

HÄNDEL

Konzert in g-Moll
für Orgel und Orchester

Concerto in G minor
for Organ and Orchestra

HWV 289 · op. 4/1

Herausgegeben von / Edited by
Terence Best
William D. Gudger

Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe
Urtext of the Halle Handel Edition

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8341

VORWORT

Unter den 1738 als „Opera Quarta“ bei John Walsh erschienenen sechs Orgelkonzerten vereinen sich Werke, die Händel für die Oratorien spielzeiten 1735 und 1736 geschrieben hatte. Charles Burney brachte Händels Erfindung des Orgelkonzerts korrekt mit den Fasten-Aufführungen von *Esther* und *Deborah* in Verbindung, irrte sich allerdings bei den Daten: „Und 1732 wurde *Esther* am Haymarket aufgeführt, an zehn Abenden. Im März 1733 wurde *Deborah* zum ersten Mal öffentlich gegeben, und im April wurde *Esther* wieder im selben Theater dargeboten. In diesen frühen Oratorienaufführungen erfreute Händel zum ersten Mal das Publikum durch die Aufführung von Orgelkonzerten, einer musikalischen Gattung, die ausschließlich seine eigene Erfindung ist, in die er gewöhnlich eine improvisierte Fuge, ein Diapason-Stück oder ein Adagio einfügte, womit er nicht nur den wunderbaren Reichtum und die Leichtigkeit seiner Erfindung, sondern auch die vollkommenste Genauigkeit und Geschicklichkeit seiner Ausführung unter Beweis stellte.“¹

Im Jahr 1735 kündigten die Londoner Tageszeitungen die ersten Orgelkonzerte an: Am 5. März wurde *Esther* mit „zwei neuen Konzerten auf der Orgel“ gegeben; am 26. März wurde *Deborah* „mit einem neuen Konzert auf der Orgel [und] auch das erste Konzert in dem Oratorium *Esther*“ aufgeführt; bei der Wiederholung von *Deborah* am 31. März waren alle drei Konzerte zu hören, und am 1. April, bei der ersten Londoner Aufführung von *Athalia*, gab es „ein neues Konzert auf der Orgel, außerdem das erste Konzert in dem Oratorium *Esther* sowie das letzte aus *Deborah*“.² Diese vier Konzerte sind HWV 290, 291, 292 und 293. Erste Hinweise auf Aufführungen der Orgelkonzerte geben die Bemerkungen in Mary Pendarves' Brief vom 15. März 1735 („... sein Orgelspiel in *Esther*, wo er einen Part in zwei Konzerten ausführt, die das Schönste sind, was ich je in meinem Leben hörte.“), in *The Old Whig* vom 20. März 1735 („Kürzlich hat er sein schönes Oratorium *Esther* wiederaufgeführt, in welchem er zwei Konzerte auf der Orgel vorgeführt hat, die unnachahmlich sind.“) und in dem

anonymen Gedicht „Über Händels Orgelspiel und seine Oper *Alcina*“ (in *The Grub-street Journal* vom 8. Mai 1735).³ Der Papierbefund der Autographe von HWV 290, 291 und 292 (GB Lbl *King's MS 317*) sowie der Kompositionspartitur von HWV 293 bestätigt, dass diese Werke Anfang des Jahres 1735 komponiert wurden, während HWV 289 und 294 (GB Lbl *R.M.20.g.12*) für die erste Aufführung von *Alexander's Feast* im Februar 1736 geschrieben wurden.

AUFFÜHRUNGSPRAXIS

1. Händel als Organist und die Rolle der Improvisation

Sir John Hawkins beschreibt Händels Fertigkeiten als Orgelspieler folgendermaßen: „Was sein Spiel auf der Orgel angeht, ist die Macht des Wortes so begrenzt, dass es ein fast vergebliches Unterfangen ist, es anders als in seinen Wirkungen zu schildern. Ein feiner und delikater Anschlag, ein schneller Finger und eine leichte Wiedergabe der schwierigsten Passagen sind der Ruhm mittelmäßiger Künstler: all dies beachtete man nicht bei Händel, dessen Vorzüge von weit überragenderer Art sind; seine erstaunliche Beherrschung des Instruments, die Fülle seiner Harmonien, die Größe und Würde seines Stils, der Reichtum seiner Phantasie und die Vielfalt seiner Erfindung waren Qualitäten, die alle geringeren Fertigkeiten in sich aufnahmen. Wenn er ein Konzert gab, pflegte er es im Allgemeinen mit einem Voluntary mit Prinzipalregistern zu beginnen, das mit langsamer und feierlicher Bewegung sich das Ohr eroberte; die Harmonie dicht gearbeitet und so voll wie sie nur zum Ausdruck gebracht werden konnte, die Passagen verbunden mit bewundernswerter Kunst, das Ganze zugleich vollkommen verständlich und mit dem Anschein großer Einfachheit. Dem so gearteten Vorspiel folgte das eigentliche Konzert, das er mit einem solchen Grad von Geist und Stärke vortrug, dem gleichzukommen niemand jemals sich rühmte.“⁴

Ähnlich berichtete Burney: „Es war im Sommer 1733, als er bei Gelegenheit einer öffentlichen Feier-

1 Charles Burney, *Sketch of the Life of Handel*, in: *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey ... In Commemoration of Handel*, London 1785, Reprint 1964, S. 23.

2 Zitate aus den Londoner Zeitungen finden sich im *Händel-Handbuch*, Bd. 4, Kassel etc. 1985, S. 250–252.

3 Siehe die Einträge unter den entsprechenden Daten im *Händel-Handbuch*, Bd. 4.

4 John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London 1776, Ausgabe von 1853 (Reprint 1963), S. 912.

lichkeit an die Universität Oxford ging, [. . .] bei dieser Feierlichkeit ließ er das Oratorium *Athalia* im öffentlichen Theater aufführen, wo er die Orgel auf eine Weise spielte, die jeden Zuhörer erstaunte. Der verstorbene Herr Michael Christian Festing und Dr. Arne, die zugegen waren, versicherten mir beide, dass weder sie selbst noch sonst irgend jemand aus ihrer Bekanntschaft jemals zuvor solch improvisiertes oder auch vorbereitetes Spiel auf diesem oder irgend einem anderen Instrument gehört hätten.“⁵

Diese Schilderungen zeigen, dass Händel sein Orgelspiel in den Pausen seiner Oratorienaufführungen mit Improvisationen einleitete und dass er auch dann mit einer Improvisation begann, wenn er vollständig niedergeschriebene Konzerte mit Orchesterbegleitung spielte. In den späteren Konzerten, besonders den nach seinem Tod als Opus 7 veröffentlichten, gibt es viele Hinweise auf improvisierte Sätze (besonders auf langsame Sätze) und auf Solopassagen vor dem letzten Ritornell schneller Sätze, die durch Improvisationen erweitert werden sollten. Obwohl alle Konzerte von Opus 4, so wie Händel sie ursprünglich komponiert hatte, komplett waren, ergänzte dieser bei vielen der kürzeren langsamen Sätze sowie über dem letzten Solo in Ritornellsätzen *Ad libitum*-Vorschriften, was bedeutet, dass er seine Aufführungen durch Improvisationen abwandelte. Also gibt es für die Ausführungen heute zwei Arten der Interpretation dieser Konzerte: entweder wie schriftlich fixiert oder mit Improvisationen an den von Händel vorgegebenen Stellen. Glücklicherweise ist, anders als an vielen Stellen in Opus 7, Improvisation hier nicht wesentlich, eine authentische Händelsche Fassung aller Konzerte von Opus 4 ist in den Manuskripten überliefert; einzige Ausnahme sind die Takte 10–13 des ersten Satzes von HWV 289, doch sogar hier gibt Händel eine Oberstimmenmelodielinie für die Improvisation vor. Die *Ad libitum*-Vorschriften waren nicht nur ein Hinweis für den Orgelsolisten, sondern zugleich auch Information für die Orchestermusiker: sie zeigten an, dass sich die Musiker nicht genau an die angegebene Anzahl von Pausentakten halten konnten, da entweder das Zeitmaß sich ändern konnte (wie im ersten Satz von HWV 289) oder der Solist wahrscheinlich die Länge der Soloexkursion

ändern würde. So konnte Händel seine Aufführungen variieren, ohne dass die Orchesterstimmen geändert werden mussten.

2. Die Orgeln

Eine genaue Beschreibung der Kammerorgel, die Händel in seinen Oratorienaufführungen 1735 und 1736 benutzte, ist nicht überliefert; dass er aber die typische englische Kammerorgel seiner Zeit benutzte, bestätigt nicht nur Hawkins' Hinweis auf sein Voluntary-Spiel mit Prinzipalregistern, sondern auch Händels Brief an seinen Freund Charles Jennens aus dem Jahr 1749, in dem er diesem eine einmanualige Orgel mit folgender Disposition empfahl: Open diapason [Prinzipal 8'], Stopt diapason [Gedackt 8'], Principal [Prinzipal 4'], Flute [Flöte 4'], Twelfth [Quint $2\frac{2}{3}$ '], Fifteenth [Doublette 2'], Tierce [Terz $1\frac{3}{5}$ '].⁶ Nur einmal in Opus 4 macht Händel nähere Angaben zur Registrierung: Im zweiten Satz von HWV 292 sollen zum Pianissimo der Streicher offenes und gedacktes Diapason und Flöte gezogen werden. Sieht man von dem hinzugefügten Flötenregister ab, dann ist dies die in England im 18. Jahrhundert allgemein gebräuchliche, auch als „soft organ“ bekannte Standard-„Diapason“-Registrierung. Daraus ergibt sich, dass in den meisten Sätzen, wenn die Orgel sich gegenüber dem forte spielenden vollen Orchester (mit Oboen und Fagotten) behaupten muss, die „loud organ“ zu spielen ist. Auf der Kammerorgel waren alle Register erforderlich. Da Mixturen fehlten, bevorzugte Händel unverkürzte Aliquotregister (Quint und Terz), wie er in dem Brief an Jennens ausführte, im Gegensatz zum halben Cornet-Register, das in englischen Kirchenorgeln aus dieser Zeit häufig anzutreffen ist. Das erlaubte ihm, die linke Hand über *c'* aufwärts zu führen, ohne dass sich dabei auf oder abwärts die Klangfarbe änderte. Stellt man sich die zwei Grundklänge von leiser und lauter Orgel vor, fällt für die meisten Sätze von Opus 4 die Entscheidung nicht schwer, welche Registrierung Händel angewendet hätte. Die leise, nur vom Continuo begleitete Orgelmelodie des vierten Satzes von HWV 289, die von den ersten Violinen piano wiederholt wird, legt es nahe, den Satz mit leiser Orgel zu beginnen, für die zweite Variation mehr Register hinzuzunehmen und mit der dritten Variation die laute Orgel einsetzen zu lassen. Leise Orgel dürfte auch der einleitende Satz von HWV 293 fordern, und sie ist wohl auch die richtige Wahl für die Sätze von HWV 291, in denen die Orgel als Continuoinstrument

⁵ Burney, *Sketch of the Life of Handel*, S. 23. Von Händels möglicherweise frühestem Orgelkonzertsatz aus Londoner Zeit, das 1734 als Schlusssatz des Concerto grosso op. 3 Nr. 6 (HWV 317) gedruckt wurde, gibt es eine Abschrift, die auf 1733 datiert werden kann (GB Lbl R.M. 18.c.6, Bll. 5–8), so dass das Stück in Oxford gespielt worden sein kann.

⁶ *Händel-Handbuch*, Bd. 4, S. 431.

auftritt. Alle anderen Sätze scheinen für laute Orgel bestimmt zu sein, wenn auch die kurzen zwischen-spielartigen dritten Sätze von HWV 290 und 292 ein Sonderfall sind und eine andere Registrierung als die üblichen Standardkombinationen für leise oder laute Orgel zu verlangen scheinen. Blieb genügend Zeit zwischen zwei Sätzen, um die Registrierung zu ändern? Vermutlich war dies möglich, wenn ein Assistent die übrigen Register zog oder durch eine mechanische Einrichtung (bekannt als Maschinen-Register/ „machine stop“) die anderen Register ins Spiel gebracht werden konnten. Eine solche Veränderung des Volumens scheint auch im Solopart des zweiten Satzes von HWV 289 notwendig gewesen zu sein; solch ein Wechsel konnte auch auf einer zweimanualigen Orgel erreicht werden, wie sie Händel zumindest zu der Zeit für seine Konzerte benutzte, als er 1740 das B-Dur-Konzert op. 7 Nr. 1 (HWV 306) schrieb. Wie auch immer, die Registration ist nicht ohne Einfluss auf die Art, wie Mittelstimmen ergänzt werden können. Diapason-Musik war voll und reich in ihrem harmonischen Gefüge, wie Hawkins' Schilderung zeigt, doch der scharfe Klang der lauten Orgel mit der beherrschenden Terz, wie im englischen Orgelbau der Zeit üblich, lässt wenig Raum für harmonische Ergänzungen, vor allem in den schnelleren Sätzen, wo das zweistimmige Gefüge in sich vollkommen scheint; also ist hier die Ergänzung von Mittelstimmen, wie sie frühere Herausgeber vornahmen, fehl am Platz.

DIE QUELLEN

Primärquellen für den Notentext dieser Ausgabe sind die Autographe von HWV 290, 291, 292 und 294, des ersten Satzes von HWV 289 und der Takte 9–34 des vierten Satzes von HWV 293; der Text der übrigen Sätze, von denen kein Autograph erhalten ist, basiert auf der Durchsicht der handschriftlichen Quellen und gelegentlich der Walsh-Ausgabe, deren Titelseite in der Cembalo-Stimme folgendermaßen lautet: „These Six Concertos were Publish'd by Mr. Walsh from my own copy Corrected by my Self, and to Him only I have given my Right therein. George Frideric Handel.“ Die Generalbassziffern unter dem Orgelpart stammen aus den Autographen oder resultieren, sofern ein Autograph fehlt, aus dem Vergleich der handschriftlichen Quellen. Im Orchestercontinuopart gibt es sehr wenige Bezifferungen in den Primärquellen. Alle übrigen

Bezifferungen des Continuoparts wurden aus der Violoncello- und Basso-Stimme der Walsh-Ausgabe übernommen, wobei offensichtliche Fehler durch die Herausgeber korrigiert wurden.

Verzierungsvorschriften sind normal oder gerade gedruckt, wenn sie in den Primärquellen erscheinen; als Ergänzung gekennzeichnete Verzierungen sind in einer oder mehreren der Sekundärquellen zu finden.

KONZERT IN G-MOLL, OP. 4/1

HWV 289

Das Konzert HWV 289, op. 4 no. 1 wurde als eines von drei Konzerten Ende 1735 oder Anfang 1736 komponiert, um in die erste Aufführung der Ode *Alexander's Feast, or the Power of Musick* am 19. Februar 1736 einbezogen zu werden. Die beiden anderen Konzerte waren das Harfenkonzert HWV 294 und das Concerto grosso in C HWV 318. Ersteres erklang nach dem Rezitativ „Timotheus plac'd on high“, das auf den Chor Nr. 2, „Happy pair“, folgt und stellt das Spiel des griechischen Sängers Timotheus dar; HWV 318 wurde vor dem zweiten Teil aufgeführt. Das Orgelkonzert HWV 289 wurde ursprünglich vor Nr. 20 (Accompagnato Chorus „Thus, long ago, are heaving Bellows learn'd to blow“ / „At last divine Cecilia came“) eingefügt, aber letztlich nach No. 21 (Chorus „Let old Timotheus yield the prize“) aufgeführt. Das Konzert beschreibt vermutlich die größere musikalische Macht der hl. Cäcilia.

Nur der erste Satz ist im Autograph erhalten, dazu der mit Bleistift eingetragene Hinweis, dass sich bei Gelegenheit Improvisationen anschließen sollten; so lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob das Konzert ursprünglich in seiner viersätzigen Form vollständig war, wenn es auch in dieser Form in allen Sekundärmanuskripten und in der Walsh-Ausgabe überliefert wird. Die Tonarten des erweiterten improvisatorischen ersten Satzes und des dritten Satzes, g-Moll und e-Moll, finden wir auch in Episoden des zweiten Satzes, in G-Dur, mit einer g-Moll-Episode in den Takten 43–58 und einer e-Moll-Episode in den Takten 67–70; das Konzert beendet die Demonstration der Macht der hl. Cäcilia mit einem feinen Variationensatz.

Terence Best

William D. Gudger

(Übersetzung: Annette Landgraf
und Bettina Schwemer)

PREFACE

John Walsh's publication of six organ concertos as Handel's *Opera Quarta* in 1738 brought together works which had been written for the composer's oratorio seasons in 1735 and 1736. Charles Burney correctly associated Handel's invention of the organ concerto with Lenten performances of *Esther* and *Deborah*, although he was wrong about the dates:

"And in 1732, *Esther* was performed at the Haymarket, Ten Nights. In March, 1733, *Deborah* was first given to the public; and in April *Esther* was again exhibited at the same theatre. It was during these early performances of Oratorios that HANDEL first gratified the public by the performance of CONCERTOS ON THE ORGAN, a species of Music wholly of his own invention, in which he usually introduced an extempore fugue, a diapason-piece, or an adagio, manifesting not only the wonderful fertility and readiness of his invention, but the most perfect accuracy and neatness of execution."¹

It was in 1735 that the London newspapers announced the first organ concertos: on 5 March *Esther* was given, with "two new Concerto's on the Organ"; on 26 March *Deborah* was performed "With a new Concerto on the Organ; Also the First Concerto in the Oratorio of *Esther*"; at the repetition of *Deborah* on 31 March all three concertos were heard; and on 1 April, at the London premiere of *Athalia* there was "a new Concerto on the Organ; Also the first Concerto in the Oratorio of *Esther*, and the last in *Deborah*."² These four concertos are HWV 290, 291, 292 and 293. References in Mary Pendarves' letter of 15 March 1735 ("... his playing on the organ in *Esther*, where he performs a part in two concertos, that are the finest things I ever heard in my life"), and in *The Old Whig* for 20 March 1735 ("He has lately reviv'd his fine Oratorio of *Esther*, in which he has introduced two Concerto's on the Organ that are inimitable"), and the anonymous poem "On Mr. Handel's performance on the Organ, and his Opera of *Alcina*" (in *The Grubstreet Journal* for 8 May 1735) are the first references to Handel's performance of organ concertos.³ The

paper-characteristics of the autographs of HWV 290, 291 and 292 (GB Lbl *King's MS 317*), and of the composition-score of HWV 293, confirm that these works were composed early in 1735; HWV 289 and 294 (GB Lbl *R.M.20.g.12*) were written for the first performance of *Alexander's Feast* in February 1736.

PERFORMING PRACTICE

1. Handel as an organist, and the role of improvisation

Sir John Hawkins recounts Handel's skill when performing on the organ:

"As to his performances on the organ, the powers of speech are so limited, that it is almost a vain attempt to describe it otherwise than by its effects. A fine and delicate touch, a volant finger, and a ready delivery of passages the most difficult, are the praise of inferior artists: they were not noticed in Handel, whose excellencies were of a far superior kind; and his amazing command of the instrument, the fullness of his harmony, the grandeur and dignity of his style, the copiousness of his imagination, and the fertility of his invention were qualities that absorbed every inferior attainment. When he gave a concerto, his method in general was to introduce it with a voluntary movement on the diapasons, which stole on the ear in a slow and solemn progression; the harmony close wrought, and as full as could be expressed; the passages concatenated with stupendous art, the whole at the same time being perfectly intelligible, and carrying the appearance of great simplicity. This kind of prelude was succeeded by the concerto itself, which he executed with a degree of spirit and firmness that no one ever pretended to equal."⁴

Likewise Burney's report: "It was in the summer of 1733, that he went to the university of Oxford, on the occasion of a public act ... at this solemnity he had the Oratorio of *Athalia* performed in the public theatre, where he opened the organ in such a manner as astonished every hearer. The late Mr. Michael Christian Festing, and Dr. Arne, who were present, both assured me, that neither themselves, nor anyone else of

1 Charles Burney, *Sketch of the Life of Handel*, in *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey ... in Commemoration of Handel*, London 1785, R/1964, p. 23.

2 Quotations from the London Newspapers may be found in *Händel-Handbuch*, vol. 4, Kassel etc. and Leipzig 1985, pp. 250–252.

3 See entries under the relevant dates in *Händel-Handbuch*, vol. 4.

4 John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, London 1776, 1853 edition (R/1963), p. 912.

their acquaintance, had ever before heard such extempore, or such premeditated playing, on that or on any other instrument.”⁵

These accounts show that Handel’s playing on the organ during the intervals of his oratorio performances began as improvisations, and even when he played fully written-out concertos with orchestra he started with an improvisation. The later concertos, particularly those which were published after his death as Op. 7, have many indications for improvised movements (especially slow movements) and for the solo passages before the last ritornello in fast movements to be extended by improvisation. While the concertos of Op. 4 were all complete as originally composed, Handel added *ad libitum* markings over many of the shorter slow movements and over the final solo in ritornello movements, which means that he varied his performances by improvisation. So the modern performer has two ways of playing these concertos: either as written, or with improvisations in the places Handel indicated. Fortunately, unlike many instances in Op. 7, improvisation is not essential, and an authentic Handelian version of each of the Op. 4 concertos exists as it stands in the manuscripts; the one exception is bars 10–13 of the first movement of HWV 289, but even here Handel gives a treble melody outline for the improvisation.

The marking *ad libitum* was as much a direction for the orchestral players as for the organ soloist: it told them that they could not follow exactly the indicated number of bars rest, because either the tempo would be varied (as in the case of the first movement of HWV 289), or the solo performer would be likely to alter the length of the solo excursion. Handel could then vary his performance without changes being made to the parts.

2. The organs

The exact specification of the chamber organ that Handel used in his oratorio performances in 1735 and 1736 has not come down to us; but his use of the typical English chamber organ of the period is confirmed not only by Hawkins’ reference to him playing a “voluntary on the diapasons”, but also by Handel’s letter to his friend Charles Jennens in 1749, recommending

a one-manual organ with the following disposition: Open diapason [8’], Stopt diapason [8’], Principal [4’], Flute [4’], Twelfth [2 ²/₃’], Fifteenth [2’], and Tierce [1 ³/₅’].⁶ Only once in Op. 4 does Händel specify the registration: in the second movement of HWV 292, against pianissimo strings, he asks that the Open and Stopt diapasons and Flute be drawn. Apart from the addition of the flute, this is the standard “diapasons” registration used universally in Britain in the eighteenth century, also known as “soft organ”. It implies that in most of the movements where the organ must balance the full orchestra playing *forte* (including oboes and bassoons), “loud organ” must be used. On a chamber organ this would have been with all the stops. Lacking a mixture, Handel preferred that the mutations (Twelfth and Tierce) be full-compass stops, as he specifies in the letter to Jennens, not the half-compass Cornet often found on British church organs of the period. This allows Handel the freedom to let the left hand be carried above *c*’ with no change in tone colour above and below.

With the two basic sounds of soft and loud organ in mind, it is not difficult to decide what registration Handel would have used in most of the movements of Op. 4. In the fourth movement of HWV 289, the soft continuo-only accompaniment to the organ melody, which is echoed by violin I *piano*, suggests that the movement begins with soft organ, adding more stops for the second variation, with loud organ appearing for the third variation. Soft organ may also be called for in the opening movement of HWV 293, and this too is the likely choice for the movements of HWV 291 where the organ acts as continuo.

All other movements seem to be for loud organ, though the short interlude-like third movements of HWV 290 and 292 are a special case, and may call for some stop-combination other than the standard ones for “soft organ” and “loud organ”. Was there sufficient time between this movement and the next to change registration? If an assistant pulled out the remaining stops, or if some mechanical device (known as a machine stop) would bring the other stops into play, this may have been possible. Such a change in volume also seems to be necessary in the solo part of the second movement of HWV 289, a contrast which could also be obtained on a two-manual organ, which Handel was using for his concertos at least by the time he wrote the one in B-flat, Op. 7 no. 1 (HWV 306) in 1740.

⁵ Burney, *Sketch of the Life of Handel*, p. 23. What is possibly Handel’s earliest organ concerto movement in his London years, the one which was published as the finale of the concerto grosso Op. 3 no. 6 (HWV 317) in 1734, exists in a copy which can be dated to 1733 (GB Lbl R.M.18 c. 6, ff. 5–8), so the piece could have been played in Oxford.

⁶ *Händel-Handbuch*, vol. 4, p. 431.

In any case, the registration influences the way in which inner parts might be added. Diapason music was full and rich in harmonic texture (as Hawkins' comments show), but the pungent sound of loud organ with the prominent tierce, as it was in British organ building of the period, allows little room for harmonic additions, especially in the faster movements, where the two-part texture seems complete in itself; so the supplying of additional inner parts, as has been done by earlier editors, is misconceived.

THE TEXT

The primary sources for the text of this edition are the autographs for HWV 290, 291, 292, 294, the first movement of HWV 289, and bars 9–34 of the fourth movement of HWV 293; for the remainder, of which the autographs have not survived, the text is based on a collation of the MS copies, and occasionally the Walsh edition, whose title-page in the keyboard part has the claim "These Six Concertos were Publish'd by Mr. Walsh from my own copy Corrected by my Self, and to Him only I have given my Right therein. George Frideric Handel." The figures in the bass of the organ part are found in the autographs, or derive from a consensus of the MS copies where there is no autograph. In the orchestral basso continuo there are very few figures in the manuscript sources; the remaining figuring comes from the violoncello and basso parts of the Walsh edition, corrected editorially where it is obviously wrong.

Ornaments are printed in roman type if they appear in the primary sources: those shown as editorial are found in one or more of the secondary sources.

CONCERTO IN G MINOR, OP. 4/1

HWV 289

This concerto was composed late in 1735 or early in 1736, one of three which were included in the first performance of the ode *Alexander's Feast, or the Power of Musick*, on 19 February 1736. The other two were the harp concerto, HWV 294, performed after the recitative "Timotheus plac'd on high" which follows no. 2, "Happy pair", and representing the playing of the Greek bard Timotheus; and the concerto grosso in C, HWV 318, performed before Part Two. The organ concerto HWV 289 was originally cued before no. 20, the *accompagnato* and chorus "Thus, long ago, ere heaving Bellows learn'd to blow"/"At last divine Cecilia came", but was ultimately performed after no. 21, the chorus "Let old Timotheus yield the prize". The concerto presumably depicts the greater musical powers of St. Cecilia. Only the first movement survives in autograph, with a pencilled indication that it was followed by an improvisation on some occasion, so it cannot be stated with certainty that the concerto was originally complete in its four-movement form, although it is transmitted as such in all the manuscripts and the Walsh edition. The keys of the extended improvisatory first movement (G minor), and the third movement (E minor), are also found in episodes in the second movement (in G major, with a G minor episode in bars 43–58 and an E minor episode in bars 67–70), and the concerto concludes St. Cecilia's demonstration of her powers with a fine set of variations.

Terence Best
William D. Gudger

ORCHESTRA

Organo solo

Oboe I, II, Violino I–III, Viola,
Bassi (Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo)

Zu vorliegender Partitur ist das Aufführungsmaterial erhältlich (BA 8341).
In addition to the present score, the orchestral parts (BA 8341) are also available.

Urtextausgabe aus: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, herausgegeben von der Georg-Friedrich Händel-Gesellschaft, Serie IV, *Instrumentalmusik*, Band 2: *Orgelwerke I, Sechs Konzerte für Orgel und Orchester, Opus 4, HWV 289–294 und Konzert für Harfe und Orchester, HWV 294* (BA 4069), vorgelegt von Terence Best und William D. Gudger.

Urtext Edition taken from: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, issued by the Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Series IV, *Instrumentalmusik*, Volume 2: *Orgelwerke I, Sechs Konzerte für Orgel und Orchester, Opus 4, HWV 289–294 und Konzert für Harfe und Orchester, HWV 294* (BA 4069), edited by Terence Best and William D. Gudger.