No. 269.

PAYNE's

Kleine Partitur-Ausgabe

Händel.

Concerto grosso

No. 6.

G moll

(G. Schumann)

Preis: 70 Pf.

K 170

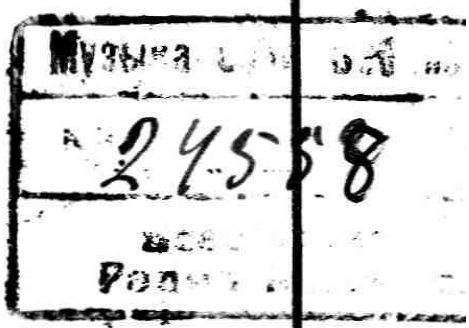
Ernst Eulenburg, Leipzig

Zwölf
Grosse Konzerte

für Streichinstrumente

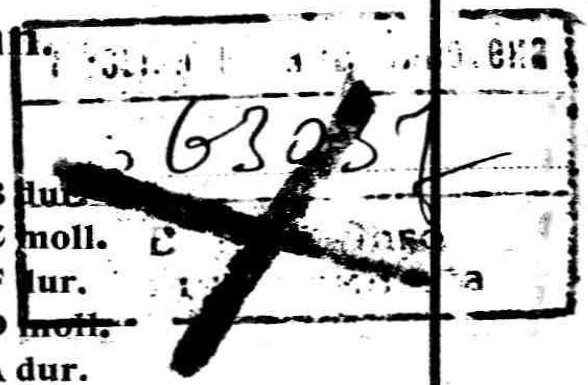
von

G. F. Händel.



Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von

Georg Schumann.



No. 1, **G dur.**	No. 7, **B dur.**
„ 2, **F dur.**	„ 8, **C moll.**
„ 3, **E moll.**	„ 9, **F dur.**
„ 4, **A moll.**	„ 10, **D moll.**
„ 5, **D dur.**	„ 11, **A dur.**
„ 6, **G moll.**	„ 12, **H moll.**

Preis eines jeden Konzertes 70 Pf.

Die Ergebnisse der Revision sind Eigentum der Verlagshandlung.

Ernst Eulenburg, Leipzig

[illegible] Musikverleger.

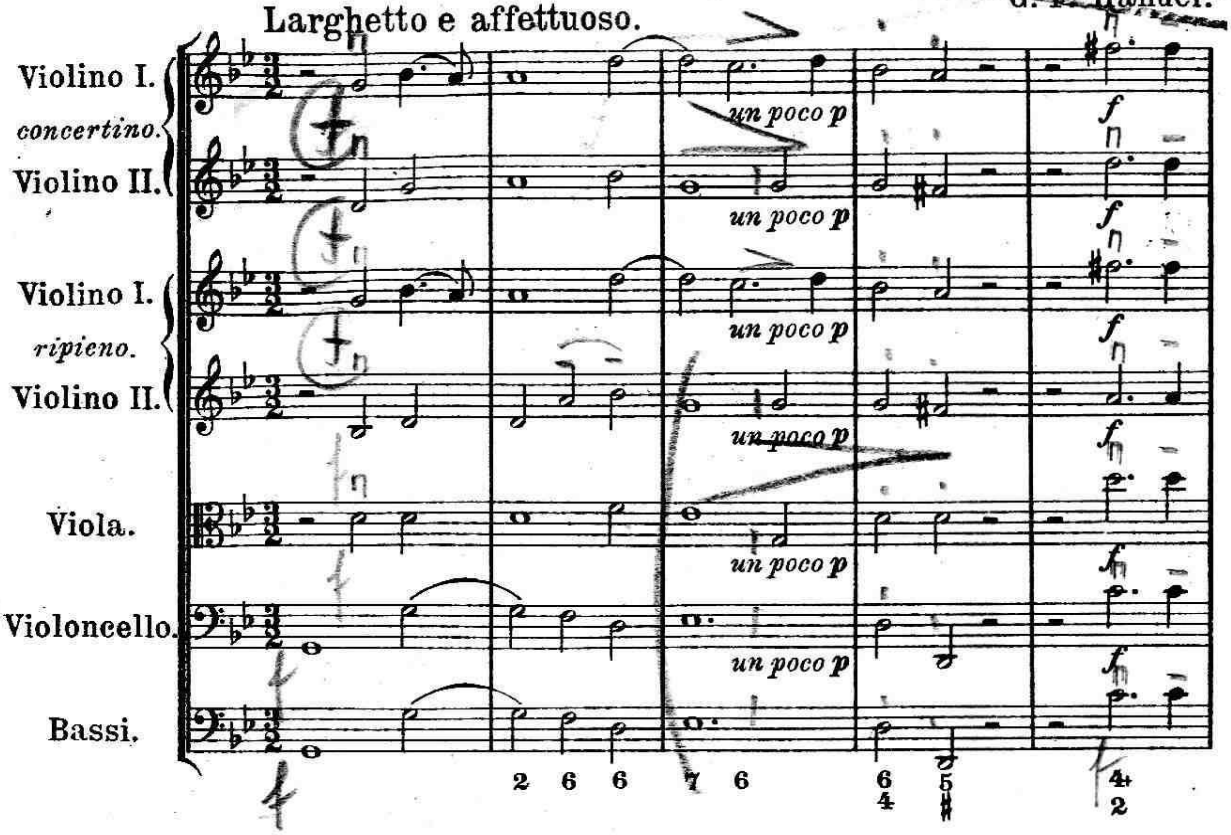
K

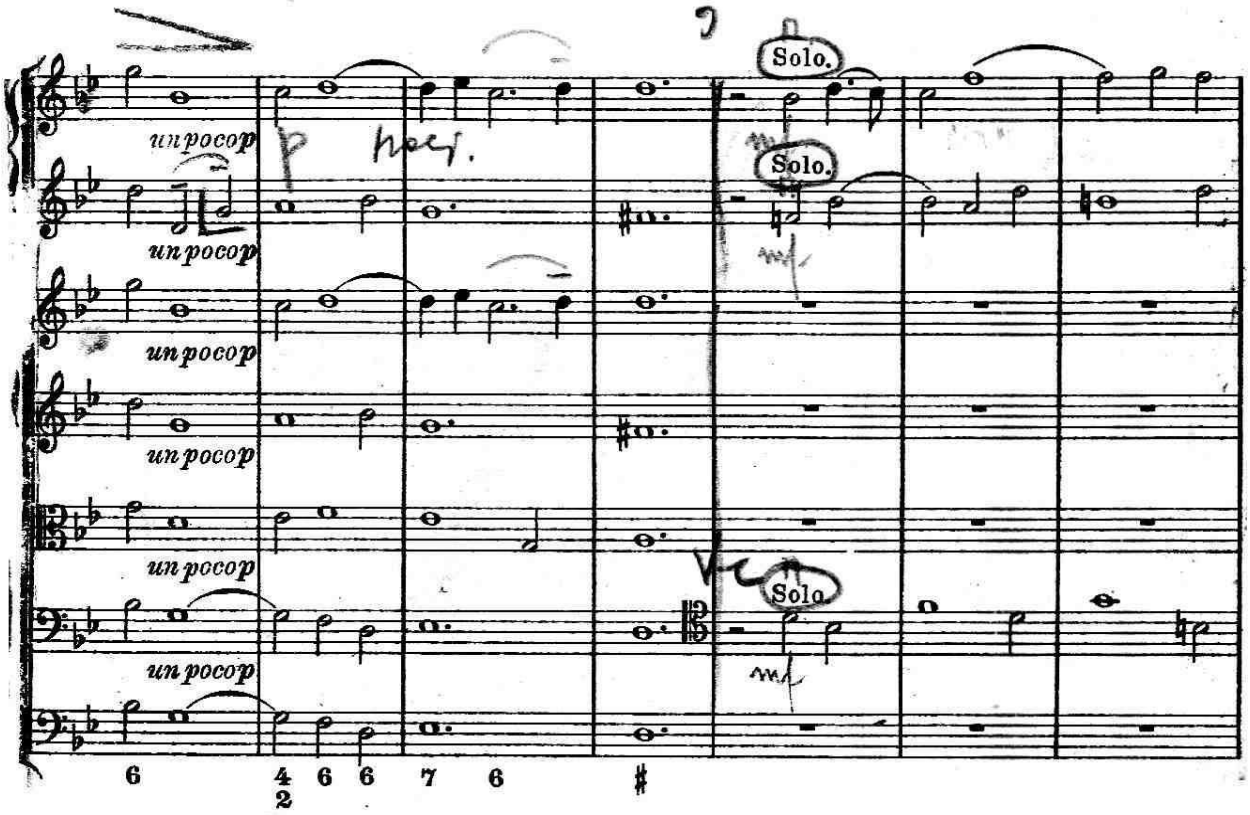
170

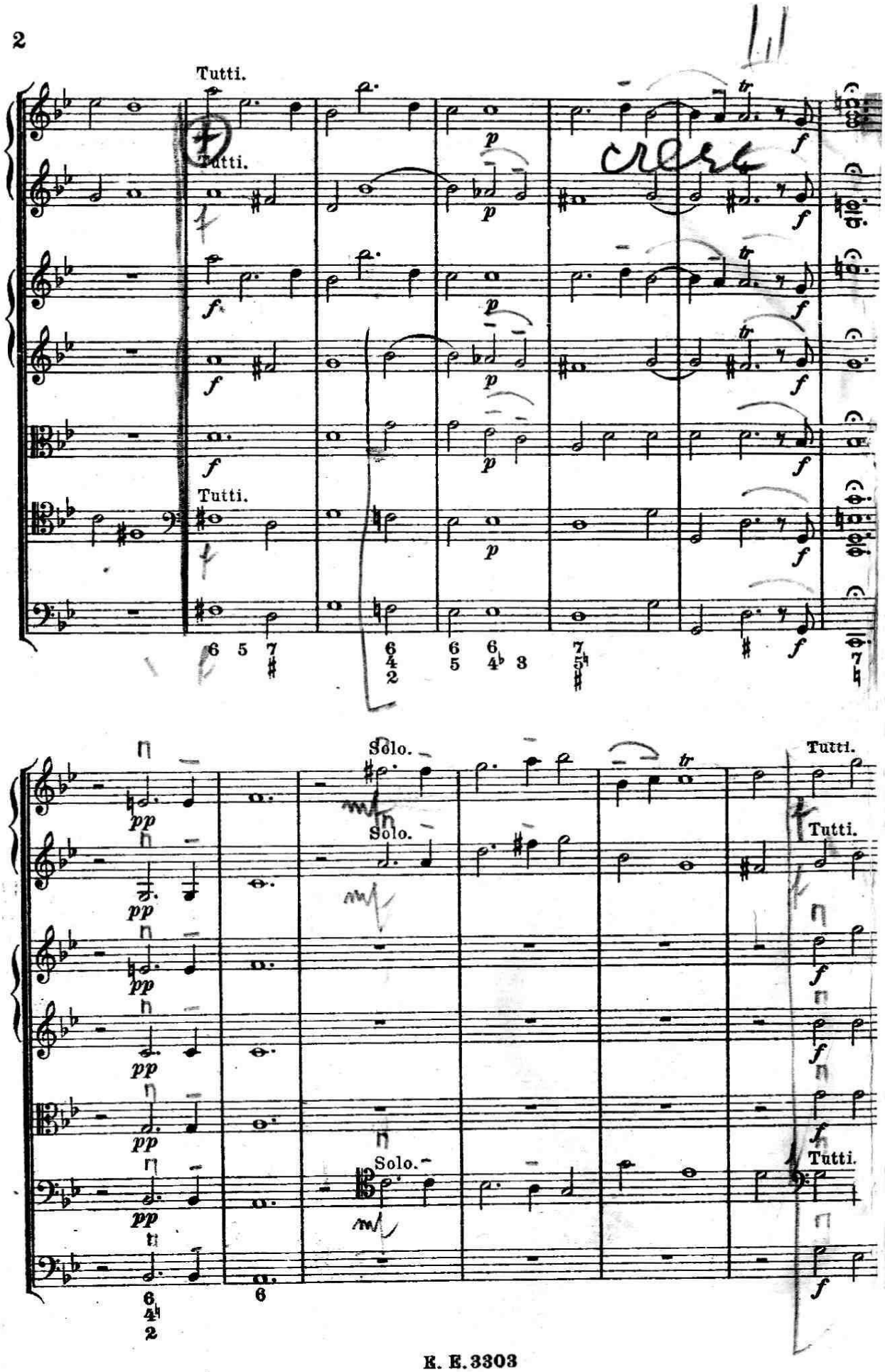
A. 24558

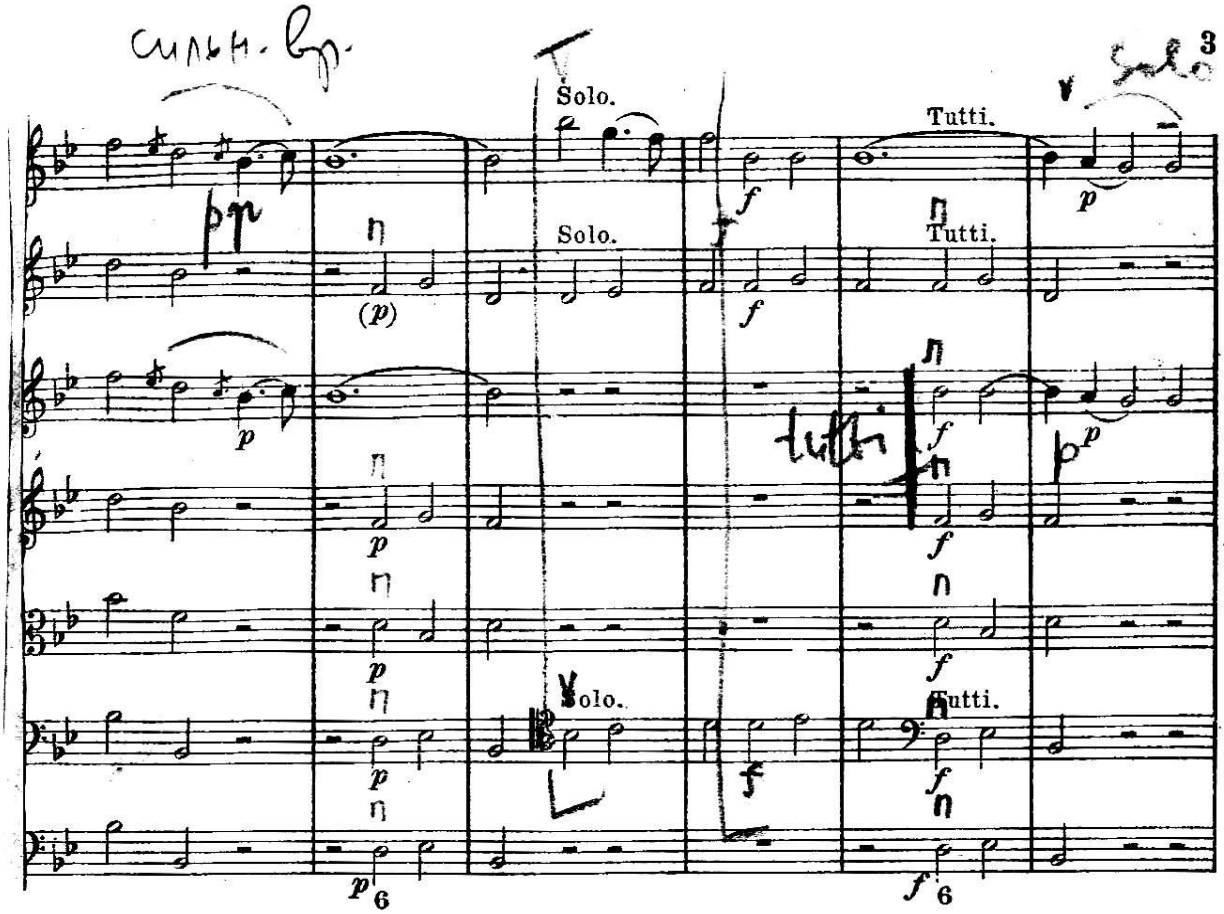
CONCERTO VI.

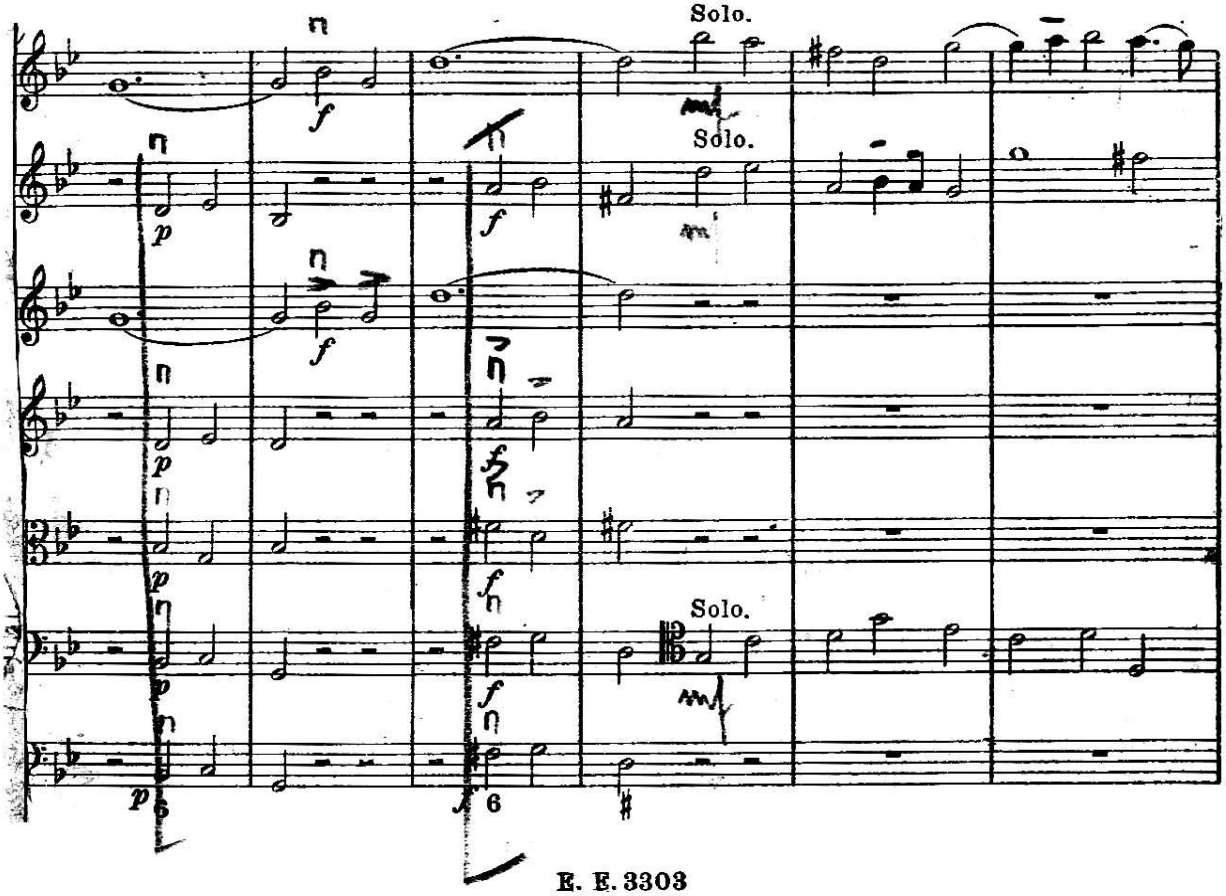
G. F. Händel.

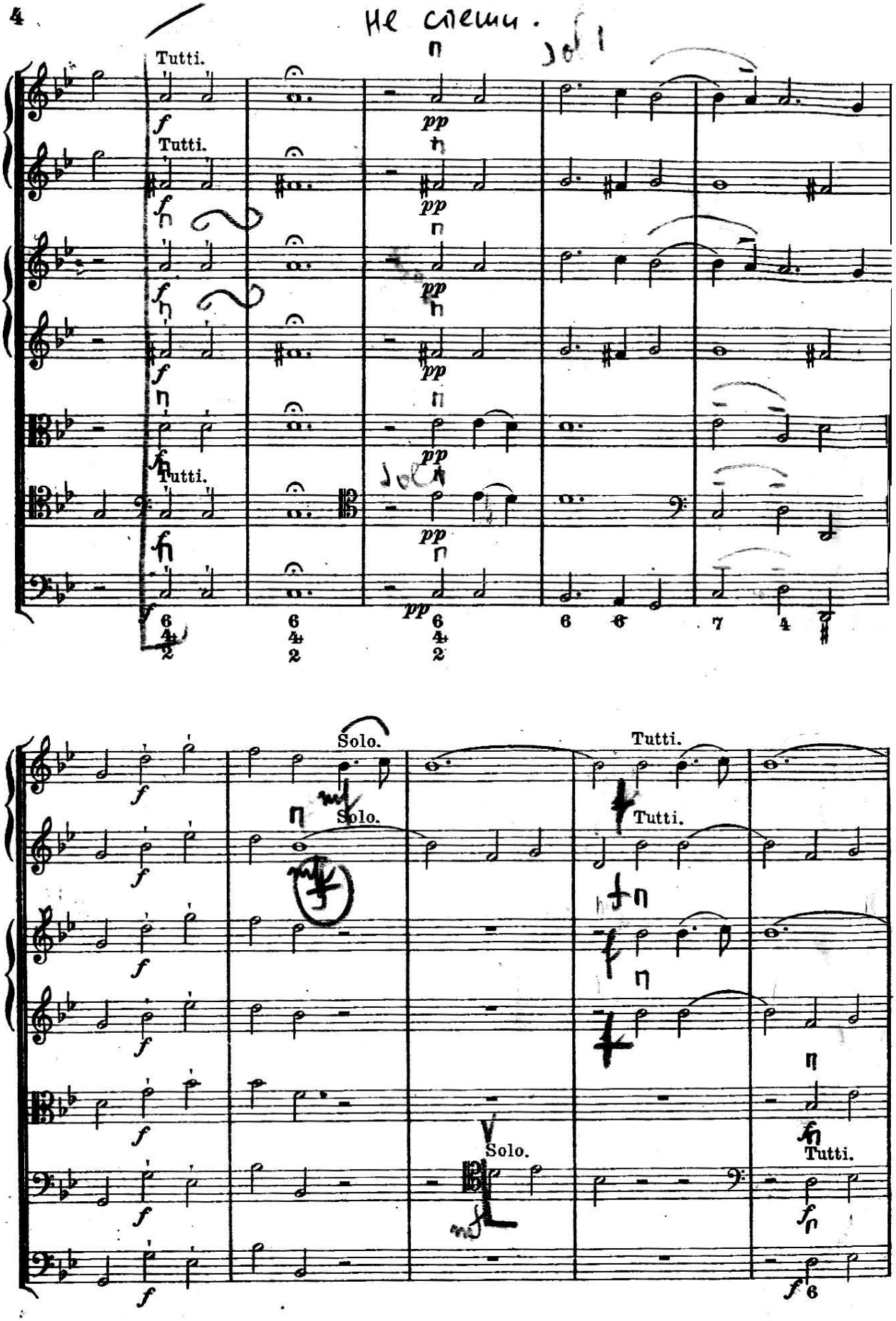


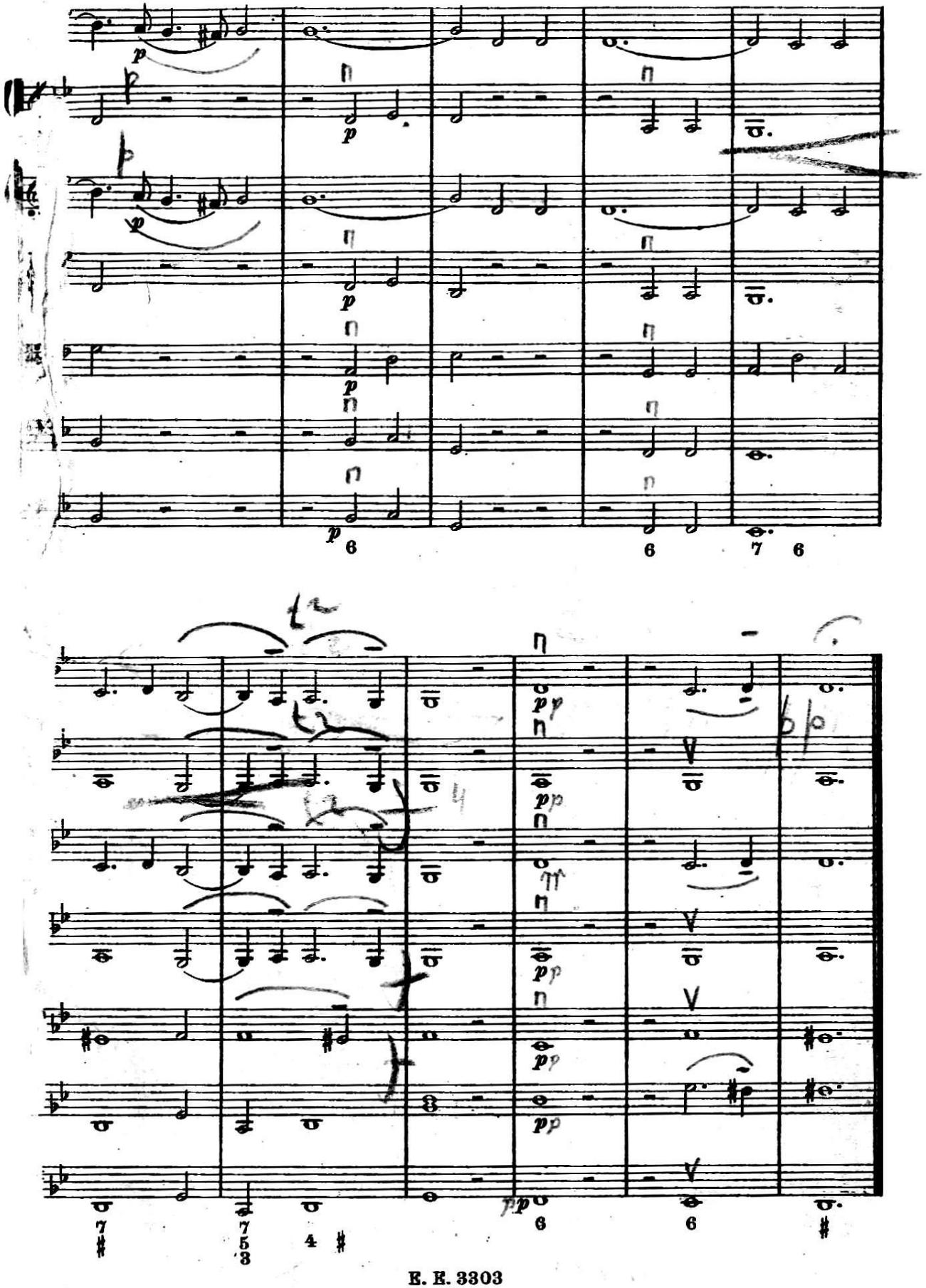



Tutti.
Tutti.
Tutti.
Solo.
Solo.
Solo.
Tutti.
Tutti.
Tutti.


Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
tutti
Solo.
Tutti.


Solo.
Solo.
Solo.


Не слеши.
Tutti.
Tutti.
Tutti.
Solo.
Solo.
Tutti.
Tutti.
Solo.
Tutti.



♩=120

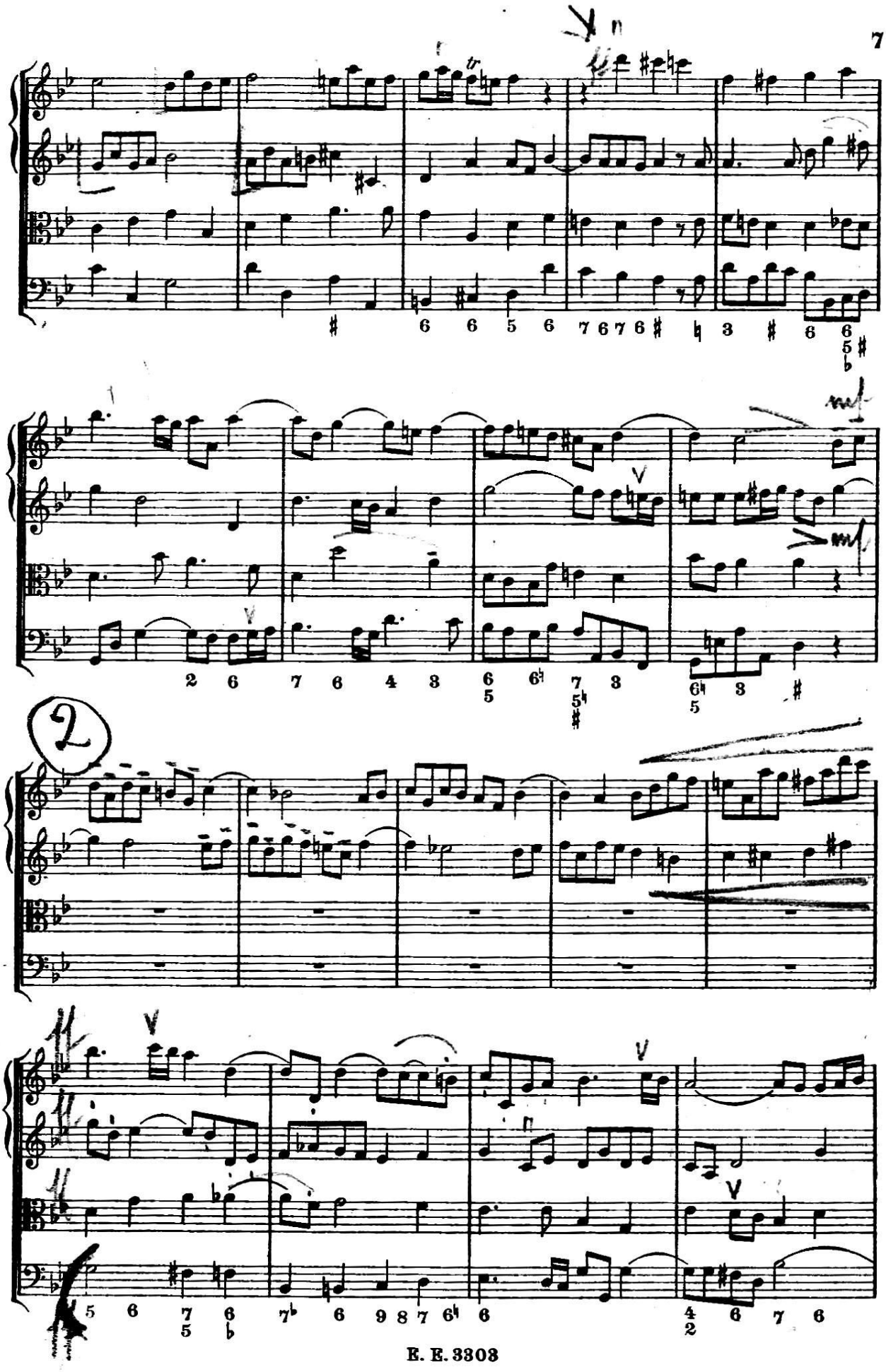
Allegro ma non troppo.

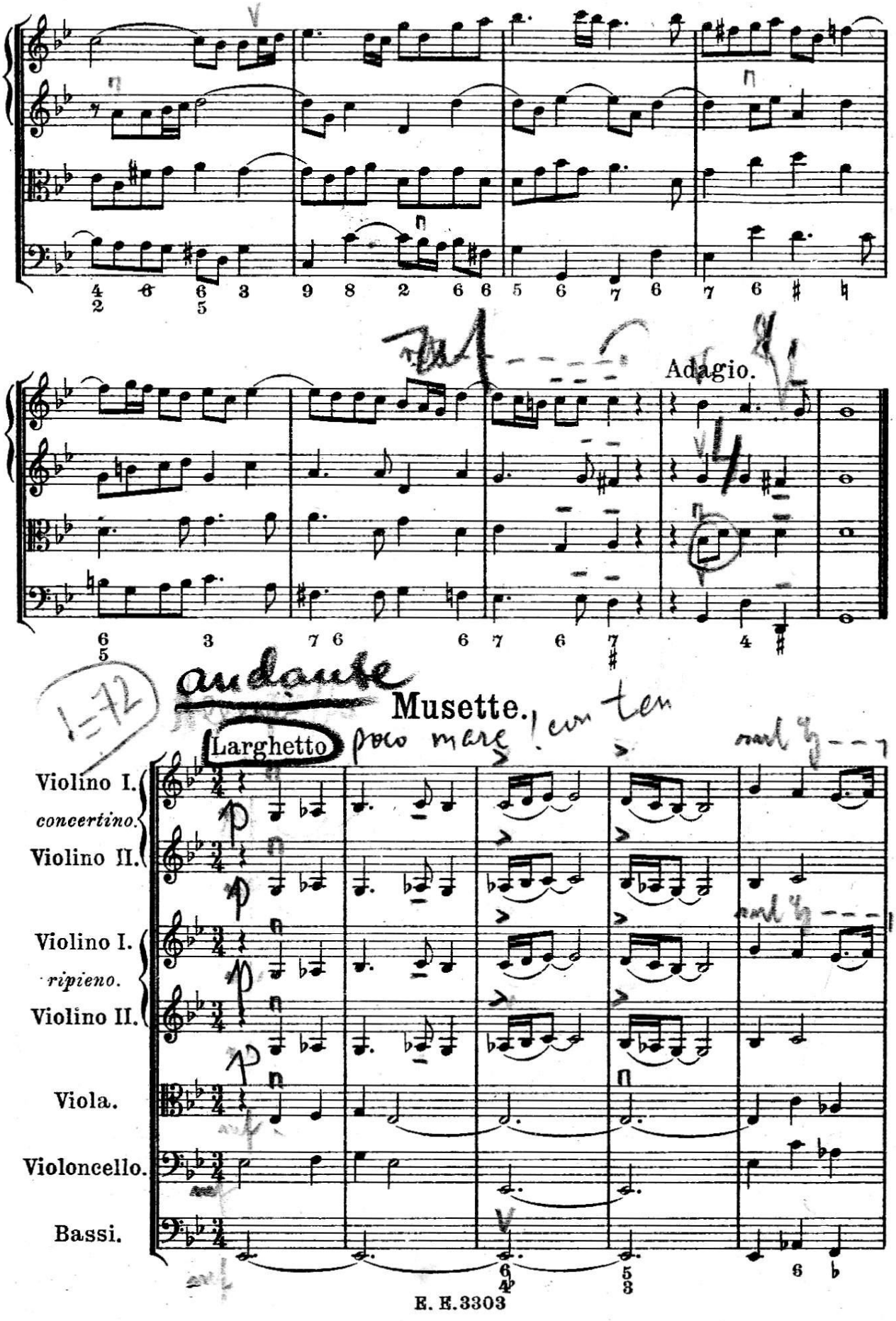
Violino I.
conc. e rip.
Violino II.
Viola.
Tutti Bassi.

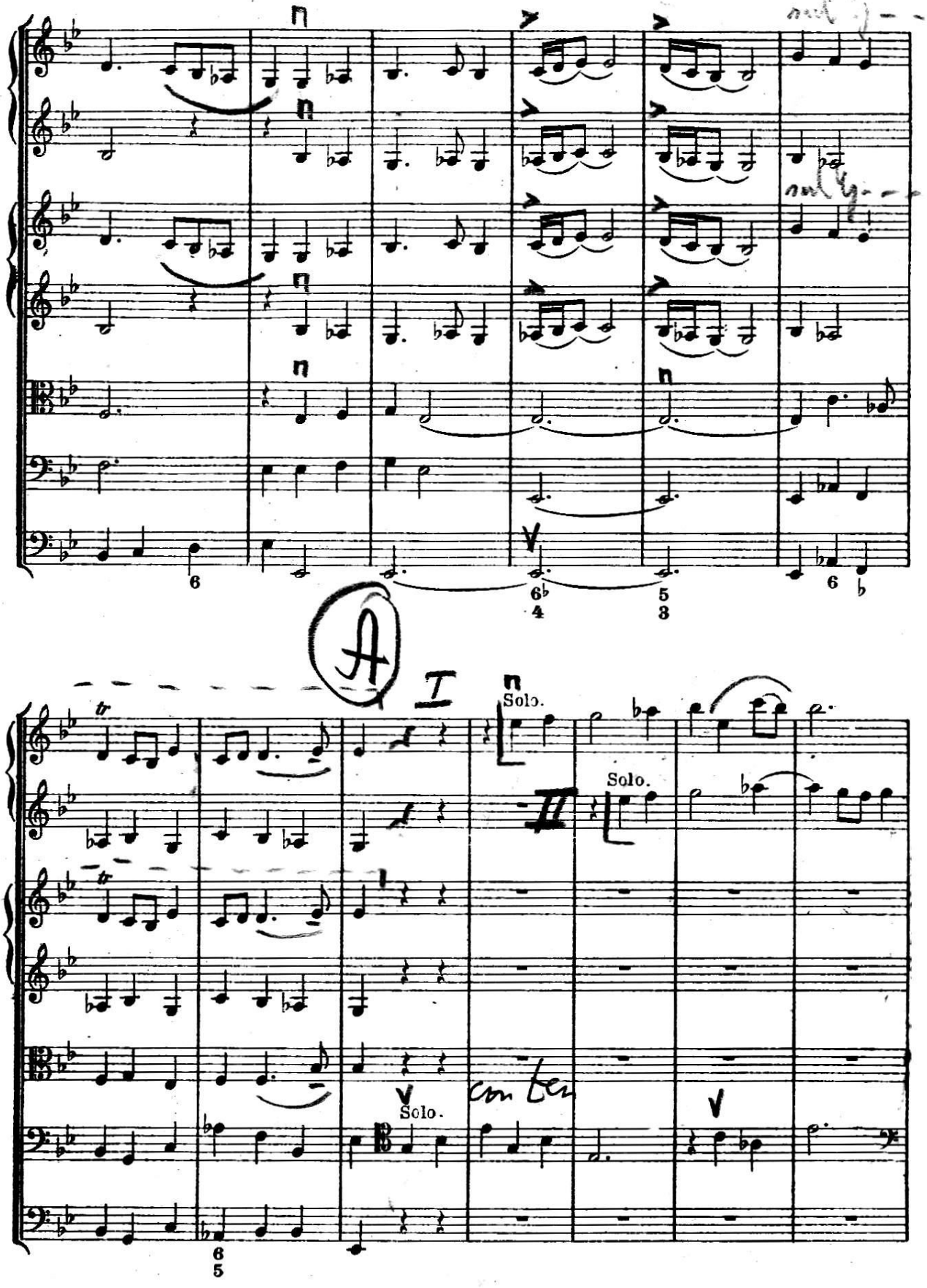
Violonc.

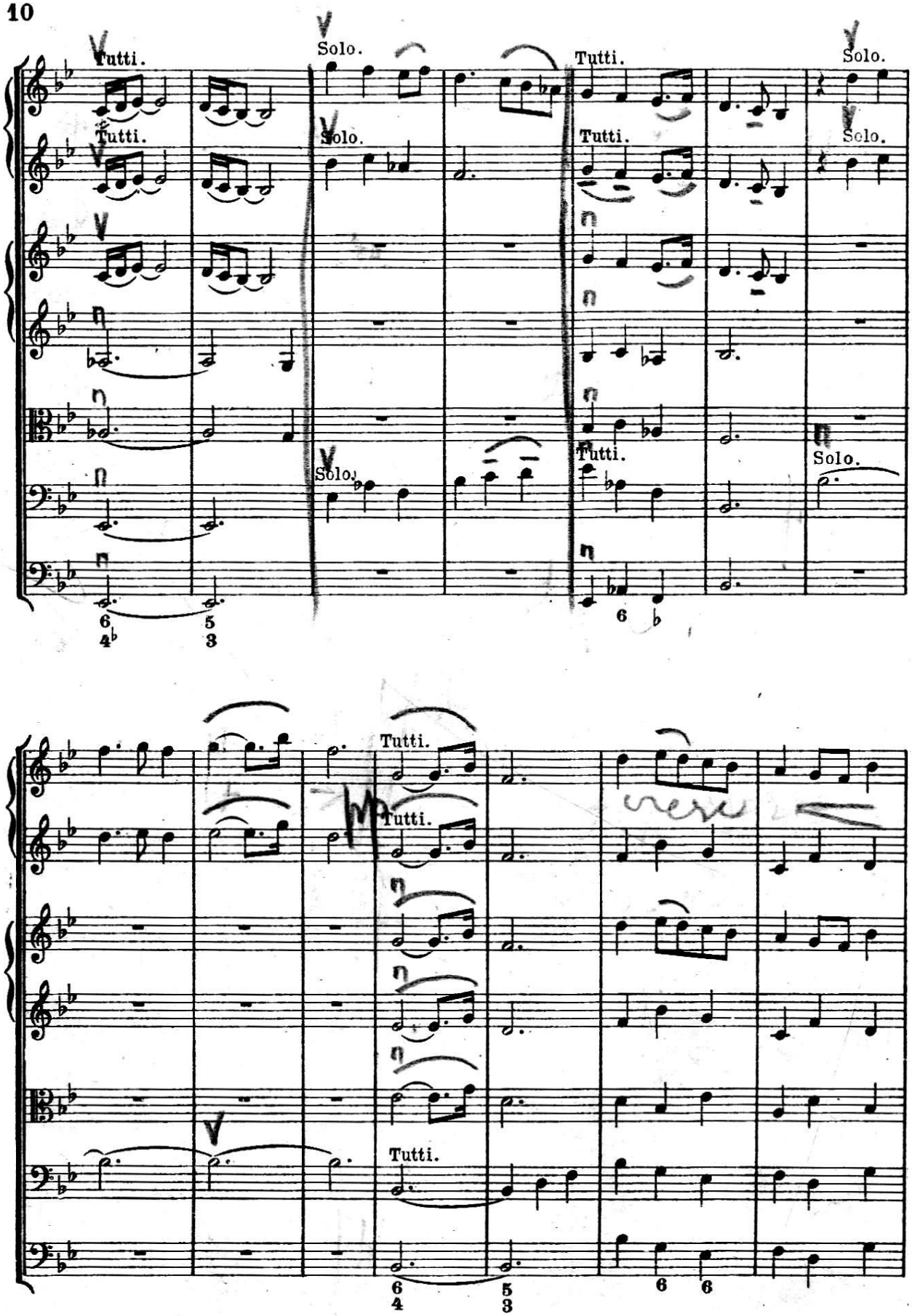
Tutti

f + sempre




Adagio.
Musette.
Larghetto
Violino I.
concertino.
Violino II.
Violino I.
ripieno.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Bassi.


A
I
Solo.
Solo.
Solo.
con tes


Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Solo.
Tutti.
Tutti.
Tutti.
Tutti.
6 5
4 3
6
6 6
6 5
4 3

sempre p

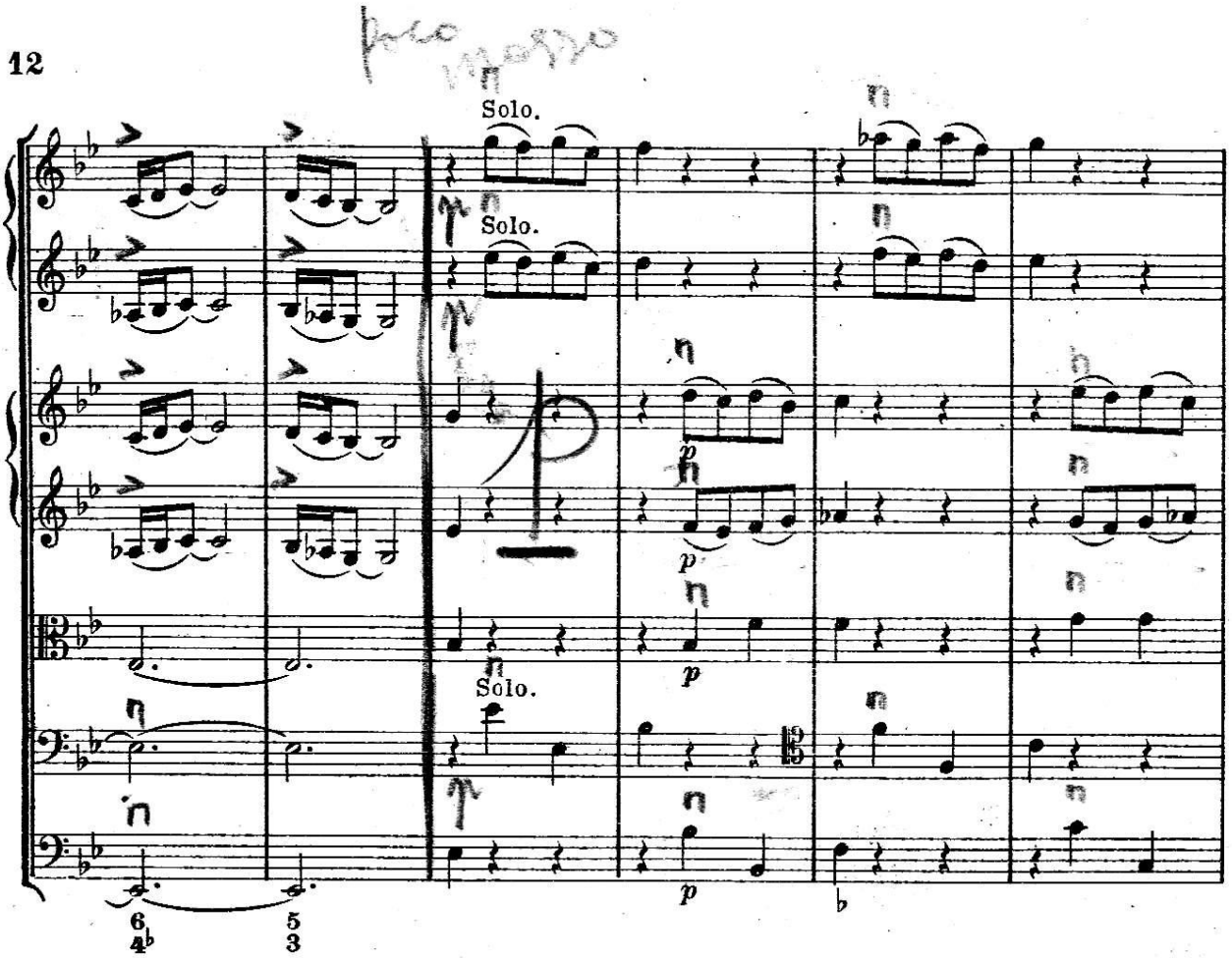
Solo.

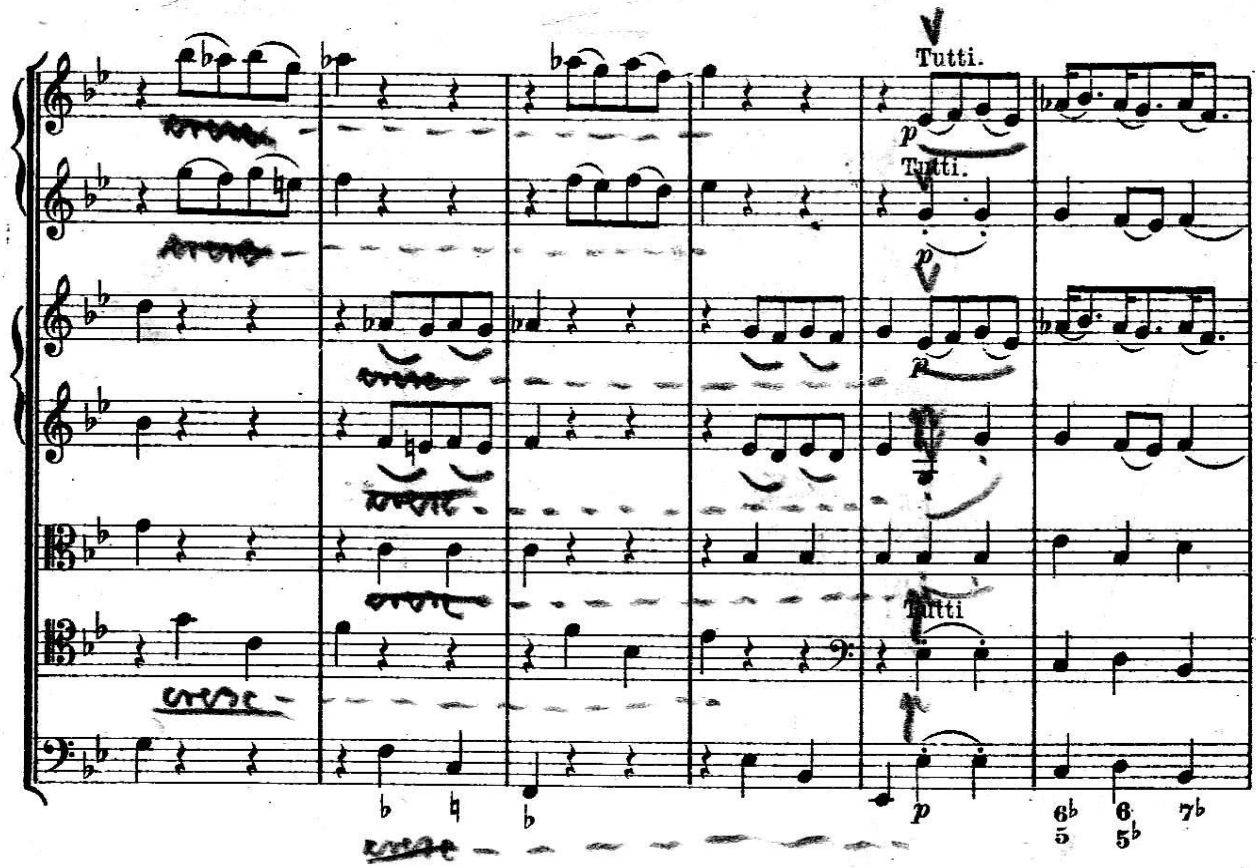
Solo.

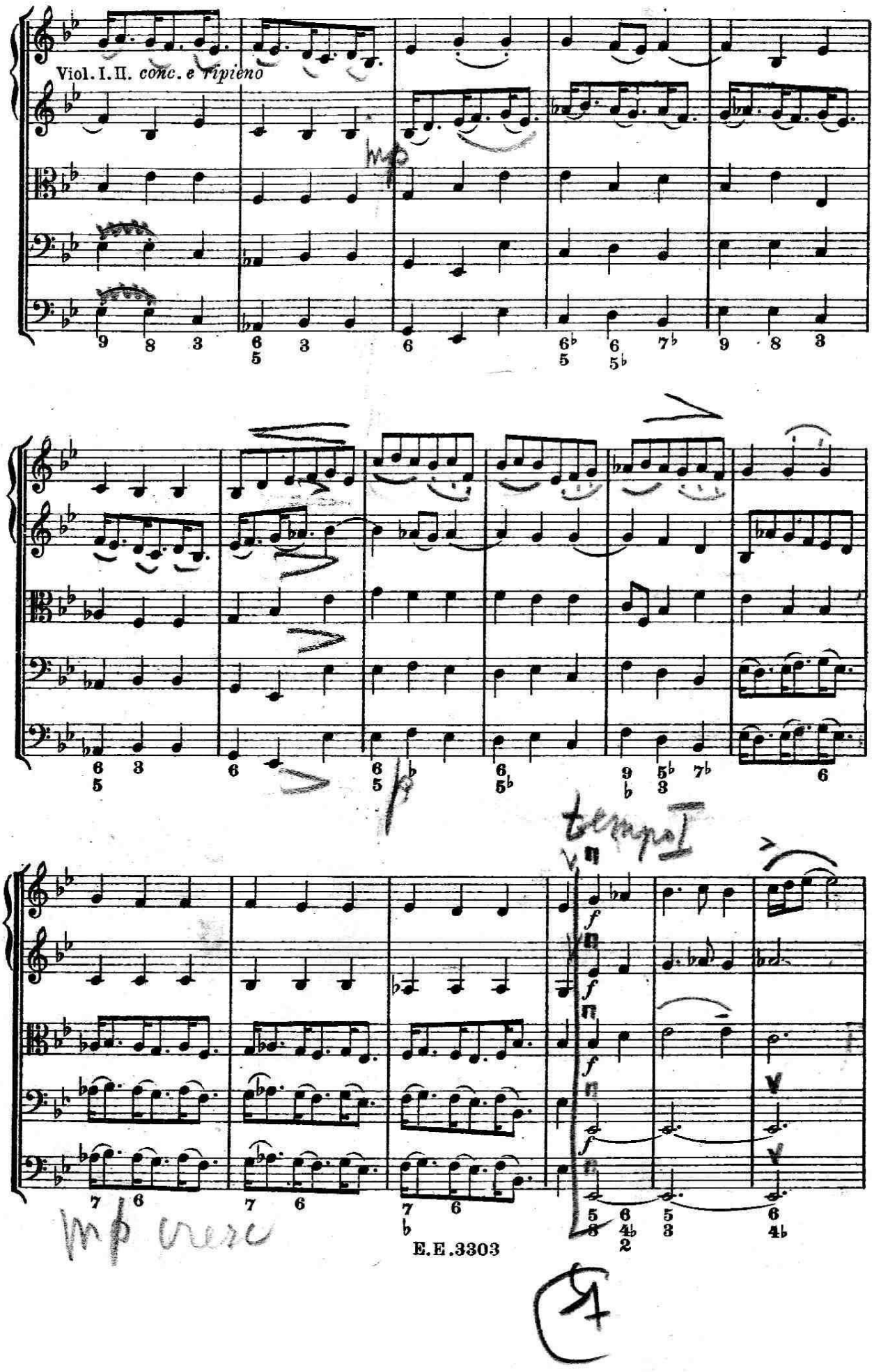
Tutti.

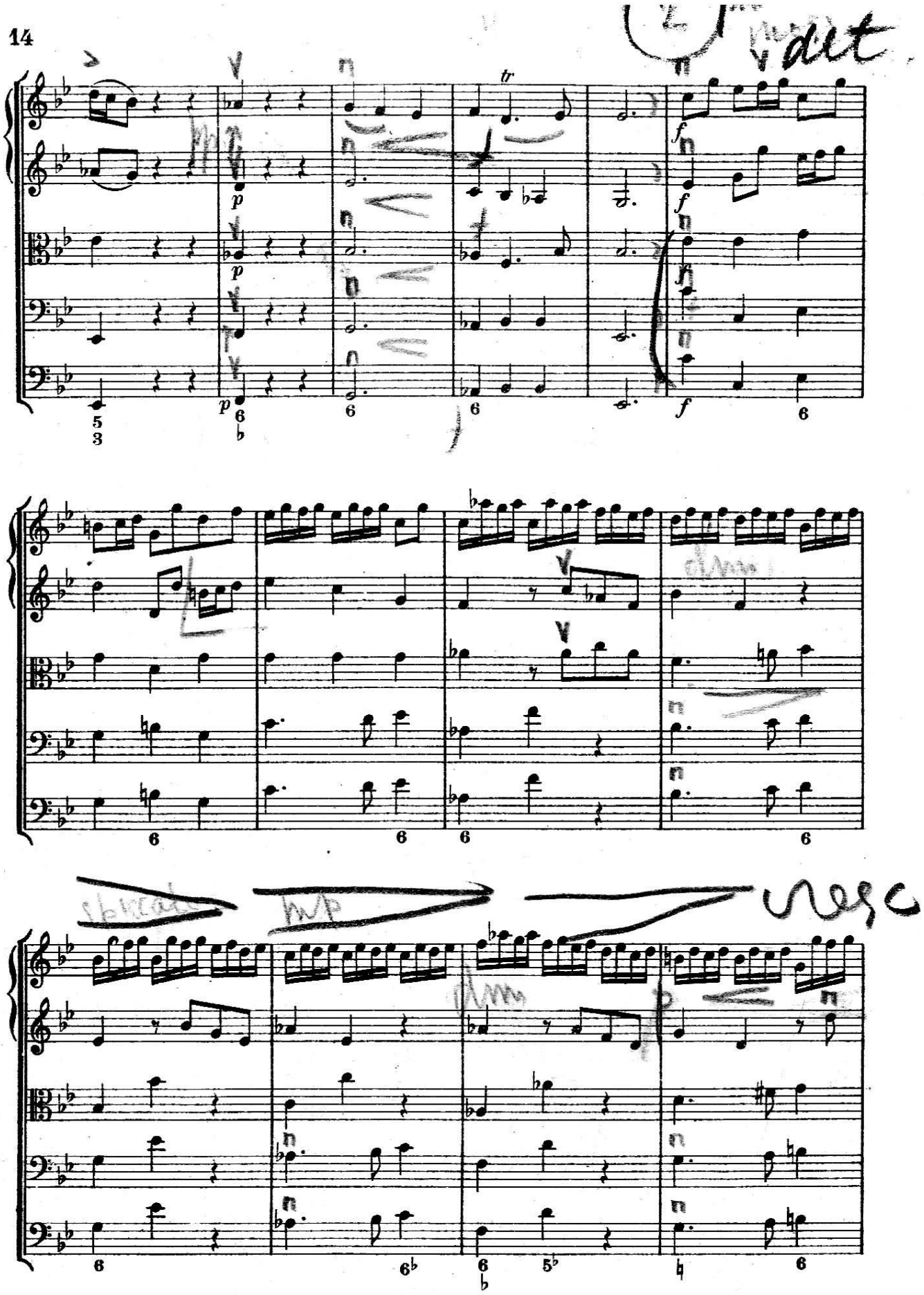
Tutti.

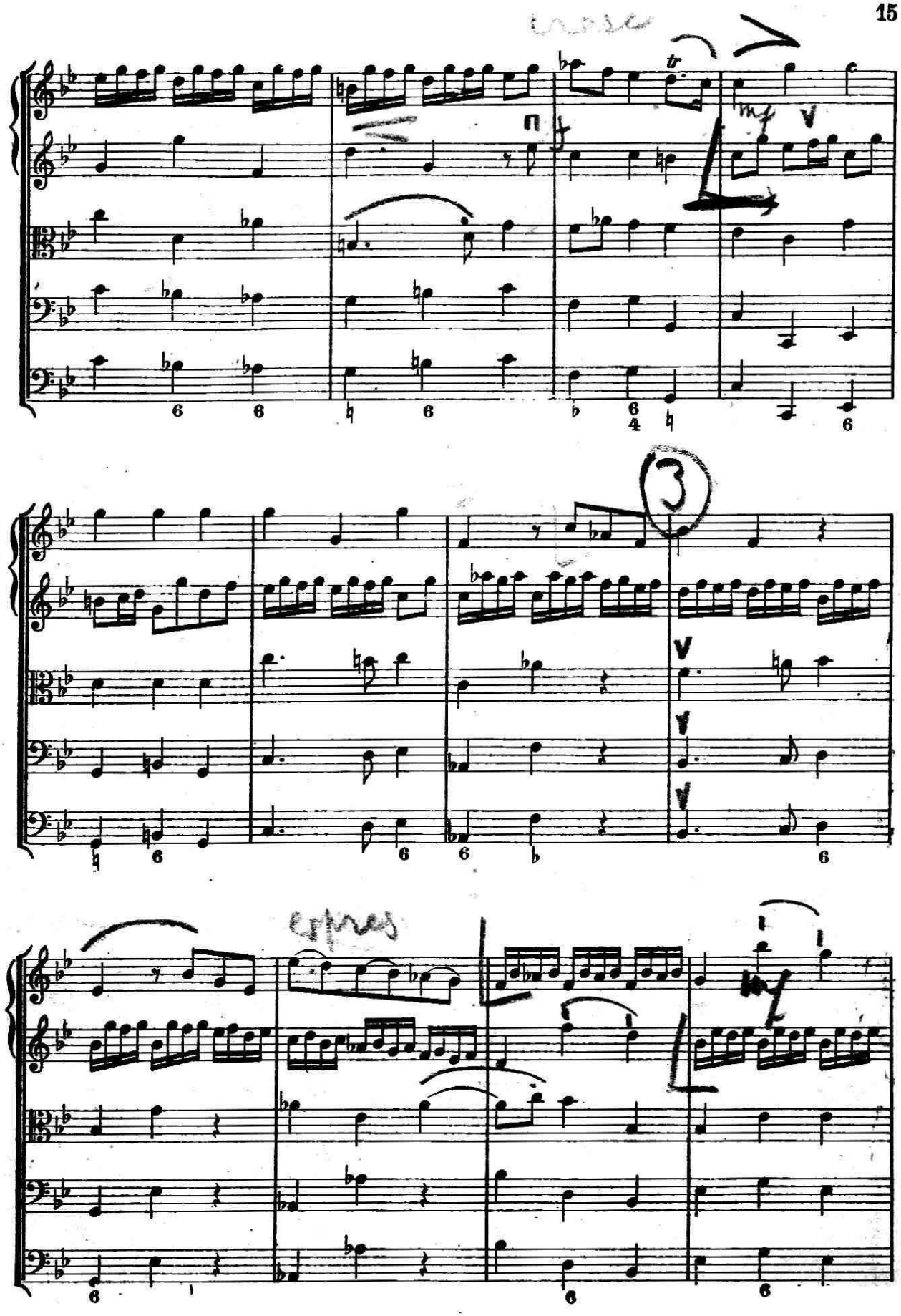
1 tempo I

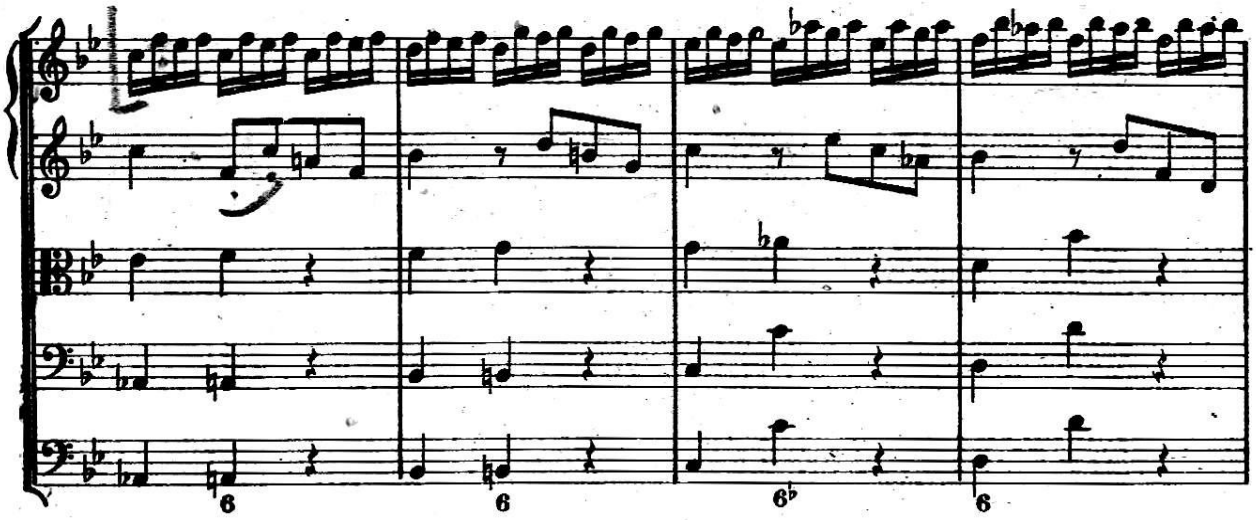

Solo.
Solo.
Solo.
p
p
p
p
6
4♭
5
3

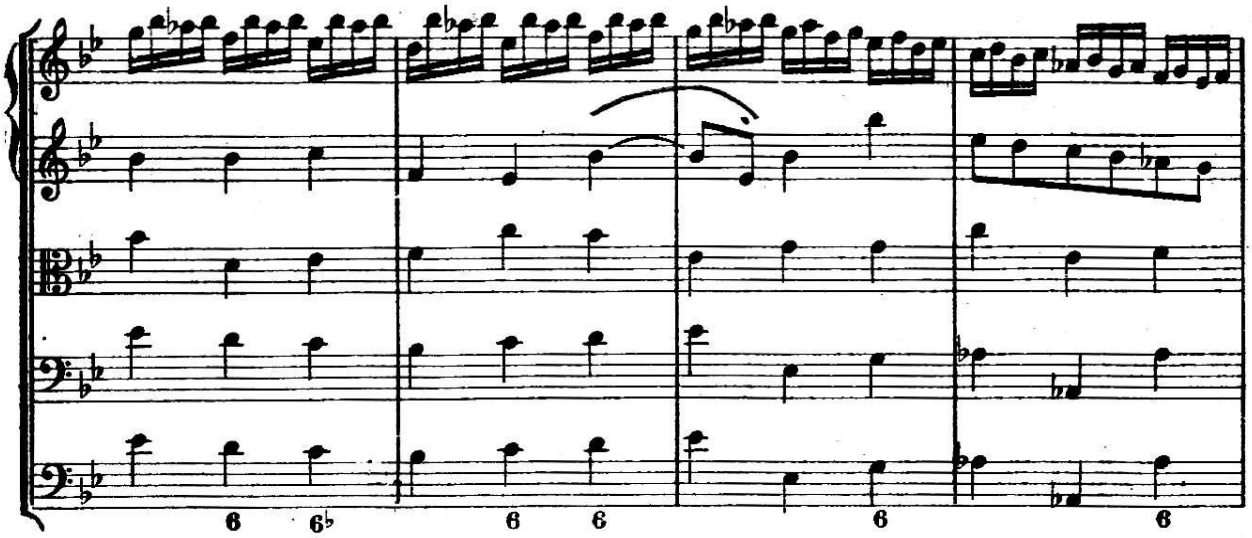

Tutti.
Tutti.
Tutti
p
p
p
♭
♮
♭
6♭
5
6
5♭
7♭

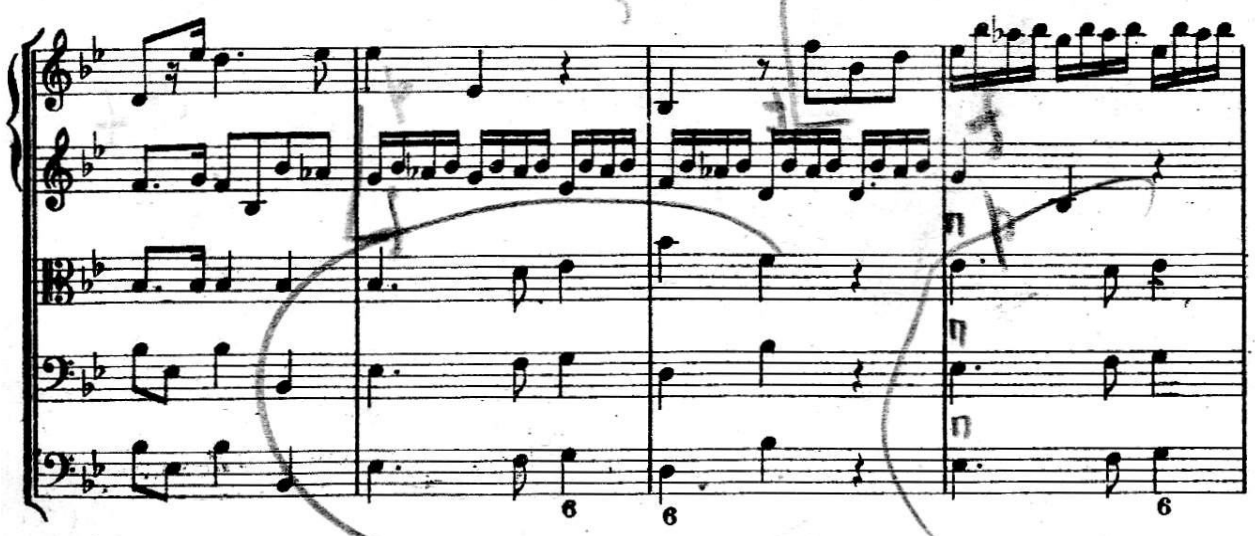

Viol. I. II. conc. e ripieno
mp
tempo I
mp cresc

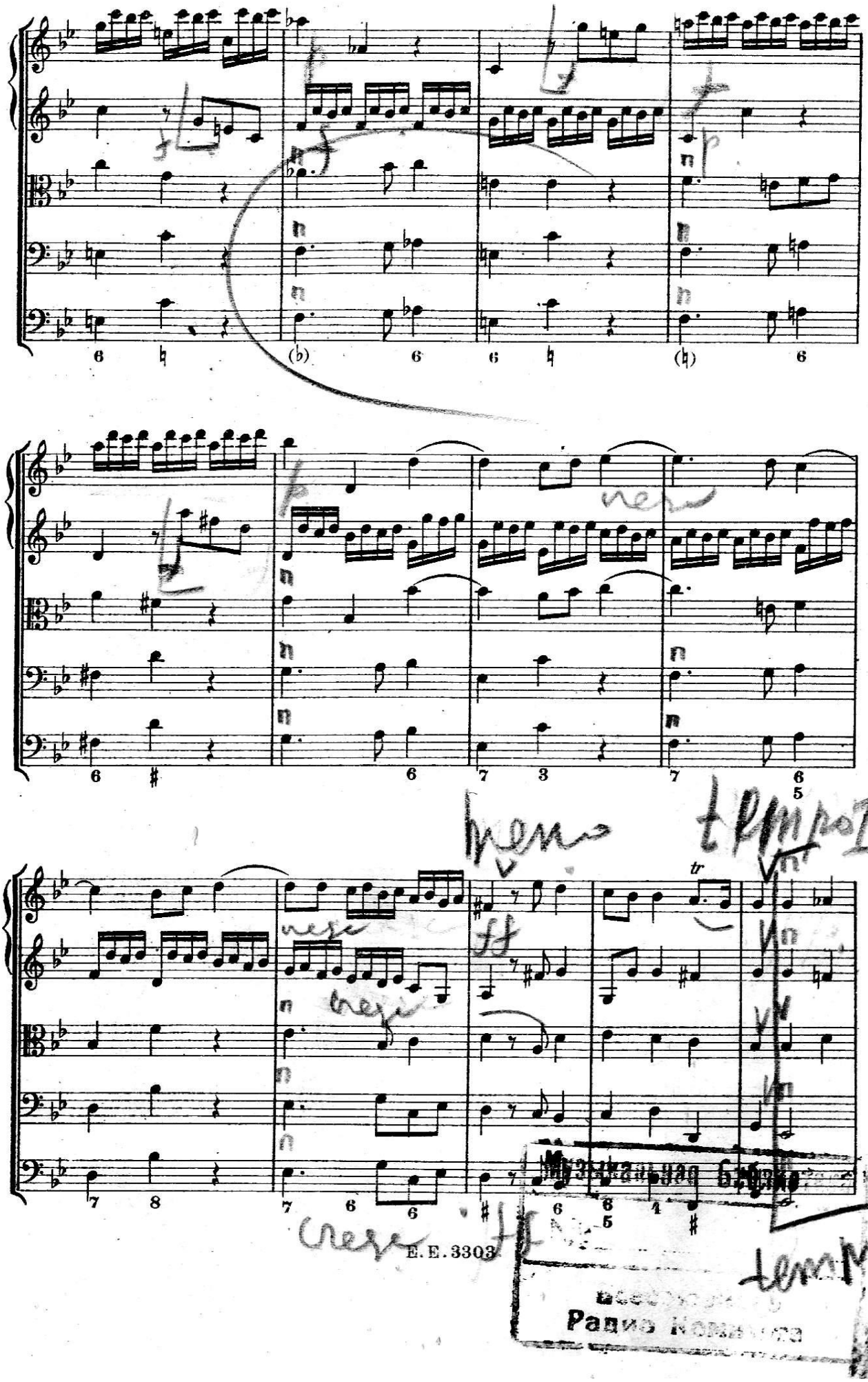


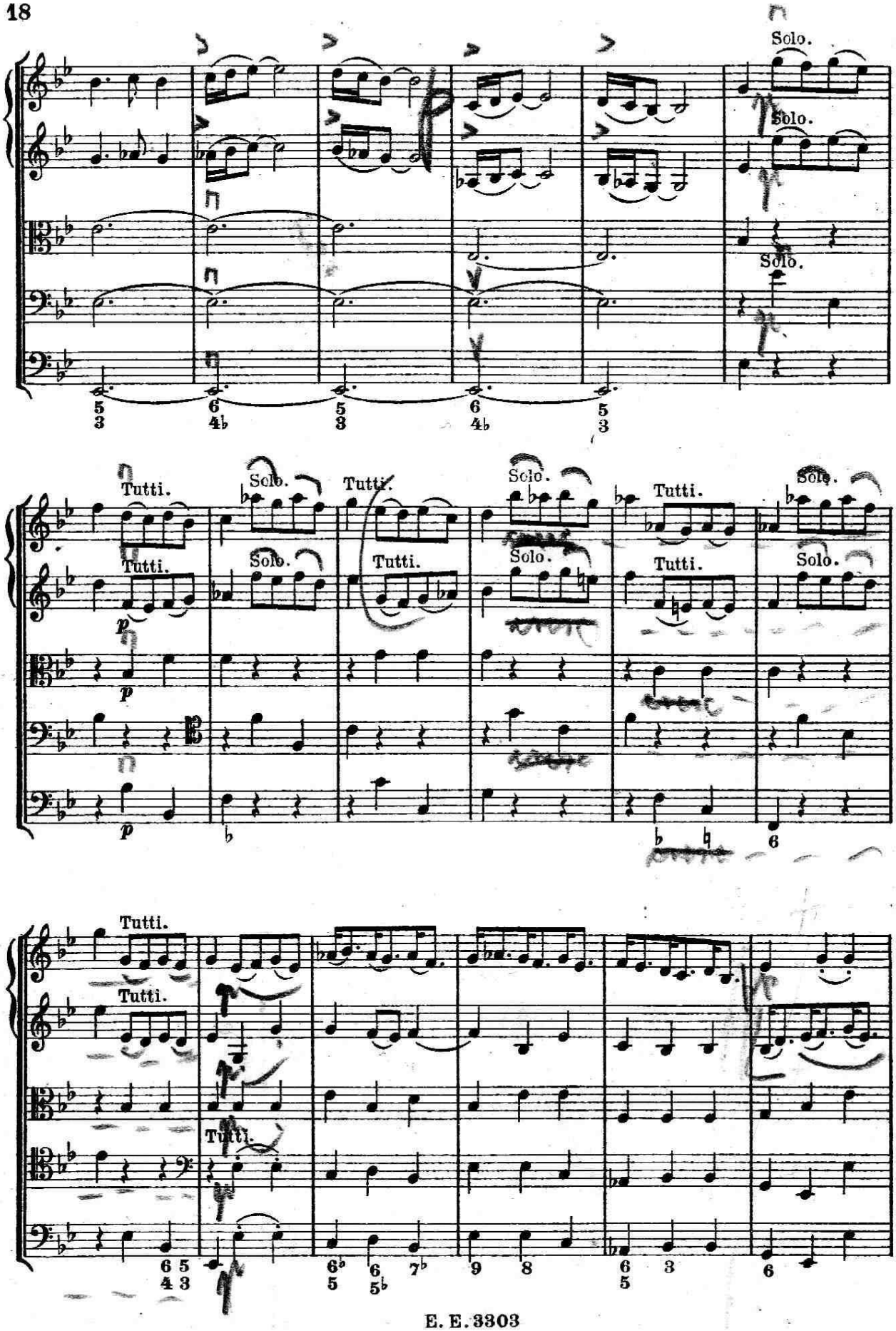


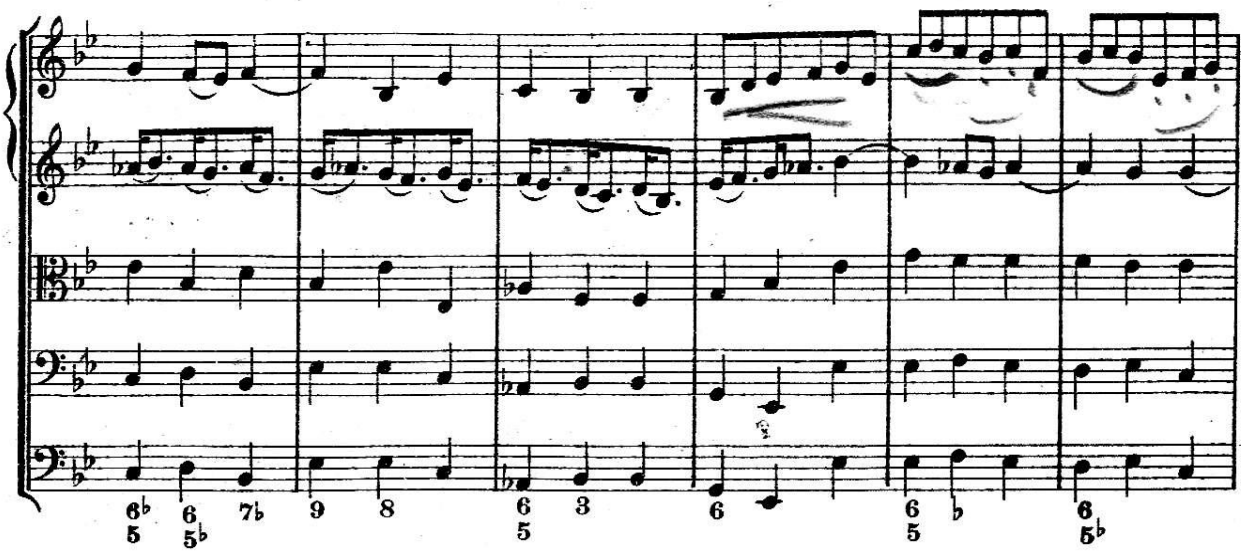


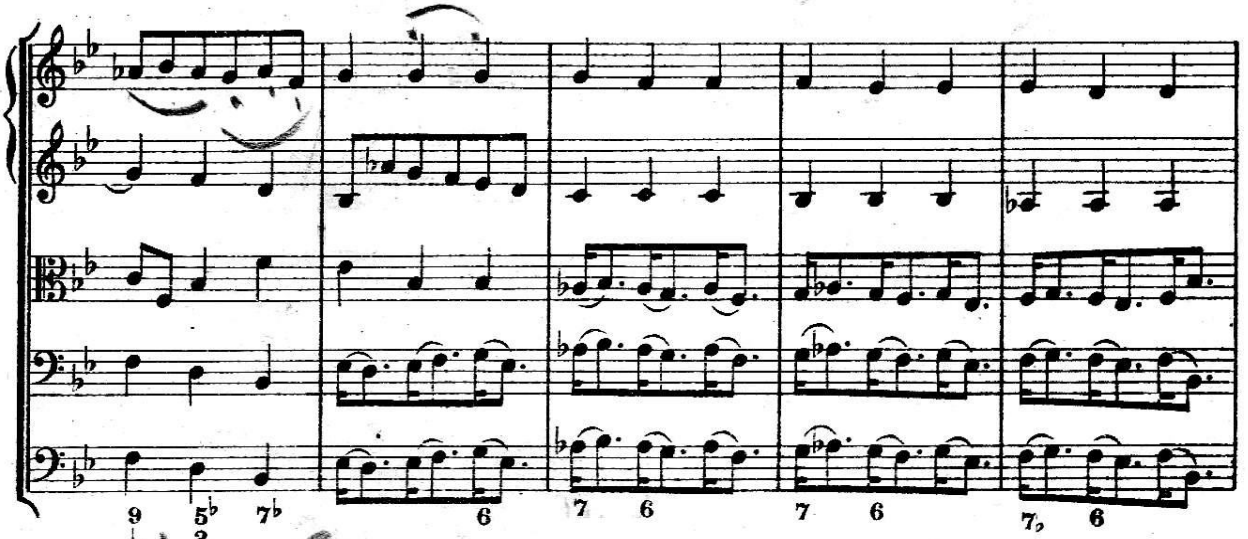


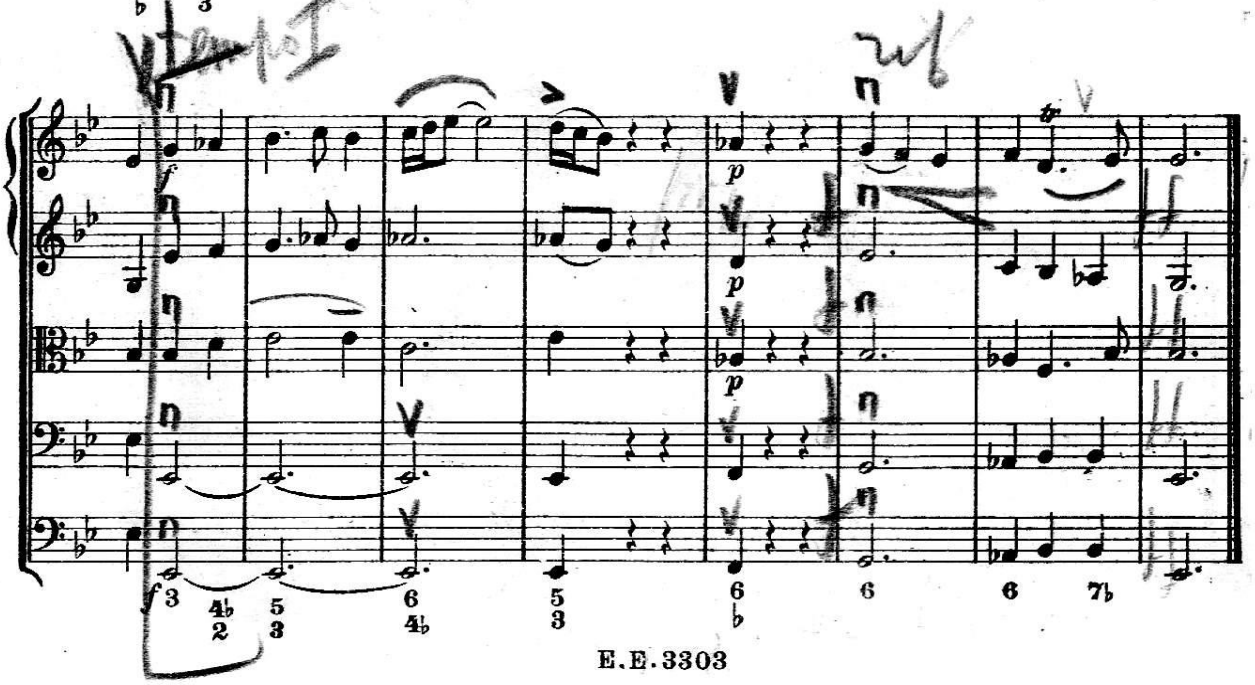


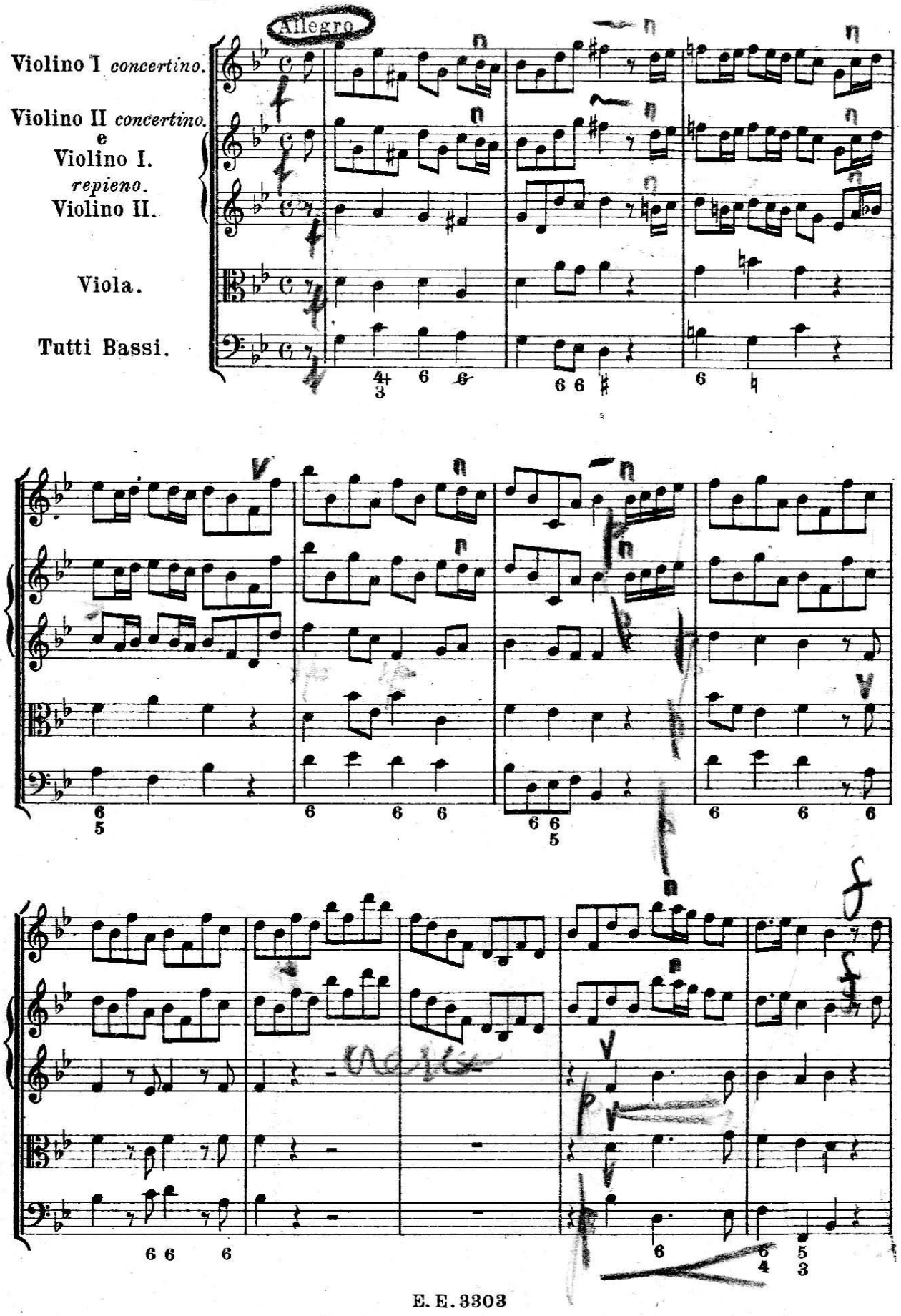


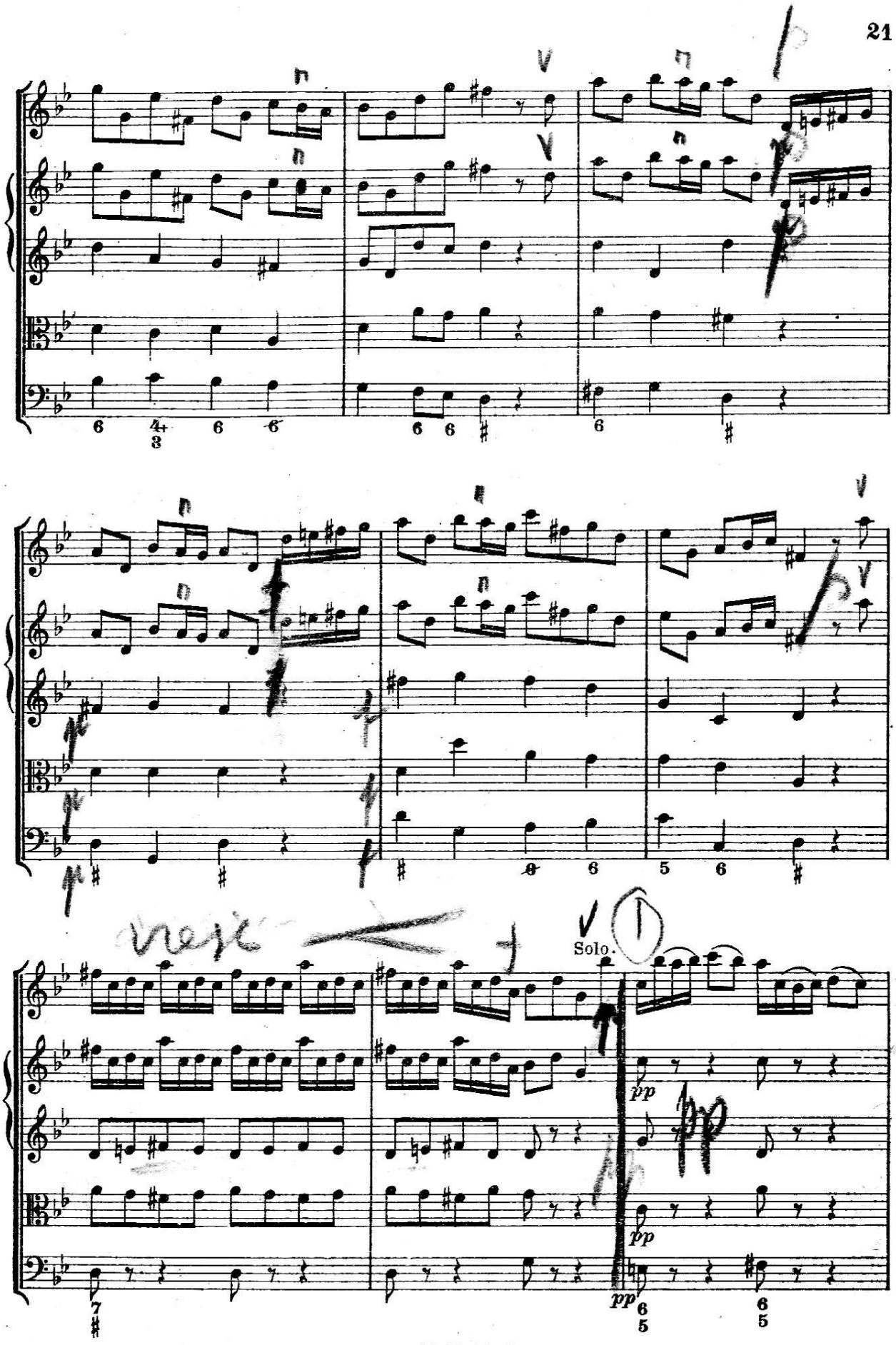

Solo.
Solo.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.
Tutti.
Tutti.

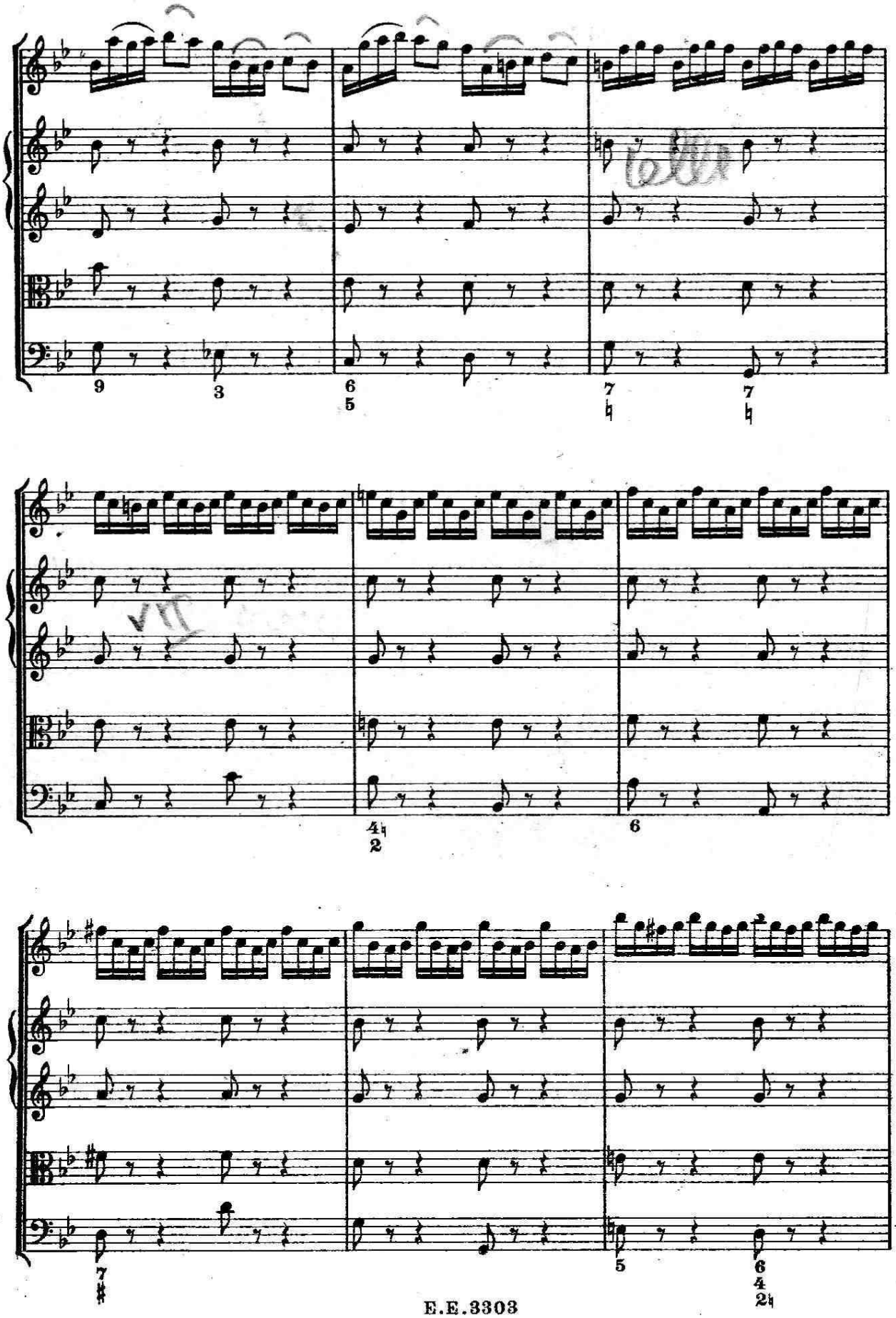


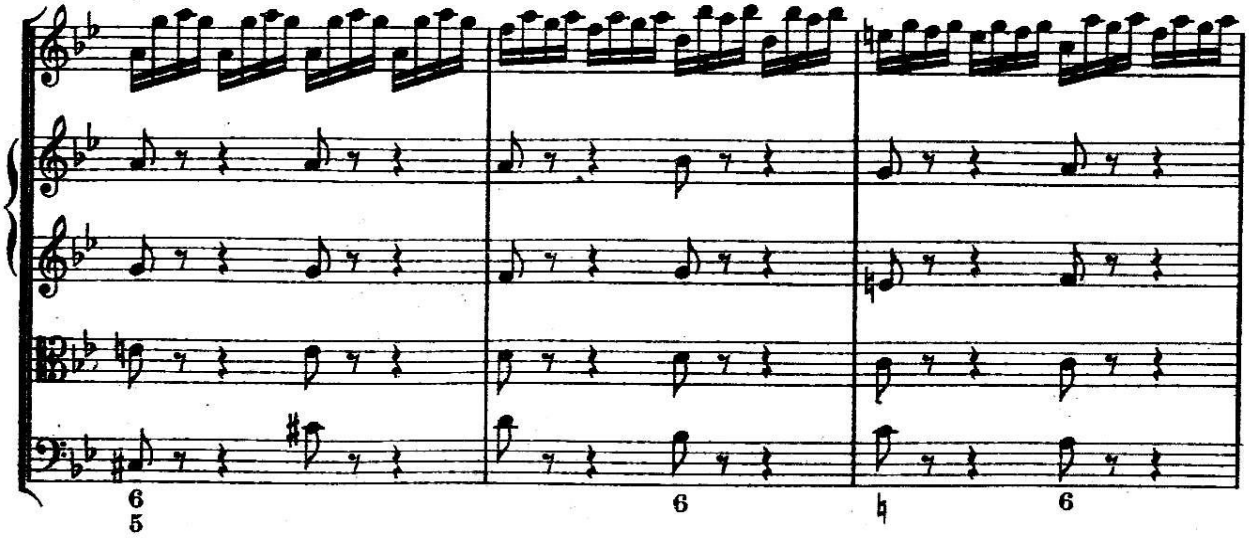




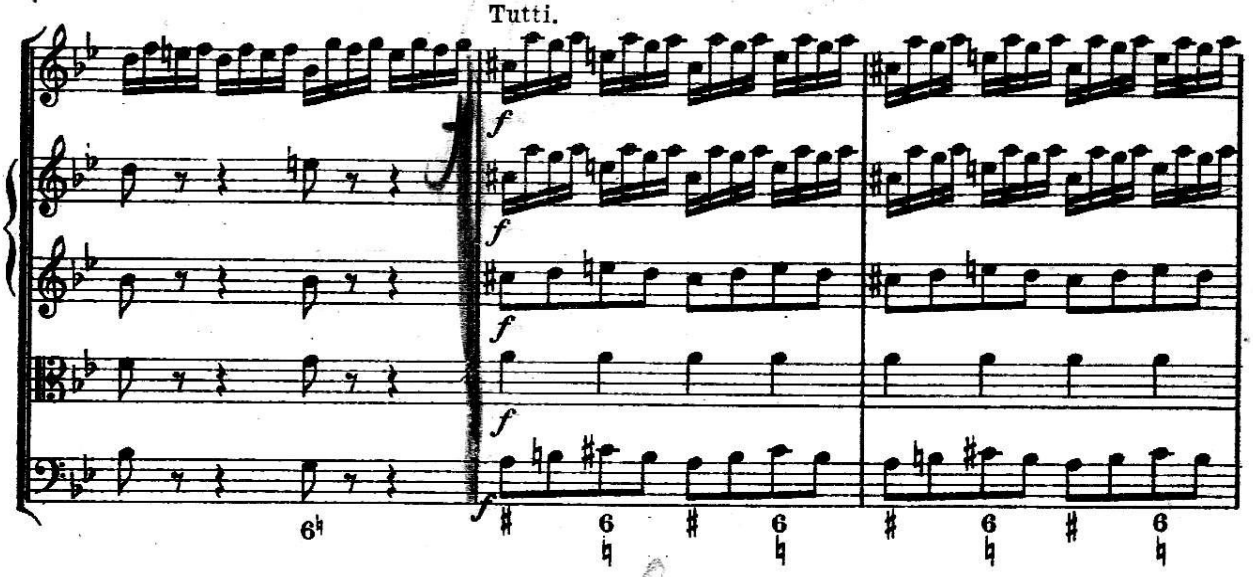

Allegro
Violino I *concertino.*
Violino II *concertino.*
e
Violino I.
repieno.
Violino II.
Viola.
Tutti Bassi.

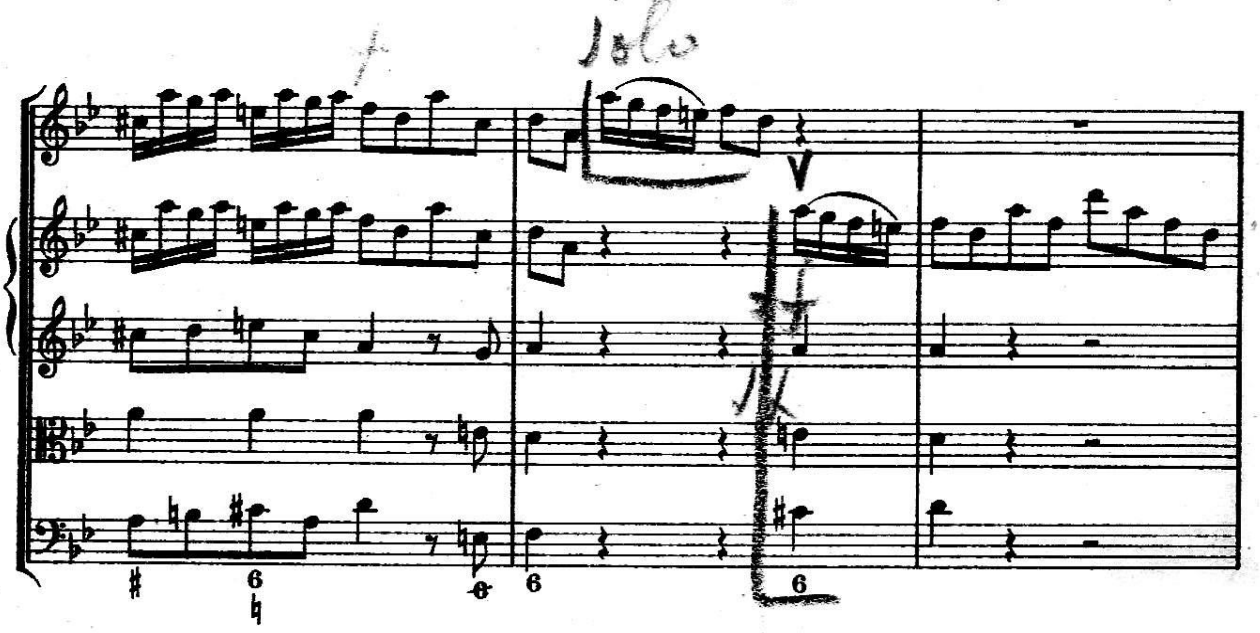

Solo.
pp
pp
pp

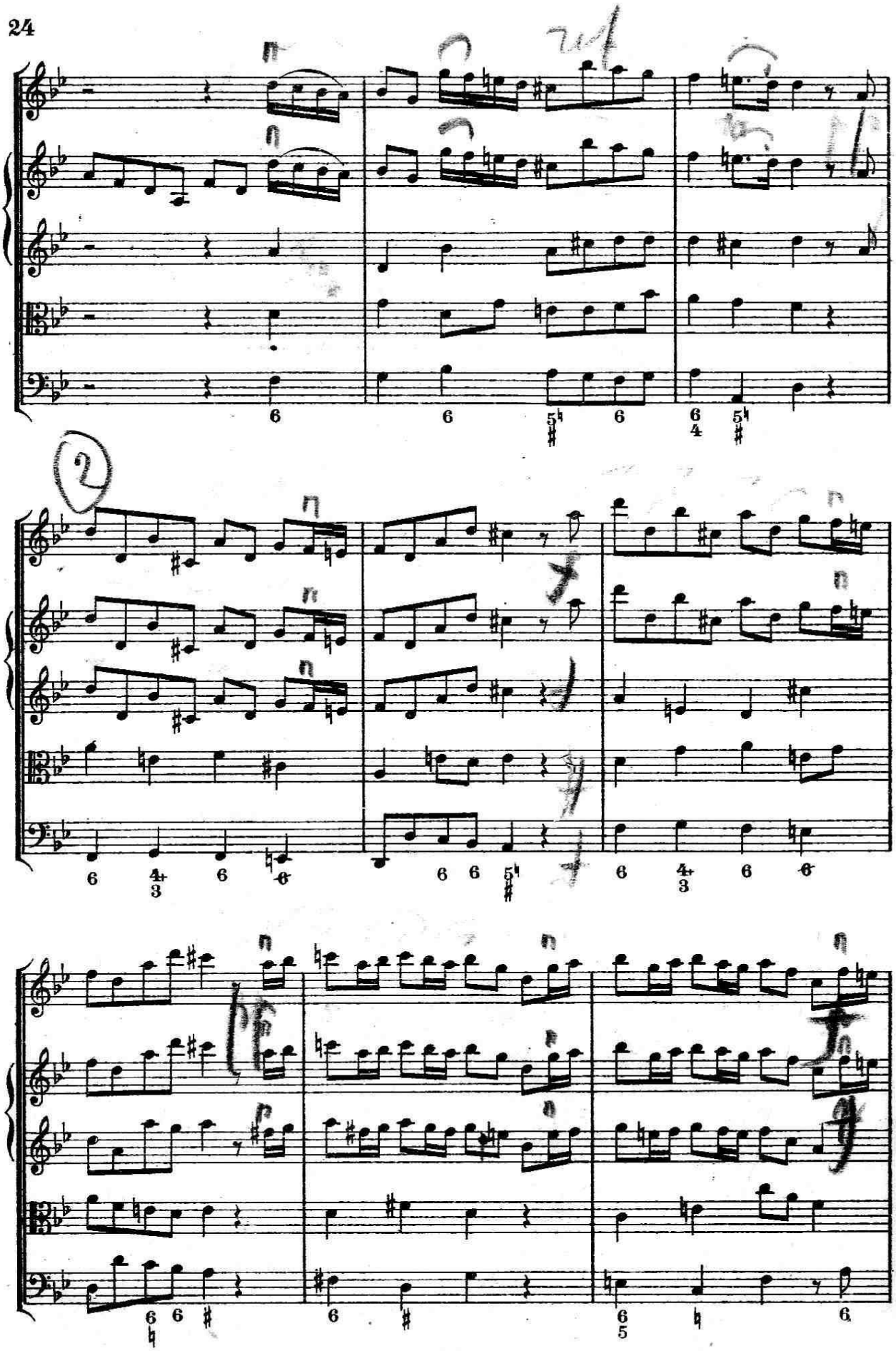


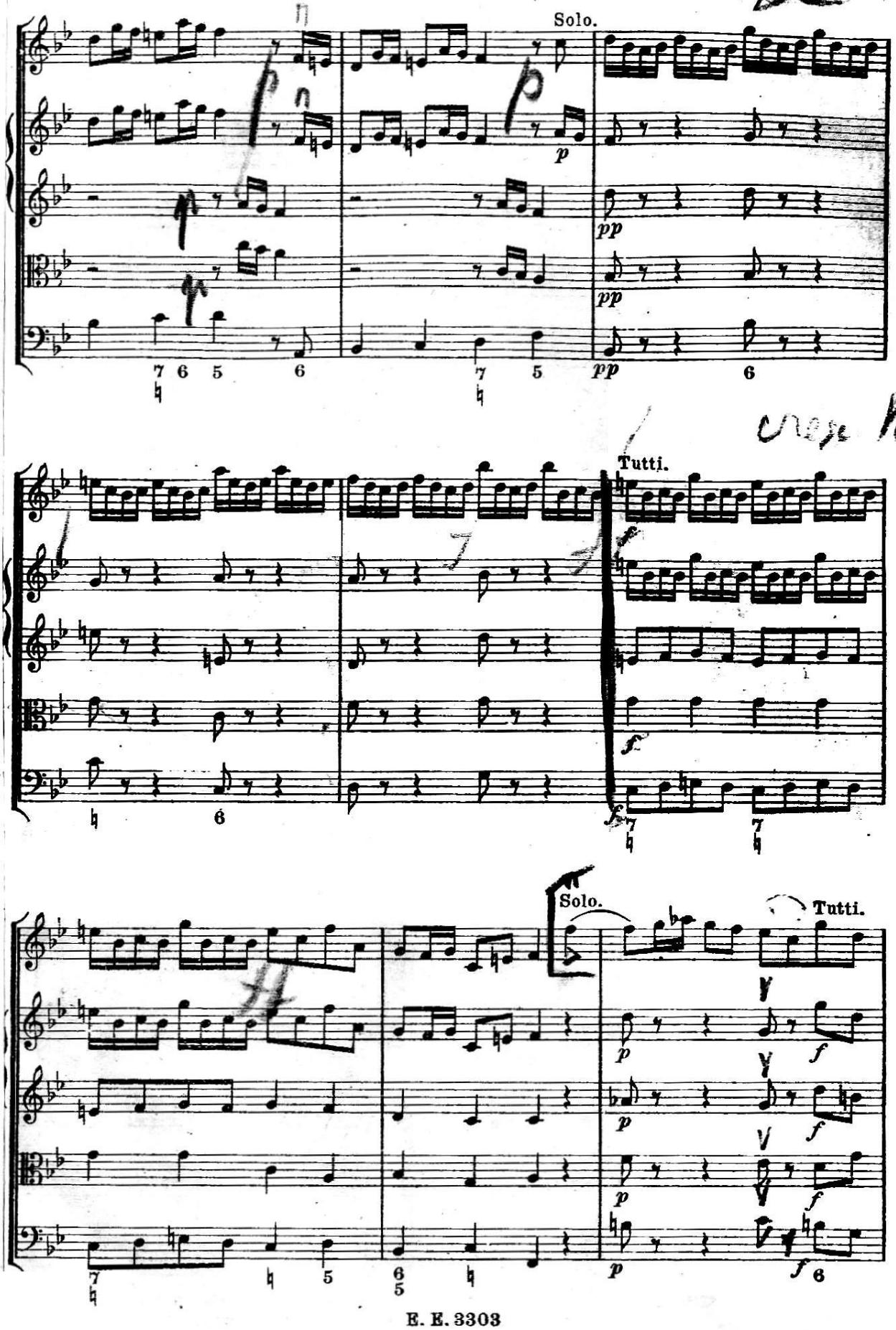


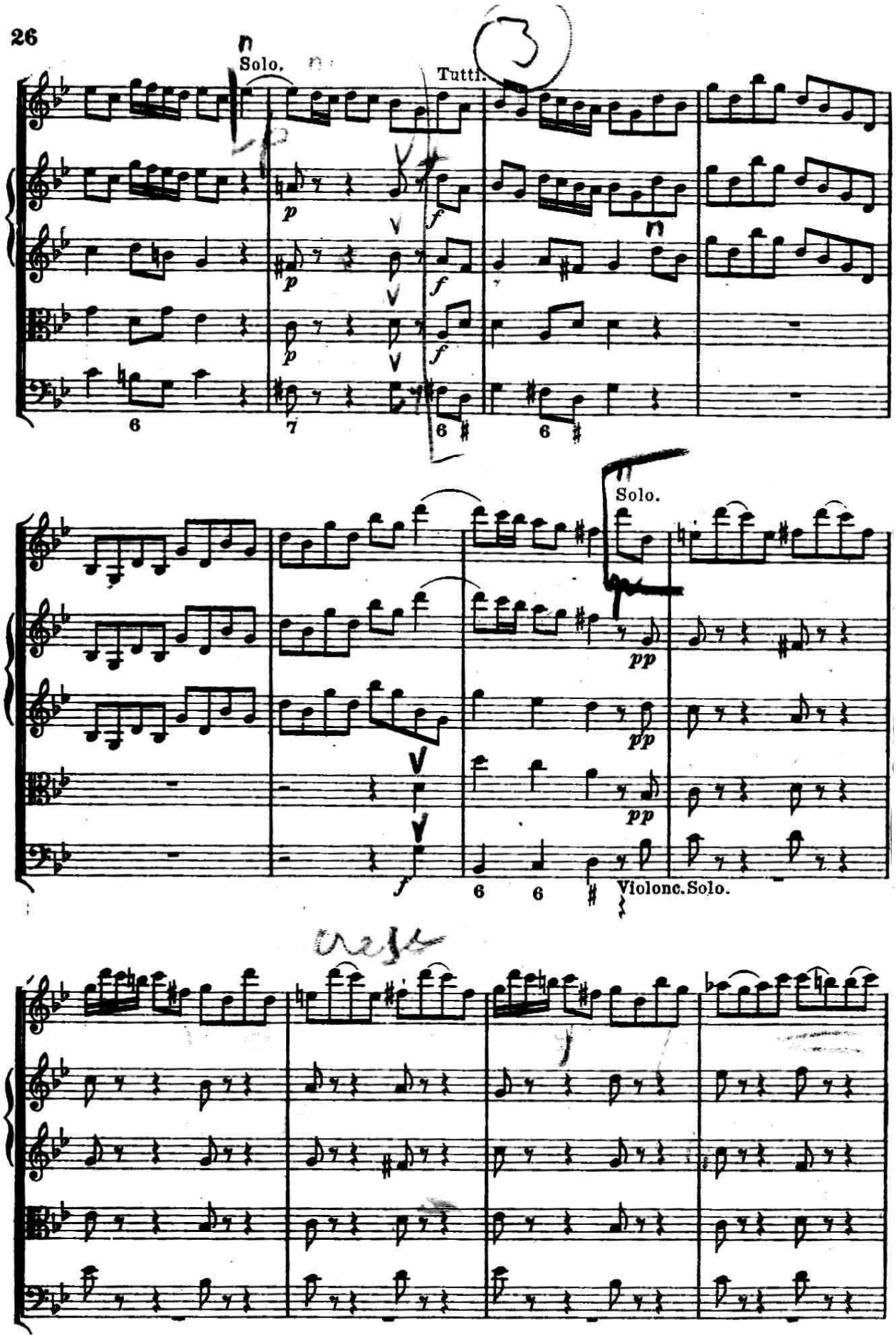
Tutti.

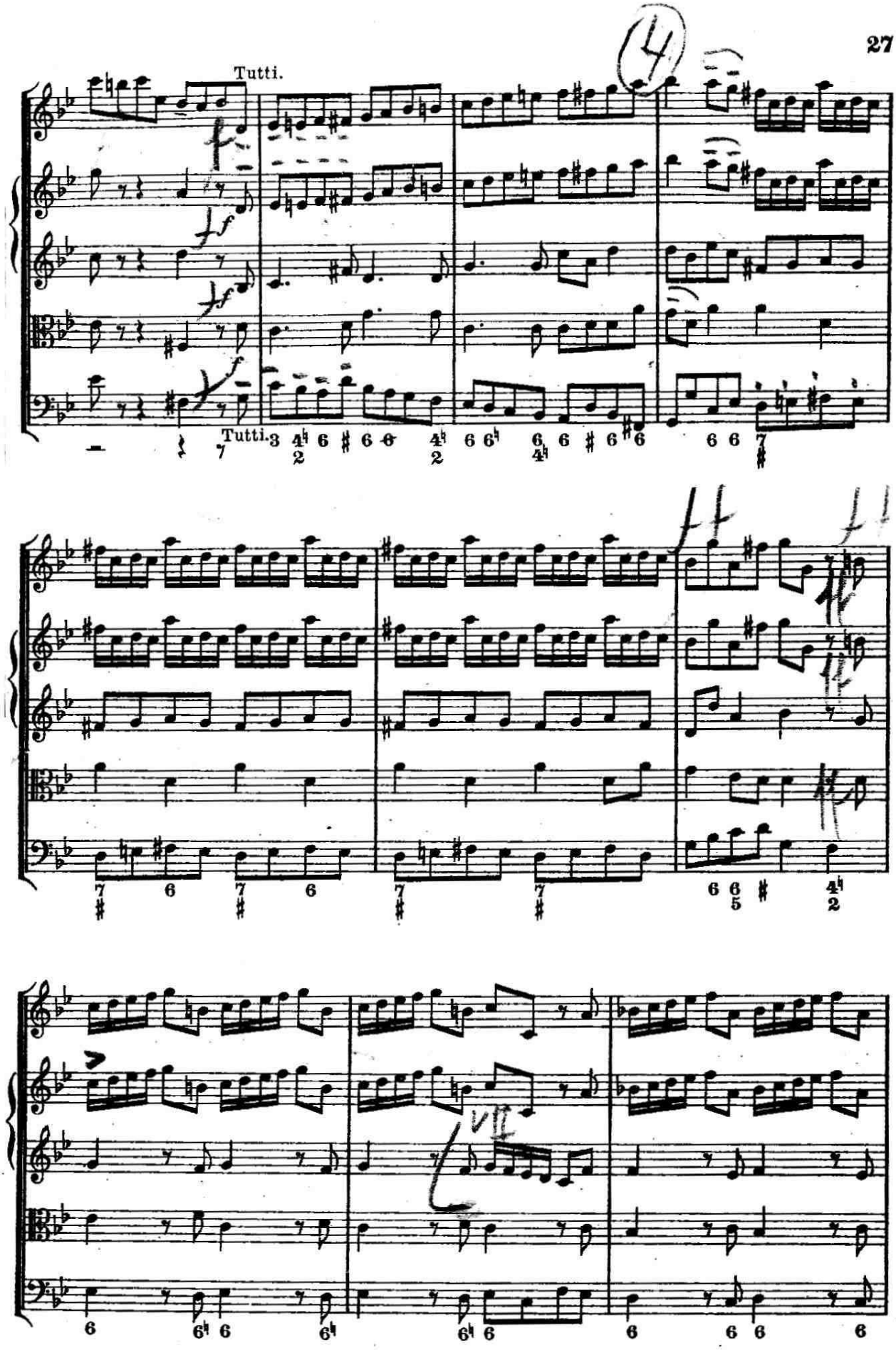


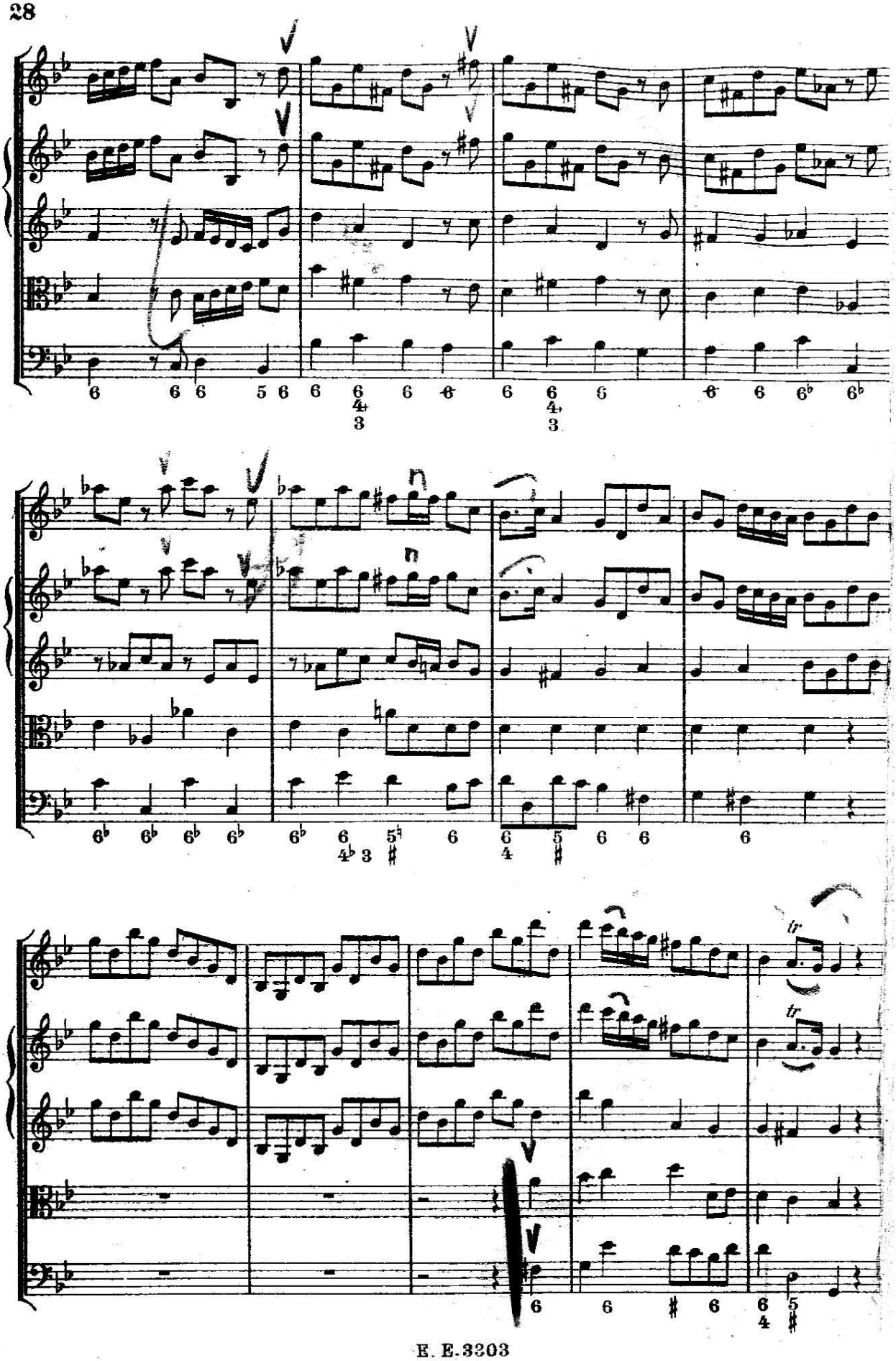





Solo.
Tutti.
Solo.
Tutti.


Solo.
Tutti.
Solo.
Violonc. Solo.


Tutti.
Tutti.

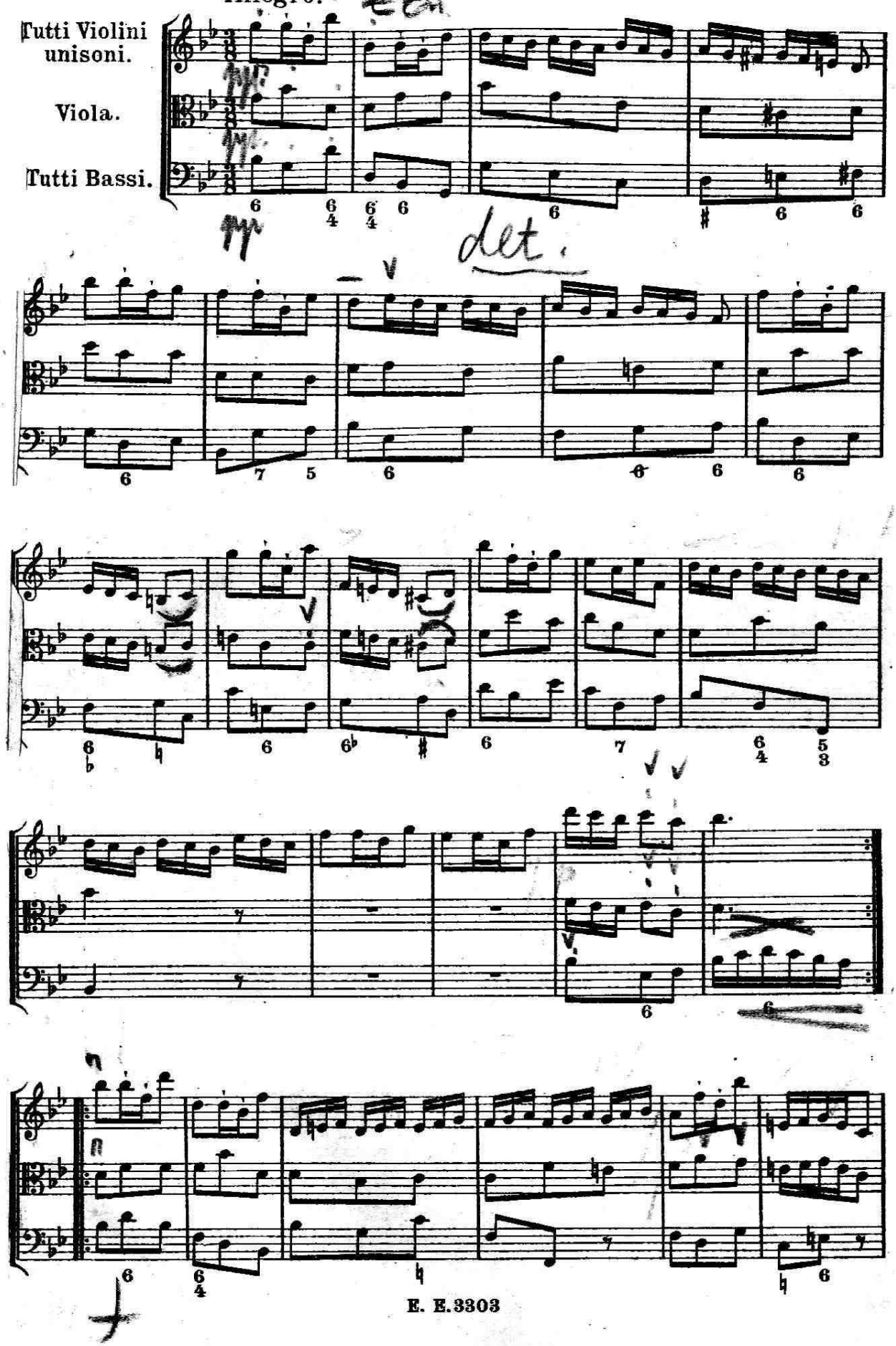


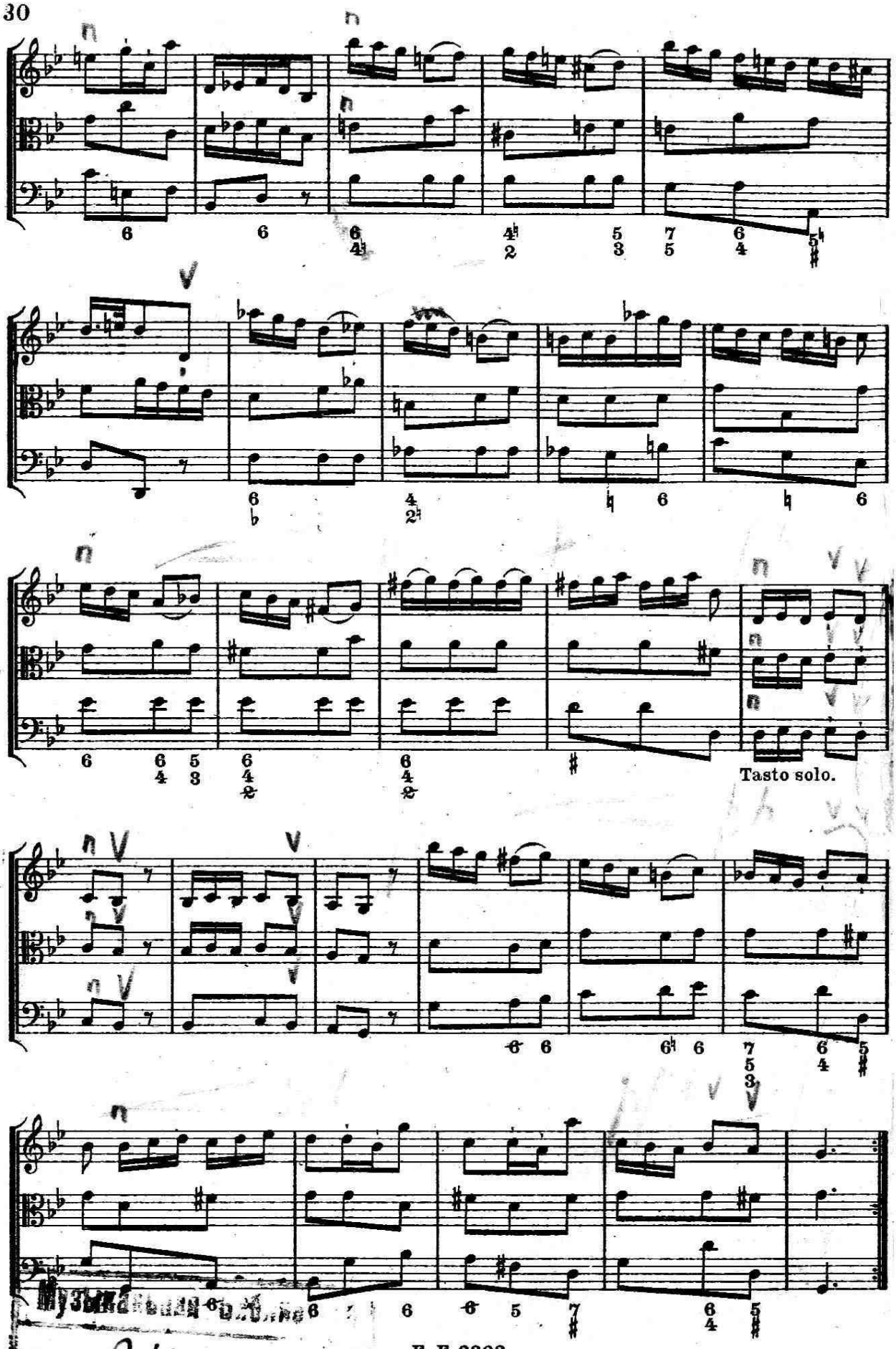
Allegro.

Tutti Violini unisoni.

Viola.

Tutti Bassi.





21558

VORWORT.

Soviel auch schon über die Ausführung Händel'scher und Bach'scher Werke geschrieben wurde: die Musikpraxis unserer Zeit zeigt nur bis zu einem geringen Grade, daß diese Anregungen auf fruchtbaren Boden gefallen sind. Ganz besonders herrscht bei den Aufführungen Händel'scher Werke eine Zerfahrenheit, daß man wohl behaupten könnte, nicht in zwei deutschen Städten ein Händel'sches Werk auf die gleiche Art ausführen zu hören, obwohl diese Werke in einer Gesamtausgabe in der originalen Gestalt vorhanden sind.

Der Sinn für die Ausübung alter Musik scheint immer mehr zu schwinden. Man versucht immer wieder durch Bearbeitungen und Hinzufügen von modernen Instrumenten, den Alten „auf die Beine zu helfen". Der Fehler ist zwar leider alt.

So genial auch die Bearbeitung des „Messias" durch Mozart ist, sie ging doch aus einer falschen Voraussetzung hervor. Mendelssohn, dessen unvergängliche Verdienste um die Bach'sche Musik unvergessen bleiben werden, versuchte — der Not gehorchend oder dem eigenen Triebe — die hohen Lagen der Trompeten durch die modernen Klarinetten zu ersetzen. Viele namhafte Dirigenten bearbeiteten nach ihm die Werke Händels und zogen allmählich zur Ausfüllung der Harmonien das ganze moderne Orchester heran. Die Rezitative wurden von vier Celli in Akkorden begleitet oder vom gesamten Streich-Orchester, es wurde alles versucht, um aus der Verlegenheit zu kommen. Selbst die Matthäus-Passion blieb nicht der Ausschmückung durch Posaunen (Bearb. von Rob. Franz) verschont. Als Beweis, wie wenig heute noch Klarheit über die Ausführung dieser Werke herrscht, mag die Tatsache gelten, daß wiederholt nach der Franz'schen Bearbeitung der Matthäus-Passion verlangt wurde von einer Stelle, welche sich glücklich schätzt, dieses Werk immer im Original geboten zu haben. Aber man setzt den Continuo nicht nur in moderne Instrumente um, nein, man läßt ihn auch ganz weg und spielt die Werke alter Meister ohne die füllenden Harmonien. In diese zerfahrenen Verhältnisse kann nur eins für die Zukunft Licht bringen: Unsere Musikinstitute müssen den Unterricht für die praktische Ausübung alter Musik in ihren Lehrplan aufnehmen.

In Quantzens „Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen" und Phil. E. Bach's „Die wahre Art das Klavier zu spielen" u. A. besitzen wir überzeugende Lehrbücher. Die Behauptung, die Klangfarbe des Händel'schen und Bach'schen Orchesters sei monoton, kann eben nur dort zutreffen, wo deren Musik monoton und starr in Dynamik und Tempo vorgetragen wird. Und daß auch die Alten nach Freiheit im Vortrag verlangten, beweist Quantz an mehreren Stellen seines Buches. Er sagt:

„Die gute Wirkung einer Musik hängt fast ebensoviel von den Ausführern, als von dem Komponisten ab. Die beste Komposition kann durch einen schlechten Vortrag verstümmelt, eine mittelmäßige Komposition aber durch einen guten Vortrag verbessert werden." Später:

„Hätte man nun allezeit in der größten Stärke oder Schwäche gespielt, so würde dieser Vorteil (Steigerung zu erzielen) verloren gehen, zu geschweigen, daß zwischen dem *ff* und *pp* mehrere Stufen der Mäßigung sich befinden, als man mit

Worten ausdrücken kann und welche nur vermittelst der Empfindung und Beurteilung aus dem Vortrag eines guten Konzertisten erkannt und sodann mit Diskretion ausgeübt werden müssen." Oder:

„Wenn in einem Adagio der Konzertist den Ton bald verstärket, bald mäßiget und also durch Schatten und Licht mit Affekt spielet, so tut es die schönste Wirkung, wenn ihm die Akkompagnisten in derselben Art zu Hülfe kommen und ihren Ton mit ihm zugleich verstärken und mäßigen."

Gerade Händel'sche Chöre z. B. lassen eine Fülle feinster Charakteristik und Nuancierung zu. Allerdings muß ein guter musikalischer Geschmack und das richtige Gefühl der Leitfaden sein, innerhalb der Grenzen zu bleiben, die der Stil der Musik erfordert. Unser modernes Musizieren auf die alten Werke anzuwenden, wie dies heute vielfach geschieht, ist ebenso falsch, wie das direkte Gegenteil. Gewiß haben die alten Meister bei der Ausführung ihrer Musik nicht eine solche im Sinne unserer heutigen Musik im Auge gehabt — andererseits liegt in ihrer Melodik und ihrer Gestaltung soviel, daß es nur eines guten musikalischen Geschmacks bedarf, um diese Linien musikalisch auszuprägen.

Über die Ausführung Händel'scher Werke gebührt Chrysander ohne allen Zweifel das Verdienst, nachdrücklichst darauf hingewiesen zu haben, wie diese Musik aufgeführt sein will. Leider scheint aber die Verwirrung, ohne seine Schuld, zur Zeit nur noch größer geworden zu sein.

Die vorliegenden zwölf großen Konzerte, welche Händel im Jahre 1739 komponierte, erscheinen vollständig in der Originalgestalt und ohne jede weitere Zutat. Ihre Ausführung ist ohne Klavier undenkbar. Händel selbst hat gewiß, je nach der Stärke der Besetzung der Streich-Instrumente, mehrere Clavicymbal benutzt.

„Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musikern, sie seyn kleine oder große mit dabey," sagt Quantz.

Die heutigen Bestrebungen aber, neben unser großes Steichorchester ein oder mehrere Clavicymbal zu setzen, sind gewiß nicht zu rechtfertigen. Quantz erwähnt auch schon in seinem 1752 erschienenen Buch das Pianoforte als vorteilhafter zur Begleitung gegenüber dem Clavicymbal, selbst wenn es mehrere Clavies hat. Ein klangvoller schöner Flügel steht im richtigeren Verhältnis zu unserem heutigen großen Orchester. Soll es durchaus ein Cembalo sein, so stelle man dem auch die alte kleine Orchesterbesetzung gegenüber.

Aber wozu? Bach'sche und Händel-Orchester-Konzerte wirken nur mehr in großer Orchester-Besetzung. Ihre kernige Sprache wächst nur im großen Klang. Ganz selbstverständlich müssen dementsprechend aber auch Oboe, Flöten, Fagotte usw. chorisch besetzt sein.

Die Solo- und Tutti-Bezeichnungen in den drei Solostimmen der vorliegenden Konzerte erscheinen an sich überflüssig, sie dienten den Konzertisten nur dazu, um ihnen die Einsätze des Orchesters anzuzeigen. Die Stricharten haben, wie in den ersten Takten angezeichnet, auch weiterhin Geltung. Im 7. Konzert betrachte man besonders das Andante, welches eine große Anzahl ungemein reizvoller Echostellen bringt.

In Händel's Partitur stehen die drei Solo-Instrumente zusammen über dem Tutti-Orchester. In der vorliegenden Ausgabe ist, wie in früheren Partituren, die Violoncellstimme über die Baßstimme gelegt.

Berlin, September 1906. Georg Schumann.