

# HÄNDEL

## Klavierwerke I

Erste Sammlung von 1720

Die acht großen Suiten

## Keyboard Works I

First Set of 1720

The Eight Great Suites

HWV 426–433

Herausgegeben von / Edited by  
Rudolf Steglich

Neuausgabe von / New Edition by  
Terence Best

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 4224

Urtextausgabe aus: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, herausgegeben von der  
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Serie IV: *Instrumentalmusik*, Band 1 (BA 4049),  
vorgelegt von Rudolf Steglich, Neuausgabe von Terence Best.

Urtext Edition taken from: *Georg Friedrich Händel, Hallische Händel-Ausgabe*, issued by  
*Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft*, Series IV: *Instrumentalmusik*, volume 1 (BA 4049),  
edited by Rudolf Steglich, new edition by Terence Best.

---

© 2000 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
3. Auflage / 3rd Printing 2007  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
ISMN M-006-44624-7

# INHALT / CONTENTS

Vorwort .....	IV
Preface .....	X
Faksimiles /Facsimiles .....	XV
Suite Nr. 1 A-Dur HWV 426 / Suite no. 1 in A major HWV 426 .....	2
Suite Nr. 2 F-Dur HWV 427 / Suite no. 2 in F major HWV 427 .....	10
Suite Nr. 3 d-Moll HWV 428 / Suite no. 3 in D minor HWV 428 .....	18
Suite Nr. 4 e-Moll HWV 429 / Suite no. 4 in E minor HWV 429 .....	34
Suite Nr. 5 E-Dur HWV 430 / Suite no. 5 in E major HWV 430 .....	44
Suite Nr. 6 fis-Moll HWV 431 / Suite no. 6 in F-sharp minor HWV 431 .....	54
Suite Nr. 7 g-Moll HWV 432 / Suite no. 7 in G minor HWV 432 .....	61
Suite Nr. 8 f-Moll HWV 433 / Suite no. 8 in F minor HWV 433 .....	72

## Anhang/Appendix

1. Ursprünglicher Schluss-Satz (Satz 5) von Suite Nr. 2: Allegro F-Dur HWV 427/[5] / Original Finale (Movement 5) from Suite no. 2: Allegro in F major HWV 427/[5] .....	84
2. Erstfassung des ursprünglichen Schluss-Satzes von Suite Nr. 2: Prelude F-Dur HWV 488 / First Version of Original Finale from Suite no. 2: Prelude in F major HWV 488 .....	85
3. Vorform von Suite Nr. 3, Satz 1: Prelude d-Moll HWV 565 / Preliminary Form of Suite no. 3, Movement 1: Prelude in D minor HWV 565 .....	86
4. Variante zu Suite Nr. 3, Satz 5 / Variant of Suite no. 3, Movement 5 .....	87
5. Erstfassung von Suite Nr. 3, Satz 6: Lesson d-Moll HWV 495 a / First Version of Suite no. 3, Movement 6: Lesson in D minor HWV 495 a .....	89
6. Frühe Fassung von Suite Nr. 3, Satz 6 / Early Version of Suite no. 3, Movement 6 .....	92
7. Variante zu Suite Nr. 3, Satz 6: Lesson d-Moll HWV 495 b / Variant of Suite no. 3, Movement 6: Lesson in D minor HWV 495 b .....	96
8. Ursprüngliche Fassung von Suite Nr. 4, Satz 2 / Original Version of Suite no. 4, Movement 2 .....	100
9. Originalfassung von Suite Nr. 4, Satz 4, Takte 41–48 / Original Version of Suite no. 4, Movement 4, mm. 41–48 .....	101
10. Frühe Fassung von Suite Nr. 5, Satz 2 / Early Version of Suite no. 5, Movement 2 .....	102
11. Frühe Fassung von Suite Nr. 5, Satz 3 / Early Version of Suite no. 5, Movement 3 .....	104
12. Frühe Fassung von Suite Nr. 5, Satz 4 / Early Version of Suite no. 5, Movement 4 .....	106
13. Frühe Fassung von Suite Nr. 5, Satz 4 / Early Version of Suite no. 5, Movement 4 .....	109
14. Autographe Fassung von Suite Nr. 6, Satz 4 / Autograph Version of Suite no. 6, Movement 4 .....	112

# VORWORT

Während seines ganzen Lebens war Händel als brillanter Spieler auf den Tasteninstrumenten berühmt, und schon in seiner Jugend begann er, für sie zu komponieren. Sein früherer Unterricht bei Zachow umfasste auch das Studium der bedeutendsten im 17. Jahrhundert wirkenden deutschen Komponisten von Klaviermusik,<sup>1</sup> und ihr Einfluss zeigt sich in der Cembalomusik, die Händel schrieb, bis er 1706 von Hamburg nach Italien aufbrach.<sup>2</sup> Doch obgleich er die Italiener mit seinem Spiel in Erstaunen versetzte,<sup>3</sup> gibt es so gut wie keinen Beweis aus den vier Jahren seines Italienaufenthalts, dass er in dieser Zeit auch Musik für Tasteninstrumente komponiert hätte. Dieser scheint er sich erst wieder zugewandt zu haben, nachdem er sich 1712 endgültig in England niedergelassen hatte, und während der nächsten Jahre schrieb er eine beträchtliche Anzahl von Kompositionen für das Cembalo, die einen Höhepunkt um 1717 erreichten, als Händel auch mit der Musik in Cannons in Berührung kam.

Mit der Veröffentlichung dieser Kompositionen schien es Händel offensichtlich nicht eilig gehabt zu haben, doch wurden für Freunde und Gönner handschriftliche Kopien angelegt. Das früheste datierte Manuskript dieser Art ist ein gegenwärtig in der Sammlung des Earl of Malmesbury befindlicher Band, der ursprünglich Elizabeth Legh aus Adlington in Cheshire gehörte. Das von mehreren Kopisten<sup>4</sup> geschriebene Manuskript hat folgenden Titel: *Pieces for the HARPSICORD / compos'd by / Sign.<sup>r</sup> G. F. HANDEL / 1718*. Einen weiteren Band, ohne Titelseite, vermutlich

aber für einen ähnlichen Gönner bestimmt, kopierte einer von diesen Schreibern etwa zur gleichen Zeit, einen dritten John Christopher Smith senior etwa 1721.

Im Mai 1719 reiste Händel im Auftrag der Direktoren der neugegründeten Royal Academy of Music auf den Kontinent, um Sänger für die Oper zu engagieren, und war für den Rest dieses Jahres von London abwesend. In dem Zeitraum von seiner Abreise bis Anfang 1721 erschien eine nicht autorisierte Ausgabe einiger seiner Cembalowerke: *PIECES / à un & Deux Clavecins / COMPOSÉES / Par / Mr. HENDEL / A AMSTERDAM / Chez Jeanne Roger No. 490*.

Trotz des holländischen Impressums wurde diese Ausgabe zweifellos von John Walsh in London für den Druck vorbereitet, der offensichtlich geschäftliche Verbindungen zu der Firma Roger unterhielt. Die Sammlung ist in Walshs Stil gestochen, und einige Stücke tragen englische Titel oder Satzbezeichnungen: *Corrant, Jigg, Sonata for a Harpsicord with double Keys* u. a. Der Notentext basiert auf einer den bekannten Abschriften nahestehenden Quelle.

Es ist ungewiss, wann die Roger-Ausgabe erschien. Lesure<sup>5</sup> datiert sie auf ca. 1721, aber nach der Plattennummer 490 kann sie auch schon 1719 oder 1720 erschienen sein. Wenn sie vor der Mitte des Jahres 1720 veröffentlicht wurde, könnte sie für Händel der Anlass gewesen sein, sich um ein königliches Privileg zu bewerben, das ihm am 14. Juni 1720 bewilligt wurde und ihm auf 14 Jahre das Monopol für die Veröffentlichung seiner Werke sicherte. Der Hinweis auf „unautorisierte und fehlerhafte Kopien“ in seiner eigenen Ausgabe vom 14. November 1720 muss sich sicherlich auf den Roger-Druck beziehen, so dass entweder dieser schon erschienen war oder aber Händel von seiner bevorstehenden Veröffentlichung erfahren hatte.

Händels jetzt als erste Suiten-Sammlung bekannter Band wurde am 14. November 1720 von John Cluer mit folgendem Titel veröffentlicht: *Suites de Pieces / pour le Clavecin / Composées / par / G. F. Handel / PREMIER VOLUME / J. Cole Sculp. / London printed for the Author, / And are only to be had at Christopher Smith's in Coventry Street the Sign of y<sup>e</sup> Hand & Musick book y<sup>e</sup>*

1 Es existierte ein auf 1698 datiertes Heft mit Händels Initialen, das Abschriften von Kompositionen von Zachow, Alberti, Froberger, Krieger, Kerll, Ebner und Strungk enthielt. Vgl. *Händel-Handbuch*, Bd. 4: *Dokumente zu Leben und Schaffen*, Kassel und Leipzig 1985, S. 17.

2 Es gibt keine historischen Zeugnisse, um diese Werke zu datieren, aber überzeugende stilistische Beweise. Vgl. Terence Best, *Handel's harpsichord music: a checklist*, in: *Music in Eighteenth-Century England*, hg. von Christopher Hogwood und Richard Lockett, Cambridge 1983, S. 171–187.

3 Vgl. den Eintrag im Valesio-Tagebuch vom 14. Januar 1707 (*Händel-Handbuch*, Bd. 4, S. 26).

4 Zu den Händel-Kopisten vgl. Jens Peter Larsen, *Handel's Messiah. Origins, Composition, Sources*, Kopenhagen 1957, Kapitel 4; Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren* („*Handexemplare*“) (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 7), Hamburg 1972; Winton Dean, *Handel's Early London Copyists*, in: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, hg. von Peter Williams, Cambridge 1985, S. 75–97, rev. in Winton Dean, *Essays on Opera*, Oxford 1990, S. 8–21.

5 François Lesure, *Bibliographie des Editions musicales publiées par Etienne Roger et Michel Charles le Cène (Amsterdam 1696–1743)*, Paris 1969.

*upper end of the / Hay Market and by Richard Mear's Musical Instrumentmaker in St. Pauls Church Yard.*

Die acht Suiten wurden teils aus bereits früher komponierten Stücken zusammengestellt, darunter 16 aus den in der Roger-Ausgabe gedruckten (aus ihnen wählte Händel die besten aus und bevorzugte dabei die zuletzt entstandenen), teils aus neuen Sätzen, die er ausdrücklich zu diesem Zweck komponierte. Sein Vorgehen beschreibt er selbst in seiner Widmung an die englische Nation:

*Ich bin genötigt worden, einige der folgenden Stücke zu veröffentlichen, weil unautorisierte und fehlerhafte Kopien von ihnen in Umlauf gelangten. Ich habe verschiedene neue hinzugefügt, um das Werk brauchbarer zu machen, und wenn es wohlwollende Aufnahme finden wird, werde ich damit fortfahren, mehr zu veröffentlichen, da ich es für meine Pflicht halte, mit meinem geringen Talent einer Nation zu dienen, von der ich so großzügige Protektion empfangen habe.*

G F. Händel

Die auch in der Roger-Ausgabe erschienenen Sätze sind:

Suite 2: Sätze 1–4

Suite 4: Sätze 2–5

Suite 7: Sätze 1, 2 (in a-Moll), 3 (a-Moll), 4, 6 (Chacon)

Suite 8: Sätze 3, 4 (Aria), 5

Bei der Vorbereitung seiner Ausgabe von 1720 nahm Händel beträchtliche Änderungen in den Sätzen 2:1; 4:2, 4; und 7:1, 4<sup>6</sup> vor, geringfügige Veränderungen in einigen anderen Sätzen. Bereits früher geschrieben (etwa 1717) waren die Sätze 3:2; 4:1; und 8:2 sowie die Suiten 1, 5 (in einer frühen Fassung, mit einem Arpeggio-Prelude) und 6 (ebenfalls mit einem Arpeggio-Prelude). Die „verschiedenen neuen“ für die Ausgabe von 1720 komponierten Sätze waren 3:1, 3, 4, 6; 5:1; 6:1; und 8:1.

Suite 2 hatte Händel ursprünglich mit einem fünften Satz komponiert, einem Allegro, das in den Handschriften und in der Roger-Ausgabe überliefert ist. Im Autograph strich Händel den Satz, tilgte am Ende der Fuge den Eintrag *Segue l'Allegro* und schrieb stattdessen *Fine G. F. Handel*. Das verworfene Allegro taucht später wieder als Präludium G-Dur (HWV 442<sup>1b</sup>) in der zweiten Suiten-Sammlung auf (vgl. Anhang, Nr. 1 und 2, sowie das Faksimile in HHA IV/5: *Klavierwerke II*).

<sup>6</sup> 2:1 steht für Suite 2, Satz 1; 7:1, 4 steht für Suite 7, Sätze 1 und 4.

In den ersten Satz von Suite 3 sind fünf Takte des Prelude HWV 561 eingearbeitet, das in Handschriften und in der Roger-Ausgabe erhalten ist, außerdem Teile des Prelude HWV 565, das in zwei handschriftlichen Quellen vorliegt (vgl. Anhang, Nr. 3). Satz 5 ist eine Überarbeitung des Air mit sieben Variationen aus der frühen d-Moll-Suite HWV 449 (HHA IV/17, Nr. 12); von Satz 6 gibt es mehrere interessante Vorgänger (vgl. Anhang, Nr. 5–7), deren letzter eine Cembalobearbeitung (vielleicht von Händels selbst) des Finales der Ouvertüre zu *Il Pastor fido* ist.

Suite 4 bestand ursprünglich nur aus den konventionellen vier Suitensätzen und erhielt durch die Hinzufügung der Fuge mehr Gewicht. Die frühen Fassungen der Sätze 2 und 4 siehe im Anhang unter Nr. 8 und 9.

Für Suite 5 gab es zeitweise ein Arpeggio-Prelude (HWV 566; siehe HHA IV/17, *Klavierwerke IV*, Nr. 28). Der berühmte Variationensatz, der in England seit dem frühen 19. Jahrhundert als „Der harmonische Grobschmied“ bekannt ist (ein nicht authentischer Titel, der die Erfindung einer absurden Geschichte über seine Entstehung im Gefolge hatte)<sup>7</sup>, existierte zuerst als selbständige „Chaconne“ in G-Dur. Seine Komposition verlief über drei Vorstufen:

1. die Fassung von Anhang-Nr. 12
2. die Fassung von Anhang-Nr. 13
3. eine überarbeitete Version der zweiten Fassung,<sup>8</sup> nach E-Dur transponiert, da Händel offensichtlich beschlossen hatte, die Variationen mit dem bereits in dieser Tonart komponierten Satzpaar Allemande-Courante (frühe Fassungen, Anhang, Nr. 10 und 11) zu verbinden. In der Quelle mit der einzigen Abschrift der dritten Fassung sind diese drei Sätze zusammengestellt. Für den Abdruck von Suite 5 in der Ausgabe von 1720 wurden die Variationen nochmals überarbeitet und das neu komponierte Präludium vorangestellt. (Zu welchem Zeitpunkt das Prelude HWV 566 komponiert wurde, ist nicht bekannt; in den beiden Handschriften, die es enthalten, folgen ihm Allemande und Courante in ihrer überarbeiteten Fassung.)

Suite 6 beginnt in allen handschriftlichen Quellen, einschließlich des Autographs, mit dem Arpeggio-Prelude HWV 570 (HHA IV/6, *Klavierwerke III*, Nr. 15).

<sup>7</sup> Vgl. Newman Flower, *George Frideric Handel, his Personality and his Times*, London 1923, S. 120f. (Reprint 1959, S. 139f.), deutsch von Alice Klengel: *Georg Friedrich Händel. Der Mann und seine Zeit*, Leipzig 1925, S. 109–111.

<sup>8</sup> Zu Einzelheiten dieser Fassung siehe den *Critical Report*.

Suite 7 wurde aus Sätzen in g-Moll zusammengestellt, die ursprünglich Bestandteil anderer Kompositionen waren: Satz 1 ist eine Bearbeitung der Overtüre zur Kantate *Cor fedele* (HWV 96, 1707), die später in der Pasticcio-Oper *Oreste* (1734) wiederverwendet wurde; die Sätze 2 und 3 bilden in frühen Quellen zusammen mit einem vorangestellten Arpeggio-Präludium (HWV 572, HHA IV/6, Nr. 21) eine selbstständige Suite; Satz 4 gehört zu der frühen g-Moll-Suite (HWV 439), die später als sechste der zweiten Sammlung gedruckt wurde (vgl. HHA IV/5, revidierte Ausgabe). Auch die Sätze 5 und 6 sind frühe Kompositionen. In zwei Quellen sind die Sätze 1 und 5 mit zwei Menuetten zusammengestellt (vgl. *Critical Report*).

Suite 8 besteht in den meisten frühen Quellen nur aus den Sätzen 3–5, denen in einer einzigen Abschrift ein Arpeggio-Präludium (HWV 568, HHA IV/17, Nr. 26) vorangestellt ist.

Drei Sätze ausgenommen, bilden alle anderen in der Roger-Ausgabe gedruckten Stücke die Basis für die zweite Sammlung von Suiten, die Walsh 1732 bis 1733 herausbrachte (vgl. HHA IV/5).

Die unter Verwendung von Kupferplatten hergestellte Ausgabe von 1720 zeigt eine gute Stichqualität, wenn auch beeinträchtigt durch etwa 30 Fehler, von denen 18 in den erhaltenen Exemplaren handschriftlich korrigiert wurden.

Etwa 1722<sup>9</sup> erschien eine zweite Auflage, mit schmuckvollere Titelseite und folgendem Zusatz zum Impressum: *Engraved and Printed at Cluer's Printing-Office in Bow-Church-Yard, Cheapside; where all manner of Business is printed, and all / sorts of Copper Plates curiously Engrav'd*. Erhaltene Exemplare dieser Auflage besitzen ebenfalls die handschriftlichen Korrekturen.

Um 1725 erschien eine dritte Auflage, mit der gleichen Titelseite wie die zweite, aber mit veränderter Interpunktion in Händels Widmung (vgl. *Critical Report*). Die handschriftlich in die Exemplare der ersten beiden Auflagen eingetragenen Korrekturen waren nunmehr auf den Stichplatten ausgeführt worden. Diese Auflage stellt also die korrigierte endgültige Fassung der Cluerschen Ausgabe dar. Offensichtlich verwandte Händel beträchtliche Mühe auf diese Auflage, so dass ihr Text generell als definitiv zu gelten hat. Trotzdem gibt es einige Druckfehler und Auslassungen, die der Aufmerksamkeit des Korrektors entgegen und der Verbesserung bedürfen.

<sup>9</sup> Vgl. William C. Smith, *Handel. A Descriptive Catalogue of the Early Editions*, London 1960 (Nachdruck 1970), S. 248.

Walsh erwarb Exemplare von Cluers Ausgabe nach dessen Tod im Jahr 1728 und vertrieb sie; etwa 1736 druckte er eine eigene neu gestochene Ausgabe. Er verwendete dafür die Titelseite seiner 1732–1733 erschienenen Ausgabe der zweiten Suiten-Sammlung, auf der *Second Volume* getilgt wurde. Der Walsh-Druck weist eine Anzahl von Abweichungen gegenüber Cluers Ausgabe auf. Einige von ihnen sind bloße Stichfehler, andere sind Korrekturen von Fehlern im Cluerschen Text, und die Möglichkeit ist nicht auszuschließen, dass Händel dabei seine Hand im Spiel hatte.

Zwei Nachdrucke wurden etwa 1734–1736 außerhalb Englands herausgebracht: einer von Jeanne Rogers Nachfolger, ihrem Schwager Michel Charles le Cène in Amsterdam, der andere von Leclerc und Boivin in Paris. Die Pariser Ausgabe ist eine Kopie der Ausgabe von le Cène; beide weisen Korrekturen des Cluer-Textes auf, doch ist es ganz unwahrscheinlich, dass diese die Autorisierung des Komponisten besaßen.

## DER VORLIEGENDE TEXT

Primärquelle des vorliegenden Notentextes ist die dritte Auflage von Cluers Ausgabe. Neben den Drucken von Walsh, le Cène und Leclerc gibt es wichtige handschriftliche Quellen, unter ihnen auch einige Autographe, die zahlreiche zusätzliche Informationen zum Notentext bieten. In den meisten Fällen enthalten die Abschriften die früheren Fassungen der Stücke, die Händel für die Ausgabe von 1720 überarbeitete, selbst dann, wenn diese Abschriften erst nach deren Veröffentlichung angelegt wurden; hinsichtlich der unverändert übernommenen Stücke setzen uns die handschriftlichen Quellen in die Lage, die Fehler der Ausgabe von 1720 mit ziemlicher Sicherheit zu korrigieren. Eine detaillierte Quellenübersicht enthält das Vorwort zu HHA IV/1, *Klavierwerke I, revidierte Ausgabe*, (BA 4049) sowie der *Critical Report* zu den Klavierwerken (Serie IV, Bände 1, 5, 6 und 17).

## ENTLEHNUNGEN

Suite 1  
Satz 3 und die Arie „Nehmt mich mit, verzagte Scharen“ aus *der Brockes-Passion* (1716/1717) haben einiges Material gemeinsam: die Takte 5–10 der Arie entsprechen den Takten 6–10 und 45–49 der Courante.

## Suite 6

Satz 3 geht zurück auf das Allegro der Symphony zu dem Anthem für Cannons (*Chandos-Anthem*) *In the Lord put I my trust*, HWV 247 (1717). Änderungen in den Anfangstakten im Autograph des Anthems zeigen, dass die Cembalofuge die jüngere Fassung ist. Der einleitende Gedanke von Satz 4 kehrt wieder in dem Duett „Happy we“ in *Acis and Galatea* (1718).

## Suite 7

Satz 1 ist eine Bearbeitung für Cembalo der Overtüre der Kantate *Cor fedele* (HWV 96, 1707), die vor 1717 entstand. Die ersten vier Takte von Satz 6 werden zitiert in den Takten 43–47 des ersten Satzes des Orgelkonzerts op. 7 Nr. 1 (HWV 306, 1740), die Takte 29–32 in Takt 59 dieses Satzes.

## Suite 8

Satz 2 wurde für die Sonate g-Moll HWV 404 für Oboe, zwei Violinen und Basso continuo arrangiert. Der einleitende Gedanke von Satz 4 erscheint auch in *Dixit Dominus* (HWV 232, 1707), Nr. 6: „Dominus a dextris“, in dem Terzett „O Donnerwort“ aus der *Brookes-Passion* und in dem Chor „Mourn all ye Muses“ in *Acis and Galatea*.

## PROBLEME DER INTERPRETATION

### Suite 1, Satz 1

Die Arpeggio-Vorschrift (Händel schreibt gewöhnlich *Harpegg*.) verlangt, dass die Akkordtöne nicht nur einfach auf- oder abwärts nacheinander angeschlagen werden, sondern breit arpeggiert in durchgängiger Bewegung, in flexiblem Rhythmus und mit reichlichem Rubato. Ähnliche Stellen gibt es am Ende der Präludien der Suiten 5 und 6.

Flexibilität verlangt auch Takt 10: Im Druck von 1720 und in einer der Abschriften ist die erste Notengruppe der rechten Hand über dem zweiten Viertel der linken Hand platziert; das ergibt zwar die wünschenswerte Weiterführung des Arpeggios in der linken Hand, aber nur drei Viertel im Takt; es mag jedoch durchaus so beabsichtigt sein – viele Arpeggio-Präludien aus dieser Zeit besitzen unregelmäßige Taktlängen.

Ganz ähnlich ist es in Takt 19: Der E-Dur-Akkord in der linken Hand klingt besser, wenn er, um ein Achtel verzögert, mit dem h' in der rechten Hand zusammenfällt. Das entspricht der Lesart in zwei Abschriften und ist harmonisch sinnvoll.

### Suite 2, Satz 1; Suite 3, Satz 5

Die Differenzierung zwischen normal und klein gestochenen Noten entspricht genau der Ausgabe von 1720, auch wenn sie nicht von Bedeutung scheint und für die Ausführung belanglos ist.

### Suite 3, Satz 2

Die Punktierung des ersten Achtels des Fugenthemas sollte wohl im ganzen Satz beibehalten werden. Das folgende Achtel des Subjekts ist bei dessen erstem Auftreten im Autograph und in der Ausgabe von 1720 punktiert.

### Suite 4, Satz 1

Die mit \*) bezeichneten Viertelnoten in den Takten 55, 64 und 70 stehen nicht in der Ausgabe von 1720, jedoch in allen handschriftlichen Quellen. Dass sie in der Ausgabe von 1720 weggelassen wurden, mag unbeabsichtigt geschehen sein.

In Takt 59 hat keine Quelle Akzidenzien für die Mittelstimme; trotzdem scheint für # das 3. und 4. Sechzehntel (eis' – dis') gefordert zu sein.

### Suite 4, Satz 2

Die Figur  $\frac{7}{8}$  in Takt 4 sollte notengetreu gespielt werden und nicht  $\frac{7}{8}$ , wie es manchmal geschieht. Der Satz ist nicht durch punktierten Rhythmus bestimmt, und die punktierte Note ist hier wahrscheinlich mit einem Triller zu versehen.

### Suite 4, Satz 4

Dieses Stück verlangt zusätzliche Verzierungen und in den Wiederholungen ist eine maßvolle Ausschmückung der melodischen Linie erwünscht; die Takte 41–44 könnten etwa in dieser Art wiederholt werden:



### Suite 4, Satz 5

Der Ossia-Vorschlag für den Bass in Takt 23 entspricht Takt 8 und folgt der Lesart in zwei Abschriften. In der Cluer-Ausgabe steht nur der erste der beiden gebundenen Akkorde, sie ist hier also möglicherweise fehlerhaft.

### Suite 6, Satz 1

Hier scheint Händel bewusst und eindeutig zwischen  $\frac{7}{8}$  und  $\frac{7}{8}$  (Takte 2 und 3) unterschieden zu haben, so dass die traditionelle Vorstellung von der Reduzierung dieser Notierung auf das eine Modell

$\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  eine voreilige Vereinfachung des Problems sein dürfte.<sup>10</sup> In Takt 12 beispielsweise ist die notengetreue Ausführung weit angemessener, da der vorherrschende punktierte Rhythmus im vorangehenden halben Takt endet: Die punktierten Sechzehntel verlangen wahrscheinlich nur einen Triller.

Entsprechend sollte die Figur  $\text{♩}$  in den Takten 8 und 9 zwar  $\text{♩}$  gespielt werden, in Takt 4 und 11 dagegen wahrscheinlich  $\text{♩}$ , mit Sicherheit aber in Takt 1. In Takt 10 wird  $\text{♩}$  mit Rücksicht auf den Zusammenhang zu  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$ . Das arpeggierte dritte Viertel der Takte 3 und 8 ist wahrscheinlich punktiert auszuführen:  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  bzw.  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$ . Hier bestimmen Kontext und gesunder Menschenverstand die Ausführung.

#### Suite 7, Satz 1

Die Orchesterfassung in HWV 96 hat keine Tempovorschriften für die langsamen Abschnitte, aber *Vivement* als Vorschrift für den fugierten Teil; im *Oreste* ist *Largo* am Beginn vorgeschrieben, *Presto* für den fugierten Abschnitt und *Lentement* bei der Wiederkehr des langsamen Abschnitts (Takt 57 der Cembalofassung).

Die kleineren Noten in Takt 43 stammen aus der zweiten Violinstimme der Orchesterfassung und wurden vom Herausgeber ergänzt, da hier eine Lücke zu sein scheint.

Im allgemeinen gelten die Konventionen des französischen Stils:  $\text{♩}$   $\text{♩}$  steht also für  $\text{♩}$   $\text{♩}$ ;  $\text{♩}$   $\text{♩}$  in Takt 1 entspricht  $\text{♩}$   $\text{♩}$  in der Ausführung. Im *Presto* ist die Figur  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  wahrscheinlich stets  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  zu spielen. Hier ist zu beachten, dass Händel diese Figur rhythmisch korrekt notiert, wenn sie von einer anderen Stimme im Rhythmus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  begleitet wird, dass er aber die einfachere Notierungsweise gebraucht, sobald sie allein auftritt; er deutet damit an, dass auf jeden Fall die unruhige Wirkung vermieden werden soll, die entsteht, wenn die Stimmen nicht einander angepasst werden. Die Abschriften bieten hier widersprechende Lesarten ohne jede Konsequenz, während der Druck von 1720 ganz konsequent ist.

#### Suite 8, Satz 1

Die Anmerkungen zum Prelude in Suite 6 gelten auch hier. Der wiedergegebene Notentext folgt exakt der Ausgabe von 1720; einige Modifizierungen des notier-

ten Rhythmus erscheinen jedoch angebracht. Die Bassfigur  $\text{♩} \text{♩}$  in Takt 5 könnte  $\text{♩} \text{♩}$  gespielt werden, um mit der Gestalt der zuvor zweimal auftretenden Phrase übereinzustimmen; und die Figur  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  in den Takten 12, 14, 15, 16 und 20 muss sicher  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  gespielt werden. Ein interessantes Detail ist die Figur  $\text{♩}$  im Tenor in Takt 13 (2. Viertel), deren Sechzehntel d' in der Cluer-Ausgabe genau über dem Zweiunddreißigstel f der Bass-Stimme steht, womit die korrekte Ausführung  $\text{♩}$  angedeutet wird. Mit der Fermate in Takt 20 wird wahrscheinlich eine kurze Auszierung angezeigt, etwa:



#### Suite 8, Satz 3

In der zweiten Hälfte von Takt 22 haben alle Quellen d, d' und d'', denn die originale Tonartvorzeichnung verwendet nur drei b und vor diesen Noten ist kein b als Akzidens notiert. Ein Mollakkord, mit des an Stelle von d, erscheint jedoch harmonisch sinnvoller.

#### Anhang, Nr. 12

Die Lesart der ersten Hälfte von Takt 16 ist vermutlich falsch. Wahrscheinlicher ist, dass hier wie in den anderen Fassungen (vergl. die analogen Stellen im Hauptteil und im Anhang, Nr. 13) die zweite Hälfte von Takt 15 wiederholt werden sollte.

Der Herausgeber dankt der British Library, London, dem Fitzwilliam Museum, Cambridge, der Bibliothèque Nationale, Paris, der Henry Watson Music Library, Manchester, dem Museum of Fine Arts, Boston, und der New York Public Library für die Erlaubnis zur Benutzung und Wiedergabe der in ihrem Besitz befindlichen handschriftlichen und gedruckten Quellen, im besonderen aber dem Earl of Malmesbury und Mr. Gerald Coke (†) für ihre freundliche Unterstützung und Hilfe.

Terence Best  
(Übersetzung: Siegfried Flesch)

<sup>10</sup> Vgl. Terence Best, *Interpreting Handel's Rhythmic Notation – Some Reflections on Modern Practice*, in: *Handel. Tercentenary Collection*, hg. von Stanley Sadie und Anthony Hicks, London 1987, S. 279–290.

## ZUR EDITION

Die *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA), auf der der Notentext dieser Ausgabe beruht, ist eine Kritische Gesamtausgabe der Werke Händels auf der Grundlage aller bekannten Quellen. Als Grundsatz gilt, dass die Quellen mit höchstmöglicher Genauigkeit, jedoch in moderner Notenschrift wiedergegeben werden.

Mit Ausnahme der Werktitel und Überschriften sind in den Notenbänden alle Hinzufügungen gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (Wörter, dynamische Zeichen, Trillerzeichen) und Ziffern durch kursiven Druck, Staccatostriche und -punkte, Fermaten, Ornamente und Pausen durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung. Ohne Kennzeichnung ergänzt werden Bögen

von der Vorschlags- zur Hauptnote, Ganztaktpausen und Akzidenzien. Ebenfalls ohne Kennzeichnung werden offensichtliche Fehler der Quellen berichtet, aber im *Critical Report* verzeichnet. Stielung und Balkung der Noten, die Wiedergabe der dynamischen Zeichen, Akzidenzien sowie die Bezeichnung der Triolen erfolgen in der heute gebräuchlichen Form. Auch die Ornamente werden, soweit möglich, typographisch modernen Gewohnheiten angepasst; Akzidenzien zu Verzierungszeichen sowie die Zeichen  $\Gamma$  und  $L$  sind Zutat des Herausgebers. Nach Möglichkeit folgt die Nummerierung der einzelnen Sätze der größeren Werke dem Händel-Werkverzeichnis (HWV). Der *Critical Report* zu den Klavierwerken (Serie IV, Bände 1, 5, 6 und 17) ist separat veröffentlicht.

# PREFACE

Throughout his life Handel was famous as a brilliant performer on keyboard instruments, and he began composing for them in his youth: his early training under Zachow included the study of the most important 17th-century German composers for the keyboard,<sup>1</sup> and their influence can be seen in the harpsichord music which he had written by the time he left Hamburg for Italy in 1706.<sup>2</sup> Yet although he dazzled the Italians with his playing,<sup>3</sup> there is little evidence from his four years in Italy of actual composition of keyboard music. He seems to have taken it up again only after he settled in England in 1712, and during the next few years he wrote a large number of harpsichord works, with a peak about 1717, when he was becoming involved with the music at Cannons.

Apparently Handel was in no hurry to publish these compositions, and manuscript copies were made for friends and patrons. The earliest dated manuscript of this kind is a volume now in the Earl of Malmesbury's collection, and originally belonging to Elizabeth Legh, of Adlington in Cheshire. The manuscript is in the hand of various copyists,<sup>4</sup> and has the title page *Pieces for the HARPSICORD / compos'd by Sign.<sup>r</sup> G. F. HANDEL / 1718*. Another volume, without title page, but perhaps intended for a patron of the same kind, was written by one of these copyists at about the same time; a third was copied by J. C. Smith senior about 1721.

In May 1719 Handel was sent abroad by the Directors of the newly-formed Royal Academy of Music, with the object of engaging singers for the Opera; he

was away from London for the rest of the year. Sometime between his departure and early in 1721 there appeared an unauthorised edition of some of his harpsichord pieces: *PIECES / à un & Deux Clavecins / COMPOSÉES / Par / Mr. HENDEL / A AMSTERDAM / Chez Jeanne Roger No. 490*.

In spite of the Dutch imprint, it is clear that the edition was prepared by John Walsh of London, who seems to have had some business association with the Roger firm: the work is engraved in Walsh's style, and some pieces have English titles – *Corrant, Jigg, Sonata for a Harpsicord with double Keys etc.* The musical text derives from a source related to the manuscript copies.

It is not certain when the 'Roger' edition appeared; F. Lesure<sup>5</sup> gives a date of *c.* 1721, but the plate-number 490 could make it as early as 1719 or 1720. If it was published before the middle of 1720, it could have been the reason why Handel applied for the Royal Privilege (granted 14 June 1720) which gave him the monopoly to publish his own work for 14 years; the remark about "Surreptitious and incorrect copies" in his own edition of 14 November 1720 must surely refer to the 'Roger' print, so either this had already appeared, or Handel was aware of its impending publication.

Handel's volume, now known as the 'First Set of Suites', was published by John Cluer on 14 November 1720, with the following title-page: *Suites de Pieces / pour le Clavecin / Composées / par / G. F. Handel / PREMIER VOLUME / J. Cole Sculp. / London printed for the Author, / And are only to be had at Christopher Smith's in Coventry Street the Sign of y<sup>e</sup> Hand & Musick book y<sup>e</sup> upper end of the / Hay Market and by Richard Mear's Musical Instrumentmaker in St. Pauls Church Yard.*

The eight suites were assembled partly from pieces already written, including sixteen of those which appear in the Roger edition (Handel selected the best of them, mostly the more recently composed ones) and partly from new pieces which were specially written for the occasion. Handel described his procedure in his dedication to the English nation:

1 There was once in existence a musical notebook with Handel's initials, dated 1698, containing compositions by Zachow, Alberti, Froberger, Krieger, Kerll, Ebner and Strungk. See *Händel-Handbuch*, vol. 4: *Dokumente zu Leben und Schaffen*, Kassel and Leipzig 1985, p. 17.

2 There is no historical evidence for dating these works, but there is convincing stylistic evidence. See Terence Best, *Handel's harpsichord music: a checklist*, in: *Music in Eighteenth-Century England*, ed. Christopher Hogwood and Richard Lockett, Cambridge 1983, pp. 171–187.

3 For instance, the entry in the Valesio Diary for 14 January 1707. See *Händel-Handbuch*, vol. 4, p. 26.

4 For the Handel copyists see Jens Peter Larsen, *Handel's Messiah. Origins, Composition, Sources*, Copenhagen 1957, Chapter 4; Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren ("Handexemplare")* (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. 7), Hamburg 1972; Winton Dean, *Handel's Early London Copyists*, in: *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays*, ed. Peter Williams, Cambridge 1985, pp. 75–97, rev. in Winton Dean, *Essays on Opera*, Oxford 1990, pp. 8–21.

5 François Lesure, *Bibliographie des Editions musicales publiées par Etienne Roger et Michel Charles le Cène (Amsterdam 1696–1743)*, Paris 1969.

*I have been obliged to publish Some of the following lessons because Surreptitious and incorrect copies of them had got abroad. I have added several new ones to make the Work more usefull which if it meets with a favourable reception: I will Still proceed to publish more reckoning it my duty with my Small talent to Serve a Nation from which I have receiv'd so Generous a Protection.*

G F. Handel

The pieces which appear also in the Roger edition are:

Suite 2: movements 1–4

Suite 4: movements 2–5

Suite 7: movements 1, 2 (in A minor), 3 (in A minor), 4, 6 (*Chacon*)

Suite 8: movements 3, 4 (*Aria*), 5

In preparing the 1720 edition Handel made important revisions in movements 2:1; 4:2, 4; and 7:1, 4,<sup>6</sup> and slighter ones in other pieces. Already written (c. 1717) were movements 3:2; 4:1; 8:2, and suites 1, 5 (in an early version, with an ‘arpeggio’ prelude), and 6 (with ‘arpeggio’ prelude); the ‘several new ones’ composed for the 1720 edition were movements 3:1, 3, 4, 6; 5:1; 6:1; and 8:1.

Suite 2 was originally composed with a fifth movement, an *Allegro*, which appears in the manuscripts and the Roger edition. In the autograph the piece is crossed out, the words *Segue l'Allegro* at the end of the fugue have been deleted, and *Fine G. F. Handel* substituted. The rejected *Allegro* appeared as a *Preludio* in G (HWV 442<sup>1b</sup>) in the second set of suites (see Appendix 1 and 2, and facsimile in Volume II, HHA IV/5).

The first movement of Suite 3 incorporates five bars of a prelude (HWV 561) which occurs in the manuscripts and the Roger edition, and parts of another (HWV 565) which survives in two manuscript sources (see Appendix 3). The fifth movement is a revision of an *Air* with seven variations belonging to an early suite in D minor (HWV 449, HHA IV/17, no 12); the sixth has several interesting antecedents, which are given as Appendix 5–7; the last of these is a keyboard arrangement, probably by Handel himself, of the finale of the overture in *Il Pastor Fido*.

Suite 4, which previously consisted only of the four movements of the conventional suite, was made more substantial by the addition of the fugue. For the early versions of movements 2 and 4, see Appendix 8 and 9.

Suite 5 had at one stage an ‘arpeggio’ prelude (HWV 566, HHA IV/17, no 28). The famous set of variations (known in England from early in the 19th century as ‘The Harmonious Blacksmith’, a spurious title which led to the invention of an absurd story about its origins<sup>7</sup>) began life as an independent ‘Chaconne’ in G major; its composition went through three preliminary stages:

- 1) the version of Appendix 12
- 2) the version of Appendix 13
- 3) a revision of 2)<sup>8</sup>, now transposed into E major because Handel had evidently decided to join the variations with the *Allemande* and *Courante* already composed in that key (in their early versions, see Appendix 10 and 11). The only copy of version 3 places the three movements together. The suite was prepared for the 1720 edition by a further reworking of the variations and the composition of the new prelude. (At what stage the prelude HWV 566 was composed is not clear – in the two manuscript copies which contain it, it is followed by the *Allemande* and *Courante* in their revised versions.)

Suite 6 has an ‘arpeggio’ prelude, HWV 570 (HHA IV/6, no 15), in the manuscript sources, including the autograph.

Suite 7 was assembled from pieces in G minor which were originally grouped differently: the first movement is an arrangement of the overture of the cantata *Cor fedele* (HWV 96, 1707), which was used again in the pasticcio opera *Oreste* (1734); movements 2 and 3 are found in the early sources as an independent suite, preceded by a short ‘arpeggio’ prelude (HWV 572, HHA IV/6, no 21); the fourth movement is part of an early suite in G minor (HWV 439) which was later published as no 6 of the second set (see HHA IV/5, revised edition); movements 5 and 6 are also early works; 1 and 5 are placed together, with two minuets, in two sources (see Critical Report).

Suite 8 has only movements 3–5 in most of the early sources, but in one manuscript these are preceded by an ‘arpeggio’ prelude (HWV 568, HHA IV/17, no 26).

All but three of the other pieces which were printed in the Roger edition form the basis of the second set of suites issued by Walsh in 1732–1733 (see HHA IV/5).

6 2:1 stands for Suite 2, first movement; 7:1, 4 stands for Suite 7, movements 1 and 4.

7 See Newman Flower, *George Frideric Handel, his Personality and his Times*, London 1923, pp. 120–121 (Reprint 1959, pp. 139–140).

8 Details of this version are given in the Critical Report.

The 1720 edition was finely engraved on copper plates, although marred by some thirty mistakes, of which 18 are corrected in manuscript in the surviving copies of the edition.

About 1722<sup>9</sup> there appeared a second issue, with a more ornate title-page, and the following addition to the imprint: *Engraved and Printed at Cluer's Printing-Office in Bow-Church-Yard, Cheapside; where all manner of Business is printed, and all / sorts of Copper Plates curiously Engrav'd*. Surviving copies of this second issue also have the manuscript corrections.

About 1725 a third issue appeared, with the same title-page as the second, and with alterations to the punctuation of Handel's dedication (see Critical Report). The corrections which had appeared in manuscript in the first two issues were now engraved on the plates. This issue, therefore, represents the final correction of the Cluer edition. It is clear that Handel took a great deal of trouble over it, and its text must in general be regarded as definitive; nevertheless there are some misprints and omissions which escaped the proof-reader's notice and require correction.

Copies of the Cluer edition were acquired and sold by Walsh when Cluer died in 1728, and in due course, about 1736, he re-engraved and reprinted it; he used the title-page which had served for his issue of the second set of suites in 1732–1733, with *Second Volume* blocked out. The Walsh edition has a number of differences from the Cluer edition: some of these are simply mistakes, but others are corrections of errors in the Cluer text, and the possibility cannot be discounted that Handel had a hand in them.

Two foreign reprints were issued about 1734–1736: one by Jeanne Roger's successor, her brother-in-law Michel Charles le Cène of Amsterdam, the other by Leclerc and Boivin of Paris. The Paris edition is a copy of the le Cène; both these texts have corrections to the Cluer text, but it is most unlikely that these have the authority of the composer.

## THE TEXT

The primary source for our text is the third impression of the Cluer edition. As well as the Walsh, le Cène and Leclerc editions there are important manuscript sources, including some autographs, which

give much additional information concerning the text. In most cases the manuscript copies give the earlier versions of those pieces which Handel revised for the 1720 edition, even when the copies were made after its publication; but for the pieces which were unchanged, the manuscript sources enable us to correct the mistakes of the 1720 edition with reasonable certainty. A detailed review of the sources can be found in the Preface to HHA IV/1, *Klavierwerke I, revised edition*, (BA 4049) as well as in the Critical Report for the keyboard music (series IV, vol. 1, 5, 6, and 17).

## BORROWINGS

### Suite 1

The third movement has some material in common with parts of the aria "Nehmt mich mit, verzagte Scharen" in the *Brockes Passion* (1716–1717). Aria bars 5–10 = Courante bars 6–10, 45–49.

### Suite 6

The third movement is derived from the Allegro in the Symphony of the Chandos Anthem *In the Lord put I my trust* (HWV 247, 1717). Changes made in the opening bars in the autograph of the anthem version show that the keyboard fugue is the later. The opening idea of the fourth movement recurs in the duet "Happy we" in *Acis and Galatea* (1718).

### Suite 7

The first movement is a keyboard arrangement of the overture in the cantata *Cor fedele* (HWV 96, 1707), made before 1717. The opening four bars of the sixth movement are quoted in the first movement of the organ Concerto Op 7 no 1 (HWV 306, 1740), bars 43–47; bars 29–32 are quoted in bar 59 of the concerto movement.

### Suite 8

The second movement was arranged for oboe, 2 violins and continuo in the Sonata in G minor, HWV 404. The opening idea of the fourth movement occurs in *Dixit Dominus* (HWV 232, 1707), no 6, "Dominus a dextris"; in the Terzetto "O Donnerwort!" in the *Brockes Passion*; in the chorus "Mourn all ye Muses" in *Acis and Galatea*.

<sup>9</sup> See William C. Smith, *Handel. A Descriptive Catalogue of the Early Editions*, London 1960 (Reprint 1970), p. 248.

## PROBLEMS OF INTERPRETATION

### Suite 1, first movement

The direction *Arpeggio* (or *Harpegg*, as Handel usually writes it) means that the chords must be fully arpeggiated in a continuous flow of notes, rather than being simply spread once up or down. The effect should be of an improvisation, with flexible rhythms and a good deal of *rubato*. Similar passages occur at the end of the preludes to Suites 5 and 6.

Flexibility is also required in bar 10. In the 1720 edition and in one of the manuscript copies the first group in the right hand is set over the second beat in the left: this gives a very desirable continuity to the arpeggio, but only three beats to the bar; it may well be what is intended – many ‘arpeggio’ preludes of the period have irregular bar-lengths.

Similarly in bar 19, the E-major chord in the left hand sounds better if delayed by one quaver-beat, so that it coincides with the b' in the right hand. This is the reading of two manuscript copies, and makes correct harmonic sense.

### Suite 2, first movement; and Suite 3, fifth movement

The distinction between the large and small-type notes is exactly as in the 1720 edition. There seems little point in it, and it makes no difference in performance.

### Suite 3, second movement

The figure  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  at the beginning of the fugue subject may be intended to be carried on throughout the piece; the dotting of the third note in the first appearance of the subject is in the autograph and the 1720 edition.

### Suite 4, first movement

The notes marked \*) in bars 55, 64 and 70 are not in the 1720 edition, but are in all manuscript sources. Their omission from the 1720 edition may have been unintentional. In bar 59 no source has any accidentals in the alto part, but ♯ to the 3rd and 4th semiquavers (e', d') seems to be required.

### Suite 4, second movement

The figure  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  in bar 4 should be played as written, not as  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , as is sometimes done. The movement is not a dotted one, and the dotted note here probably requires a trill.

### Suite 4, fourth movement

This piece needs additional ornaments, and in the repeats some decoration of the melodic line is desirable; for instance, bars 41–44 might be repeated:



### Suite 4, fifth movement

The *ossia* for the bass of bar 23 is the reading of two manuscript copies, and matches the text of bar 8. The Cluer edition gives only the first of the tied chords in this bar, and may be faulty here.

### Suite 6, first movement

Handel seems to make a clear and deliberate distinction between  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  and  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (bars 2, 3) so that the traditional notion of reducing such notation to one pattern, i. e.  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , may be an oversimplification of the case;<sup>10</sup> for instance, in bar 12, the prevailing dotted rhythm having ceased in the previous half-bar, the literal reading is more suitable: the dotted semiquavers may simply require a trill.

Similarly the figure  $\text{♩} \text{♩}$  should be  $\text{♩} \text{♩}$  in bars 8 and 9, but more likely  $\text{♩} \text{♩}$  in bars 4 and 11, and certainly so in bar 1; the  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  in bar 10 should be  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , because of its surroundings. The arpeggios in bars 3 and 8 (3rd beat) are probably to be played in a dotted rhythm  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  and  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . The context and common sense must decide.

### Suite 7, first movement

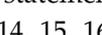
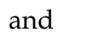
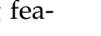
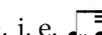
The orchestral version in HWV 96 has no tempo marks for the slow sections, but *Vivement* for the fugal section; in *Oreste* it has *Largo* at the beginning, *Presto* for the fugal section, and *Lentement* at the return of the slow section (bar 57 in the keyboard version).

The editorial addition in small notes in bar 43 derives from the Violin II part of the orchestral score; there seems to be a lacuna here.

In general the French conventions apply: so  $\text{♩} \text{♩}$  equals  $\text{♩} \text{♩}$ , and  $\text{♩} \text{♩}$  in bar 1 equals  $\text{♩} \text{♩}$ . In the Presto the figure  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  is probably always to be played  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . It will be observed that Handel writes it thus whenever the figure is accompanied in another part by  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , but uses the simpler notation when it stands by itself: he is showing that what must be avoided above all is the fussy effect of not synchronising the parts. The manuscript copies have conflicting versions on this point, and no consistency at all, whereas the 1720 text is totally consistent.

10 See Terence Best, *Interpreting Handel's Rhythmic Notation – Some Reflections on Modern Practice*, in: *Handel. Tercentenary Collection*, ed. Stanley Sadie and Anthony Hicks, London 1987, pp. 279–290.

### Suite 8, first movement

The remarks for the prelude in Suite 6 apply equally here. Our text follows the 1720 edition exactly; some modifications to the written rhythm may be considered in places: in bar 5 the bass figure  could be played  to match the two previous statements of the phrase; the figure  in bars 12, 14, 15, 16 and 20 must surely be played . An interesting feature is the  in the tenor in bar 13 (2nd beat), where the Cluer edition has the semiquaver d' placed exactly over the demisemiquaver f in the bass: this detail indicates the correct performance, i. e. .

The pause in bar 20 probably indicates a brief flourish, for example:



### Suite 8, third movement

In bar 22 all the sources imply that the d, d' and d'' in the second half of the bar are natural, because the original key-signature has only three flats, and there is no accidental before these notes. However, the harmony makes better sense if the chord is taken as minor, with d instead of d.

### Appendix 12

The text of the first half of bar 16 (p. 107) may be corrupt: it is more likely that the passage should consist of a repetition of the second half of bar 15, as in the other versions – the main text and Appendix 13.

The Editor wishes to thank the Trustees of the British Library; the Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge; the Director of the Bibliothèque Nationale, Paris; the Henry Watson Music Library, Man-

chester; the Museum of Fine Arts, Boston; and the New York Public Library, for permission to study and reproduce printed sources and manuscripts in their possession; and particularly the Earl of Malmesbury and the late Mr Gerald Coke (†) for much kindness and help.

Terence Best

## EDITORIAL NOTE

The *Hallische Händel-Ausgabe* (HHA), from which the music text for this publication has been taken, is a Collected Critical Edition of Handel's works based on a comprehensive study of the surviving sources. As a fundamental principle, Handel's intentions are realized as faithfully as possible, using modern notation. In general, roman type indicates original material and italic type denotes editorial suggestion. The exceptions are titles of works, and headings of movements. Fullsize notes and rests, continuous slurs and ties represent the original text. Small notes and rests, dotted ties and slurs, and other such clearly-designated additions are editorial. Slurs from the appoggiatura to a principal note are supplied without special indication, as are whole-bar rests and accidentals. Obvious errors in the sources are likewise corrected without indication, but are listed in the Critical Report. Present-day usage is followed in stemming and beaming, accidentals and indicating triplets. Ornaments, as far as possible, are adapted to modern typographical usage; accidentals added to ornament-signs are editorial, as are the signs Γ and L. Where possible the numbering of single movements of the larger works corresponds to the Handel Work-list (HWV). The Critical Report for the keyboard music (series IV, volumes 1, 5, 6, and 17) is published separately.

© by Bärenreiter