

HÄNDEL

Klavierwerke IV

Einzelne Suiten und Stücke

Zweite Folge

Keyboard Works IV

Miscellaneous Suites and Pieces

Second 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 4223

Urtextausgabe aus: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, herausgegeben von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie IV: *Instrumentalmusik*, Band 17: *Klavierwerke IV* (BA 4032), vorgelegt von Terence Best.

Urtext Edition taken from: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, issued by *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft*, Series IV: *Instrumentalmusik*, Volume 17: *Klavierwerke IV* (BA 4032), edited by Terence Best.

© 1975 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
6. Auflage / 6th Printing 2009
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-44623-0

INHALT / CONTENTS

Vorwort	IV
Zur Edition	VI
Preface	VII
Editorial Note	IX
1. Suite C-Dur / in C major HWV 443	1
2. Partita G-Dur / in G major HWV 450	27
3. Prelude d-Moll / in D minor HWV 563	35
4. Prelude – Capriccio G-Dur / in G major HWV 571	38
5. Ouverture g-Moll / in G minor HWV 453 ¹	44
6. Entrée g-Moll / in G minor HWV 453 ²	46
7. Chaconne g-Moll / in G minor HWV 453 ³	47
8. Preludio d-Moll / in D minor HWV 564	50
9. Allegro C-Dur / in C major HWV 472	52
10. Chaconne F-Dur / in F major HWV 485	54
11. Suite d-Moll / in D minor HWV 448	60
12. Suite d-Moll / in D minor HWV 449	68
13. Sonatina d-Moll / in D minor HWV 581	84
14. Allemande a-Moll / in A minor HWV 478	86
15. Fuga F-Dur / in F major HWV 611	87
16. Chaconne g-Moll / in G minor HWV 486	90
17a. Partita c-Moll / in C minor HWV 444	96
17b. Suite c-Moll / in C minor HWV 445	101
18. Prelude – Allegro a-Moll / in A minor HWV 576	106
19. Air g-Moll / in G minor HWV 467	109
20. Toccata g-Moll / in G minor HWV 586	110
21. Sonatina g-Moll / in G minor HWV 583	112
22. Sonata g-Moll / in G minor HWV 580	113
23. Concerto G-Dur / in G major HWV 487	114
24. Air B-Dur / in B-flat major HWV 471	118
25. Preludium F-Dur / in F major HWV 567	119
26. Preludium f-Moll / in F minor HWV 568	120
27. Prelude g-Moll / in G minor HWV 573	120
28. Prelude E-Dur / in E major HWV 566	121
29. Air g-Moll / in G minor HWV 466	122
30. Air B-Dur / in B-flat major HWV 470	124
31. Impertinence g-Moll / in G minor HWV 494	126
32. Air F-Dur / in F major HWV 465	126
33. Allegro d-Moll / in D minor HWV 475	128
34. Courante h-Moll / in B minor HWV 489	130
Anhang / Appendix	
1. Air c-Moll / in C minor HWV 458	133
2. Sonatina a-Moll / in A minor HWV 584	134
3. Aria c-Moll / in C minor HWV 459	138

VORWORT

Der vorliegende Band enthält alle Cembalokompositionen Händels, die nur in zeitgenössischen Abschriften überliefert sind. Die wichtigsten unter diesen handschriftlichen Quellen sind die von John Christopher Smith d. Ä. und seinen Schreibern angefertigten Abschriften, die vermutlich als Auftragsarbeiten für verschiedene Gönner entstanden. Fünfzehn Stücke werden in den Quellen ausdrücklich Händel zugeschrieben, fünf sind in Bänden enthalten, die seinen Namen auf der Titelseite tragen; die übrigen finden sich in Manuskripten, die fast ausschließlich Händelsche Kompositionen enthalten, in denen jedoch direkte Hinweise auf Händel fehlen. Ausführliche Besprechungen und Einschätzungen aller Quellen enthält der Kritische Bericht zu Band IV/17 der *Hallschen Händel-Ausgabe*.

Da Autographe fehlen, gibt es für die hier zusammengefassten Cembalostücke nur wenig Anhaltspunkte zu ihrer Entstehungszeit. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie vor 1720/1722 – die meisten von ihnen weit früher – komponiert worden sind, denn nach 1722 schrieb Händel kaum noch für das Cembalo. So erfolgte die Anordnung der Stücke im vorliegenden Band nach der vom Herausgeber als wahrscheinlich angenommenen Entstehungszeit und beruht – mit Ausnahme von Nr. 34 – nur auf stilistischen Vergleichen.

Die Suiten Nr. 1 und 2, offenbar noch während der Jugendjahre in Halle geschrieben, können als Händels früheste erhalten gebliebene Kompositionen für das Cembalo gelten. Die Chaconne in Nr. 1, als Finale dieser Suite, hat in ihrer originalen Fassung nur 26 Variationen. Die längere Version mit 49 Variationen findet sich in allen Quellen, die die Chaconne als selbstständiges Stück enthalten. Später hinzugefügt wurden die Variationen 3, 5–11, 26–28, 32–33, 35–37, 41 und 45. Auf den Ossia-Systemen werden in vorliegender Ausgabe wichtige Varianten der ersten Fassung wiedergegeben; außerdem erscheint Variation 49 vor Variation 48. Der frühen Schaffensperiode, die mit Händels Übersiedlung von Hamburg nach Italien 1706 endet, gehören möglicherweise Nr. 1–18 an. In Hamburg verdiente sich Händel seinen Lebensunterhalt zum Teil durch Cembalounterricht, und er mag einige dieser Stücke, wenn nicht alle, für seine Schüler geschrieben haben. Man findet in  ihnen häufig die Kadenzfigur , die beson-

ders typisch für diese Schaffensperiode ist (vgl. besonders seine Oper *Almira*, aber auch Nr. 4 und 6 der Suitensammlung von 1733). Das Concerto Nr. 23 und das Allegro Nr. 33 dürften den ersten Jahren der englischen Zeit (ca. 1715) angehören. Die Courante Nr. 34 ist wahrscheinlich die späteste der Cembalokompositionen im vorliegenden Band und wurde ca. 1720/1722 komponiert. Ihre einzige erhaltene Abschrift stammt aus dieser Zeit, und Händels Autograph der zu ihr gehörenden Allemande (Band II, Anhang, S. 102f.) ist eine auf ca. 1721 zu datierende Reinschrift. Bei den Kompositionen des Anhangs ist Händels Autorschaft nicht zweifelsfrei gesichert.

Wesentliche Voraussetzung für die richtige Aufführung von Händels Musik ist die Kenntnis der ausführenden Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts. Im folgenden sollen einige notwendige Hinweise zur Interpretation Händelscher Cembalowerke gegeben werden.¹

1. Artikulation

Die Musik der Händel-Zeit machte von Staccato und paarweiser Artikulation in Form von  weit mehr Gebrauch als in der Folgezeit und noch weithin in der heutigen Praxis.

2. Verzierungen

Die Kadenzfigur  sollte stets mit einem Triller ausgeführt werden , ob er vorgeschrieben ist oder nicht. Andere Verzierungen kann der Spieler nach eigenem Wissen und Ermessen hinzufügen. 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:  Ausführung:



¹ Für ein eingehenderes Studium der musikalischen Aufführungspraxis der Zeit und der Frage extemporiertter Verzierungen sei auf folgende Schriften verwiesen: 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.

Hier beginnt der Triller auf der an den Vorhalt gebundenen Hauptnote.

Vorhalte sind im allgemeinen lang und erhalten ein Drittel, die Hälfte oder zwei Drittel des Wertes der Hauptnote, entsprechend dem Affekt und der vorherrschenden Grundbewegung. Als Beispiel diene Takt 5 der Sonata Nr. 22: Hier sind die Vorhalte als Sechzehntel auszuführen, da der Satzablauf durch Sechzehntelbewegung bestimmt wird.

3. Akkorde

Sie sollten in der Cembalomusik stets leicht gebrochen gespielt werden.

4. Punktierte Rhythmen

Der Wert des Additionspunktes war in der Musik des frühen 18. Jahrhunderts variabel. Doppelte Punktierung als Notierungsprinzip war unbekannt, als musikalische Technik jedoch weit verbreitet. Man schrieb nur einen einfachen Additionspunkt und erwartete vom Ausführenden zu entscheiden, wann eine doppelte Punktierung notwendig war. Ein augenfälliges Beispiel ist der Beginn von Nr. 5. Je nach dem Zusammenhang konnten

 notierte Stellen als  oder  ausgeführt werden.

Händel machte von dieser Konvention in der Notierungsweise Gebrauch wie jeder andere Musiker seiner Zeit, gelegentlich schrieb er jedoch auch Pausen und gab die Notenwerte exakt an, so z. B. im Largo der sechsten Suite aus der Sammlung von 1720. 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 Kontext 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. Es gibt aber bei Händel auch Stellen, die notengetreu auszuführen sind. So folgt beispielsweise in den Takten 5–6 der Sonata Nr. 22 auf  die

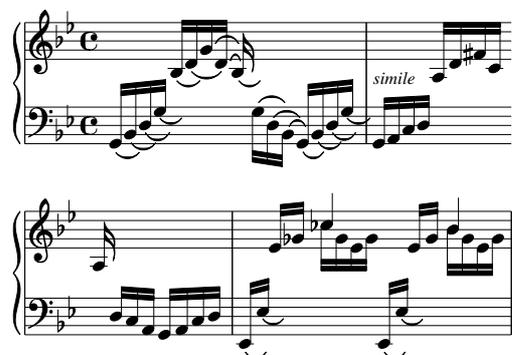
Figur  und schließt eine Veränderung der Notenwerte aus, zumal die Passage nicht durchweg punktiert ist. Möglicherweise verlangen hier die punktierten Noten nur einen Triller. (Vgl. auch Takt 4 der Allemande in der Suite Nr. 4 der ersten Sammlung.)

Als Sonderfall sei hier die Ouvertüre d-Moll aus Nr. 11 erwähnt: Das Grave sollte wahrscheinlich im französischen Stil, also in punktiertem Rhythmus, gespielt werden. Die ersten vier Takte fanden später in der Ouvertüre zu *Il Pastor fido* Verwendung, und zeitgenössische Quellen dieses Werkes geben widersprechende Lesarten des Rhythmus. In der frühen Smith-Kopie (London, The British Library, Signatur: Add. MS. 16024) sind die Achtel durchweg punktiert, in anderen Abschriften sowie in der von Walsh herausgegebenen Cembalofassung jedoch nicht. In Walshs Ausgabe der Einzelstimmen ist Takt 2 unpunktiert, Takt 3 aber punktiert. Die autographe Partitur von *Il Pastor fido* ist verloren; in einer Skizze in Form eines Klavierauszugs (Fitzwilliam Museum, Cambridge, 30.H.10, S. 5) notierte Händel  in den Takten 2 und 3, während spätere Takte teils punktiert, teils unpunktiert sind. Chrysander hatte Zugang zu einem Exemplar von Walshs Cembalofassung mit handschriftlichen Eintragungen eines Musikers des späten 18. Jahrhunderts namens Battishill. Dieser punktierte alle Paare von unpunktierten Achtelnoten und versah einige der punktierten Viertelnoten mit einem zweiten Additionspunkt, und eine Anmerkung besagt, dass Händel das Stück in dieser Weise zu spielen pflegte (vgl. Chrysander-Gesamtausgabe, Band 48, Vorwort, S. VII, sowie S. 196f.). Battishill wurde jedoch erst 1738 geboren, es ist also unwahrscheinlich, dass er jemals Händel selbst die Ouvertüre zu *Il Pastor fido* spielen hörte; doch mag er durchaus getreu die aufführungspraktischen Konventionen der Zeit wiedergegeben haben. Noch ein Beispiel sei genannt. In Takt 7 der autographen Partitur der Ouvertüre zu *Rodelinda* notierte Händel den Basso continuo als , jedoch  in seiner Skizze im Klaviersatz (Fitzwilliam Museum, Cambridge, 30.H.6, S. 73). Es kann also angenommen werden, dass diese Ouvertürensätze, was die rhythmischen Werte anlangt, nicht konsequent notiert wurden. Der punktierte Rhythmus galt allgemein als selbstverständliche Norm, so dass die vereinfachte Notierungsweise als solche verstanden und punktiert interpretiert wurde. Ein ähnliches Beispiel bietet Takt 7 von Nr. 5 (s. S. 44).

5. Arpeggio-Präludien

Verschiedene vollständige Stücke (die Nummern 17 sowie 25–28) sowie einzelne Abschnitte (in den Nummern 4, 18 und 33) bestehen aus einer Folge einfacher Akkorde mit einer Ausführungsvorschrift *Harpeggio*. Hier ist ein nur leicht arpeggiertes Anschlagen

der Akkorde völlig unzureichend; sie sind vielmehr in ein durchgehendes Arpeggio aufzulösen, das sich nicht auf den durch die notierten Akkorde markierten Umfang beschränken, aber die Fortschreitung der Stimmen berücksichtigen muss. Am Beispiel der Takte 1, 2 und 19 von Nr. 27 sei die geforderte Ausführung gezeigt:²



Der Herausgeber dankt der British Library, London, dem Fitzwilliam Museum, Cambridge, der Manchester Central Library, der New York Public Library, der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, im besonderen Herrn Dr. Heinz Ramge, dem Royal College of Music, London, dem Earl of Malmesbury und den Herren Gerald Coke und Edwin M. Ripin (New York) für die Erlaubnis zur Benutzung, Auswertung und Wiedergabe der in ihrem Besitz befindlichen Quellen sowie für freund-

liche Hinweise und bereitwillig erteilte Auskünfte, vor allem aber Herrn Peter Northway (University of Manchester) für alle Hilfe und Unterstützung.

Terence Best
(übersetzt von 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; kleingestochene Akzidenzien, die zu Ornamenten stehen, z. B. ♯, stammen vom Herausgeber. Zutat des Herausgebers sind auch die Zeichen Γ und L, mit denen Vorschläge zur Verteilung auf die beiden Hände des Spielers gegeben werden, ausgenommen die Zeichen auf den Seiten 36f. und 68f., die originalen Vorschriften (*l* und *r*) in den Quellen entsprechen.

² Es sei hier auch auf C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 (Faksimile-Nachdruck Leipzig 1957), hingewiesen, mit detaillierten Hinweisen sowie Beispielen für die Ausführung des Arpeggios (Kap. 41, § 13, S. 335ff.).

PREFACE

The present volume contains all Handel's harpsichord works which survive only in contemporary manuscript copies. The most important of these MSS are those which were written by Handel's copyists (J. C. Smith senior and his assistants), presumably on commission for various patrons. Fifteen of the pieces are individually ascribed to Handel in the sources, five others are in volumes which have his name on a title-page, and the remainder are in manuscripts which, although without direct reference, are devoted almost exclusively to his works. A full discussion and evaluation of the sources will be found in the Textual Commentary to volume IV/17 of the *Hallische Händel-Ausgabe*.

In the absence of autographs there is little direct evidence about dates of composition. Most of the pieces in the volume are evidently early works; it is unlikely that any were written after about 1720–2, when Handel virtually stopped composing for the harpsichord, and the majority must be very much earlier. The pieces are arranged in what the editor believes is their approximate chronological order: there being no historical evidence (except for no 34) the order has been determined on stylistic comparison. The Suites nos 1 and 2 may well be Handel's earliest surviving keyboard works; we may reasonably assume that they were written in his boyhood in Halle. The Chaconne in no 1 has only 26 variations in its original form as a Finale to the suite, while the longer version with 49 variations is found in all the sources as an independent piece having no connection with the suite. The variations which were added later are nos 3, 5–11, 15, 20, 22–4, 26–8, 32–3, 35–7, 41, 45; and the "ossias" in small type give the significant variants of the first version, in which variation 49 precedes variation 48.

The early period which ended with his departure from Hamburg for Italy in 1706 possibly covers nos 1–18. Handel earned his living in Hamburg partly by giving harpsichord lessons, and may have written some or all of those pieces for his pupils. In these early pieces the frequency of cadence-figure  will be observed; it seems to be especially typical of this period of Handel's life (see the opera *Almira*, and also nos 4 and 6 of the second collection of suites, 1733).

The Concerto no 23 and the Allegro no 33 seem to belong to the first English period (c. 1715). The Courante no 34 is almost certainly the latest composition in the volume, and was probably written c. 1720–2 – the Allemande which belongs to it was written out by Handel in fair copy about 1721, and the only extant copy of the Courante is from c. 1722 (see Vol. II, Appendix, p. 103f.)

Three pieces whose style gives rise to doubts about their authenticity are relegated to the Appendix.

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

1. Phrasing

In the music of Handel's time there was much more use of staccato, and of phrasing in pairs:  than in later styles.

2. Ornaments

The cadence figure  would at all times be trilled: , whether or not it is so marked, and other ornaments may be added at will by the player.

Trills begin with 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:

 performed:  In this case the trill 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, according to the mood and the prevailing melodic flow; e. g. Sonata no 22, bar 5: the appoggiaturas are semiquavers because the movement of the music is in semiquavers.

3. Chords

Chords in harpsichord music should be lightly broken.

¹ For further study of the proper performance of Baroque music, and the subject of extempore embellishment, the student is referred to the following authorities: Hans-Peter Schmitz, *Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik*, Berlin 1950, and *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel 1955; 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).

4. Dotted rhythms

In the music of the early 18th century the value of the dot was variable. Double-dotting as a notation was practically unknown, but was very common as a musical technique – they merely wrote a single dot and expected the player to realise from the style of the music when double-dotting was necessary. The opening of no 5 is an obvious case. In passages like

the following:  the performance was un-

derstood as  or . Handel used the conventional notation as much as anyone, although he occasionally wrote out the rhythm correctly, using rests, e. g. the Largo of the sixth suite in the 1720 collection.

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. There are, however, places in Handel where the literal reading seems correct, e. g. Sonata no 22, bars 5–6, where the figure  is followed by , which puts the matter beyond doubt, especially as the passage is not, on the whole, dotted; the dotted notes may simply require a trill. (See also bar 4 of the Allemande in the fourth suite in the 1720 collection).

The Overture of the Suite in D minor, no 11, is a special case. It is possible that the Grave should be played in a dotted rhythm, in the French style; the first four bars were later used in the Overture to *Il Pastor fido*, and contemporary copies of that work give conflicting versions of the rhythm – in the early Smith copy (British Library Add.Ms.16024) the quavers are dotted throughout; but in other MS copies and in the harpsichord arrangement published by Walsh, they are not dotted; while in Walsh’s edition of the parts, bar 2 is undotted, but bar 3 is dotted. The autograph full-score of *Il Pastor fido* is lost; Handel’s draft in short-score (Fitzwilliam, Cambridge, 30.H.10, p. 5) has:  in bars 2 and 3, while some of the later bars are dotted, and some even. The Smith copy may well show how the quavers were actually played. Chrysander had access to a copy of Walsh’s

harpsichord version, annotated by a late 18th century musician named Battishill; Battishill dotted all the pairs of even quavers, and double-dotted some of the dotted crotchets, and there is a note to the effect that this was how Handel used to play the piece (Chrysander edition, Vol 48, pp 196–7 and Preface p. VII). Battishill was born in 1738, so it is unlikely that he ever heard Handel play the overture to *Il Pastor fido*; but he may have transmitted faithfully the performing conventions of the period.

A significant detail is to be found in the overture to *Rodelinda*: in Handel’s autograph score, the bass of bar 7 is written: , while in his short-score draft the figure is notated:  (Fitzwilliam 30.H.6, p. 73).

The notation of these overtures was therefore inconsistent; it is likely that the dotted rhythm was normal, and that this was universally understood; so that the simpler notation was recognised as such, and played as if it were dotted. There is a similar case in bar 7 of no 5 (p. 44).

5. Arpeggio preludes

Several complete pieces (nos 17, 25–8) and parts of pieces (nos 4, 18, 33) consist of a series of plain chords and the word *Harpeggio*. It is quite inadequate merely to play the chords slightly spread; the music must dissolve into full arpeggios which fill the beat. The arpeggios need not necessarily adhere to the compass indicated by the chords, although the progression of the parts must be observed. The following is a sample of the style required, from no 27, bars 1–2, and 19:²



² In C. P. E. Bach’s *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, translated by William J. Mitchell, New York, 1948 (New edition by Eulenberg, 1974), there are detailed examples of the performance of these Arpeggio passages (Chapter 41).

The Editor wishes to thank the Trustees of the British Library, London, the Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge, the Manchester Central Library, the New York Public Library, the Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, and especially Dr Heinz Ränge; the Royal College of Music, London, the Earl of Malmesbury, Mr Gerald Coke and Mr Edwin M. Ripin of New York, for their great kindness and help, and permission to study and reproduce manuscript and printed sources in their possession; 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.). For practical convenience the pieces have been numbered separately. As far as possible, the typographical representation of the ornaments has also been adjusted to modern usage; small-type accidentals added to ornament signs, e. g. $\overset{\ast}{\flat}$ are editorial. Also editorial are the markings Γ and *L*, which indicate a suggested distribution between the hands, except those on pages 36, 37, 68 and 69, which are found in the sources as *l* and *r*.

© by Bärenreiter