

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. — Cesson. — Arrangements von
fremder Hand für Klavier. — Eine Rinald-Arie mit Händel's Klavierbegleitung. — Sabell's Suiten-
Arrangements aus Händel's Opern (Rinald u. a.).

Leipzig,

Stich und Druck der Gesellschaft.

1894.

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 [.] 2^d 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 musikalischen Hülfswarbeiter aus den 12 Grand Concerts noch vier andere Concerte »für Klavier oder Orgel« zusammenschreiben. 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 aufs 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.

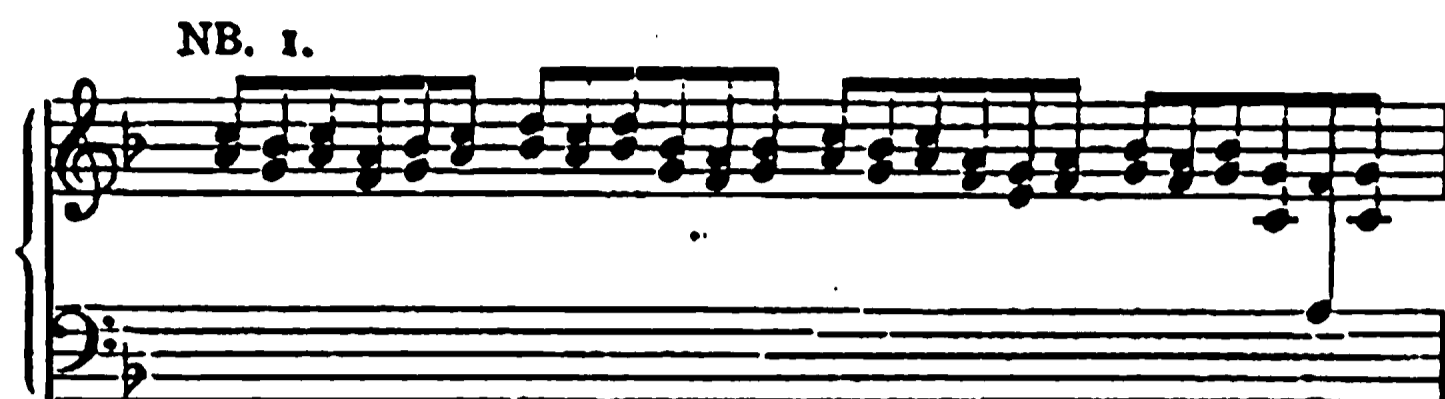
4. Concert für zwei Orgeln mit Orchester in *D*moll (S. 51—56); nur ein Satz. Dasselbe ist dem ersten Satze des vierten Orgel-Concertes der dritten Sammlung (Bd. 28, S. 115) ganz gleich. Im Fitzwilliam Museum zu Cambridge sind Autograph und Schmidt's Abschrift erhalten, letztere von Händel mit Bemerkungen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



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



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



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 Autograph 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. Overtüre in *A* moll zu der am 18. December 1734 aufgeführten Pasticcio-Oper *Oreste* (S. 102—3). Ausser dieser Overtüre 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. Overtüre in *G* moll zu der am 5. Februar 1738 aufgeführten Pasticcio-Oper *Alessandro Severo* (S. 104—7). In dem Druck dieser Overtüre 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. Overtüre 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 Overtüre 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 gefertigt 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 $\frac{3}{4}$ des Klaviers nachträglich in $\frac{3}{2}$ verwandelt; ich nehme aber mit B an, dass Händel $\frac{3}{4}$ 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 $\frac{3}{4}$ Takt, welcher an beiden Stellen den $\frac{3}{2}$ Takt unterbricht, ist bei A durch Erweiterung also in einen fortlaufenden $\frac{3}{2}$ Takt verwandelt. Jener Taktwechsel entspricht aber der älteren wie überhaupt der Händel'schen Schreibweise; es ist wohl anzunehmen, dass man etwas später die $\frac{3}{4}$ in $\frac{3}{2}$ nivellirte, nicht aber, dass zu der Zeit, wo Handschrift B entstand, die dem jüngeren Geschlecht bereits unbekannt werdende Hemiöle in eine funfzig Jahre alte Komposition von Händel nachträglich sollte eingefügt sein. Deshalb 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. Deshalb 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 Uebersetzung 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.

1. *Adagio.* 2. *Allegro.*

3. 4. *Allegro.*

Sonata 6.

1. *Andante.* 2. *Allegro.*

3. *Affettuoso.* 4. *Vivace.*

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 variierte. 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 deshalb 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* 2a 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 sämtlichen Stücken, welche von dem, mir bis jetzt dem Namen nach unbekanntem 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?

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« beigegeben 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 Monsicur Händell« — Seite 170: »pour Claveccin 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 Dmoll (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 an-

gegeben, 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 deshalb 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.

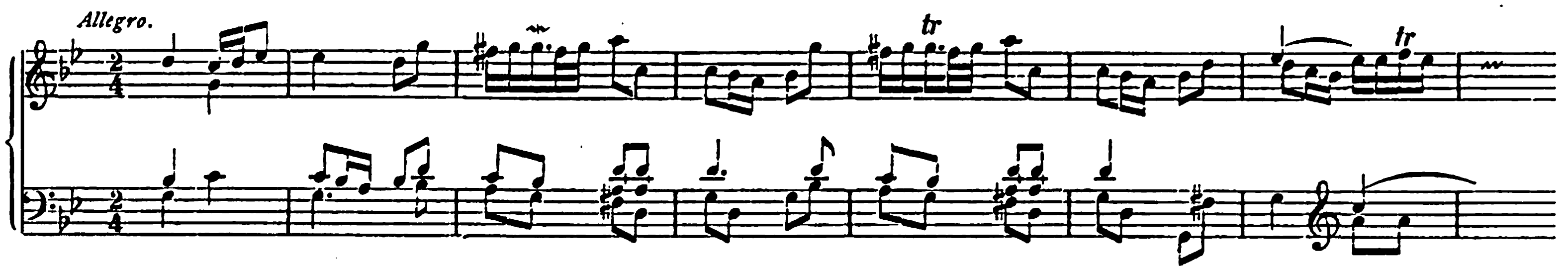
2. Partita (S. 176—182). Eine Abschrift dieses Stückes von Schmidt besass Nägeli und verkaufte sie an den Pianisten Mortier de Fontaine, welcher die Partita vor etwa 30 Jahren bei B. Senff in Leipzig herausgab. Die wenigen modernen Zusätze, die Fontaine's Ausgabe enthält, waren leicht zu erkennen und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

5. Overture 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 sämtliche 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 Händel vorgetragenen Klavierpart«, ist weder abzuweisen noch buchstäblich zu nehmen: nicht abzuweisen, weil die Gänge durchaus Händel'sch 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

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 | SPINET
by | Mr W^m 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 Gesangs- 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-Virtuosén 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.

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



SONATA.

Adagio.

Viola da Gamba.

Adagio.

Cembalo concertato.

Allegro.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a common time signature (C). The bottom two staves are a grand staff, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef, both in common time. The music is marked 'Allegro.' and features a complex, rhythmic melody in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff.

The second system continues the piece with three staves. The top staff is a single treble clef staff. The bottom two staves are a grand staff. The music maintains the 'Allegro' tempo and features intricate melodic lines and rhythmic patterns across all staves.

The third system continues the piece with three staves. The top staff is a single treble clef staff. The bottom two staves are a grand staff. The music maintains the 'Allegro' tempo and features intricate melodic lines and rhythmic patterns across all staves.

The fourth system continues the piece with three staves. The top staff is a single treble clef staff. The bottom two staves are a grand staff. The music maintains the 'Allegro' tempo and features intricate melodic lines and rhythmic patterns across all staves.

The fifth system concludes the piece with three staves. The top staff is a single treble clef staff. The bottom two staves are a grand staff. The music maintains the 'Allegro' tempo and features intricate melodic lines and rhythmic patterns across all staves, ending with a final cadence.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of three staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation is arranged in a standard piano score format, with the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) parts clearly delineated. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

Adagio.

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The tempo is marked *Adagio*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of seven systems of music. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand, often with chords and rests. The vocal line consists of a single melodic line with some phrasing slurs and breath marks. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

Allegro.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below it is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, primarily using chords and block chords.

Allegro.

The second system continues the musical piece with similar notation to the first system, showing the progression of the melody and the supporting piano accompaniment.

The third system continues the musical piece, maintaining the melodic and harmonic structure established in the previous systems.

The fourth system continues the musical piece, showing further development of the melodic and harmonic material.

The fifth system continues the musical piece, with the piano accompaniment becoming more active and rhythmic.

The sixth system concludes the musical piece, ending with a final cadence in both the melody and the piano accompaniment.

The first system of music features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in a single staff, while the piano accompaniment is split between a grand staff (treble and bass clefs). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active eighth-note accompaniment in the treble.

The second system continues the piece, showing a change in the piano accompaniment texture. The bass line becomes more rhythmic with eighth-note patterns, while the treble part features a more complex, flowing line. A dynamic marking of *p* (piano) is visible at the beginning of the system.

The third system shows further development of the piano accompaniment. The bass line has a more pronounced rhythmic pattern, and the treble part continues with its active eighth-note accompaniment. The overall texture is dense and rhythmic.

The fourth system features a change in the piano accompaniment texture. The bass line has a more rhythmic pattern, and the treble part continues with its active eighth-note accompaniment. The overall texture is dense and rhythmic.

The fifth system continues the piece, showing a change in the piano accompaniment texture. The bass line becomes more rhythmic with eighth-note patterns, while the treble part features a more complex, flowing line. A dynamic marking of *p* (piano) is visible at the beginning of the system.

The sixth and final system of music on the page. It concludes with a double bar line and repeat dots. The piano accompaniment remains active throughout, ending with a final chord in the bass and a melodic flourish in the treble.