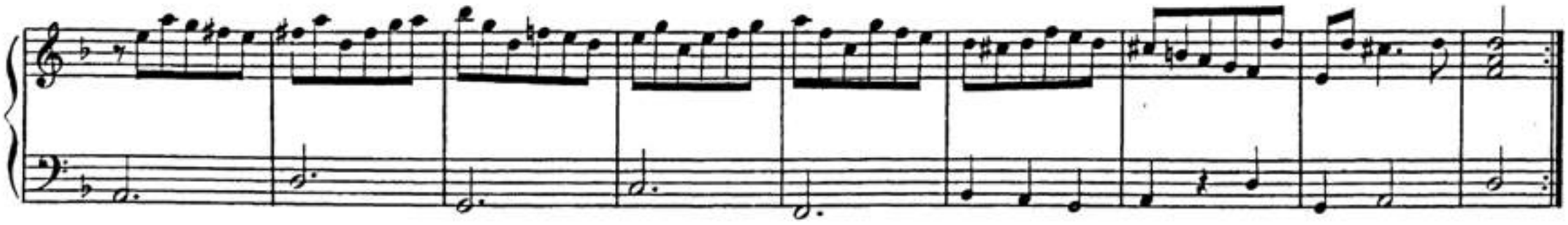




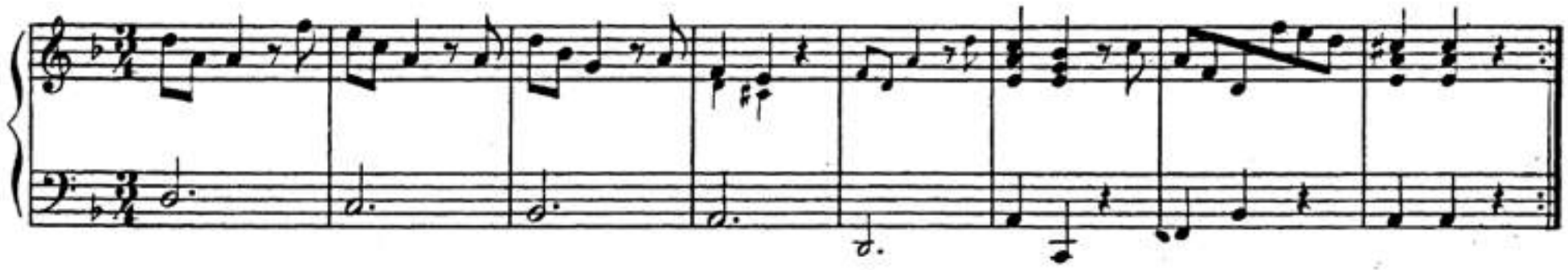


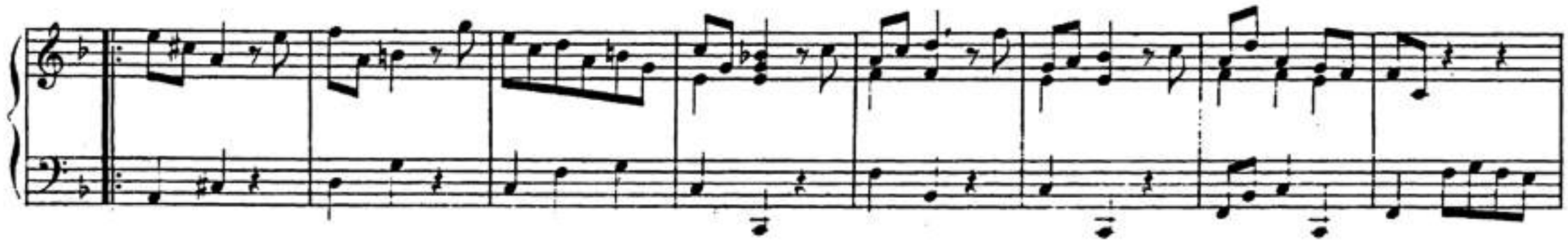


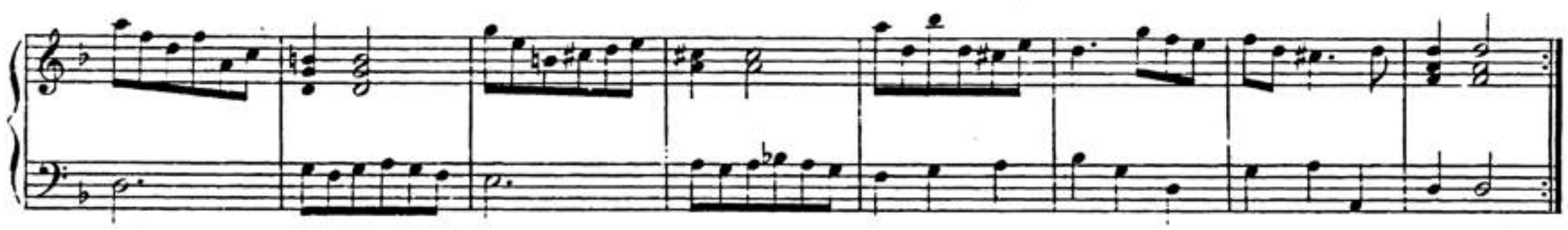




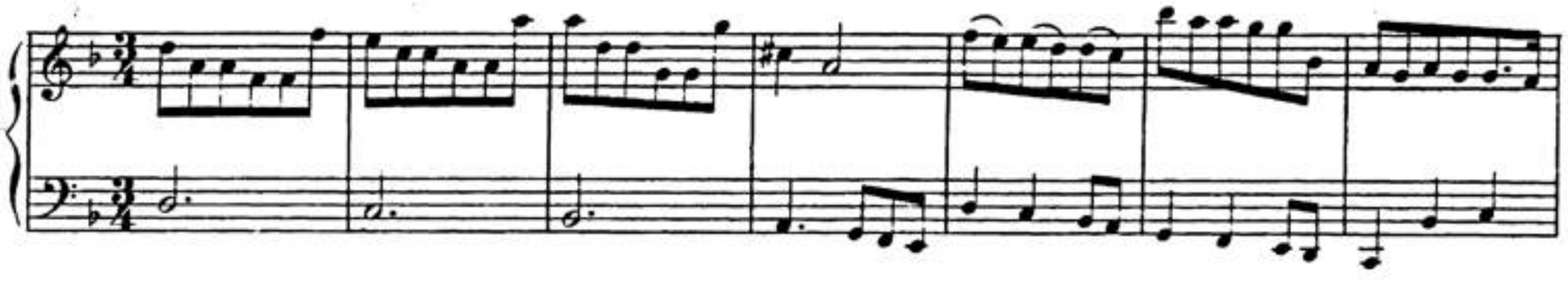
Sarabande.
(I.)

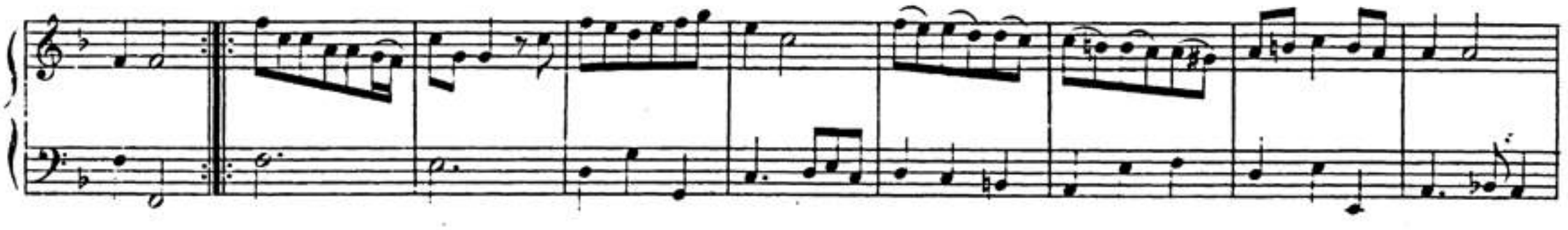


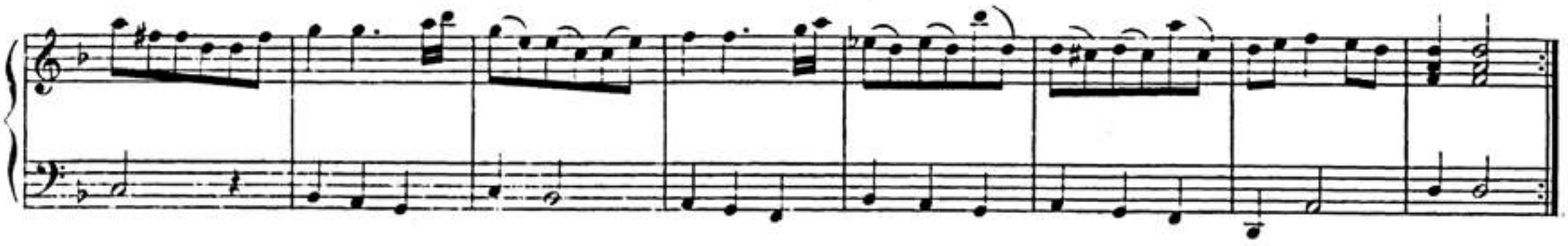




Sarabande.
(II.)







BSB

Ciacona.

FINE.

PARTITA.

Allemande.

Courante.

BSB

tr

tr

tr

tr

piano

forte

tr

Sarabande.

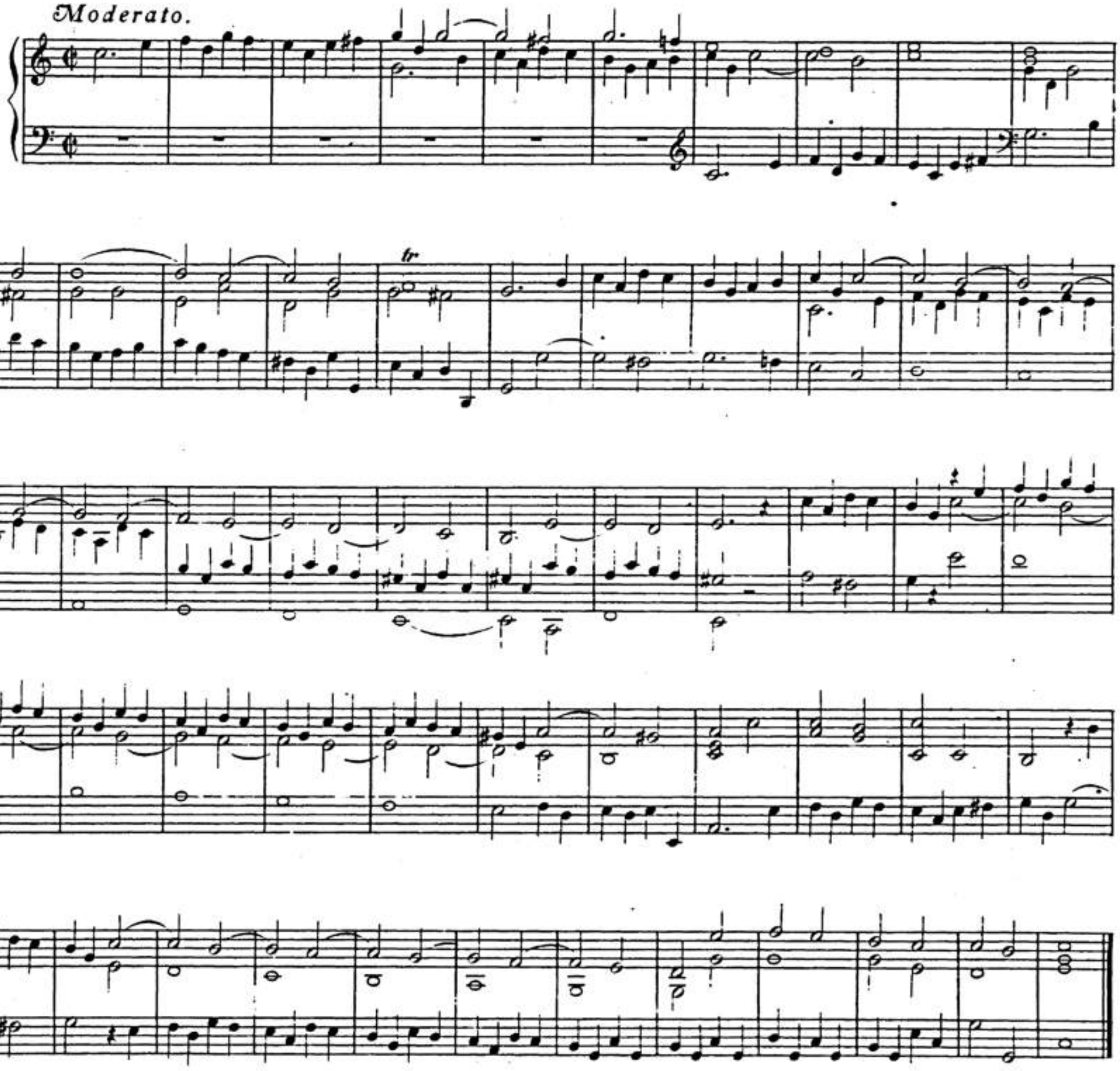
Gigue.

FINE.

SECHS KLEINE FUGEN.

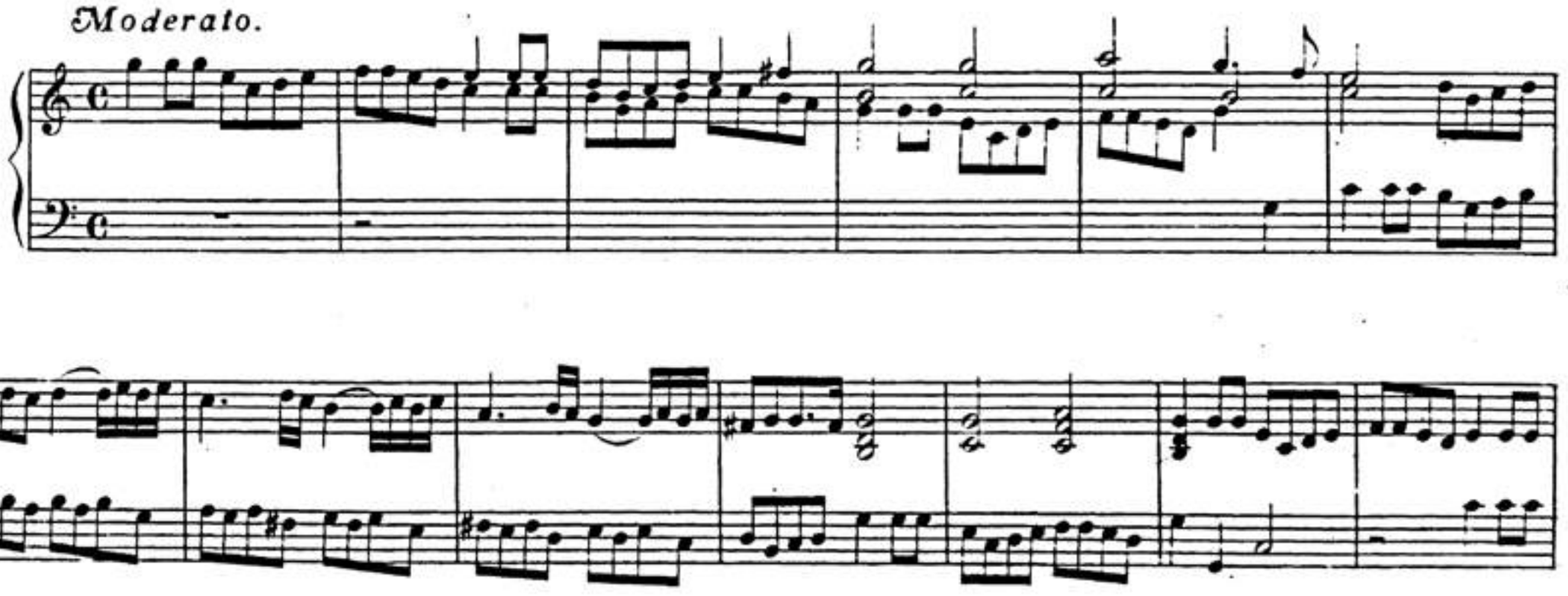
1.

Moderato.



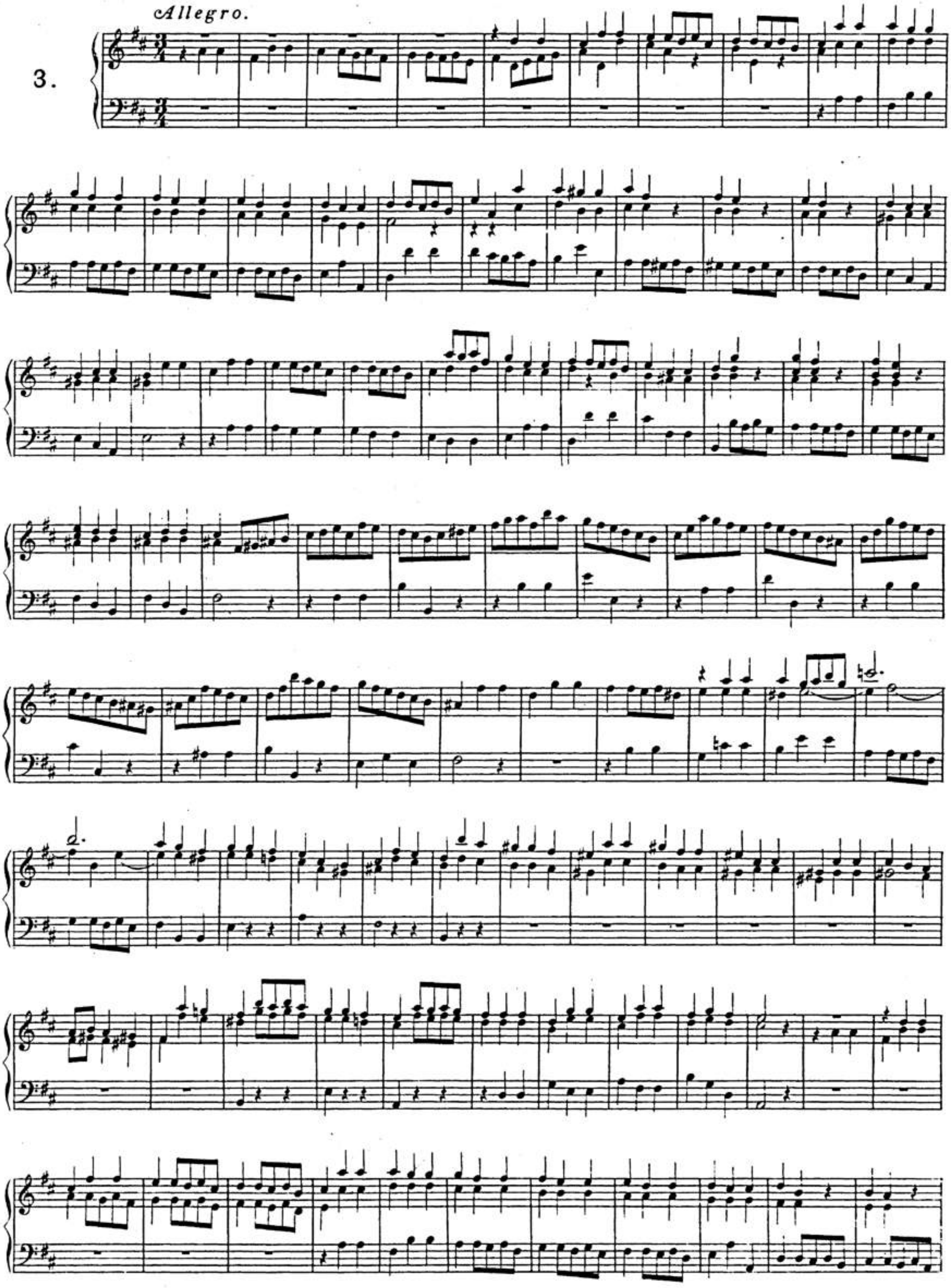
2.

Moderato.



(c. 8va)

3. *Allegro.*



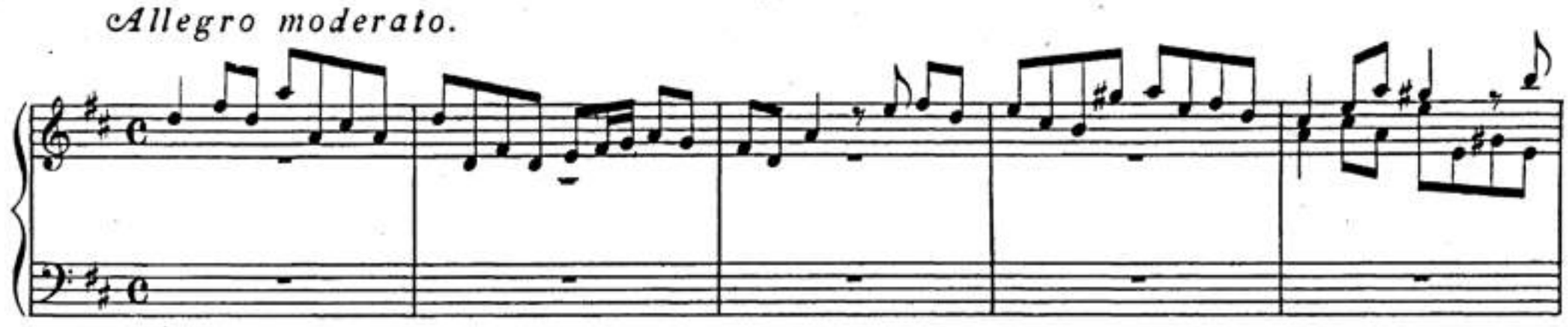
4.

Allegro.

BSB

5.

Allegro moderato.

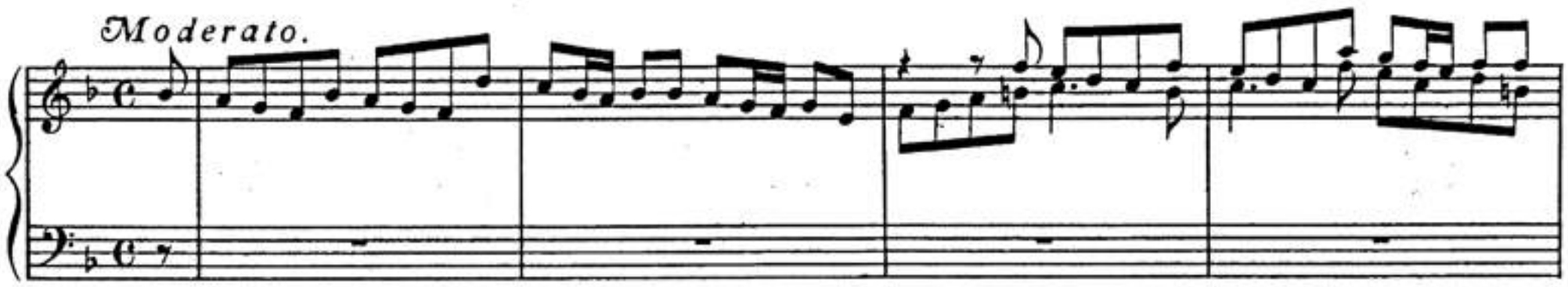


Adagio.

BSB

6.

Moderato.



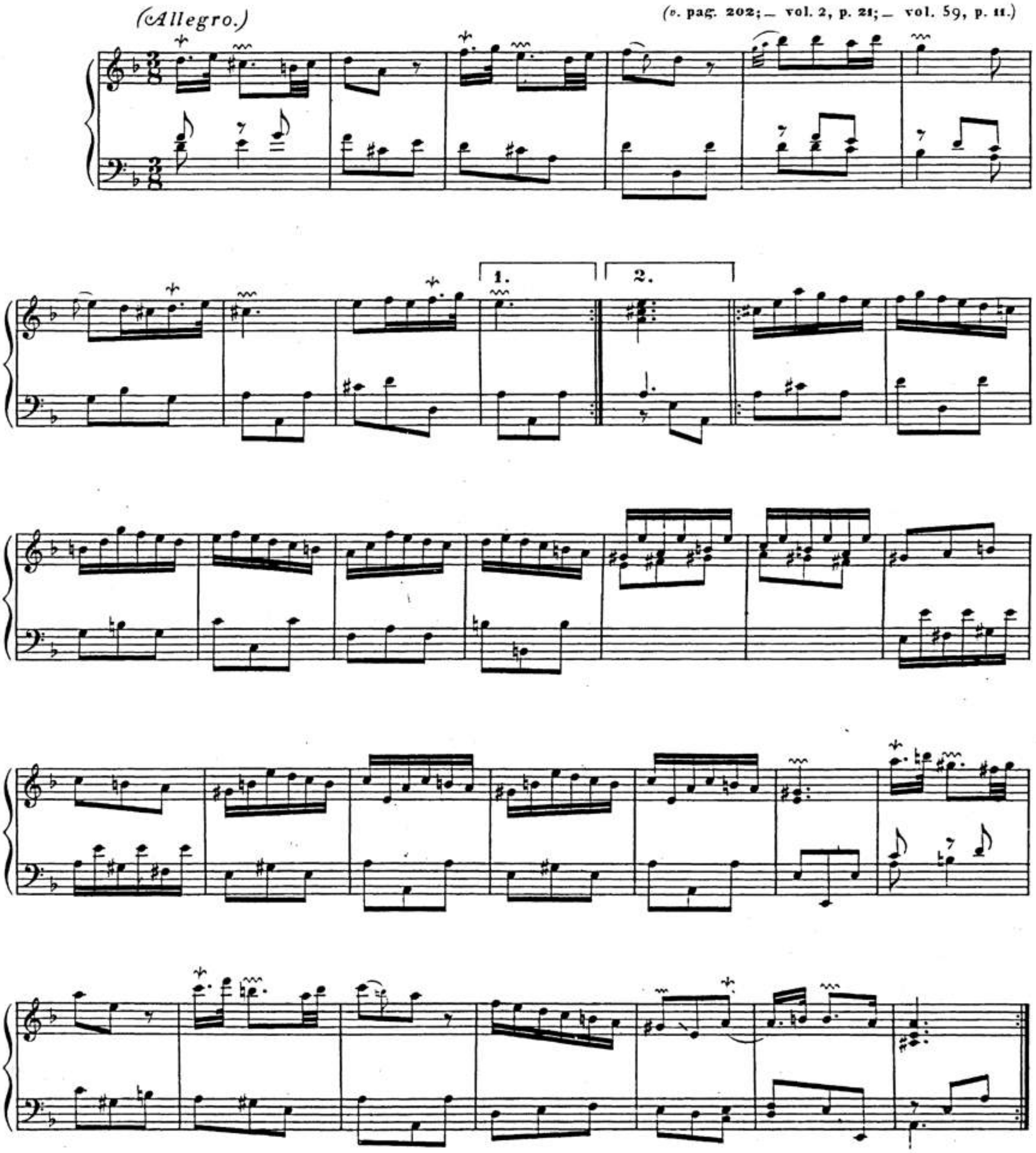
Adagio.

BSB

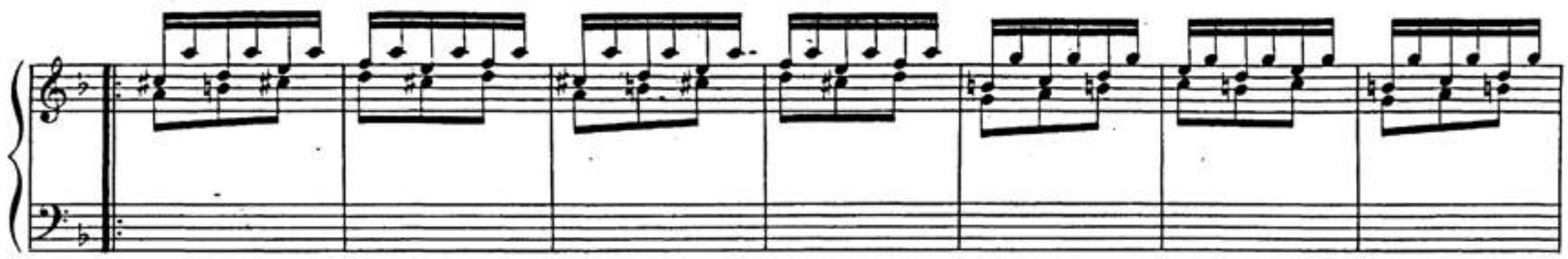
LESSON.

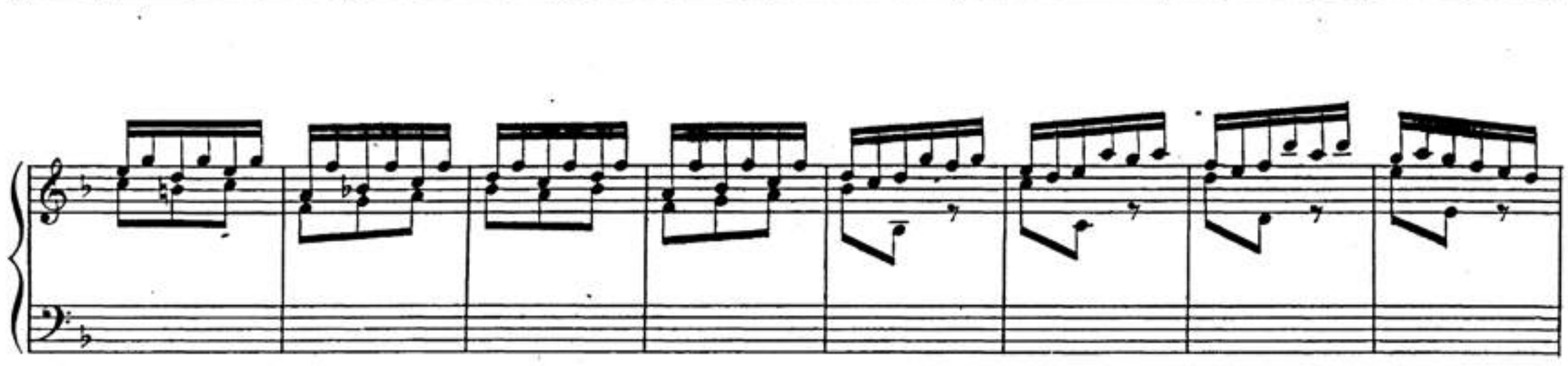
(v. pag. 202; — vol. 2, p. 21; — vol. 59, p. 11.)

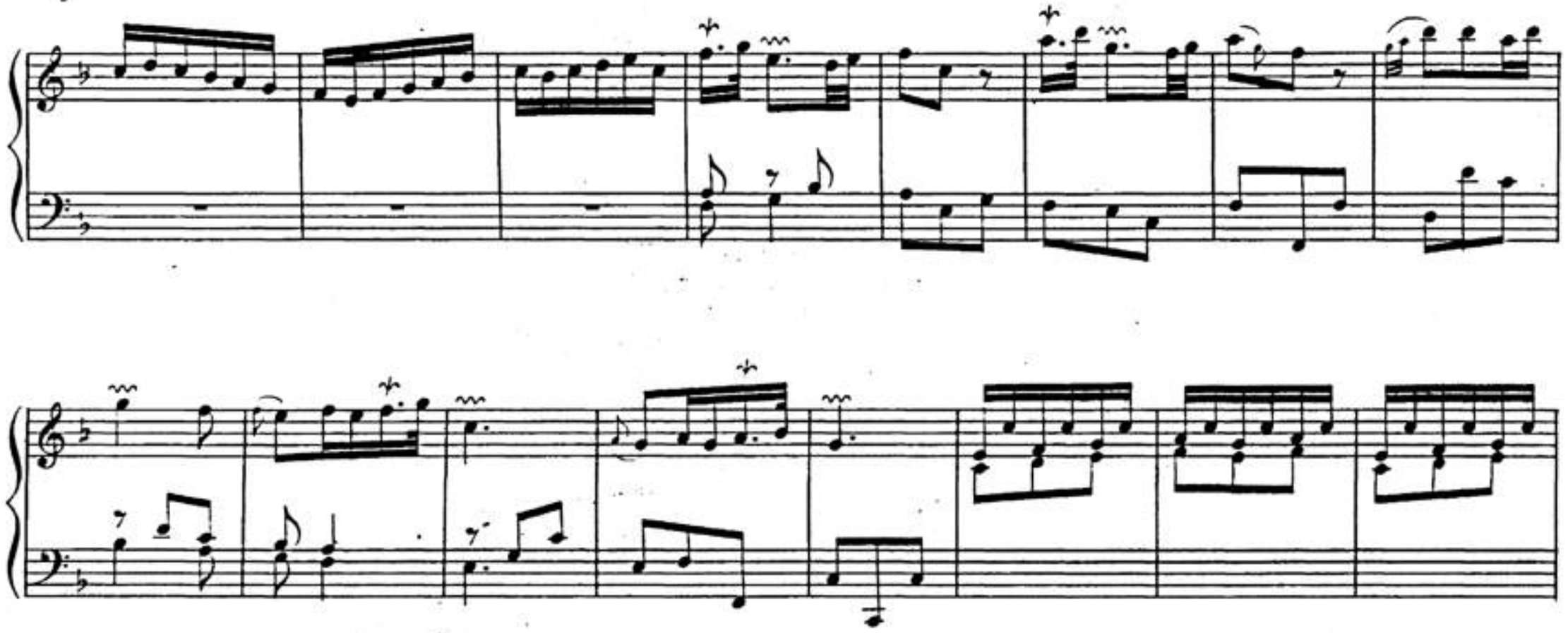
(Allegro.)

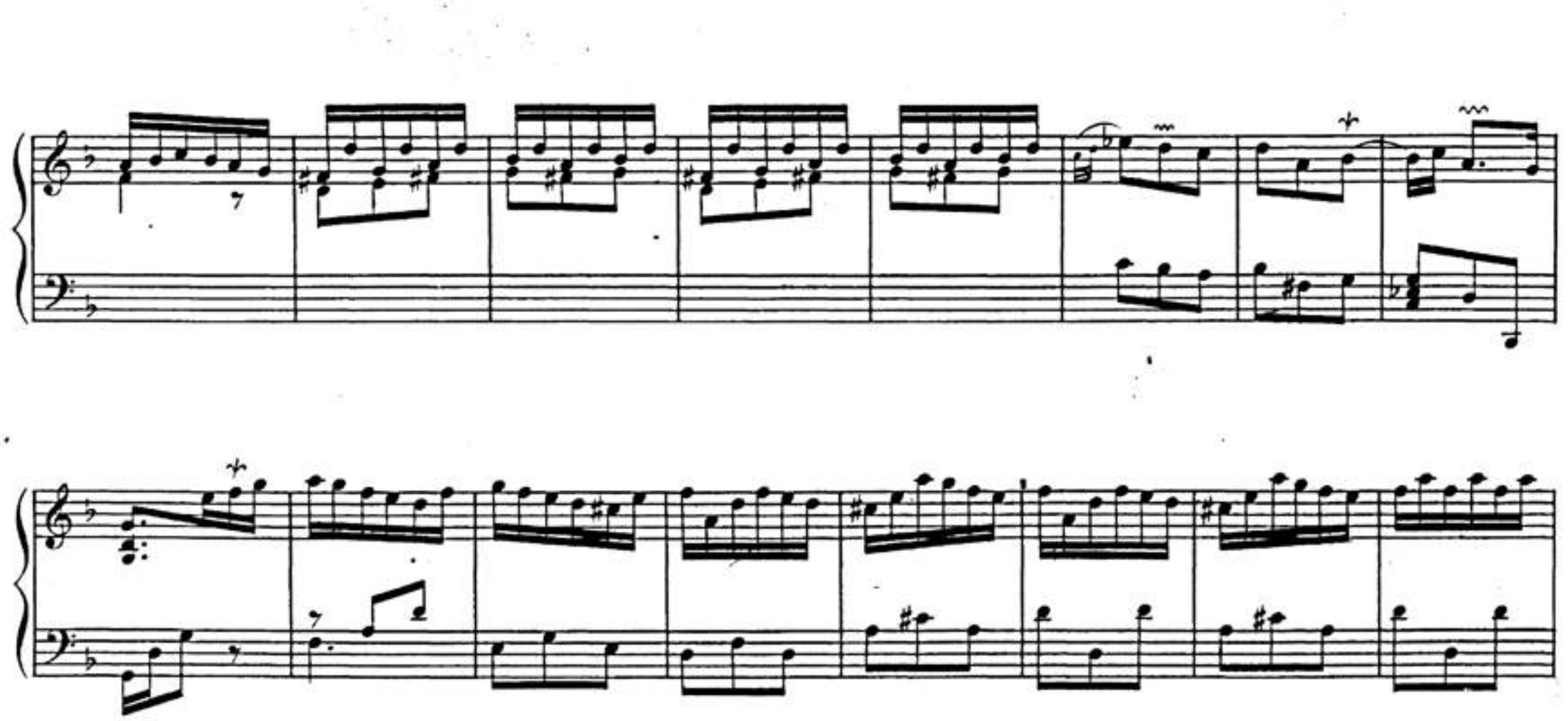


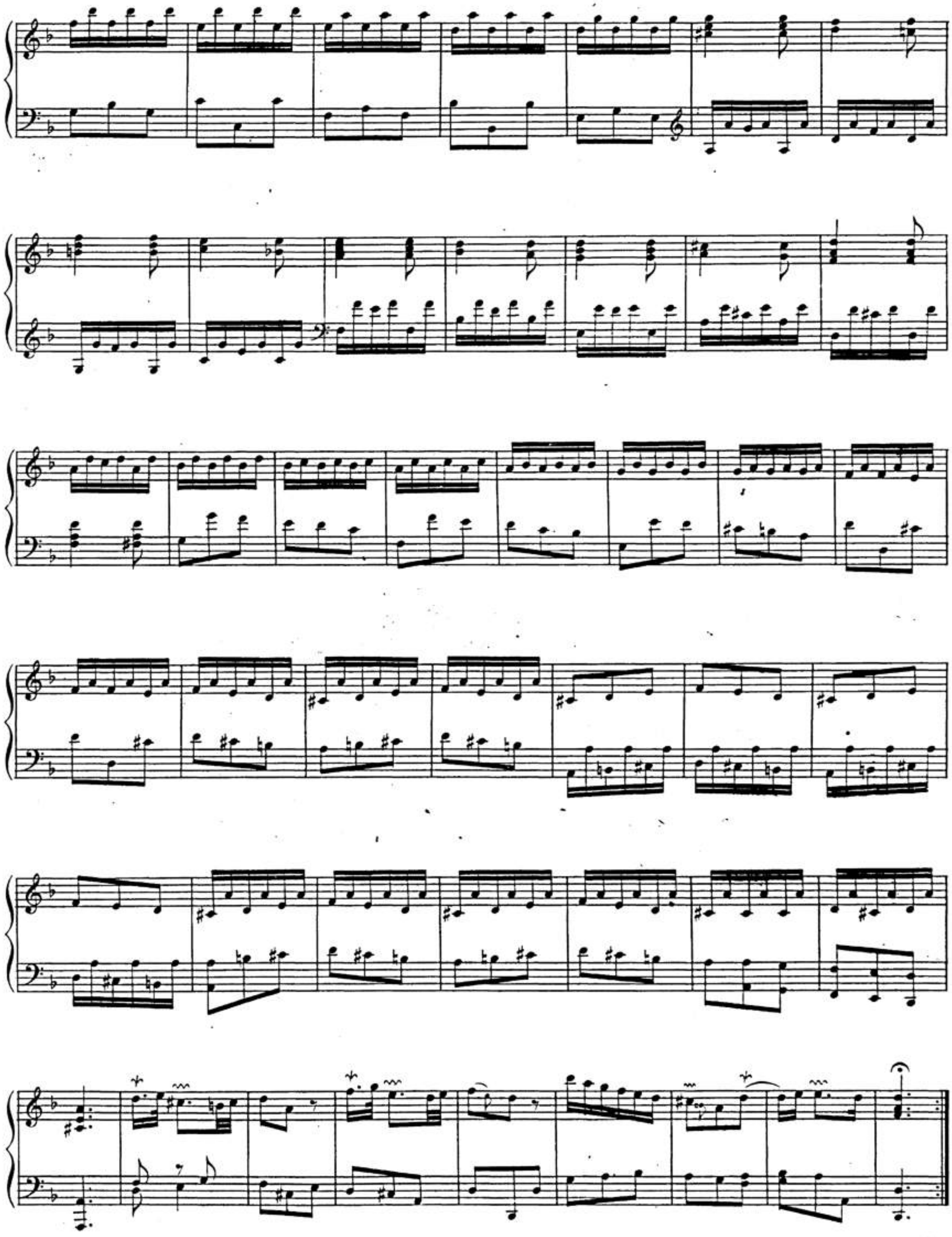
BSB











OVERTURE
IN THE OPERA OF PASTOR FIDO
for Harpsichord.

A. (*v.* pag. 196.)

(*v.* PASTOR FIDO I, vol. 59, pag. 1-12.)

(Adagio.)

1.

2. *Allegro.*

Adagio.

BSB

B. (v. pag. 194.)

1.

2. *Allegro.*

BSB

Adagio.

(Allegro.)

BSB

Adagio.

BSB

BSB

(c. pag. 191;— vol. 2, p. 21;— vol. 59, p. 11.)

(*Allegro.*)

BSB

ARIA *"Dolce bene"* FOR HARPSICHORD.

(*v.* RADAMISTO, vol. 63, pag. 84.)

Allegro.

Harpsichord.

Song.

(Fine.)

Da Capo.

BSB

ARIA *"Vo' far guerra."*

Armida, sung by Signra Pilotti in the Opera of Rinaldo.

With the Harpsicord piece perform'd by Mr Hendel.

(v. pag. 230-243.— RINALDO, vol. 58, p. 78.)

(Allegro.)

(Viol., e Oboe.)

Cembalo.

(Bassi.)

Harpeggiando

(Cembalo.)

Vò far guer_ra, e vin_cer vo_glio, e vin_cer vo_glio,

collo sdegno chi m'of_fende vendi_car' i tor_ti mie_i, vendi_car' — *i torti mie_ _i;*

vò far guer_ra,e vin_cer voglio, collo sde_gno chi m'of_fende, col_ _lo sde_gno chi

m'of_fen_de vendi_car';

ven_di_car',

col lo sde_gno chi m'of_fen_de ven_di_

_car' i tor_ti mie_i, ven_di_car' i tor_ti mie_i.

BSB

Harpeg.

*Per ab_bat_ter quel or_*

(Fine.)

_go_glio, ch'il gran fo_co in sen m'ac_cen_de, sa _ ran me_co i stes_ si De _ i, sa _ ran me _ co i stes _ si

De_i,i stessi De _ _ i, sa _ ran me _ co i stes_ si De _ i, sa_ran me_co i stessi De _ _ i.

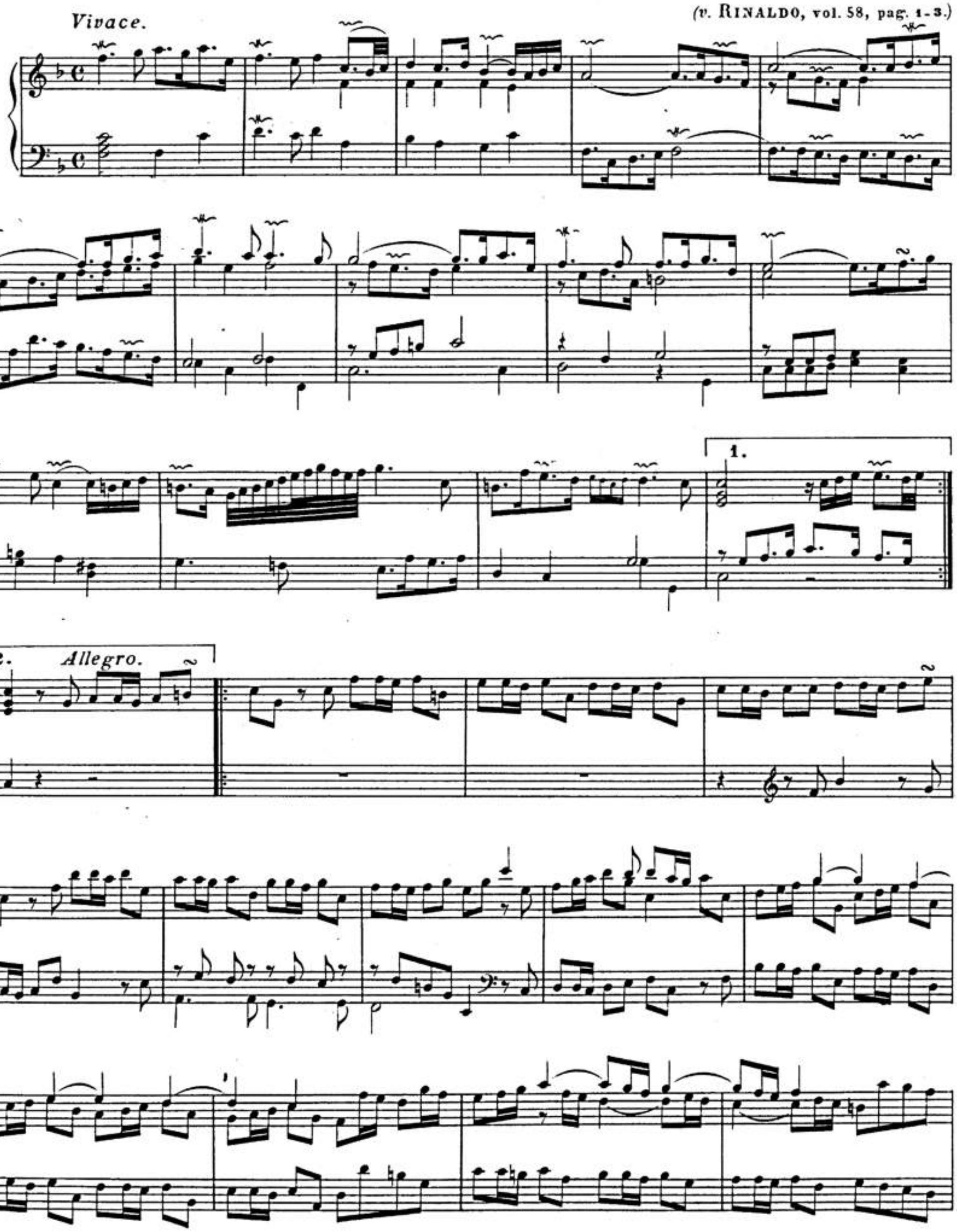
Da Capo.

Wm. Babell's Arrangements.

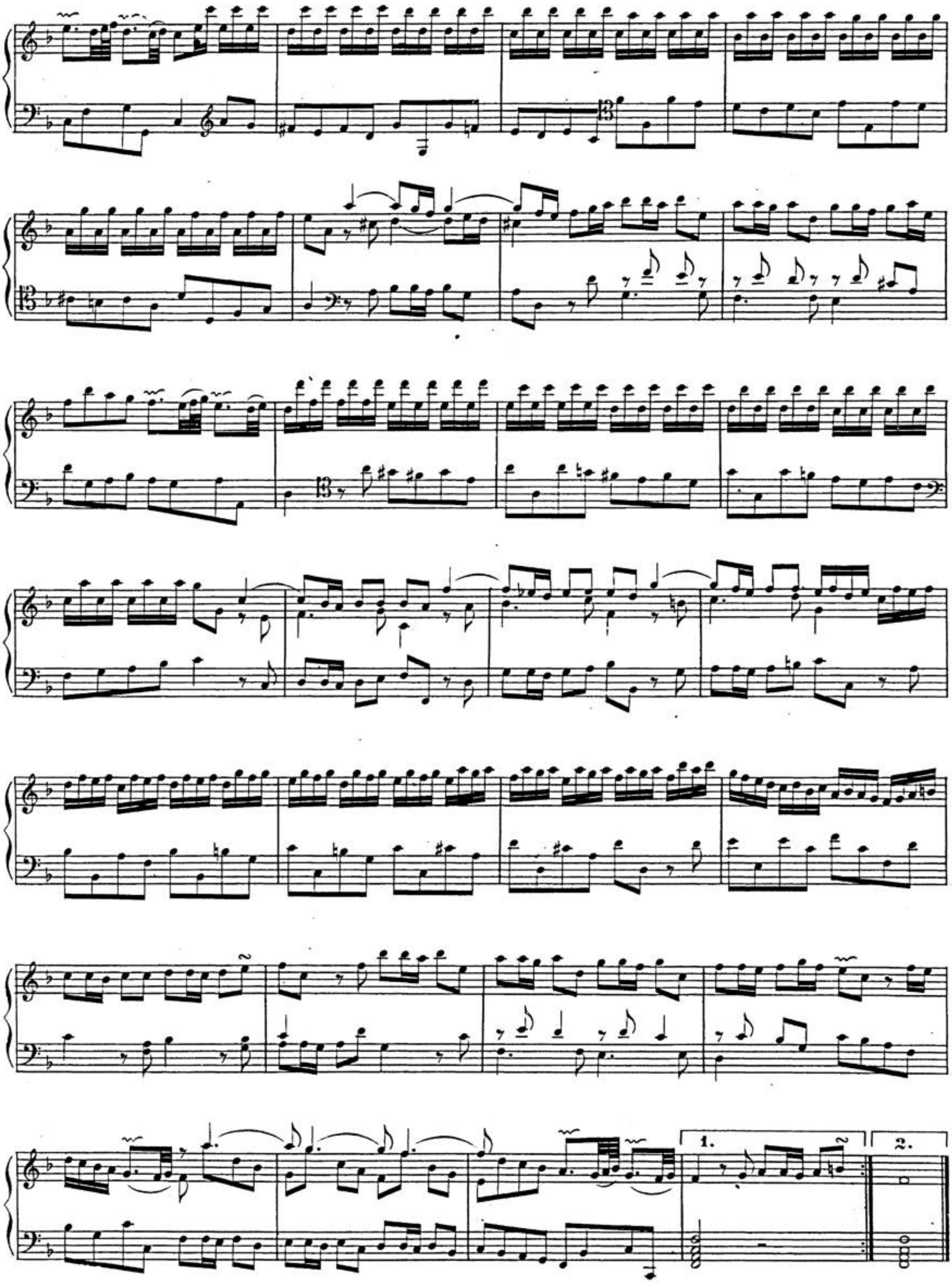
1. The Overture in the Opera of Rinaldo.

(v. Rinaldo, vol. 58, pag. 1-3.)

Vivace.



BSB



BSB

Adagio.

BSB

Giga.

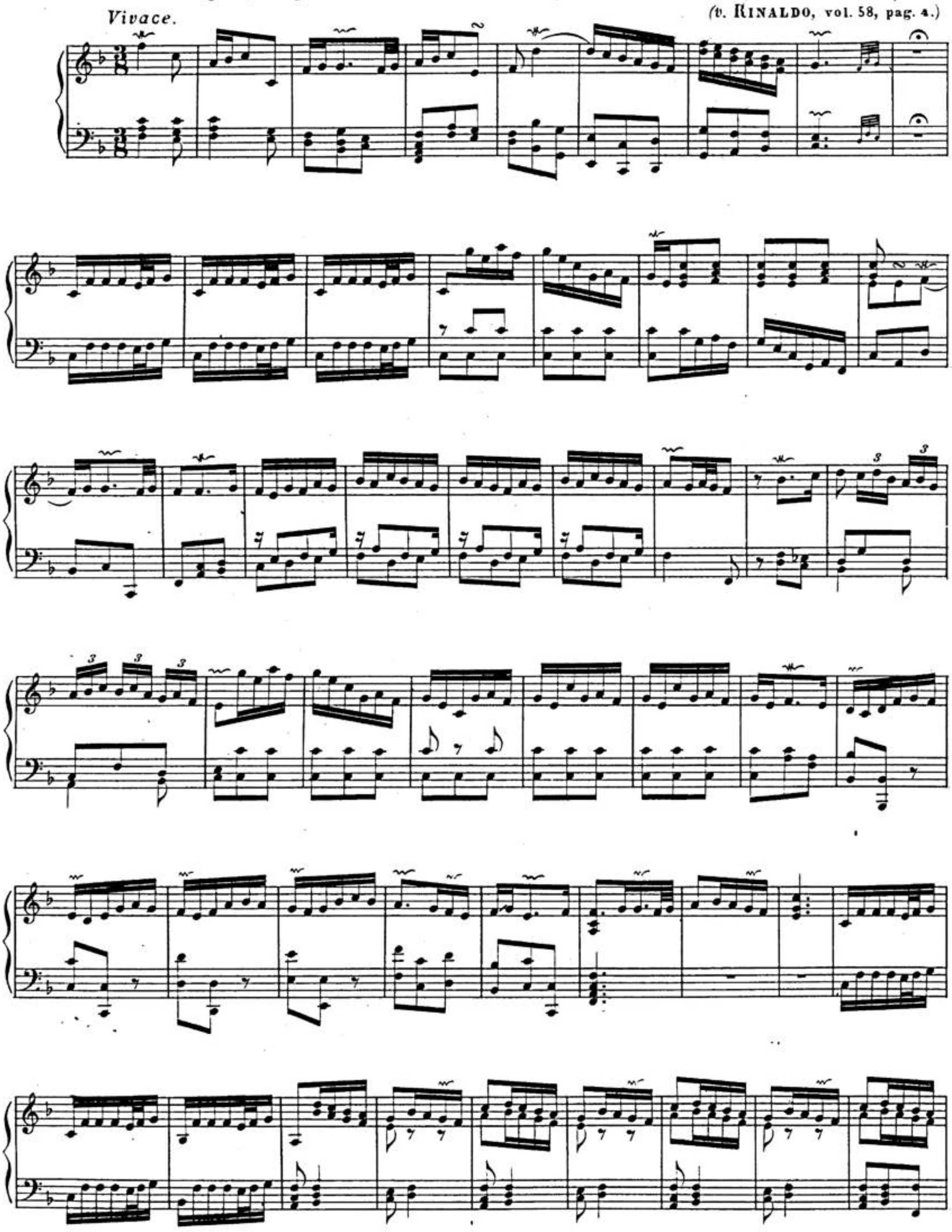
Presto.

2. ARIA *"Povra balze"*

Sung by Signra Boschi in the Opera of Rinaldo.

Vivace.

(v. RINALDO, vol. 58, pag. 4.)



BSB

(Fine.)

Da Capo.

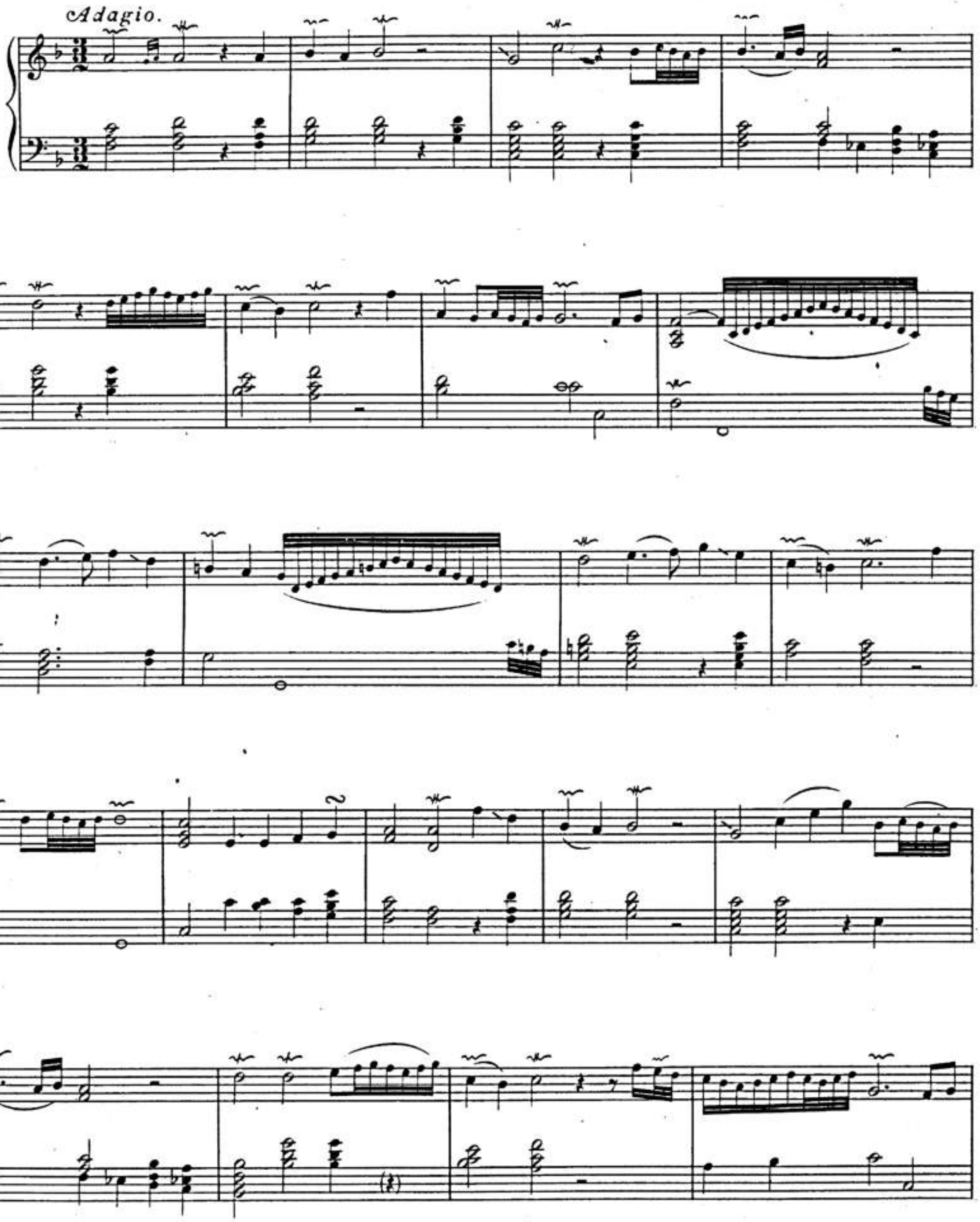
BSB

3. ARIA "*Lascia ch'io pianga*"

Sung by Sig^ra^ Isabella in the Opera of Rinaldo.

(v. RINALDO, vol. 58, pag. 61.)

Adagio.



BSB

(Fine.)

Da Capo.

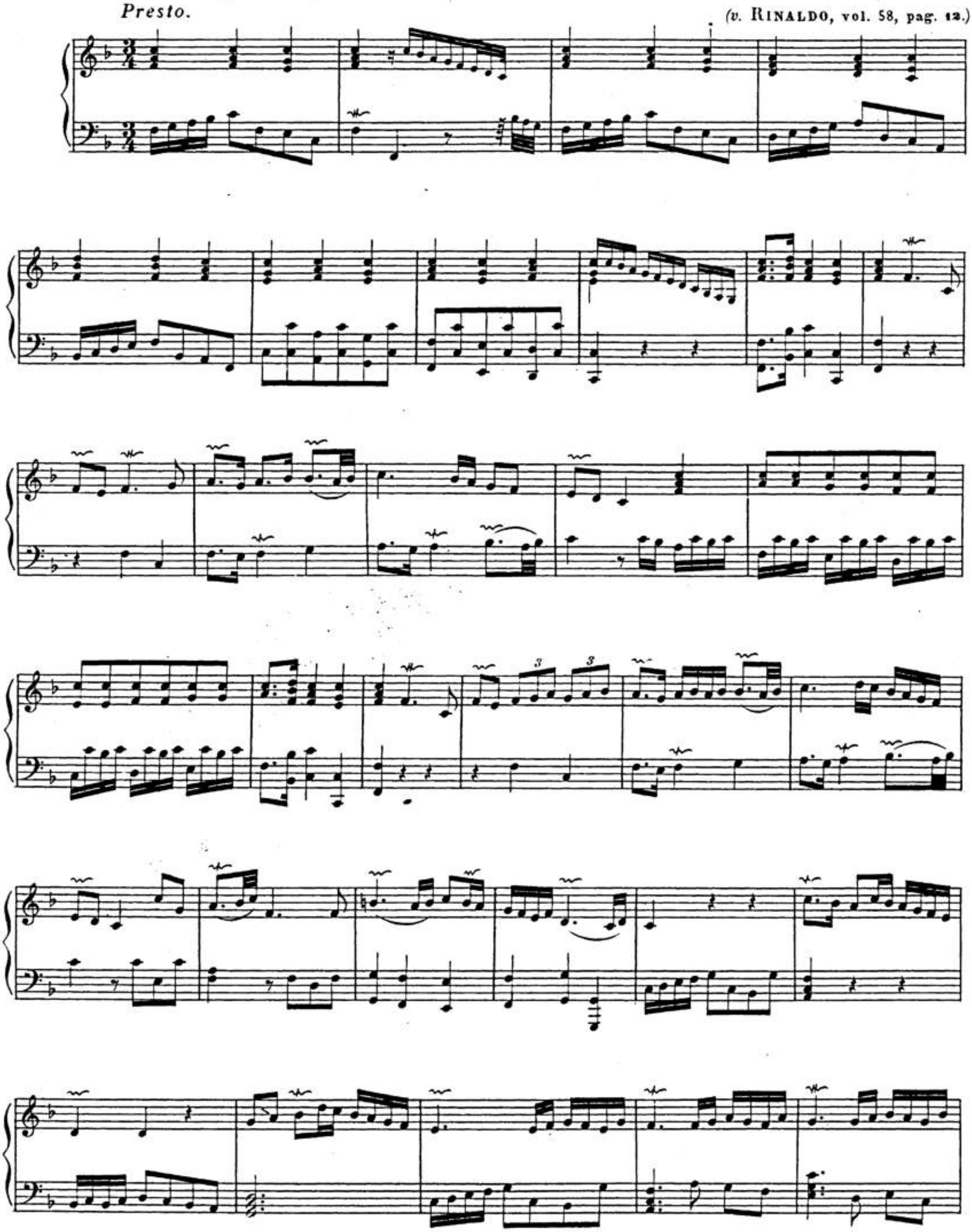
BSB

4. ARIA *"Sulla ruota di fortuna"*

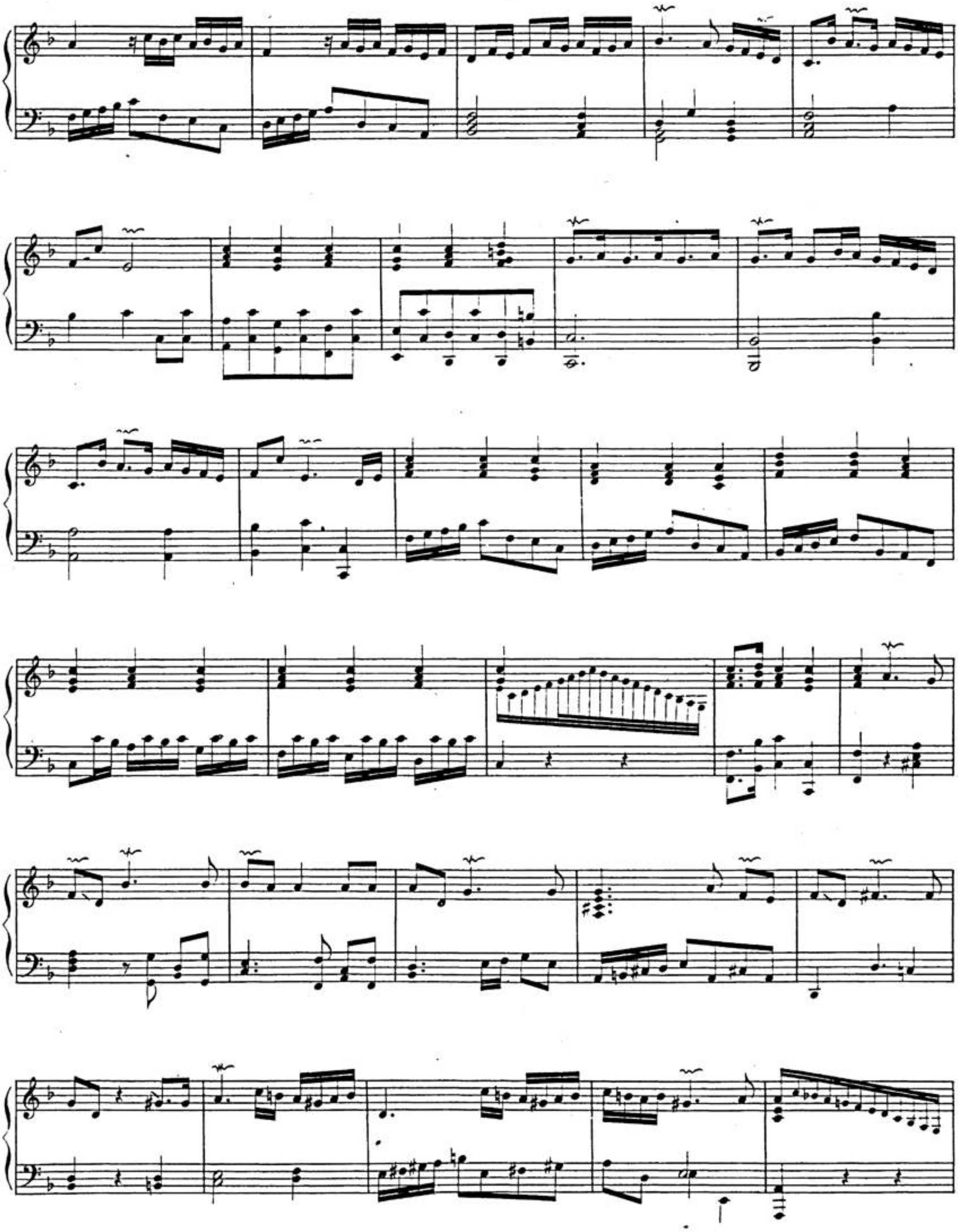
Sung by Signr. Valentini in the Opera of Rinaldo.

Presto.

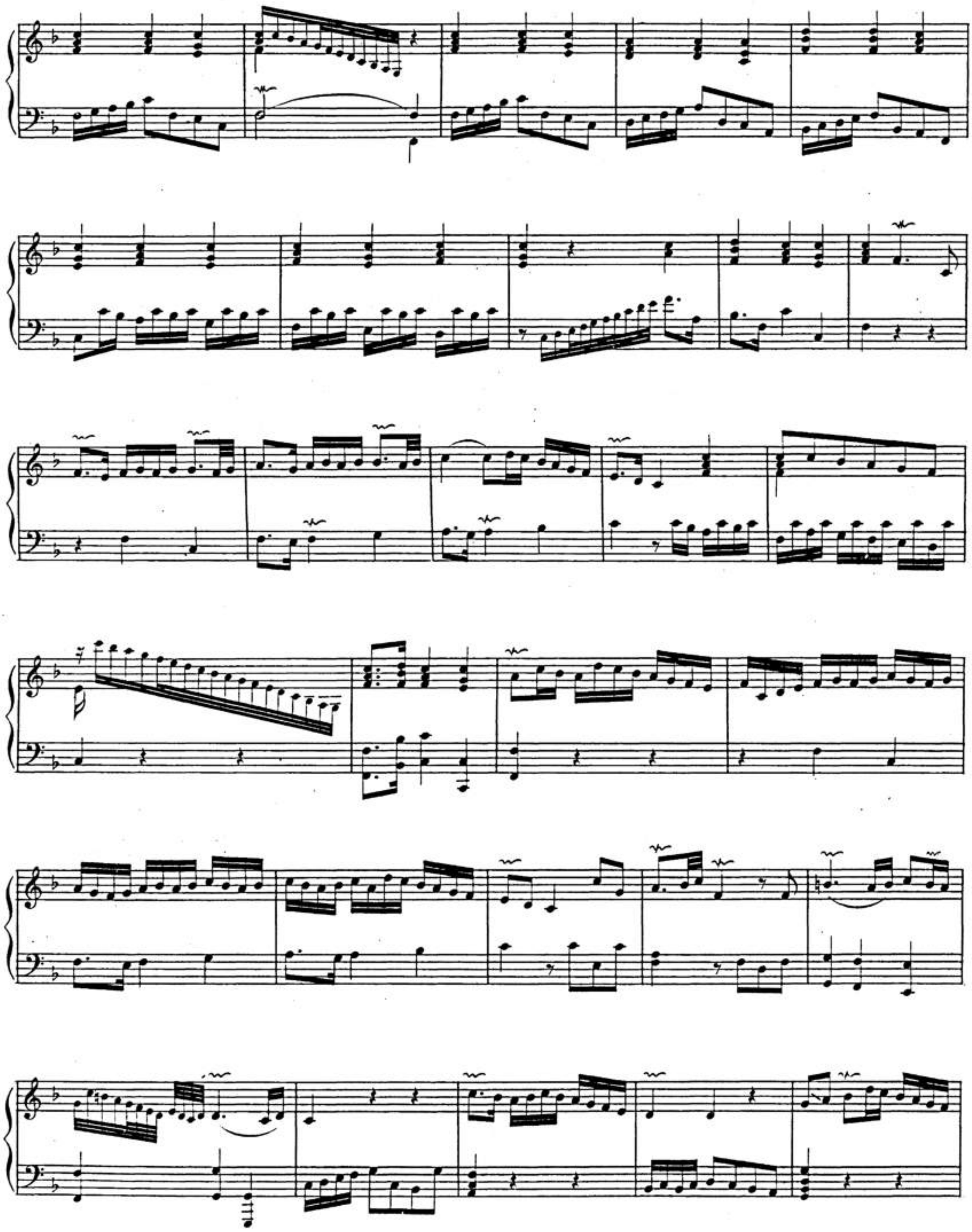
(v. RINALDO, vol. 58, pag. 12.)



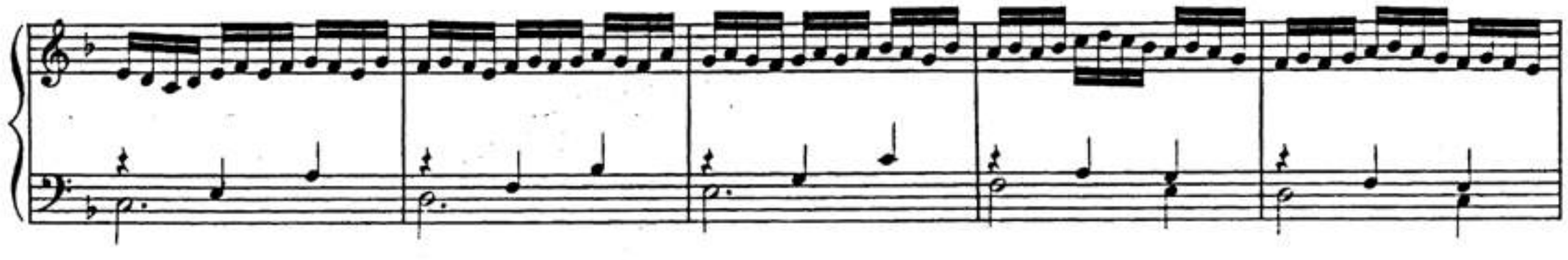
BSB

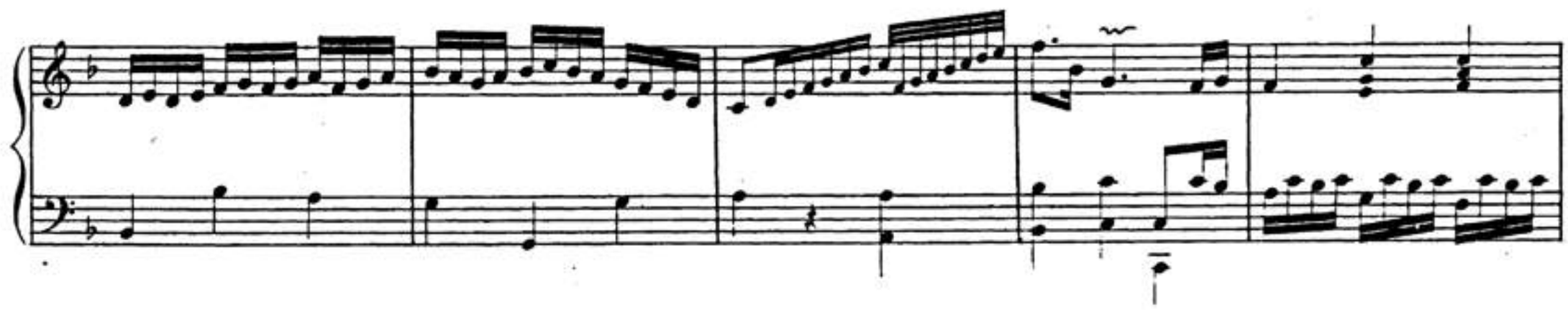


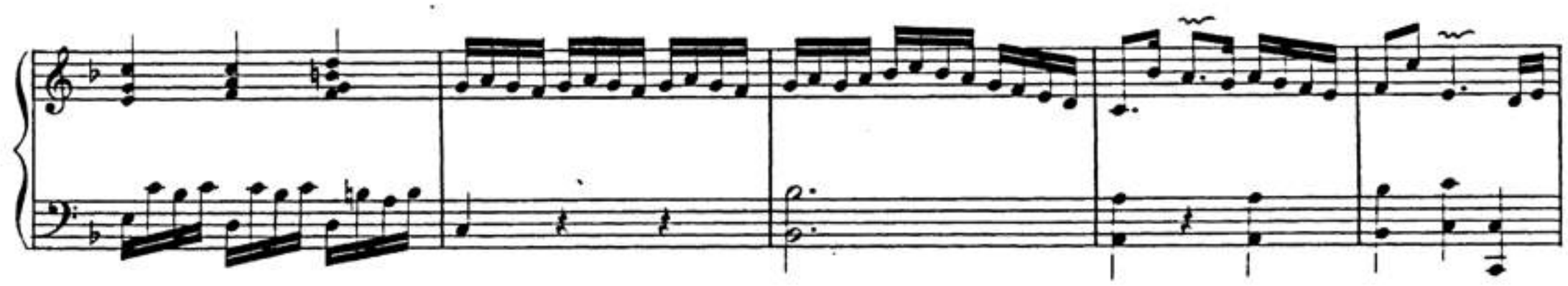
BSB

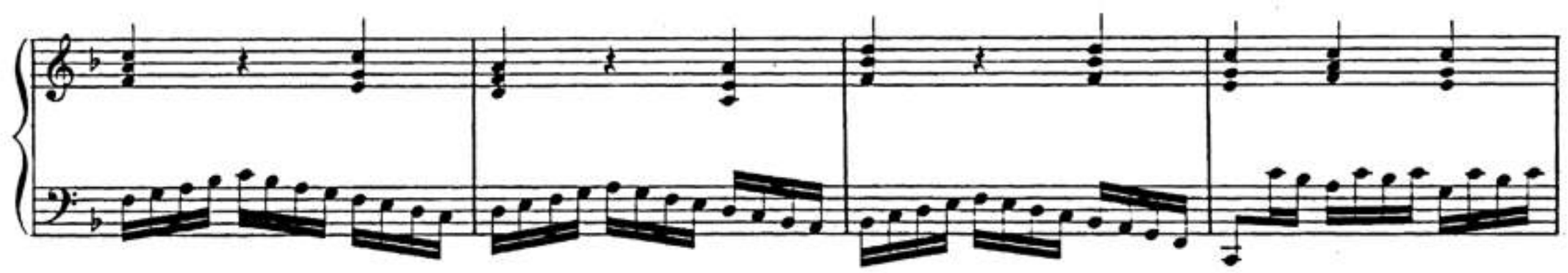


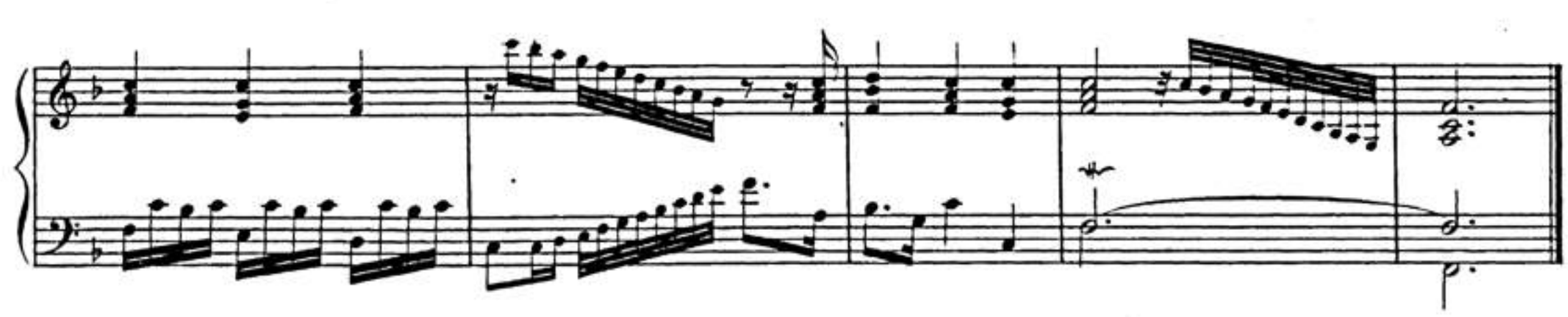
BSB











BSB

5. ARIA *"Bel piacere"*

Sung by Signra Isabella in the Opera of Rinaldo.

(v. RINALDO, vol. 58, pag. 97.)

Allegro.

(Fine.)

Da Capo.

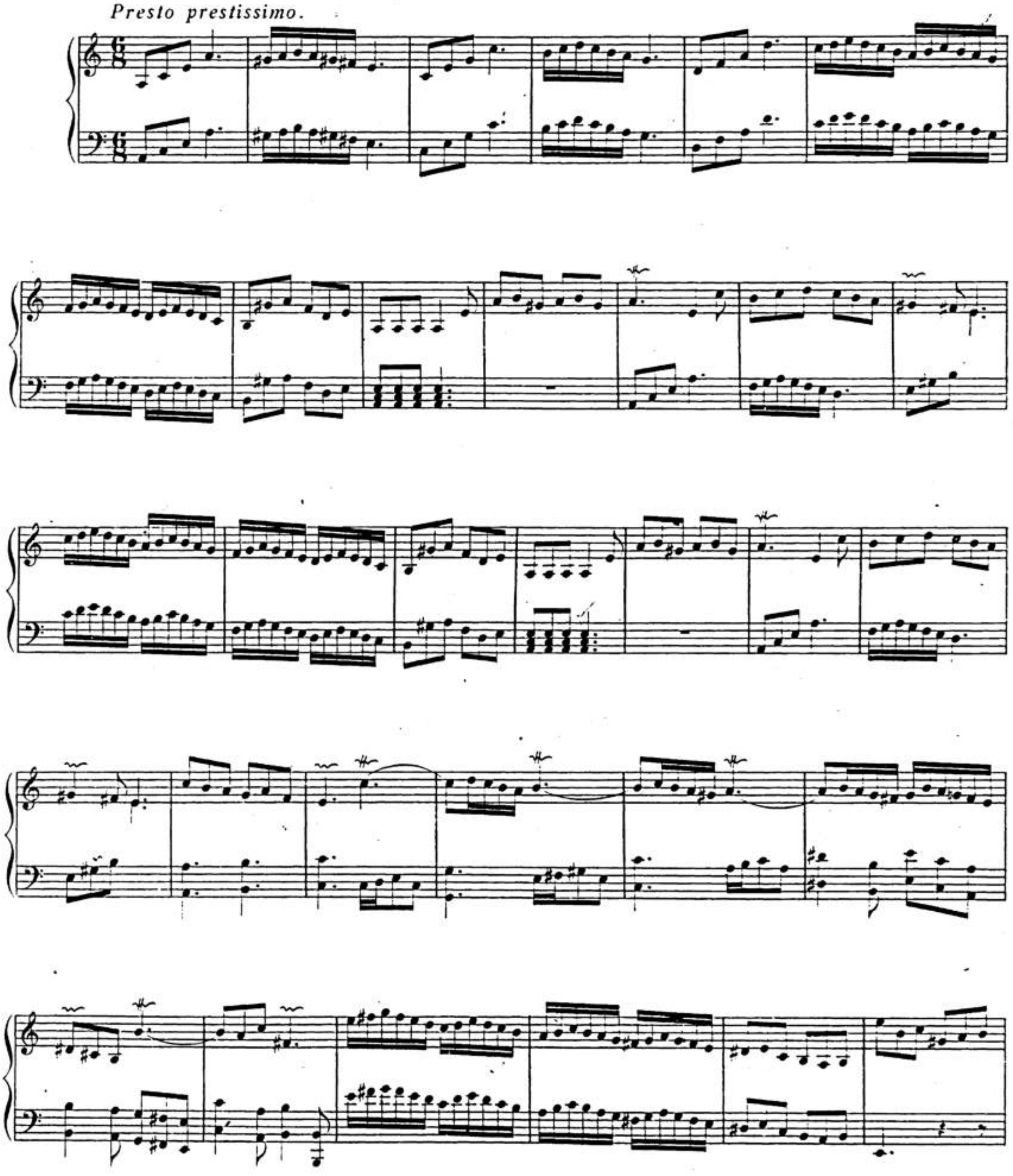
BSB

5ª ARIA *"Se in ombre nascosto"*

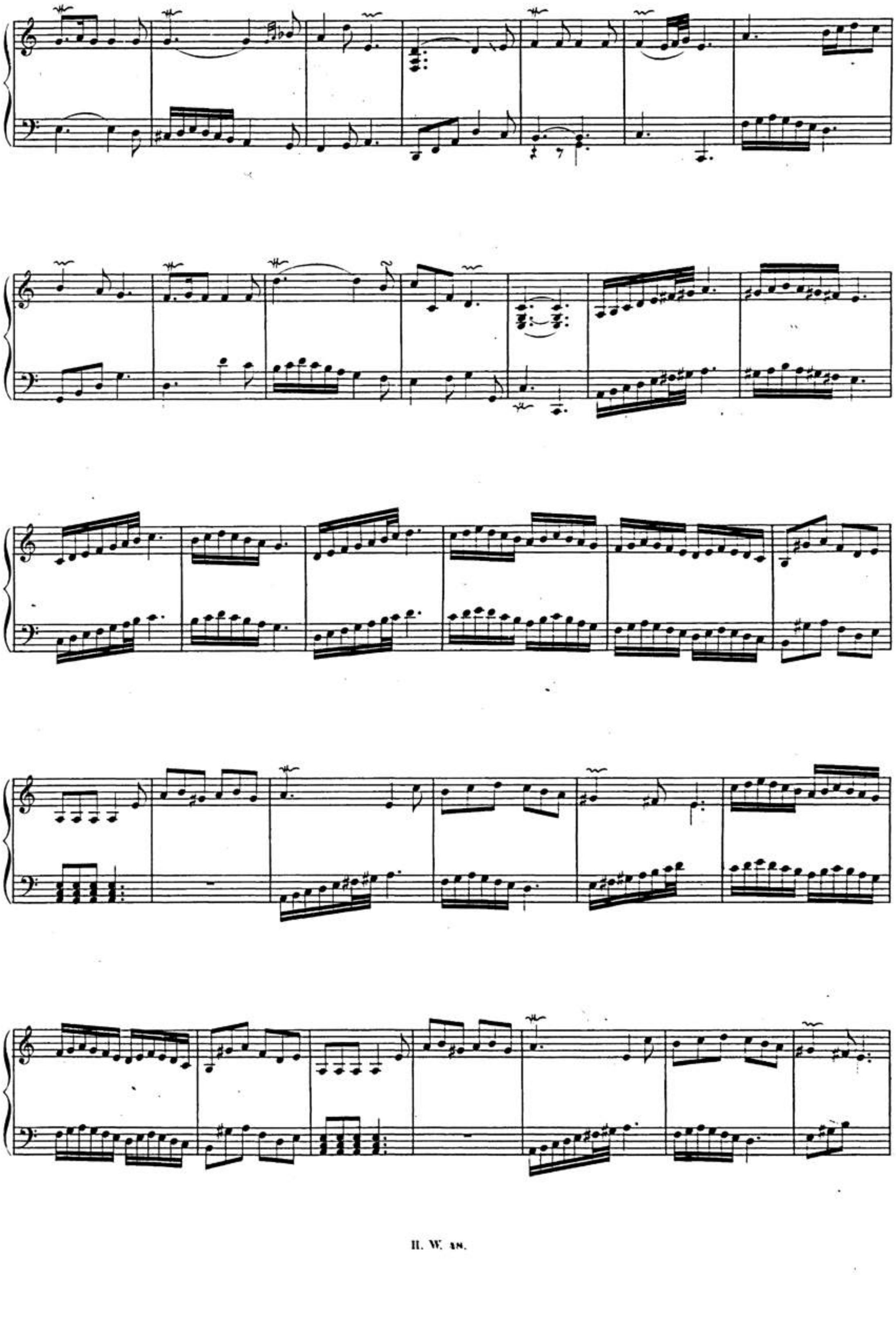
Sung by Mrs Barbier in the Pastorall.

(PASTOR FIDO, vol. 59, pag. 40.)

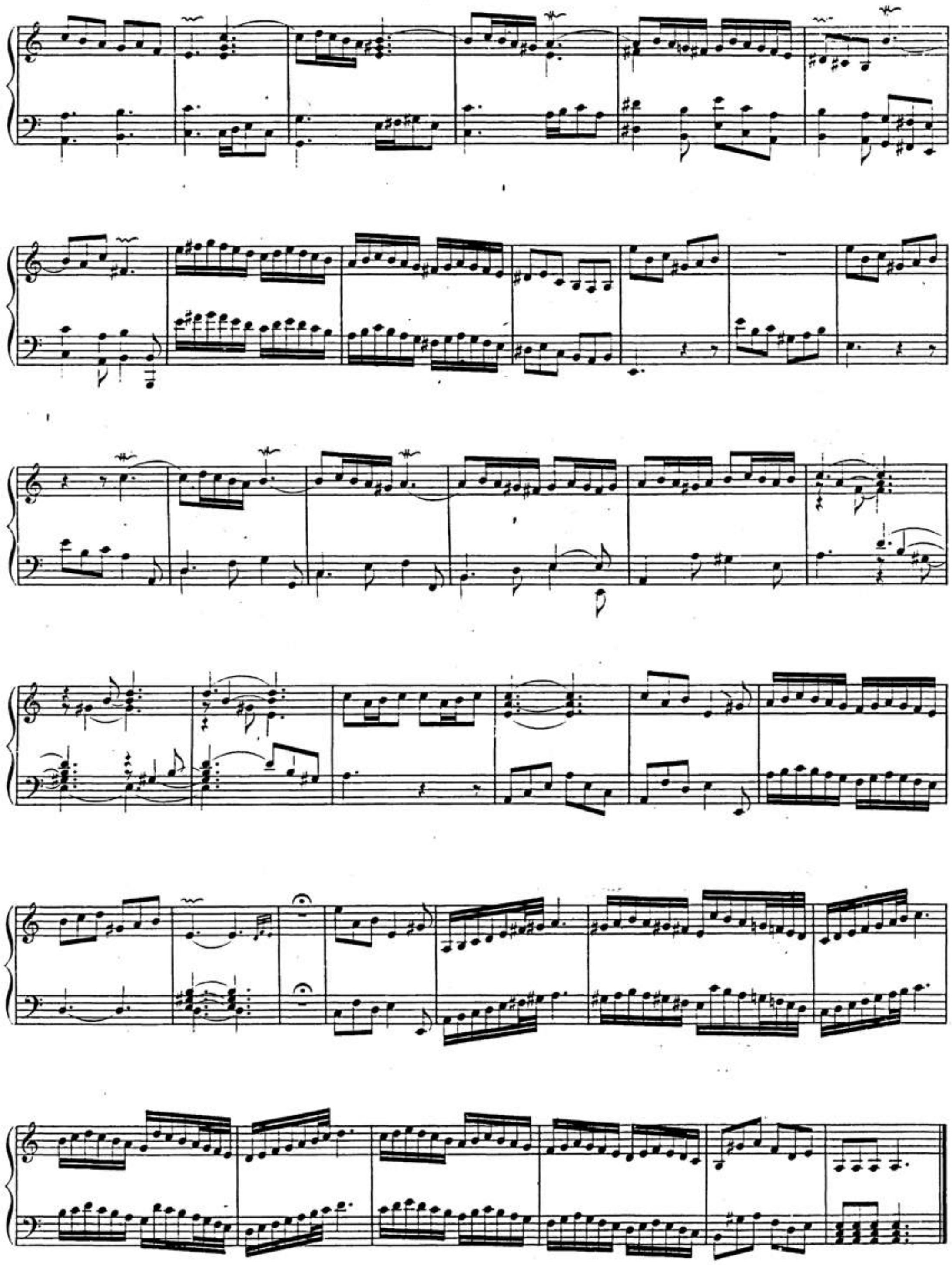
Presto prestissimo.



BSB



BSB



6. ARIA *"No, che quest' alma"*

Sung by Signra Boschi in the Opera of Rinaldo.

(v. RINALDO, vol. 58, pag. 22.)

Presto.

(Fine.)

Da Capo.

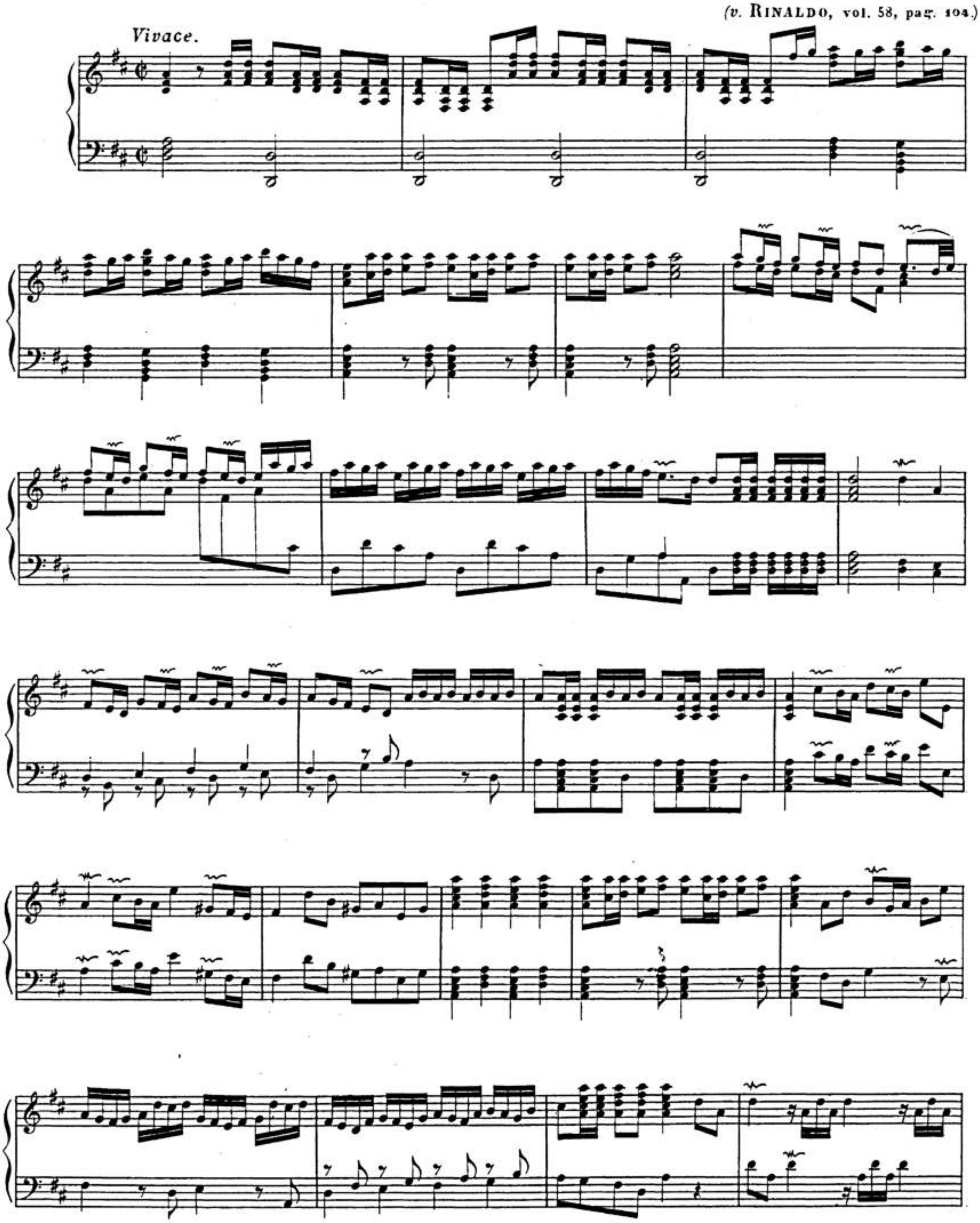
BSB

7. ARIA *"Or la Tromba"*

Sung by Signr Nicolini in the Opera of Rinaldo.

(*v.* RINALDO, vol. 58, pag. 104.)

Vivace.



BSB

BSB

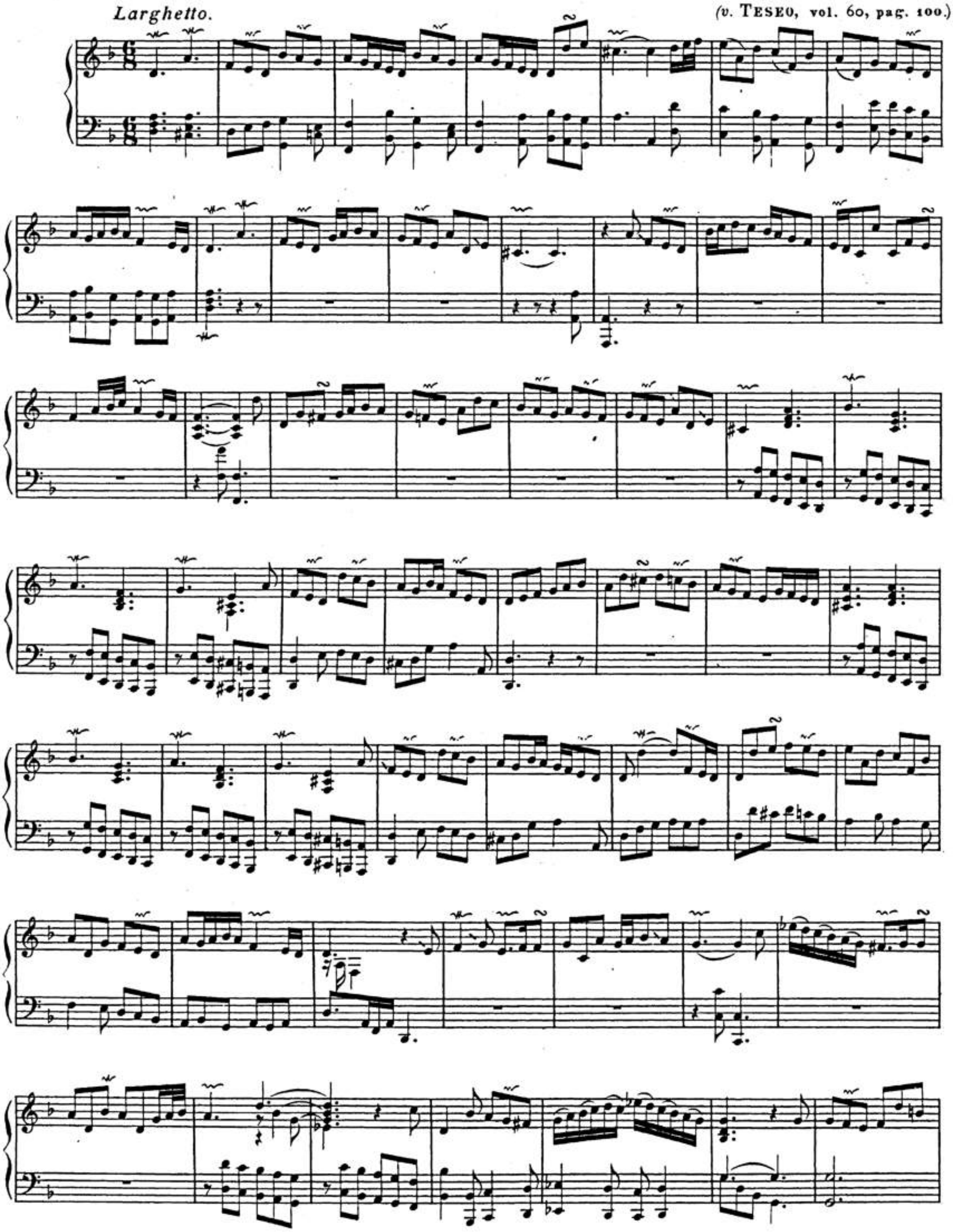
BSB

8. ARIA *"Si si t'amo caro"*

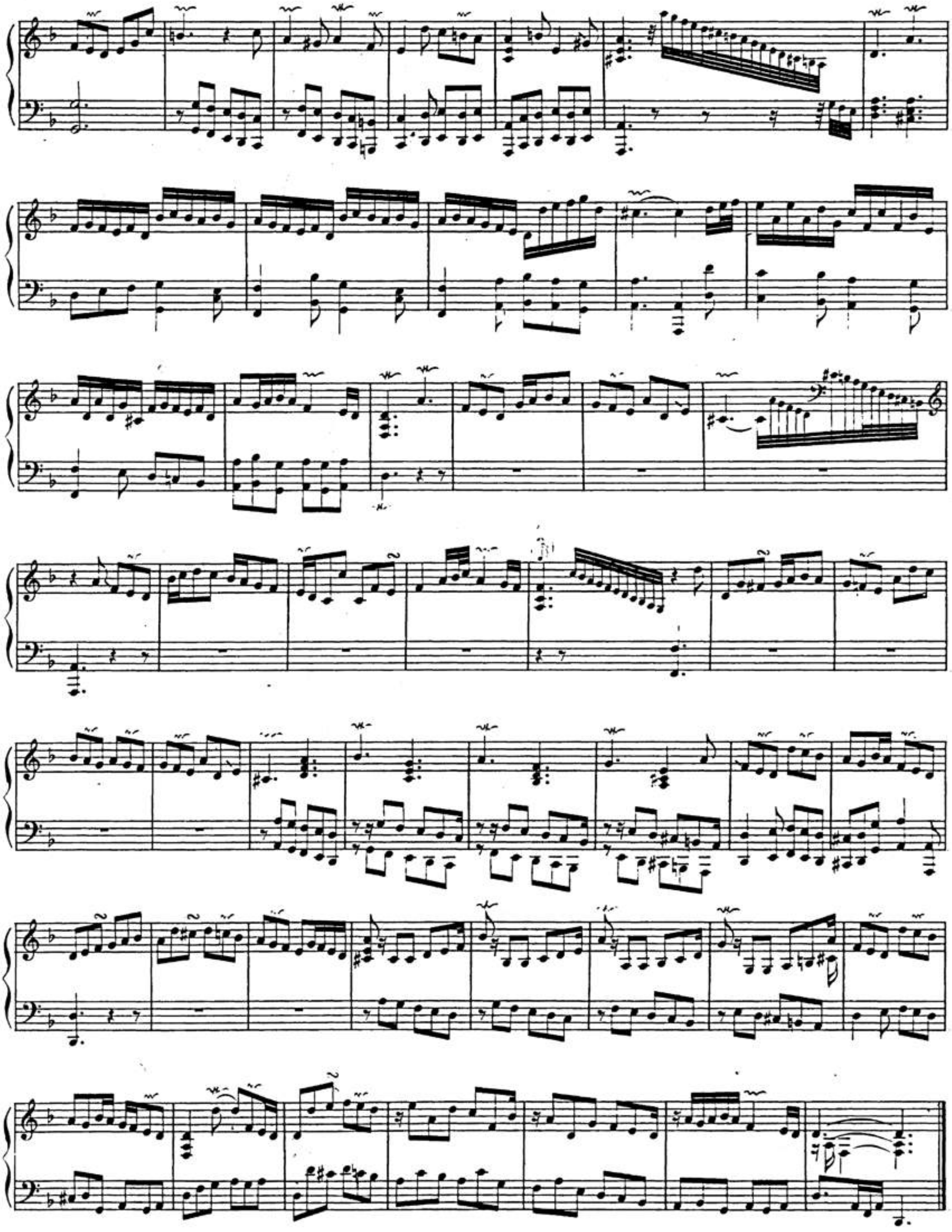
Sung by Signra Margaritta in the Opera of Theseus.

Larghetto.

(v. TESEO, vol. 60, pag. 100.)



BSB



9. ARIA *"Vo' far guerra"*

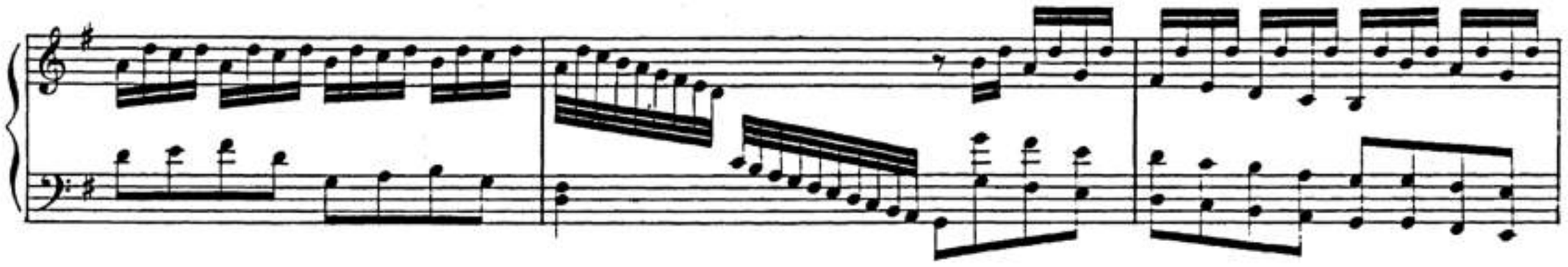
Sung by Signra Pilotti in the Opera of Rinaldo.

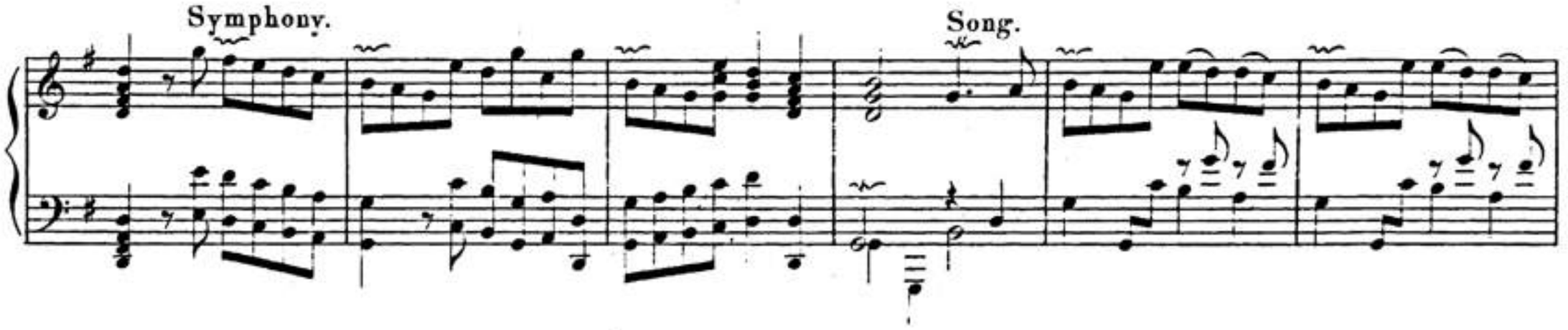
(v. pag. 206-209. — RINALDO, vol. 58, p. 78.)

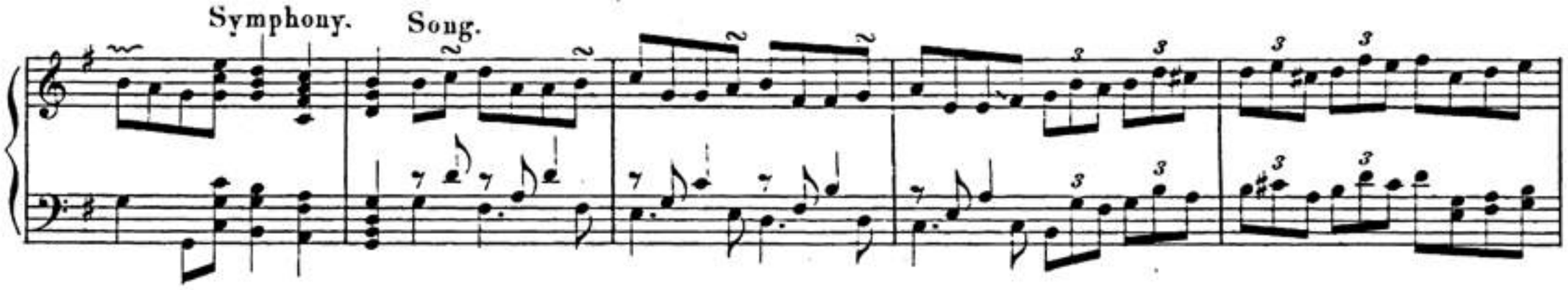
Allegro. Symphony.

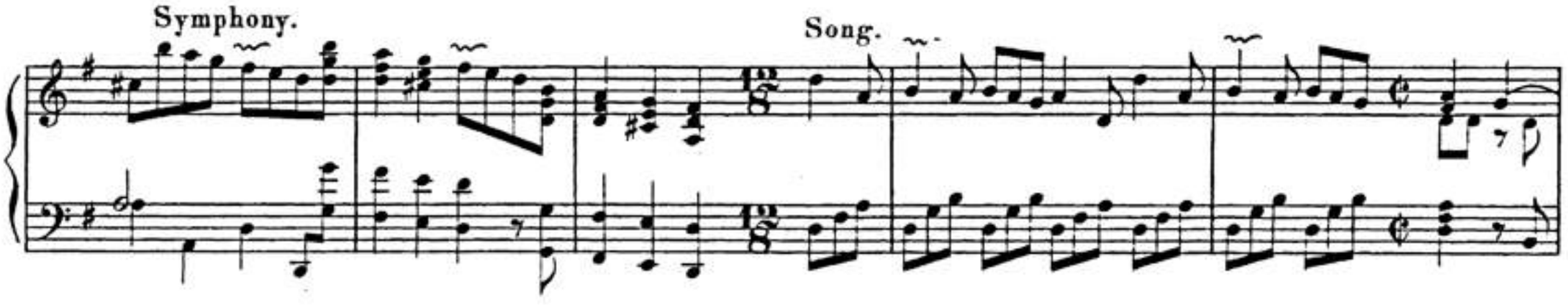
Cembalo solo.

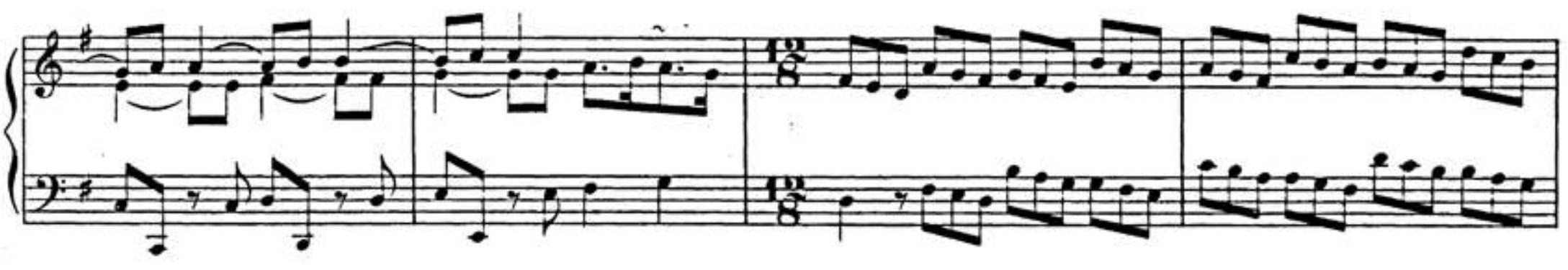
BSB

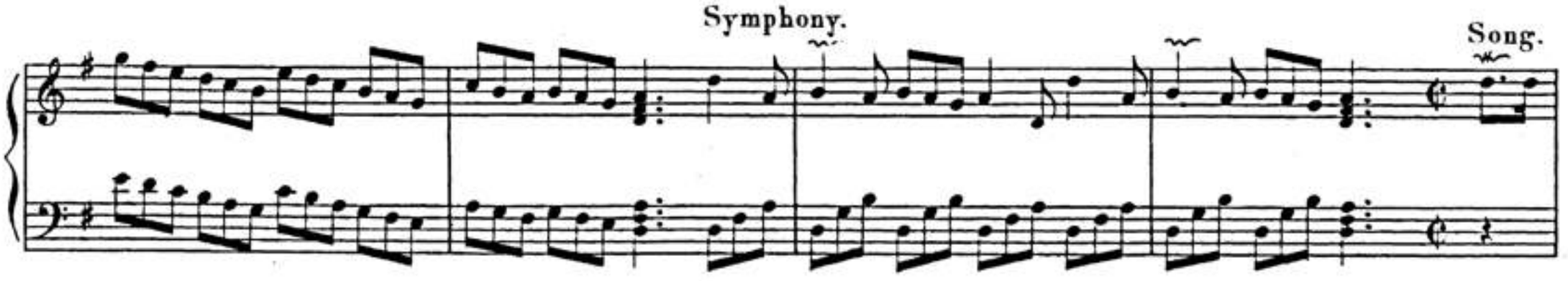










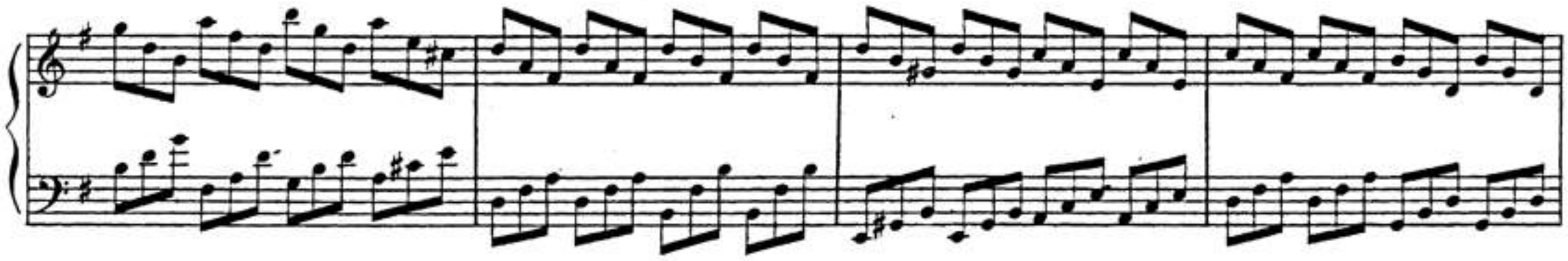


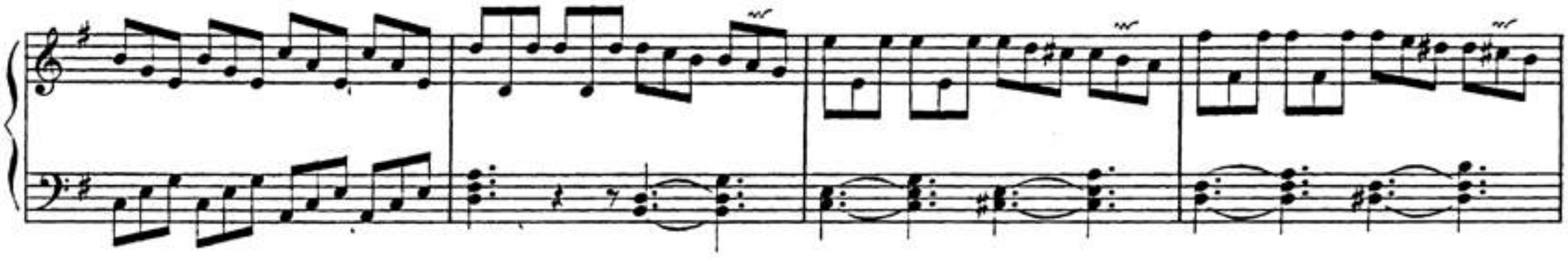
Symphony. Song.

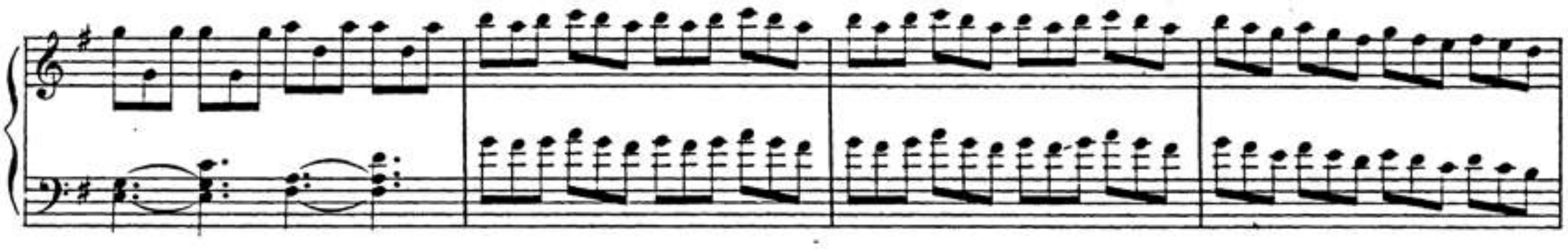
Symphony. Song. Symphony.

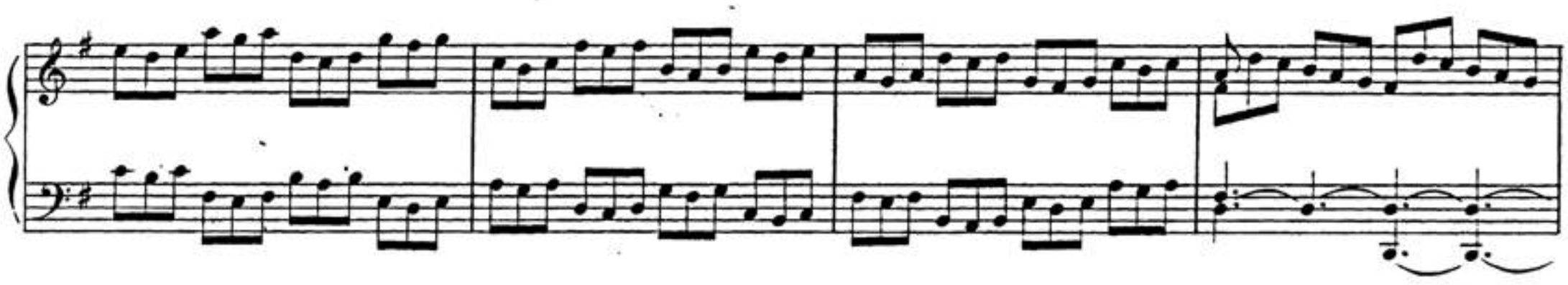
Cembalo solo.

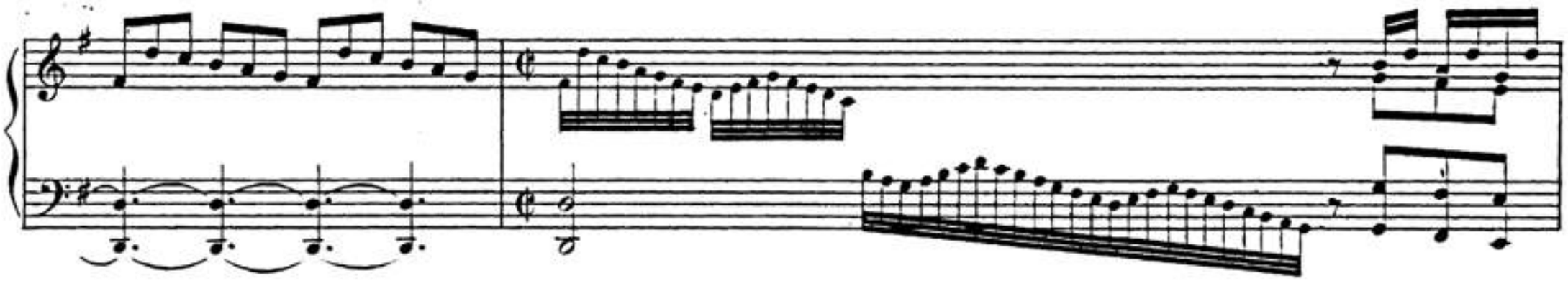
BSB

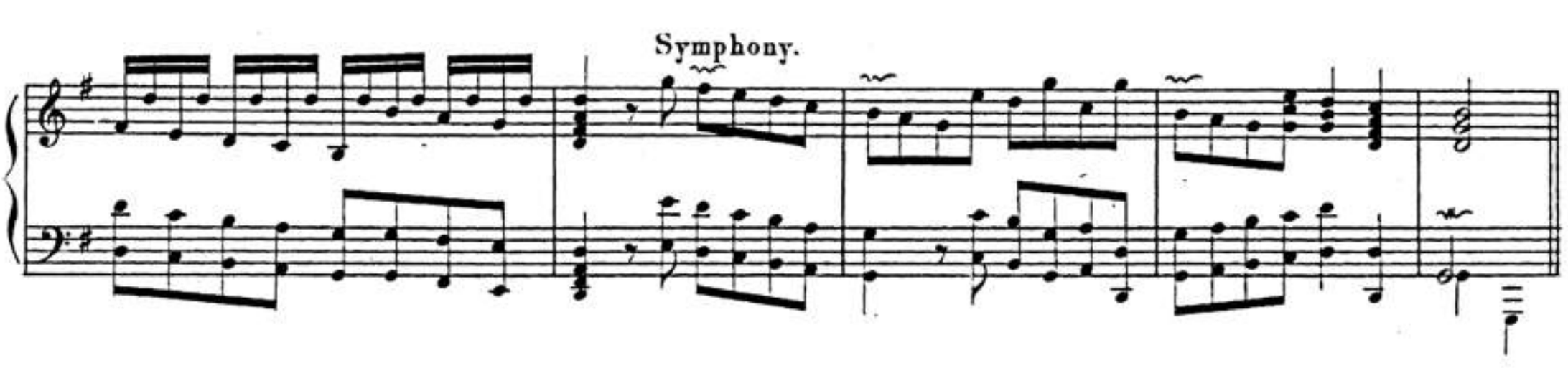












BSB

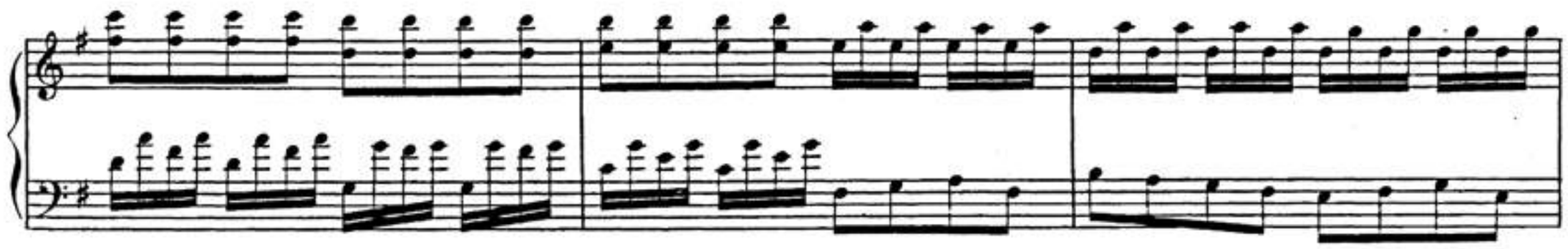
Song.

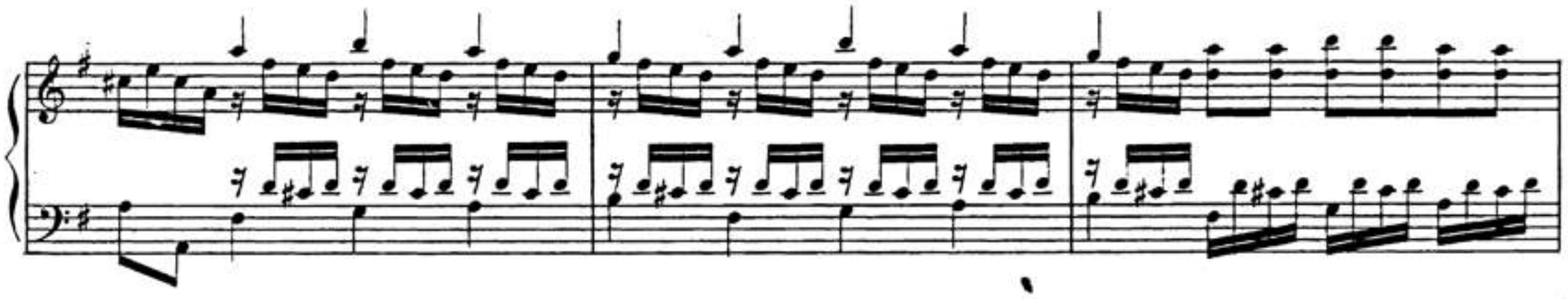
Cembalo.

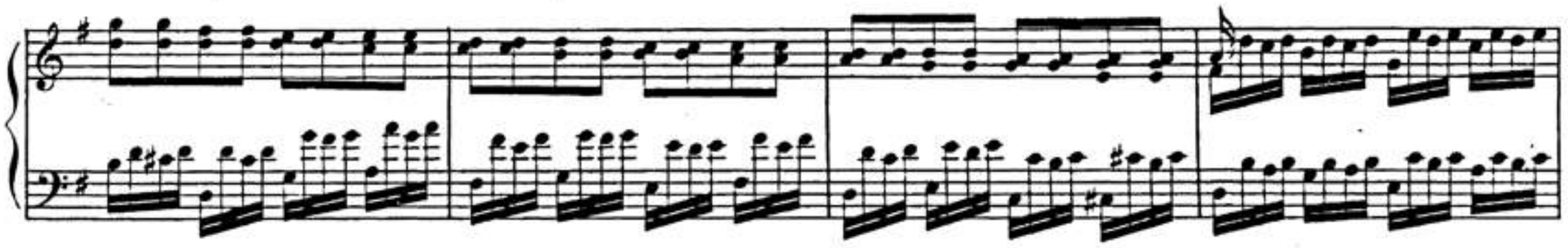
Symphony.

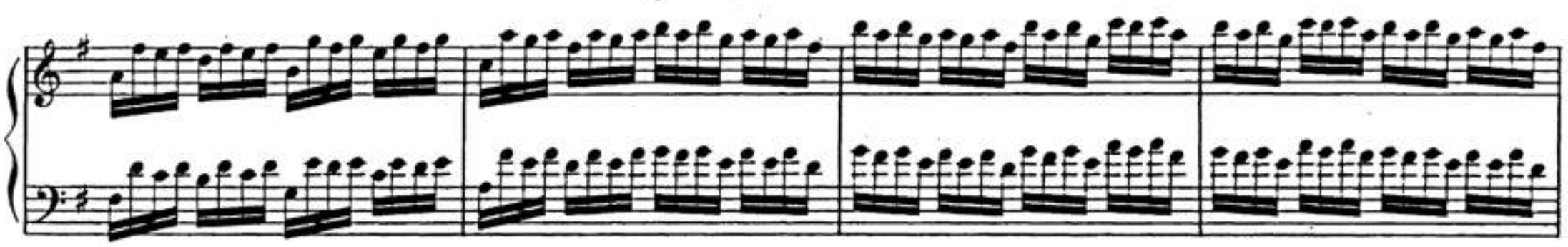
Cembalo solo.

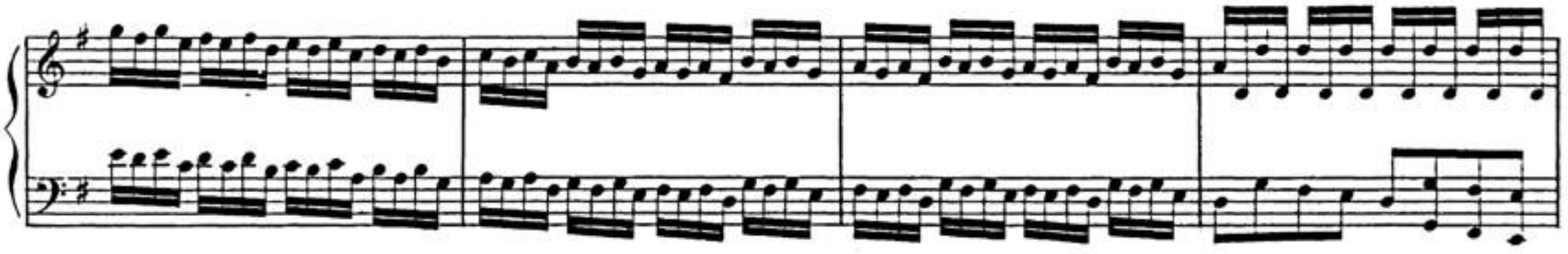
BSB



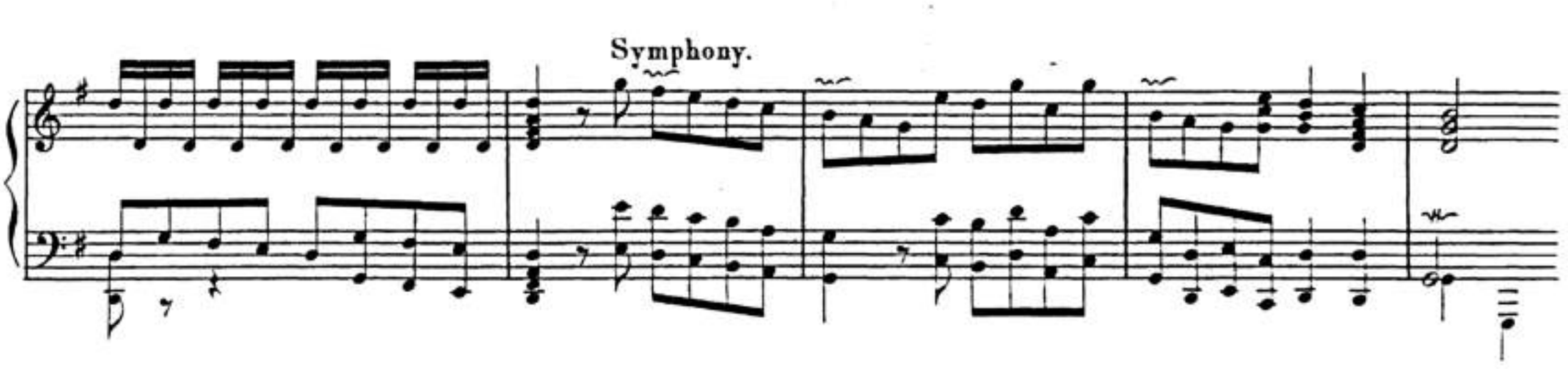








Symphony.



Song. Symphony. Song.

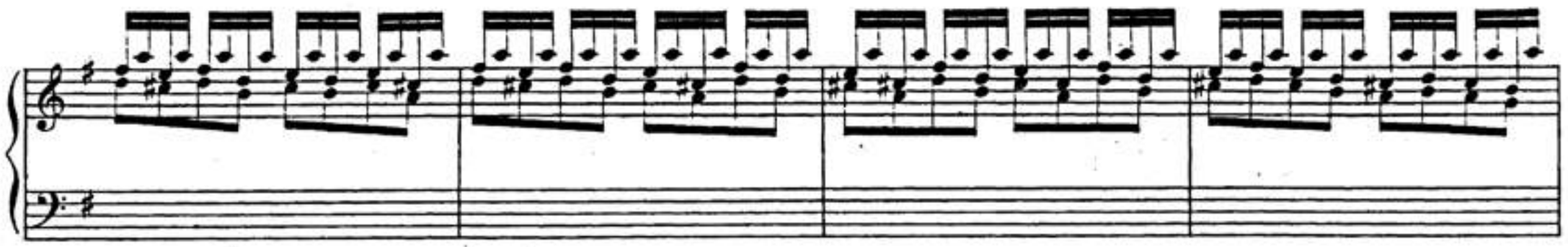
Symphony.

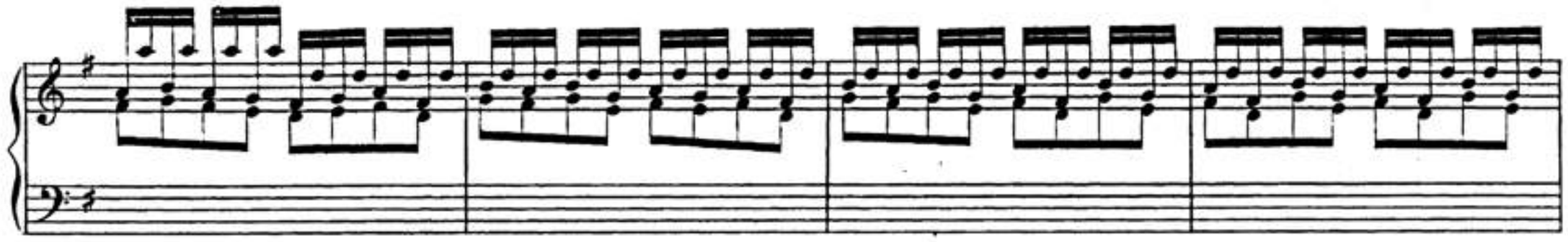
Song.

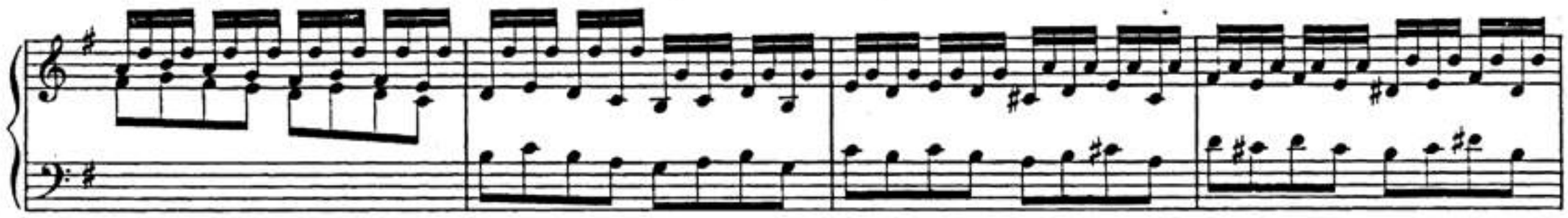
Symphony. Song.

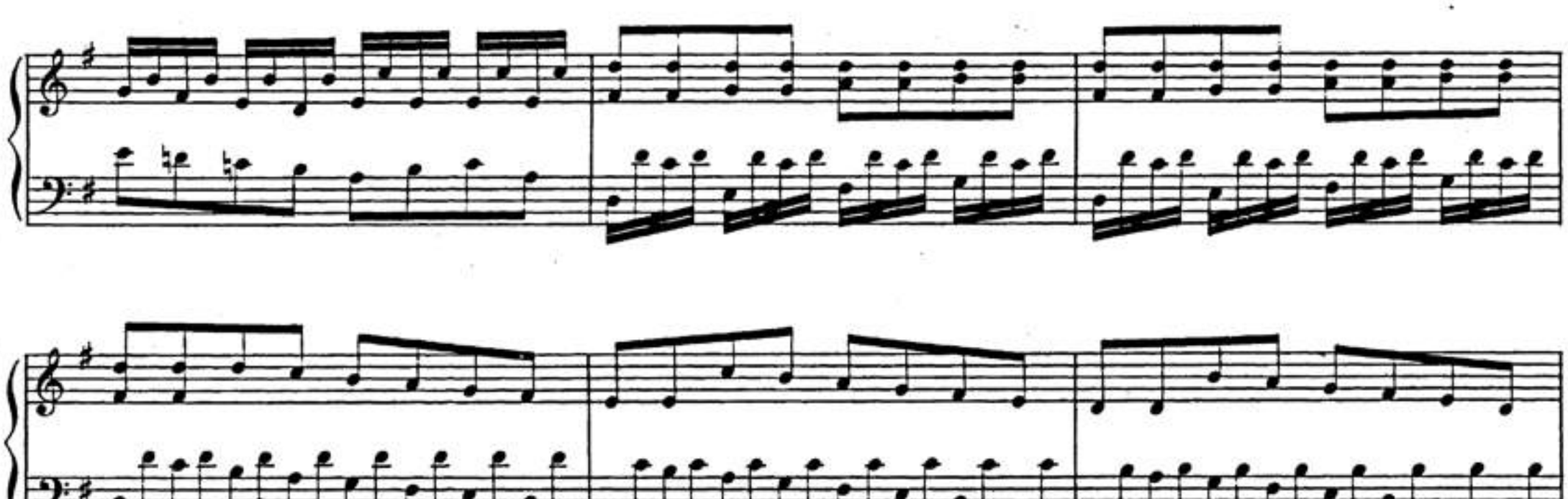
Symphony. Song. Symphony.

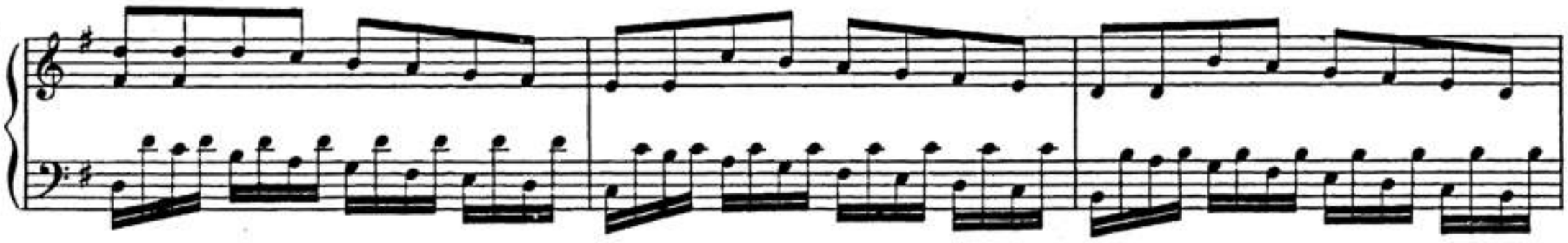
Cembalo solo.

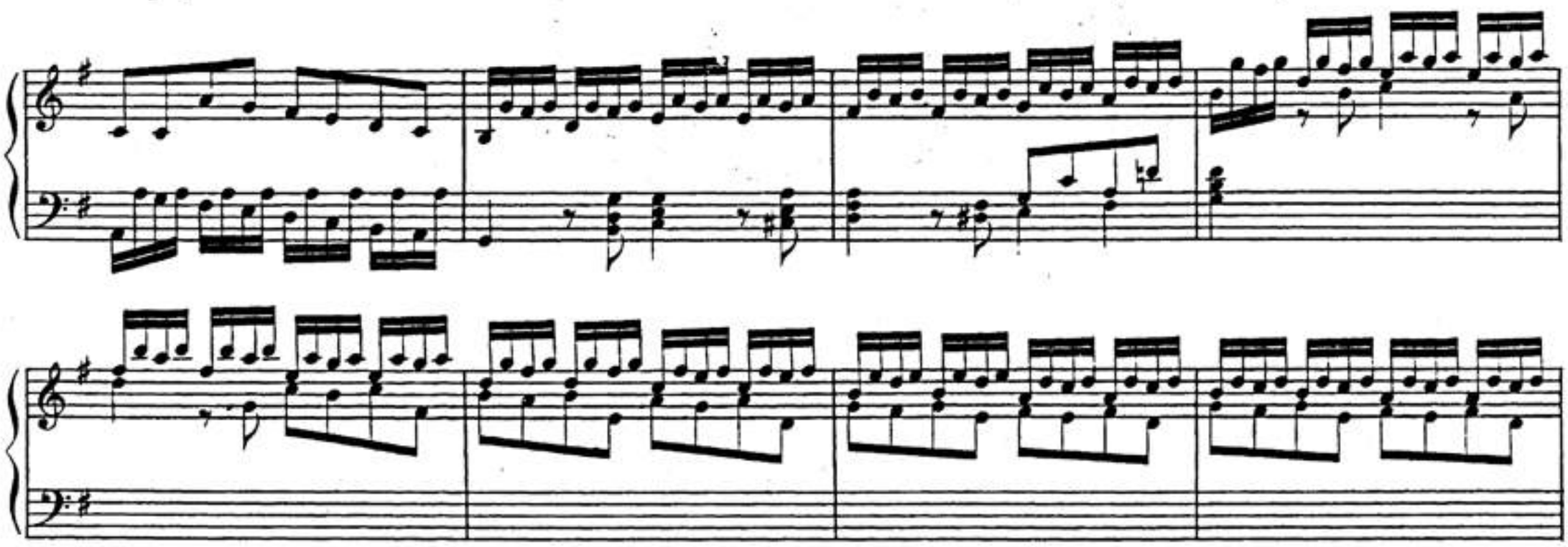




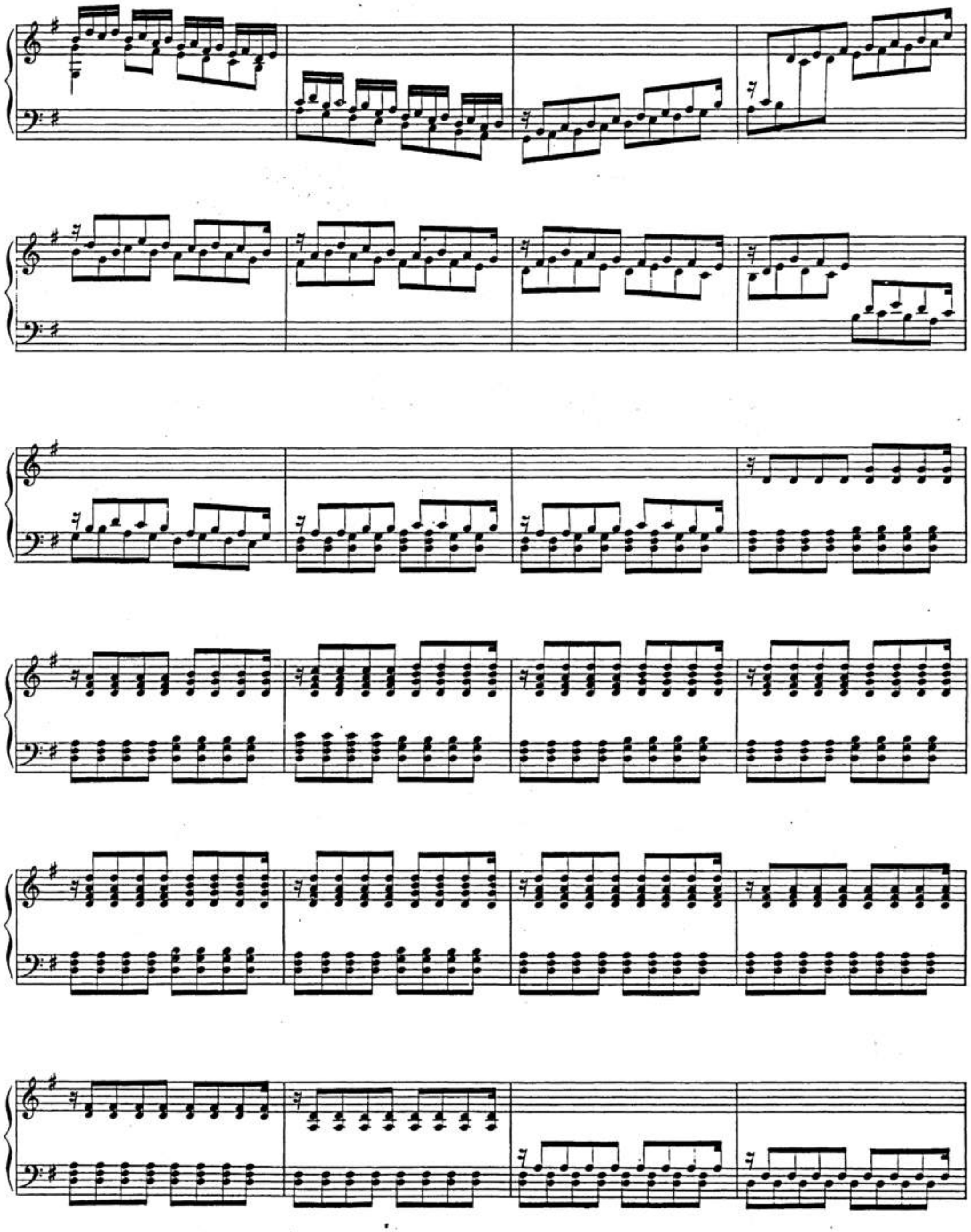




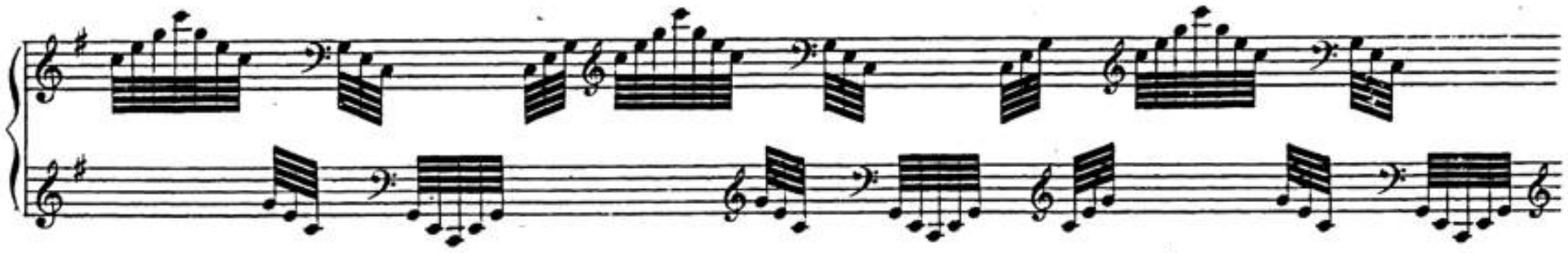


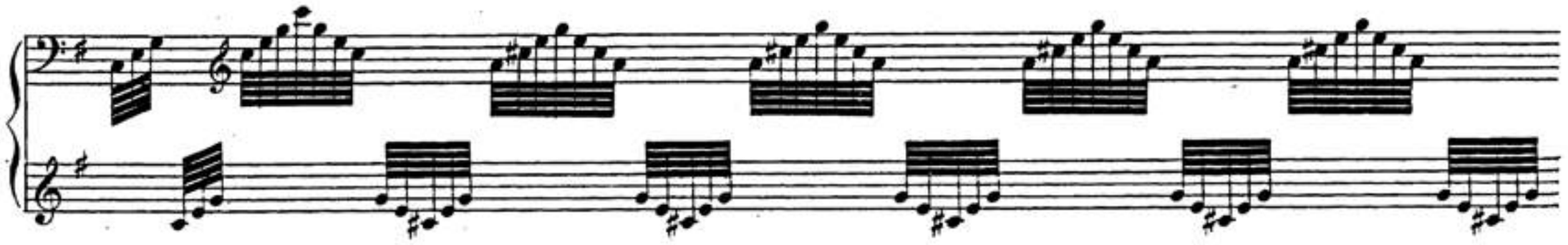


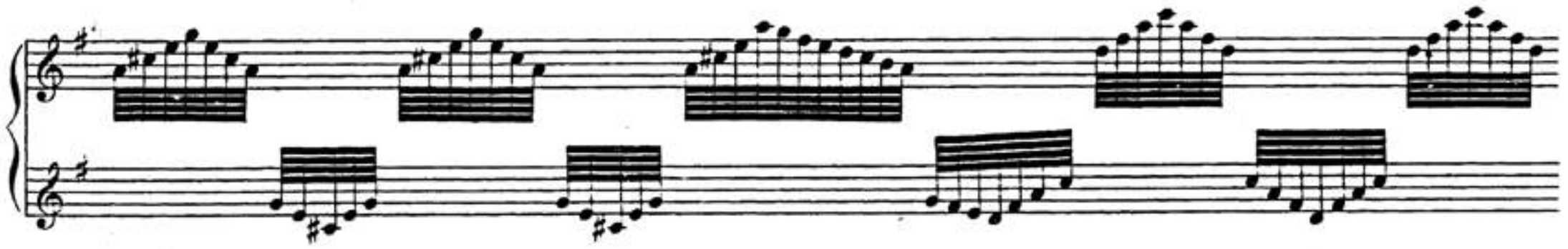
BSB

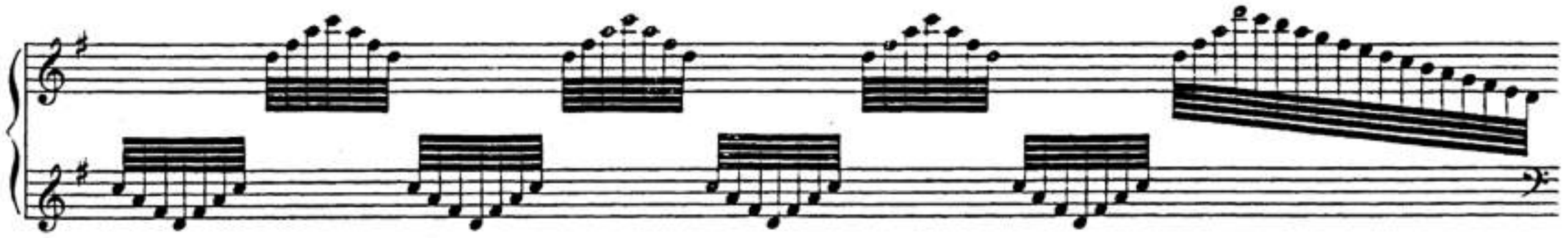


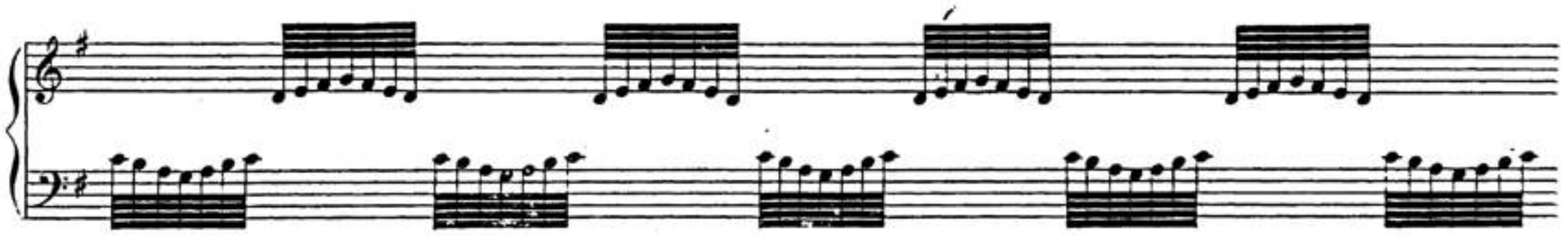
BSB

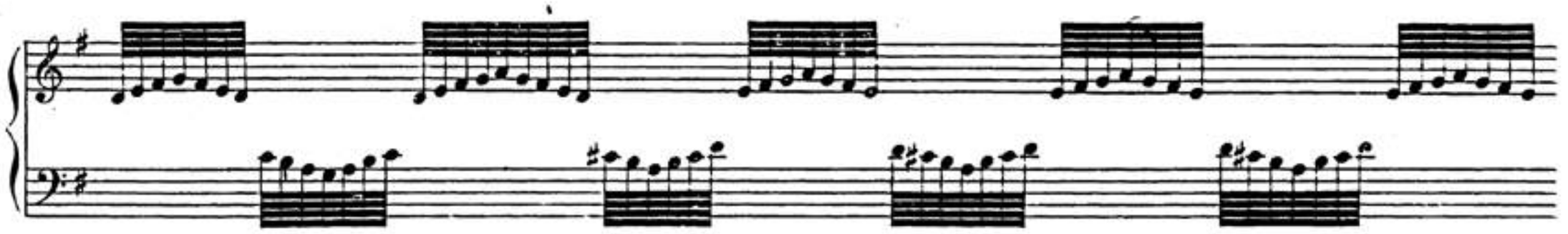


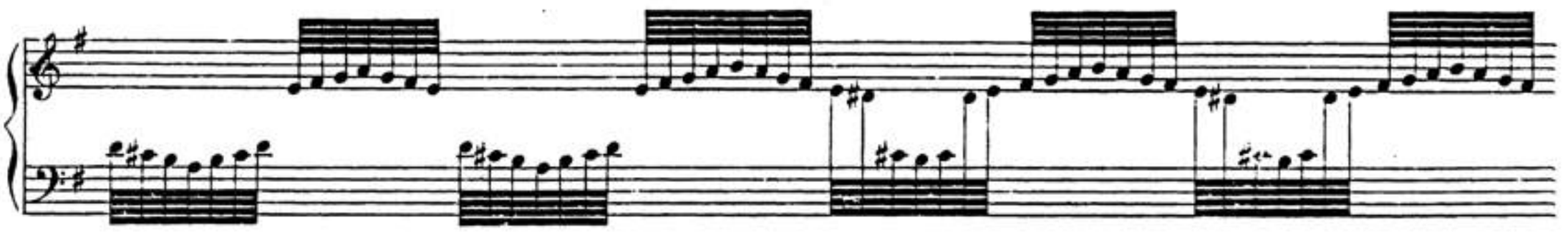






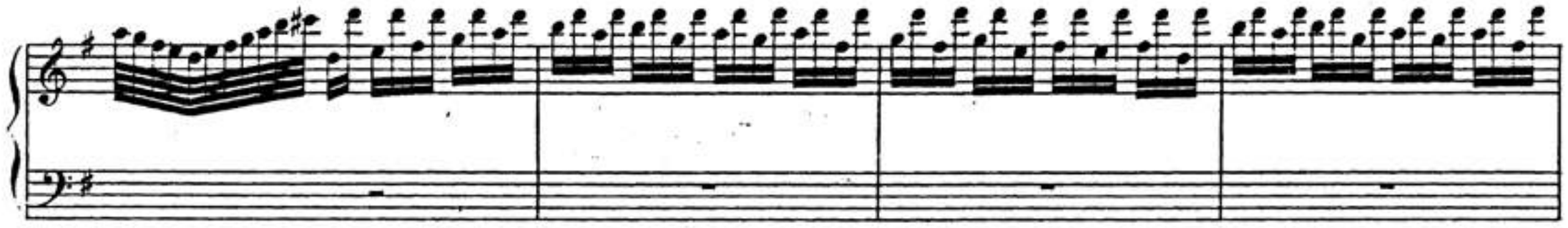


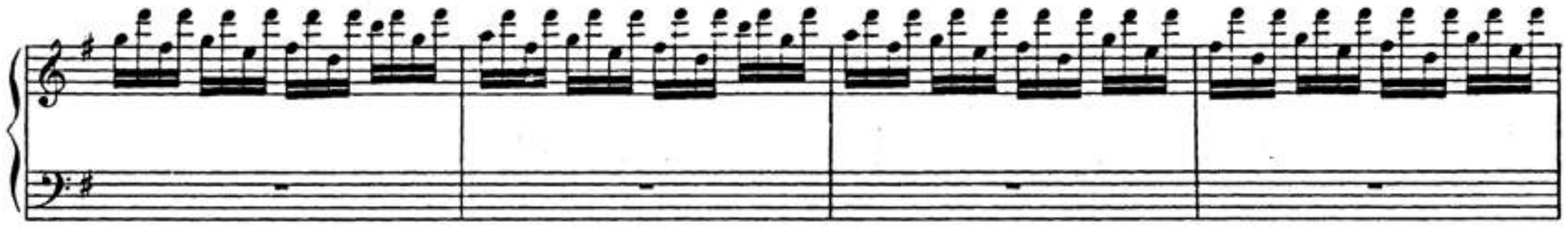


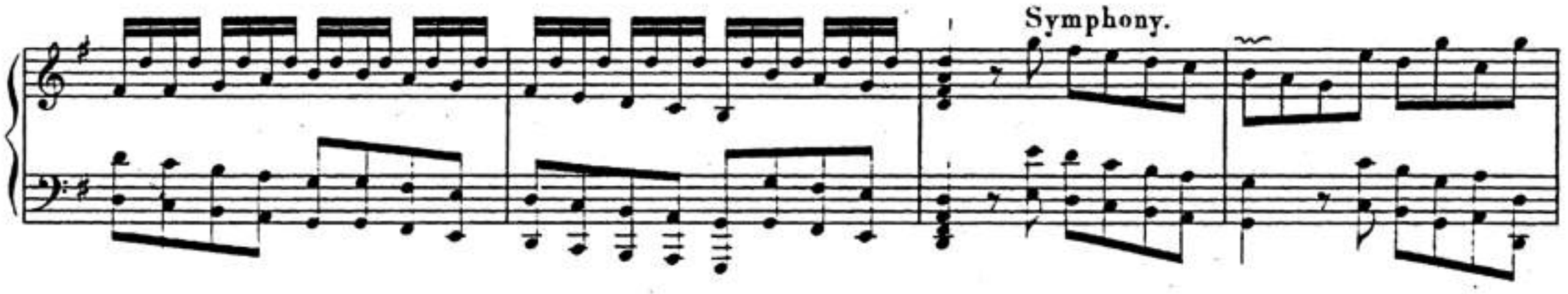


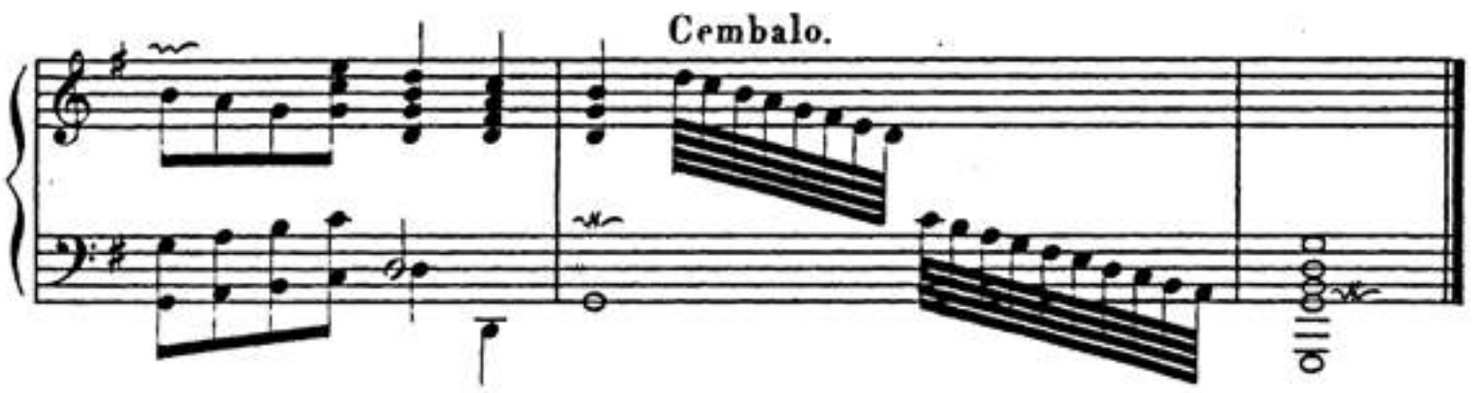
BSB

BSB









FINIS.

FINE.

BSB

INDEX.

I.

ORGEL-CONCERTE.

Pag.

1. CONCERTO I. (F dur.) *Allegro. Allegro.* ... 2
2. CONCERTO II. (A dur.) *Largo. Andante. Grave. Allegro.* ... 14
3. CONCERTI III. IV. V. VI. (Fremdes Arrangement, publicirt von Walsh.) ... 29
4. CONCERTO. (D moll.) Für Organo I & II ... 51
5. CONCERTO. (D moll.) *Andante. Allegro.* ... 57
6. CONCERTO. (F dur.) Ouverture. *Allegro.* Organo ad lib. *Allegro. Andante. Allegro.* ... 68

II.

ORCHESTER-UND KAMMERMUSIK.

1. OUVERTURE dell' Opera Oreste. (1734.) ... 102
2. OUVERTURE dell' Opera Alessandro Severo. (1738.) ... 104
3. OUVERTURE in B. ... 108
4. SONATA di Viola da Gamba e Cembalo concertato. (Um 1705.) ... 112
5. SONATA VI (mit Orgel) ... 118
6. DREI SONATEN XVI. XVII. XVIII. (Um 1710.?) ... 130
7. SINFONIE diverse ... 140
8. HORNPIPE. (1740.) ... 144

III.

KLAVIERMUSIK UND CEMBALO-BEARBEITUNGEN.

1. KLAVIERBUCH aus der Jugendzeit ... 146
   Suite B dur. p. 146.— *Suite* G moll. p. 148.— *Suite* D moll. p. 149.— *Sonatina* D moll. p. 150.— *Suite ed Aria con Variazioni* D moll. p. 152.— *Suite à 2 Claviecins* C moll. (Clav. I.) p. 162.— *Suite* G dur. p. 168.— *Suite* D moll. p. 170.
2. PARTITA. A dur. ... 176
3. SECHS KLEINE FUGEN. ... 183
4. LESSON. D moll. ... 191
5. OVERTURE in Pastor Fido, für Harpsichord arrangirt. D moll. ... 194
6. ARIA „Dolce bene" in Radamisto, für Harpsichord arrangirt. A moll. ... 204
7. ARIA „Vo' far guerra" in Rinaldo, mit Händel's Harpsichord-Begleitung ... 206
8. WM. BABELL'S Suiten, enthaltend Arrangements aus Händel's Opern Rinaldo, Pastor Fido u. Theseus ... 210
   Overture p. 210.— *Aria* „Sovra balze" p. 214.— *Aria* „Lascia ch'io pianga" p. 216.— *Aria* „Sulla ruota" p. 218.— *Aria* „Bel piacere" p. 222.— *Aria* „Se in ombre nascosto" p. 222?— *Aria* „No, che quest' alma" p. 223.— *Aria* „Or la tromba" p. 224.— *Aria* „Sì, sì, t'amo, o caro" *(aus Teseo)* p. 228.
   Ein Virtuosenstück über die Aria „Vo' far guerra", p. 230 bis 242.

BSB

G. F. Händel's Werke,

für die Deutsche Händelgesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Bis zum Jahr 1894 sind folgende 96 Bände in 30 Jahrgängen erschienen:

Jahrgang		Band	ℳ
	Oratorien, etc.		
XXX.	**Aci, Galatea, e Polifemo.** Serenata	53	9
I.	**Acis und Galatea**	3	9
	Chorstimmen, Klavierauszug und Text sind bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschienen.		
XXVII.	**Alceste** Musikal. Scenen zu einem engl. Drama. . . .	46a	8
XI.	**Alexander Balus**	33	15
IV.	**Alexanderfest, Cäcilienode**	12	12
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
II.	**Allegro (Frohsinn und Schwermuth)** . . .	6	12
II.	**Athalia**	5	15
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
VII.	**Belsazar**	19	15
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
VIII.	**Cäcilienode, kleine**	23	9
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
X.	**Debora**	29	15
XXII.	**Esther.** Erste Bearbeitung (1720)	40	12
XXII.	**Esther.** Zweite Bearbeitung (1732)	41	12
XXVII.	**Geburtstagsode für Königin Anna**	46c	6
XXIV.	**Gelegenheits-Oratorium**	43	18
II.	**Herakles**	4	15
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
VI.	**Herakles' Wahl**	18	9
XXVI.	**Jephtha**	44	18
XXIII.	**Joseph**	42	18
VI.	**Josua**	17	15
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
VI.	**Israel in Egypten**	16	20
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann. Desgleichen die gedruckten Orchesterstimmen.		
VIII.	**Judas Maccabäus**	22	20
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
XVIII.	**Parnasso in Festa.** Serenata	54	12
III.	**Passion nach Johannes**	9	9
V.	**Passion nach Brockes**	15	12
XVIII.	**Resurrezione**	39	9
IX.	**Salomo**	26	20
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
IV.	**Samson**	10	20
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
V.	**Saul**	13	20
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann		
III.	**Semele**	7	15
I.	**Susanna**	1	15
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
III.	**Theodora**	8	15
	Chorstimmen, Klavierausz. u. Text bei Rieter-Biedermann.		
VIII.	**Trionfo del Tempo**	24	10
VII.	**Triumph der Zeit und Wahrheit**	20	15
	Kirchenmusik.		
XI.XII.	**Anthems, vollständig in 3 Bänden** . .	34—36	à 15
V.	**Krönungshymnen (Krönungsanthems** . .	14	10
IV.	**Trauerhymne (Begräbnißanthem)**	11	9
VIII.	**Dettinger Te Deum**	25	10
X.	**Utrechter Te Deum und Jubilate**	31	9
XIII.	**3 Te Deum** (in D, B und A dur)	37	12
XIII.	**Lateinische Kirchenmusik**	38	12
	Instrumentalmusik.		
I.	**Sämmtliche Klavierstücke**	2	12
VII.	**Concerte für Orchester**	21	12
IX.	**12 Orgelconcerte**	28	12

Jahrgang		Band	ℳ
	Instrumentalmusik.		
X.	**12 große Concerte für Streichinstrumente** .	30	15
	Die Orchesterstimmen hierzu bei Rieter-Biedermann.		
XIX.	**Kammermusik. 37 Sonaten und Trios für Violinen, Flöten oder Oboen, mit Baß**	27	15
	Dieser Band enthält in den 6 Sonaten für 2 Oboen und Baß Händel's früheste Compositionen, aus seinem 11. Lebensjahre.		
XXVI.	**Wassermusik, Feuerwerksmusik, Concerte**		
XX.	**und Doppelconcerte**	47	15
XXX.	**Orgel-, Orchester-, Kammer- und Klaviermusik**	48	15
	Kammermusik für Gesang.		
	Sämmtliche 22 italienische Duette und 2 Trios. Zweite, vervollständigte Ausgabe . . .	32	12
XXVII.	**Ital. Solokantaten. 1. Bd. Nr. 1—38** . .	50	15
XXVII.	**Ital. Solokantaten. 2. Bd. Nr. 39—72** .	51	15
XXVIII.	**Ital. Kantaten m. Instr. 1 Bd. Nr. 1—15**	52a	15
XXVIII	**Ital. Kantaten m. Instr. 2 Bd. Nr. 16—28**	52b	15
	Opern. (In chronologischer Folge herausgegeben.)		
XVII.	**Admeto**	73	9
XIV.	**Agrippina**	57	9
IX.	**Alcina**	86	12
XVII.	**Alessandro**	72	10
XIII.	**Almira**	55	10
XIV.	**Amadigi**	62	9
XXI.	**Arianna**	83	10
XXI.	**Ariodante**	85	12
XXII.	**Arminio**	89	10
XXII.	**Atalanta**	87	10
XXIII.	**Berenice**	90	10
XXV.	**Deidamia**	94	12
XX.	**Ezio**	80	10
XXIV.	**Faramondo**	91	10
XV.	**Flavio**	67	10
XVI.	**Floridante**	65	10
XV.	**Giulio Cesare**	68	10
XXIII.	**Giustino**	88	10
XXV.	**Imeneo**	93	10
XIX.	**Lotario**	77	10
XIV.	**Muzio Scevola**	64	9
XXI.	**Orlando**	82	10
XXI.	**Ottone**	66	12
XIX.	**Partenope**	78	10
XVI.	**Pastor Fido I.** (Erste Bearbeitung) . . .	59	10
XXIX.	**Pastor Fido II mit Prolog Terpsichore** .	84	10
XX.	**Poro**	79	10
XV.	**Radamisto**	63	12
XVII.	**Riccardo**	74	10
XIV.	**Rinaldo, erste und zweite Bearbeitung** . .	58	15
XVI.	**Rodelinda**	70	10
XIII.	**Rodrigo**	56	9
XVII.	**Scipione**	71	10
XXIV.	**Serse**	92	10
XV.	**Silla**	61	10
XVIII.	**Siroe**	75	10
XX.	**Sosarme**	81	10
XVI.	**Tamerlano**	69	10
XIV.	**Teseo**	60	9
XVIII.	**Tolomeo**	76	10

XXV. Händel's Autograph des Oratoriums Jephtha, photo-lithographisches Facsimile ℳ 25.
XXIX. XXX. Händel's Autograph des Oratoriums Messias, desgleichen ℳ 30.

Supplemente: Werke, welche Händel in seinen Kompositionen benutzt hat. I: Magnificat von Erba. 3 ℳ. — II: Te Deum von Urio. 6 ℳ. — III: Serenata von Stradella. 3 ℳ. — IV: Duette von Clari. 5 ℳ. — Klavierstücke von Muffat. 6 ℳ.

Sämmtliche Bände sind im Ganzen wie auch einzeln zu beziehen, und zwar gebunden durch Breitkopf & Härtel in Leipzig, broschirt durch den unterzeichneten Cassirer. Preis des Jahrgangs (2—5 Bände) ℳ 30; der einzelnen Bände à ℳ 3—30.

Ueber den Bezug wie Eintritt in die Subscription ertheilt nähere Auskunft die

Verlagsbuchhandlung von Wilhelm Engelmann in Leipzig,
Cassirer der Gesellschaft.

Leipzig, September 1894.