

HÄNDEL

Klavierwerke III

Einzelne Suiten und Stücke

Erste Folge

Keyboard Works III

Miscellaneous Suites and Pieces

First Part

Herausgegeben von / Edited by
Terence Best

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4222

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Zur Edition	V
Preface	VI
Editorial Note	VIII
1. Sechs Fugen / Six Fugues	
Fuga I g-Moll / in G minor HWV 605	1
Fuga II G-Dur / in G major HWV 606	4
Fuga III B-Dur / in B-flat major HWV 607	9
Fuga IV h-Moll / in B minor HWV 608	12
Fuga V a-Moll / in A minor HWV 609	17
Fuga VI c-Moll / in C minor HWV 610	21
2. Sonata C-Dur / in C major HWV 577	24
3. Capriccio F-Dur / in F major HWV 481	28
4. Preludio ed Allegro g-Moll / in G minor HWV 574	32
5. Fantaisie C-Dur / in C major HWV 490	35
6. Suite d-Moll / in D minor HWV 447	38
7. Suite g-Moll / in G minor HWV 452	42
8. Capriccio g-Moll / in G minor HWV 483	48
9. Allemande A-Dur / in A major HWV 477	50
10. Allemande F-Dur / in F major HWV 476	51
11. Gigue F-Dur / in F major HWV 492	54
12. Prelude d-Moll / in D minor HWV 562	55
13. Sonatina G-Dur / in G major HWV 582	56
14. Sonatina B-Dur / in B-flat major HWV 585	56
15. Prelude fis-Moll / in F-sharp minor HWV 570	57
16. Air A-Dur / in A major HWV 468	58
17. Sonata C-Dur / in C major HWV 578	60
18. Prelude – Allegro a-Moll / in A minor HWV 575	67
19. Lesson a-Moll / in A minor HWV 496	68
20. Partita A-Dur / in A major HWV 454	70
21. Prelude g-Moll / in G minor HWV 572	79
22. Sonata G-Dur / in G major HWV 579	80

Urtextausgabe aus: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, herausgegeben von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie IV: *Instrumentalmusik*, Band 6: *Klavierwerke III* (BA 4028), vorgelegt von Terence Best.

Urtext Edition taken from: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, issued by *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft*, Series IV: *Instrumentalmusik*, Volume 6: *Klavierwerke III* (BA 4028), edited by Terence Best.

VORWORT

Die in dieser Ausgabe zusammengefassten Cembalowerke umspannen in Händels Schaffen den weiten Zeitraum von etwa 1705 bis etwa 1750; die meisten von ihnen wurden aber vor 1720 geschrieben. Nach diesem Zeitpunkt entstanden nur noch wenige Kompositionen für Cembalo, so beispielsweise die auf besonderen Auftrag hin geschriebenen zwei Suiten für Prinzessin Louisa (Nr. 6 und 7, ca. 1739).

Mit Ausnahme von acht Stücken (Nr. 2–5 und 19 bis 22) sind alle Kompositionen dieser Ausgabe im Autograph, einige außerdem in zeitgenössischen Abschriften erhalten; zwölf Nummern liegen auch in zeitgenössischen Drucken vor. Die Nummern 9–12, 15 und 16 werden in dieser Ausgabe zum ersten Male im Druck vorgelegt. Der wiedergegebene Text basiert jeweils auf der Quelle, die als authentisch angesehen werden kann. Ausführliche Besprechungen und Einschätzungen aller Quellen enthält der Kritische Bericht zu Band IV/6 der *Hallischen Händel-Ausgabe*.

Die Kenntnis der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts¹ ist wesentliche Voraussetzung für die stilgerechte Ausführung von Händels Werken. Hierzu mögen die folgenden Hinweise zur Wiedergabe Händelscher Klaviermusik als Hilfe dienen.

1. Improvisation

Für den Musiker des 18. Jahrhunderts war es selbstverständlich, den aufgezeichneten Notentext mit zusätzlichen Verzierungen zu versehen. Dies betrifft besonders die langsamen Sätze und ihre Wiederholungen. Die Takte 5–8 der Sarabande aus der Partita in A-Dur (Nr. 20) beispielsweise können in dieser Weise ausgeführt werden:



¹ Vgl. hierzu auch die Arbeiten von Hans-Peter Schmitz, *Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik*, Berlin 1950, und *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel 1955; Thurston Dart, *The Interpretation of Music*, London 1953 (deutsch: *Practica Musica*, Bern 1959); Robert Donington, Artikel über *Baroque Interpretation*, in: *Grove's Dictionary of Music*, 5. Auflage, und *The Interpretation of Early Music*, London 1965.

Die Takte 17–20 der Sarabande in der Suite d-Moll (Nr. 6) wurden vielleicht in folgender Gestalt vorge-
tragen:



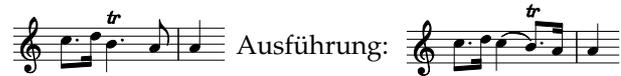
Zeitgenössische Abschriften enthalten häufig zusätzliche Verzierungen (Triller, Mordente, Vorschlagsnoten usw.), die in der vorliegenden Ausgabe nicht übernommen wurden. Die Kadenzfigur  wurde stets mit einem Triller ausgeführt , gleich, ob sie notiert war oder nicht. Akkorde wurden in Cembalowerken fast ausnahmslos leicht gebrochen gespielt, auch wenn nicht ausdrücklich ein Arpeggio vorgeschrieben war.

2. Artikulation

Moderne Forschungen erwiesen, dass diese Musik im Allgemeinen von Staccato und paarweiser Bogensetzung in der Form  weit mehr Gebrauch machte, als in der heutigen Praxis noch üblich.

3. Verzierungen

Triller beginnen mit der oberen Nebennote, auch wenn diese mit der vorangehenden Note identisch ist. Häufig ist ein Triller mit einem langen Vorhalt von oben zu beginnen, auch wenn dieser nicht notiert ist:



In diesem Fall beginnt der Triller mit der Hauptnote, die an den Vorhalt zu binden ist. Vorhalte sind im Allgemeinen lang; sie erhalten ein Drittel, die Hälfte oder zwei Drittel des Wertes der Hauptnote. Grundlegendes Prinzip ist, dass sie mit der Grundbewegung des jeweiligen Satzes bzw. Stückes übereinstimmen. Als Beispiel diene Takt 4 der Allemande aus der Suite d-Moll (Nr. 6). Hier sind die Vorhalte als Sechzehntel auszuführen, da der Satzablauf durch Sechzehntelbewegung bestimmt wird. Diese Regel ist aber nicht von absoluter Geltung, so dass letztlich das Stilgefühl des Ausführenden entscheiden muss.

Wenn in imitierenden Passagen nur beim ersten Auftreten eines Themas eine Verzierung erscheint, wird als selbstverständlich vorausgesetzt, dass sie auch bei jedem weiteren Auftreten dieser Figuren ausgeführt werden soll.

4. Punktierte Rhythmen

Es ist bekannt, dass in der Musik des frühen 18. Jahrhunderts der Wert des Additionspunktes variabel war. Doppelte Punktierung als Notierungsprinzip war unbekannt, doppelte Punktierung als musikalische Technik aber weit verbreitet. Man schrieb einen einfachen Punkt und erwartete vom Ausführenden zu entscheiden, wann eine doppelte Punktierung notwendig war. Pedantische Differenzierungen gab es nicht. Bei entsprechenden Stellen wurde daher stillschweigend vorausgesetzt, dass sie auf folgende Weise ausgeführt wurden:



Ausführung:  oder 

Offensichtliche Ausnahmen sind Stellen wie in Nr. 6, Allemande, Takt 6, 12 und 14, wo eine exakt der Notation entsprechende Lesart gefordert ist: Händel schreibt die Altstimme in Takt 14 als , in Takt 6 und 12 dagegen als .

Händel machte von dieser Konvention in der Notierungsweise Gebrauch wie jeder andere; gelegentlich schrieb er jedoch auch Pausen und gab die Notenwerte exakt an, so z. B. im Largo der sechsten Suite in der ersten Cembalo-Sammlung und im Larghetto der Sonata C-Dur (Nr. 17) dieser Ausgabe. Da er dieses Stück wahrscheinlich für eine Spieluhr komponierte, war in diesem Fall die genaue Fixierung der Notenwerte unbedingt notwendig.

Ebenso wenig wie doppelte Punktierungen schrieb man punktierte Pausen, außer in zusammengesetzten Taktarten. Daher finden wir, besonders bei Händel, häufig die Figur , während sich aus dem Zusammenhang nahezu sicher ergibt, dass sie als  zu spielen ist. Der Beginn von „Surely He hath borne our griefs“ aus dem *Messias* ist ein bekanntes Beispiel dafür.

Dieses Prinzip wäre einfach, gäbe es nicht bei Händel auch entsprechende Stellen, die notengetreu ausgeführt werden müssen, so beispielsweise in Takt 4 der Allemande aus der Suite IV der ersten Sammlung.

Hier folgt auf  die Figur , die eine Veränderung der Notenwerte ausschließt. Auch Takt 3f. der Allemande in F-Dur (Nr. 10) verlangt die notengetreue Wiedergabe.

5. Arpeggio-Präludien

Mehrere Händelsche Stücke (in dieser Ausgabe Nr. 12, 15, 18 und 21) bestehen zu einem großen Teil aus einer Folge einfacher Akkorde, für die mit der Anmerkung *Harpeggio* oder *Harp.* eine Arpeggio-Ausführung vorgeschrieben ist. Diese Akkorde nur leicht arpeggiert zu spielen, ist unzureichend. Sie sind in ein volles Arpeggio aufzulösen, das sich durchaus nicht auf den angegebenen Tonraum beschränken muss, wenn auch ihre Fortschreitung dabei zu beachten ist. Die folgenden Beispiele (Beginn und Schluss des Prelude a-Moll, Nr. 18) zeigen die geforderte Ausführung:



Angebracht ist ein freies Rubato; Vorhalte sind in das Arpeggio einzubeziehen (vgl. den Beginn des ersten Beispiels).

*

Der Herausgeber dankt dem Fitzwilliam Museum, Cambridge, dem British Museum, London, und der Zentralbibliothek Zürich für die Unterstützung bei der Arbeit am vorliegenden Band und die Erlaubnis zur Benutzung, Auswertung und Wiedergabe der in ihrem Besitz befindlichen Quellen. Besonders zu Dank verpflichtet ist der Herausgeber Mr. Gerald Coke, Bentley, Hants., dem Earl of Malmesbury, Mr. E. Croft Murray sowie Mr. Peter Northway für freundliche Hinweise und bereitwillig erteilte Auskünfte.

Terence Best
(Übersetzung: Siegfried Flesch)

ZUR EDITION

Alle Zusätze des Herausgebers sind gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch kursiven Druck, Noten und sonstige Zeichen durch Kleinstich, Bindebogen durch Strichelung. Alle aus den Quellen entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. sind in geradem Druck wiedergegeben. Die in den Quellen eindeutigen dynamischen Zeichen werden in heute gebräuchlicher Form gesetzt (z. B. *p* statt *pia* oder *pian* usw.). Die Nummerierung der einzelnen Stücke ist aus praktischen Gründen hinzugefügt. Die Ornamente erscheinen typographisch, soweit möglich, modernen Gewohnheiten angepasst; klingestochene Akzidenzien, die zu Ornamenten stehen, z. B. , stammen vom Herausgeber.

Notenstecher und -schreiber des 18. Jahrhunderts vermieden soweit möglich den Gebrauch von mehreren Hilfslinien zwischen den beiden Systemen. Das Notenbild bietet daher keine Anhaltspunkte für die Verteilung der Noten auf beide Hände. Die Textwiedergabe folgt der modernen Praxis, die Noten der rechten Hand auf dem oberen, die der linken Hand im Basssystem zu notieren. An einigen Stellen, besonders in den Fugen, war es jedoch nicht möglich, dieses Prinzip einzuhalten, so dass eine zweckmäßige Verteilung dem Ausführenden überlassen bleiben muss, wobei ihm gelegentlich Hilfestellung durch die Zeichen L und Γ gegeben wird.

PREFACE

The compositions in this volume cover a wide span of Handel's creative life, from his Hamburg years until about 1750; but most of them were written before 1720, the date when he seems virtually to have given up composing for the harpsichord except for special commissions such as the two Suites for the Princess Louisa (nos 6 and 7, c. 1739).

There are Autograph MSS of all but eight pieces (2–5, 19–22), supplemented in some cases by contemporary MS copies, and twelve of them appeared in contemporary printed editions; nos 9–12, 15 and 16 are here printed for the first time. Our text is based on the most authoritative source for each work; a full discussion and evaluation of the sources will be found in the separately printed Textual Commentary to volume IV/6 of the *Hallische Händel-Ausgabe*.

A study of 18th century conventions is essential for the proper performance of Handel's music. The following is a brief survey.¹

1. Improvisation

It was normal practice in the 18th century for the player to provide additional ornaments to the written text, and to fill out and elaborate the melody in certain types of slow movement, particularly in the repeated sections. So, for example, in the Sarabande of the Partita in A (no 20), bars 5–8 might be rendered as follows:



and the Sarabande of the Suite in D minor (no 6), bars 17–20:



Contemporary copies, following this principle, sometimes give additional embellishments (trills, mordents, appoggiaturas, etc) which are not found in the

¹ For further details see the following authorities: Thurston Dart: *The Interpretation of Music* (Hutchinson, 1953), Robert Donington: *Articles on Baroque Interpretation in Grove's Dictionary of Music*, 5th edition, and *The Interpretation of Early Music* (Faber 1965).

originals. In the same way the cadence figure  would at all times be trilled: , whether or not it is so marked; and chords in harpsichord music are almost always lightly broken, even where there is no arpeggio mark.

2. Phrasing

Modern research has shown that Baroque music made, in general, much more use of staccato, and of phrasing in pairs:  than did later styles.

3. Ornaments

Trills begin on the upper note, even when this is the same as the preceding note. A trill is often best begun with a long appoggiatura from above, even when

it is not marked, i. e.  should be

rendered as . In this case the trill

proper begins on the main note, bound to the appoggiatura. Appoggiaturas are generally long – a third, a half, or two thirds of the value of the main note. The basic principle is that they must conform to the prevailing melodic flow, e. g. Suite in D minor (no 6), Allemande, bar 4: the appoggiaturas are semiquavers because the movement of the music is in semiquavers. This rule is not absolute, and the player's common sense must be the judge.

In passages of imitation where an ornament appears in the first statement of a theme, it is understood that it should be reproduced at all later appearances.

4. Dotted rhythms

It is well known that in the Baroque period the value of the dot was variable. Double-dotting as a notation was practically unknown; but double-dotting as a musical technique was very common – they merely wrote a single dot and expected the player to realise from the style of the music when double-dotting was necessary. Pedantic distinctions were ignored; so in passages like the following the right interpretation

was understood: 

Performance  or 

Obvious exceptions are passages like no 6, Allemande, bars 6, 12 and 14, where the literal reading is required: in bar 14 Handel wrote the alto parts as 

but as  in 6 and 12. Handel used the conventional notation as much as anyone else, although he occasionally takes the trouble to write out the rhythm correctly, using rests: 1720 set of Suites, Suite 6, Largo; and the Sonata in C, no 17 of this volume, Larghetto: this latter work was probably composed for a musical clock (see Textual Commentary), so that an accurate notation was essential.

There is another problem concerning dotted rhythms: just as the Baroque musicians did not use the double dot, so for some reason they rarely used dotted rests, except in compound time; so we frequently find, in Handel especially, the figure  in surroundings which make it almost certain that what should be played is . The opening of "Surely He hath borne our griefs" in *Messiah* is a well-known example.

This principle would be simple, were it not for the fact that there are places in Handel where the literal reading seems correct, e. g. 1720 set of Suites, Suite 4, Allemande, bar 4, where the figure  is followed by , which puts the matter beyond doubt, especially as the piece is not written in dotted rhythms. See the Allemande in F (no 10 of this volume), bars 3–4, where the literal reading is the only possible one.

5. Arpeggio Preludes

Several of Handel's pieces (nos 12, 15, 18 and 21 in this volume) consist largely of a series of plain chords accompanied by the word *Harpeggio* or *Harp.* (modernised in our text as *arpeggio*), which implies a brilliant arpeggio treatment. It is quite inadequate to play the chords only slightly spread; the music must dissolve into fully developed arpeggios, which need

not necessarily adhere to the compass indicated by the chords, although progression of the parts must be observed. The following is a sample of the style required, from the Prelude in A minor (no 18). The tempo should be very free, with a good deal of rubato, like a toccata:

Prelude



Schluss

The appoggiaturas should be included in the arpeggio, as in bar 1 of the above example.

*

The editor wishes to thank the Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge, the Trustees of the British Museum and the Director of the Zentralbibliothek, Zürich, for permission to study and publish MSS and printed sources in their possession; also the Earl of Malmesbury and Mr Gerald Coke, Bentley, Hants, for their great kindness and help, and permission to study and quote from their MSS; Mr E. Croft-Murray; and especially Mr Peter Northway of the University of Manchester, for much help and encouragement.

Terence Best

EDITORIAL NOTE

Editorial additions are distinguished as follows: letterpress by italics, notes and other signs by small print, ties and slurs by dotted lines. All letterpress derived from the original sources, including dynamic markings such as *f*, *p* &c., is printed in roman type, but the unambiguous dynamic markings of the sources are given in their customary modern form (e. g. *p*, not *pia* or *pian* &c.). As far as possible, the typographical representation of the ornaments has also been adjusted to modern usage. For practical convenience the pieces have been numbered separately; small-type accidentals added to ornament signs, e. g. ♯ are editorial.

18th century copyists and engravers avoided as far as possible the use of leger-lines between the staves, and so did not indicate the distribution of the notes between the hands. Modern practice is to set out the notes for the left hand on the bass stave, and those for the right on the treble stave. In general the principle has been followed in this edition, but in some places, particularly in the fugues, it is not possible. In these cases the marks L and Γ are added to indicate a suitable distribution.

© by Bärenreiter