

Händel

Piano Works II (Eight Great Suites)

UT 50119

G. F. Handel

亨德尔 键盘作品集

第三卷 （八首大组曲）

Williams

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

格奥尔格·弗里德里希·亨德尔
Georg Friedrich Händel

键盘作品集 第三卷 (八首大组曲)
Klavierwerke II (Acht Große Suiten)
Keyboard Works II (Eight Great Suites)

HWV 426–433

彼得·威廉姆斯根据作曲家手稿、手抄稿以及印刷版编辑(特伦斯·贝斯特提供了有关原始资料的建议),并编写指法与演奏评注

Nach Autographen, Abschriften und Drucken herausgegeben von Peter Williams
(Beratung in Quellenfragen: Terence Best) /

Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Peter Williams

Edited from autographs, manuscript copies and printed editions by Peter Williams
(with advice on the sources from Terence Best) /

Fingering and notes on interpretation by Peter Williams

李曦微 译

图书在版编目(CIP)数据

亨德尔键盘作品集. 第3卷 / (英)亨德尔编著;李曦微译.

—上海:上海教育出版社, 2014. 12

ISBN 978-7-5444-5434-6

I. ①亨… II. ①亨… ②李… III. ①键盘乐器—
器乐曲—英国—选集 IV. ①J657.4

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第279413号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

封面设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”



Georg Friedrich Händel

Klavierwerke II (Acht Große Suiten)

©1993 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

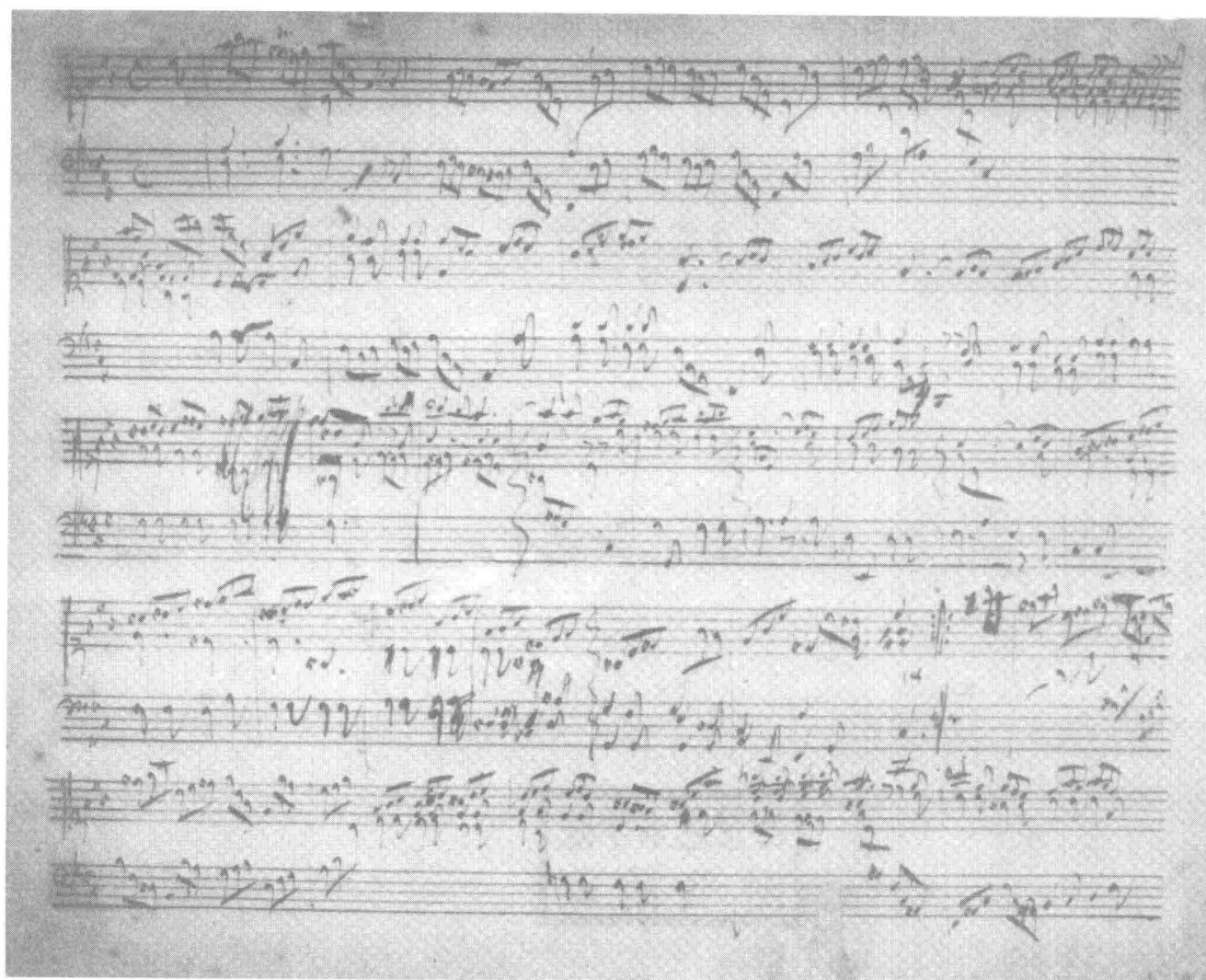
亨德尔键盘作品集(第三卷)

亨德尔键盘作品集(第三卷)

彼得·威廉姆斯
特伦斯·贝斯特 编订
李曦微 译

出版 上海世纪出版集团教育出版社
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.co)
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司
(200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic)
发行 上海世纪出版集团发行中心
经销 各地新华书店
印刷 启东市人民印刷有限公司
开本 960×640 1/8 印张19
版次 2014年12月第1版
印次 2014年12月第1次印刷
书号 ISBN 978-7-5444-5434-6/J.0403
定价 54.00元

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)



♯F 小调组曲, HWV 431 (No.6), 吉格, 作曲家手稿 1717 年
(大英图书馆, R. M. 20 g 14, f 61v.)
伦敦大英图书馆授权复制

Suite in fis-Moll, HWV 431 (Nr. 6), *Gigue*, Autograph, ca. 1717
(British Library, R. M. 20 g 14, f 61v.)
Mit freundlicher Genehmigung der British Library, London

Suite in fis minor, HWV 431 (No. 6), *Gigue*, Autograph c1717
(British Library, R. M. 20 g 14, f 61v.)
Reproduced by permission of the British Library, London

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。



译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 **Critical Edition** 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

前言

概况

“关于他在独奏乐器创作方面的才能,他的拨弦键琴教材是最好的证明。这是他自己决定出版的第一组作品,尽管其后有一些大师对这种教材的风格做出了真正的改进,但这部作品将永远得到最高的评价。亨德尔的作品有其劣势,这完全是由于它们独特的优点所导致的。中间声部的丰富和活跃令人惊讶,使得演奏的难度大大增加,很少有人可以正确地演奏它们。的确,它们所需要的超过了任何单独的乐器可能达到的。”(约翰·迈因沃林,《已故格奥尔格·弗里德里希·亨德尔回忆录》,伦敦1760年,第203页。)

有可能《八首大组曲》(克鲁尔选集1720年—参见下文)中确实有一些乐章比1720年时常见的,以及作曲家的多数其他作品更难。根据数年后马特宗的评论(《伟大的通奏低音学派》,汉堡1731年,第344-345页),这个时期德国作曲家开始区分难度大的、需要练习的“技巧性乐曲”和普通的键盘咏叹调等乐曲,后者很容易弹奏。马特宗举格芬那和J.S.巴赫的帕蒂塔为例解释了自己的评论。英国的键盘作品仍然相对容易弹,尽管托马斯·罗森格雷夫在他编辑的《42首组曲和小曲集》中引进了一些异国因素,这本书的曲目多由多梅尼科·斯卡拉蒂作曲,其中也加入了他自己写的一些曲子(伦敦1739年)。1760年左右,迈因沃林指出音乐品位变得倾向于“华丽风格”键盘音乐比较单纯的织体,然而,就“1720年克鲁尔选集”这部特定的作品而言,一般的艺术品位改变或者技巧难度是否对其受欢迎程度有影响是很有疑问的。长达一个世纪以上,就销售数量而言,巴赫被忽视的帕蒂塔与亨德尔的组曲完全无法相比。

我们的版本第一卷的前言中有关于亨德尔风格的一些基本观点,本卷进一步对比了他同时代的可能对他有过影响的作品。尽管人们倾向于从同时代较出色的作品中寻找其对亨德尔和J.S.巴赫的影响,然而情况却常常可能是,才能差一些,甚至是很差的作曲家反而对他们有影响。J.S.巴赫的情况是,J.G.瓦

尔特对其的重要影响常常远超过了人们根据他自己的作品质量所可能预期的;对于亨德尔,一个主要的影响肯定来自那个唠唠叨叨的汉堡人约翰·马特宗。不仅因为1714年马特宗在伦敦出版了事实上是首部重要的并在当地制版的组曲选集(“国际性”风格),可以推测亨德尔于1719和1720年发表的选集(罗杰;克鲁尔1720年)在一定程度上是对前者的回应,甚至它们的前言也都有同样的“致谢辞”:

“唯有对这个国家给予我的盛情厚待表达最真诚的感激的意愿可以促使我创作这些乐曲……”(I.D.弗莱彻,马特宗《拨弦键琴曲集》的出版商,1714年)

“……我认为有责任用我微薄的才能为这个国家服务,我从她那里得到了如此宽厚的保护”(亨德尔,《拨弦键琴组曲》,1720年)

英国在1710年到1740年间为键盘音乐的出版提供了很好的服务:涉及到不仅马特宗和亨德尔(包括《六首赋格》,1735年),而且还有威廉·巴贝尔的选集、斯卡拉蒂的各种乐谱版本、沃尔什版的意大利奏鸣曲、在阿姆斯特丹出版(吉波里、帕斯昆尼等人的作品,1710、1719、1722年)和再版的丢帕特的《组曲》等法国作品。

我们的版本分卷如下:

第一、二卷各类组曲(包括1733年沃尔什版作品集的六首,一般称为“第二集”)

第三卷“八首大组曲”(“克鲁尔版1720年”)

第四卷乐曲精选(包括六首赋格以及1733年沃尔什版的其他乐曲)

我们注意到第一、二卷中有些组曲可能是不完整的(或者是未完成的),第四卷中有一些乐章可能属于其他组曲,因此组曲与非组曲的界限只是一种方便的分法。

本版本编辑工作与责任的分配如下:特伦斯·贝斯特准备手稿、印刷谱、作品的年代顺序和状态等资料,以及相关的作曲家生平和作品的信息;彼得·威廉姆斯准备全部的最终文本(乐谱、评论和指法),并基于他的见解做出所有必要的决定。

原始版本

目前出版的本卷中当初被收入到这些组曲里的乐章原本的创作情况和目的都是含混不清的,虽然可以推测,其中有一些要回溯到一些甚至是许多年前由他的学生或者朋友抄写(或者已经抄写过的)的组曲或者独立的乐章组成的某种“选集”。“选集”是一般的定义,指一组创作、改写或者收集(或者几者的任何组合)的乐曲。完全不能假定作曲家有“特定体裁选集”的意图,甚至很可能通常就是这样的。某个不知名的收集者凑成了一部选集,于1719至1721年间出版,可能当时作曲家并不在伦敦:

乐曲 / 为一架和两架拨弦键琴而作 / 作曲 /
亨德尔先生 / 阿姆斯特丹 / 简·罗杰的 NO.490
(此处称为“罗杰版”)

印制版很可能是约翰·沃尔什在伦敦准备的。1720年6月14日作曲家本人申请了出版自己作品的14年专利权,1720年11月J.克鲁尔为他出版了权威版本:

组曲 / 为拨弦键琴而作 / 集成 / 作曲 / G.F. 亨
德尔 / 第一卷 / J. 科尔·斯考尔普 / 在伦敦为作
者出版 / 只允许在克里斯托弗·史密斯于考文
垂街的老字号“旧书与乐谱” / 干草市场上区和
理查德·米尔在圣·保罗教堂大院的“乐器制
作坊”出售(此处称为“克鲁尔1720年版”)

有16个乐章出现在罗杰版中,另外7个(III 1、3、4、6以及V、VI和VII的前奏)看来是特别为形成差异与之区分而创作的(包括一些用来取代旧有的前奏曲);罗杰版中大多数没有被使用的乐章被收入在《第二集组曲》中(沃尔什1733年版,参见我们版本的第一卷和第四卷)。1720年克鲁尔版的后续出现在1722和1725年(曾经出现在之前版本中的手写更正,现在出现在制版中),1736年(重新制版,有更多的错误和更正,此处称为“沃尔什1736年版”),还有1734、1736年分别出版于其他国家的两个版本(前者出版于阿姆斯特丹,后者巴黎。后者复制自前者,此处称为“巴黎1736年版”)。一些乐曲有作曲家手稿,但是没有一部组曲有完整的手稿。

指法

对比例如J.S.巴赫的《帕蒂塔》,亨德尔的键盘作品除了某些变奏乐章中(正如斯卡拉蒂的作品一

样)有时出现几个技巧难度很大的小节以外,总体而言并不困难。这类有难度的片段是相当少有的,而且并不需要弹奏非常快速的常规音阶和琶音通常要求的那种十分灵巧的手位和指法技巧。¹偶尔地,例如在F小调吉格或者本卷中的各种赋格中,键盘技巧的扩展更近于J.S.巴赫的风格,不过即使在这里对位也没有产生类似《平均律键盘曲集》或者《三声部创意曲》那种复杂如万花筒般的织体,后者需要全能性手指技巧。

本版本有指法建议,并非因为比较熟练的演奏者只要想弹出所有的音符就需要忠告和建议,而是因为现在已经是时机,演奏者们日益关注作曲家本人的设想。指法影响到演奏的最终结果,因为它是对一首乐曲的理解的一部分,尤其是不太难弹的曲子;本版本为演奏者做的指法建议不是为了使他们更容易弹,而是意在帮助他们理解乐曲原来的创作意图。这不是对亨德尔创作过程的臆测——“他是如何设想的”——而是表明,这种音乐无一例外都是用线条和动机写成的,它们与特定的弹奏手法相关(或者是由此产生)——手法不仅有指法本身,还有触键、连断法、句法、速度和“风格”。因而,此处指法系统提炼为如下一些原理:

(1)恰当的乐器不但应该是拨弦键琴,而且是特定类型的:相当窄的音域,单排键盘,可以具有明显的意大利特性(比较干,声音直截了当),与18世纪30年代以后巴洛克盛期的琴相比肯定要小一些。当然,后代的乐器——比如传统的钢琴——也可以演奏这些作品。不过,问题在于应该对亨德尔据以创作并作出贡献的德国传统背景了解。

(2)有很多指法可以想象在1700年左右是“通用音乐语言”,需要调制得非常好的拨弦键琴;这一点尤其适用于用5-4或者4-3指弹的颤音。

(3)演奏者的手指用法应该能够识别、保持并传达音乐线条中的音型(动机、乐思元素、音型)的内涵。

(4)弹奏得平稳、流畅的重要性远远不及(3),就是说这种弹法是对这类音乐的时代误解,会损害其潜在意义并曲解作曲家。所以,相较于从车尔尼时期以后每一位键盘演奏者都使用的“跨越拇指的流畅”技巧,手位移动技巧——为亨德尔和J.S.巴赫这样的弦乐器演奏家们所熟悉的——与这类音乐的关系更密切。

(5) 这里的指法建议始终非常强调节拍,也就是每一个音型或者小节的第一个音。这不等于是说一个 $\frac{4}{4}$ 拍子小节中有四个强拍,正相反,演奏者技巧的一部分就是要防止过分方正,重复地强调所有的拍子;我通常不为两个强拍之间的经过句加指法,因为只要下一个重音或者音型是清晰的,如何弹奏这样的经过句就不太重要。尤其是右手的大拇指被用于强拍,如果这对于有关的音型是恰当的。

(6) 通常情况下——也许毫无例外——建议的指法意指句法的分割,就是说编写指法的依据不是连续性,而是句法结构。

(7) 由于传达亨德尔的“音型创意”是这些指法的宗旨,模进和其他重复或者持续的音型用相同或者十分类似的指法。无论模进过程中还原号与升号具体是如何安排和变化的。

(8) 相邻的音常常用同一个手指:同样是为了保持亨德尔的音型特性,在相同音上用同一个手指看来比同音换指技巧更“符合风格”。换指基本上属于其他较晚期的技巧,符合《平均律键盘曲集》以及肯定还有后来的“歌唱性”风格的特征。²

(9) 按照当代的便捷准则来看,许多建议的指法肯定是别扭的。而且归根到底,演奏者应该根据他们的意图演奏。不过,演奏者需要记住,建议的指法是表明亨德尔的音型的手段,特别是涉及拨弦键琴的触键特点。

本卷的指法

由于我们的亨德尔版本中的指法是一个新的尝试,意在恢复乐谱中可能是原样的传统,有些地方不可避免地是不确定的,或者纯属推测。认为自己已经理解亨德尔年轻时或者成熟期的指法设想,或者假定他的指法是一成不变的都是误导。如今的演奏家需要根据那些既是演奏家又是作曲家的前人可能优先考虑的指法来反思自己的技巧。他可以开始于一首简单的曲子,例如G小调组曲的快板或者帕萨卡利亚,自己为之设定指法,从而理解“音型指法”的要义,(a)避免“跨越拇指”的流畅性,(b)特别注意右手的2-3-4指,以及(c)注意任何他认为是亨德尔的意图和要求的显著的句法和连断法。一旦他理解了上述的原则,他必然与编辑一样不会声称已经“重建了亨德尔原有的指法”;然而他肯定会发现,这类

音乐变得充满了生命力,这是所谓的“钢琴家指法”无法做到的。

要特别留心亨德尔是否仍然认为右手声部的音阶性音型应该在下行时用3-2-3-2,上行时3-4-3-4指法,以及左手部分下行用4-5-4-5,上行时2-1-2-1指法。事实上,音阶和音阶性音型的指法仍然属于最不确定的范畴,尤其是考虑到其对自由前奏曲的影响。

两手的分布与交替

自由前奏曲主要出现在我们版本的第四卷,不过在第一、第二和第三卷中也有。根据当时的传统,可以从细心制版的乐谱(例如J.K.F. 费舍尔,1715年等作品)和传播历史较好的手抄稿(例如J.S. 巴赫的管风琴作品)中看出,当时的习惯是将轻快的独奏旋律线——18世纪初期德国作曲家的前奏曲和托卡塔中的音阶、琶音、旋转音型——由双手分别弹奏。有些亨德尔的原始资料清楚地表明这点,其余的则不然,或许是因为抄谱员不理解,所以没有复制原稿可能有的记谱,或者是作曲家自己并非总是有耐心地特别注明。³ 双手交替的准确地方并不都是可以肯定的,甚至也不能断言这是唯一可能的弹法;不过,就第三首组曲篇幅不长的前奏曲而言(亨德尔写的几首类似的D小调前奏曲之一——参见第一、第二与第四卷),以下设想是可行的:

(1) 在交替音型处(第6小节),双手的交替应该根据实际的音域使弹奏更顺畅;交替发生在拍后而非拍上;

(2) 在下行音阶性段落(第14、19小节),用右手开始,左手结束;无论一只手从另一只顺当地接过什么音组,换手都要在拍后而非拍上;

(3) 在平顺的琶音处(第7小节以后),双手可以交替弹奏三连音;因此会有许多手的跨越,就是说两手都不依靠车尔尼式的“跨越拇指”琶音演奏法,而是手的交替,甚至时不时地轮流弹奏单一的音符;

(4) (所以),在琶音式分解和弦中(第17小节),双手的交替是波浪式的;

(5) 原记谱中有一些暗示(第8、14、17、18小节),然而不大可能提供完全清楚的指导。即便如果作曲家是始终如一的,制版者或者抄谱员也不见得会严格地遵守。

以上设想的结果之一是,双手交替多于其后的传统处需要注明;另一个结果是,尽管制版者有时用三连音符号(3),事实上作曲家的意图不大可能是三连音,他的记谱仅仅是将自然音阶的七个音符进一步分组(4+3),正如后世的七连音(7)。

装饰音

尽管大多数有关拨弦键琴的装饰音处理,包括相关作曲家时期的和其后发表的专著和列表,都以装饰音的记谱法为中心——符号的写法、它们的意义、如何演奏它们。演奏亨德尔键盘作品的人应该记住三个重要的方面。第一,有很长一段时期,亨德尔和他的抄谱员在记谱方面都不完全是始终如一的;第二,在应该有装饰音的地方,作曲家与抄谱员并非处处都标注(例如许多终止式);第三,在任何情况下,装饰音的“感觉”都绝非来自记谱,而是需要有相关乐器的实践经验。

基于以上三个方面,下面的列表只是提供给演奏者一个起点,可以进一步使自己对好的拨弦键琴的性能与动作机制有正确的反应。以下是一些基本观点:

(1)装饰音的意义超过“装饰性”,它们是相关段落音乐修辞的一部分,给予音乐线条以个性,从而有助于达到预期效果(情感),例如“加沃特舞曲”中尖锐的波音,或者“阿勒芒德舞曲”中迟滞的倚音。

(2)通过在作曲家亦或是任何有想象力的抄谱员的记谱之上自己即兴增加装饰音,演奏者可以学会对音乐运动做出反应,并且“有助于增加效果”。增加恰当的装饰音并没有什么奥妙或者神秘:良好的音乐趣味是正确的向导,根据的不是随意的想象而是经验的意识,良好的趣味有助于演奏者避免僵硬、肤浅和单调。

(3)装饰音应该“更清晰”,这是不言自明的,但是键盘演奏者常常会忘记——然而好的歌唱家,低音维奥尔琴、小提琴和长笛演奏者却不会——基本的和最敏感的装饰音是倚音,包括上行和下行的。小音符是拨弦键琴家最富于表现力的手法,就定义而言,它在和声中引入了临时的不协和,从而形成“强—弱”的动态。演奏者需要自己发现如何弹奏它——它如何加连线、在特定的前后关系中它应该有多长、下一个音符应该如何消失。

还有,倚音可以是——在许多情况下甚至应该是——其他装饰音的一部分:颤音常常不仅应该开始于上方邻音,而且应该较长,并向下滑动(连贯过渡)。

(4)尽管音乐运动的速度和“风格”对装饰音的特性有影响,无论是什么类型,速度与装饰音之间的精确关系都是不可能记谱的。例如,许多颤音或者波音在较慢速时有更多的反复,但是不能因此断言这是个固定的规则。较慢的速度似乎会“产生”较长的倚音(单独的,或者是更长的装饰的一部分),但是同样的前提条件依然有效。甚至法国作曲家和理论家,急切地想要在一个完全不同的、音乐文化比较新的国家将“巴黎式”演奏法标准化,也无法搞清这些问题,甚至不可能搞清楚一些重要的细节,比如颤音是否理所当然应该加速。

(5)正如装饰音开始处的记谱常常不精确——例如 *tr* 可能意指有或者没有倚音——结束处的记谱也一样,特别是颤音是否结束于回音。当颤音是长的,或者颤音(或波音)在终止处,这时回音不太可能改变和声内涵,演奏者不应该仅仅因为作曲家或者抄谱员没有写回音而不敢弹。

(6)在拍子上的“强—弱”倚音是重要的装饰音,同样,在亨德尔的键盘作品中,正如巴黎作曲家的作品一样,有些地方也非常适合用“第三过渡音”,就是两个基本音之间的过渡性小音符,它勾画出大三度或者小三度的轮廓。这类记谱常常是模棱两可的(就像在库普兰等人的作品中一样)。可以主张“第三过渡音”对于亨德尔而言“太法国化”了,但是也很容易得出相反的观点:亨德尔和博姆(1705年时的这两位作曲家,都非常注重风格细节)很了解“过渡音”规则,完全可能时不时地使用它。

(7)尽管这个时期以后的评论,例如从 C.P.E. 巴赫的《试论真正的键盘演奏艺术》(卷 II, 1762 年)到 HHA III (1970 年),通常都假定所有主题或者动机如果首次呈示加了装饰音,后来再现也都应该有,实际上 18 世纪初期的资料很少支持这个假设。例如,无论在键盘还是其他类型的音乐中,高低音声部之间总体而言是有差别的。不过,如果两个声部明确地形成二重对位(例如,低音部上方有两个人声或者小提琴声部),那么就有理由假定,这些声部的装饰应该是类似的,这是密切模仿的要求。演奏者必须自

已决定特定的键盘音乐织体或者音乐进行类型是否属于这种情况,同时要确认在动机模仿中保持相同的装饰可能产生的别扭的指法(无论出现在什么声部)是否会与时代风格相悖。

(8)本卷的情况是,编辑并不总是为终止式加装饰音(例如第二组曲赋格的结束处),为了避免使指法复杂化,就是指法的时间与位置令人不适。可能这足以表明,不论“巴洛克复兴”时期的编辑和作者们是如何考虑的,对于亨德爾的作品而言,为完全终止加过多的装饰是不适宜的。或者,也许在更简单的二部结构的舞曲乐章中,终止式中的颤音比在赋格和前奏曲之类的乐章中更自然和恰当?

(9)尽管上文(3)中所说的,有一些装饰音很可能意味着开始于基本音(而非上方邻音)。本卷中有一个以包含两个特性动态为特征的动机也出现在第一、第二和第四卷中,根据其上下文判断,需要在主拍上加颤音,产生持续的或者加连线的连断法:



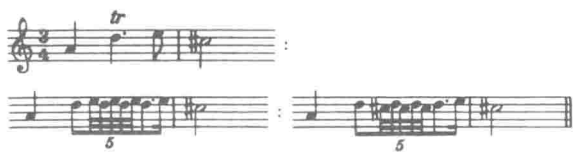
装饰音列表



中速 轻快一些的速度



非常轻快的速度 中等速度



以下是两种可能的颤音弹法(慢速)



快速 慢速



第三过渡音



第三过渡音



中速 快速

编辑注解

标题和编号与1720年克鲁尔版同,HWV=贝思德·巴赛尔特,《主题分类:器乐曲、拼凑的和片段的》,卡塞尔—巴塞尔—伦敦:巴仁海特出版社1986年(《亨德爾手册》第三集),第212-228页,只是前者的拼写做了标准化处理。

缩写:

HWV=《亨德爾手册》,第三集,见上文。

HG48=《G.F.亨德爾作品集:德国亨德爾协会版》卷48,F.克吕桑德编辑,莱比锡1894年。

HHA=《以格奥尔格·弗里德里希·亨德爾协会的名义出版的哈勒亨德爾作品全集》,莱比锡—卡塞尔,1955年始。本版本参考了如下部分:

HHA I=HHA 系列 IV,《器乐作品》卷1,《键盘乐曲》I

HHA II=HHA 系列 IV,《器乐作品》卷5,《键盘乐曲》II

HHA III=HHA 系列 IV,《器乐作品》卷6,《键盘乐曲》III

HHA IV=HHA 系列 IV,《器乐作品》卷17,《键盘乐曲》IV

编辑添加的:

——方括号内的音符、临时号和休止符(赋格中编辑加的休止符比舞曲乐章中的更传统)

——延音连线和连线用虚线

——方括号中的所有文字

编辑的建议:

——所有的指法

——两手分布标记(「」)

——谱表上方的节奏标记,用以解释原始资料的记谱。有些节奏如(a)保留在主要文本中,理由是它们不一定意指(b)而是(c)甚至是(d):



——所有装饰音上下方的小临时号

——谱表上下方的琶音符号,表明相对明显的和弦音上行进行或者(如果有箭头表示)下行进行。

采用的传统指法:

——装饰音上下方的数字54(等等)表示用5指和4

指(等等)交替弹奏

——一个音符上下方的数字54(等等)表示同音换指

——选择性指法(那些为钢琴家们更熟悉的用法),置于两行数字的下方一行,它们之间有横线分开:

$$\begin{array}{cccccc} 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \\ 1 & 3 & 4 & 1 & 2 \end{array}$$

装饰音:

本卷保留了1720年克鲁尔版制版者做的装饰音标记;也许亨德尔的意图只是“单”波音。参见上文的“装饰音列表”。

彼得·威廉姆斯,爱丁堡

1. 斯卡拉蒂的情况是:某些困难的片段是由于他以后时期的演奏者可能错误地过分强调连续性造成的。就是说一旦多一些间断,手指不会被迫弹得像“永动机”,困难通常就会消失。

2. F. 库普兰在《触键的艺术》中描述的这种技巧(购买他的书的人可能并不太熟悉)显然是造成“法国式连奏”的一个因素。

3. J.S. 巴赫的一些清样中可以发现类似的情况:例如, G 大调前奏曲 BWV 541 中就没有标明两手的分布。

VORWORT

Allgemeines

Es bedarf keines schlagenderen Beweises für sein Talent, Werke für ein Soloinstrument zu komponieren, als den, der uns mit seinen Cembalo-Lektionen gegeben wird. Die erste Serie, gedruckt in seinem eigenen Auftrag, wird in ihrer Einschätzung immer den höchsten Rang einnehmen, trotz der unleugbaren stilistischen Vervollkommenung, die bei Übungsliteratur von einigen Meistern seither erreicht wurde. Händels Übungsstücke haben einen Nachteil, der auf die ihnen eigene Vollkommenheit zurückzuführen ist. Ihre erstaunliche Klangfülle und Bewegung in den Mittelstimmen erhöht ihren Schwierigkeitsgrad so sehr, daß nur wenige Spieler in der Lage sind, ihren hohen Anforderungen gerecht zu werden. In der Tat scheint die Fülle der gestellten Aufgaben größer zu sein, als ein einzelnes Instrument zu leisten in der Lage wäre.

John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel*, London 1760, S. 203

Es trifft wahrscheinlich zu, daß die *Acht Großen Suiten* (Sammlung Cluer 1720 – s. unten) Sätze enthalten, die viel schwerer zu spielen sind, als das um diese Zeit gebräuchlich oder im übrigen Œuvre Händels vorwiegend der Fall war. Aus Bemerkungen Matthesons einige Jahre später (*Große General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 344–345) zu schließen, war das eine Periode, während der deutsche Komponisten begannen, zwischen schwierigen „Hand-Sachen“, die geübt werden mußten, und den üblichen Cembalo-Arias usw., die für einfaches Abspielen geeignet waren, zu unterscheiden. Mattheson führt als Beispiele die *Partiten* von Graupner und J. S. Bach an. Englische Cembalomusik behielt ihre relativ einfache Spielbarkeit, trotz der eher fremdländischen Elemente, wie sie Thomas Roseingrave in seiner Edition der *XLII Suiten und Stücke* von Domenico Scarlatti (London 1739) und in seinem eigenen Stück, das er der Ausgabe hinzufügte, vorstellte. 1760 konstatierte Mainwaring einen gewandelten Geschmack hin zu spärlichen Stilarten der „galanten“ Cembalomusik, aber es ist nicht sicher, ob nun der allgemeine Geschmackswandel oder aber insbesondere die technischen Schwierigkeiten der „Sammlung Cluer 1720“ ihre Popularität beeinträchtigten. Denn mehr als ein Jahrhundert lang dürfte es wohl kaum einen Verkaufszahlenvergleich zwischen Händels *Suiten* und Bachs vernachlässigten *Partiten* gegeben haben.

Einige allgemeine Bemerkungen zu Händels Stil finden sich im Vorwort zum I. Band unserer Ausgabe, und weitere Vergleiche mit Musik seiner Zeit, von der angenommen werden kann, daß sie ihn beeinflusst hat, werden in diesem Band angestellt. Wenn es auch verlockend ist, unter den Werken von Händels – wie auch von J. S. Bachs – bedeutenden Zeitgenossen auf die Suche nach Musik zu gehen, die auf ihn eingewirkt hat, kann es doch auch sein, daß es weniger begabte, ja sogar schwache Komponisten von gewissem Einfluß gewesen sind. So muß derjenige von J. G. Walther für J. S. Bach oftmals weit stärker gewesen sein, als die Qualität von Walthers eigener Musik erwarten ließe; in bezug auf Händels Schaffen dürfte der des geschwätzigen Johann Mattheson gravierend gewesen sein. Nicht nur, daß Mattheson 1714 in London publizierte, was zur ersten bedeutenden Sammlung von Suiten (im „internationalen“ Stil) führte, die dort gestochen wurden und auf die, wie man annehmen kann, die Händelschen Sammlungen von ca. 1719 und 1720 (Roger; Cluer 1720) in gewisser Weise eine Antwort darstellen, auch die Vorworte zeigen einen gemeinsamen „Tenor der Dankbarkeit“.

...nur der ernsthafte Wunsch, mich für die große Gunst erkenntlich zu zeigen, die mir von diesem Volk zuteil geworden ist, konnte mich zu diesem Unternehmen ver-

anlassen... (I. D. Fletcher, Verleger von Matthesons *Pièces de Clavecin*, 1714)

...betrachte ich es als meine Pflicht, mit meiner geringen Begabung einem Volk zu dienen, von dem ich so großzügige Förderung empfangen habe... (Händel, *Suites de Pieces de Clavecin*, 1720)

Das englische Volk wurde zwischen ca. 1710 und ca. 1740 reichlich mit Ausgaben von Cembalomusik bedient: nicht nur von Mattheson und Händel (einschließlich der *Sechs Fugen* von 1735), sondern auch mit William Babels Sammlungen, den Scarlatti-Ausgaben, Walshs Fassungen von italienischen Sonaten, die ursprünglich in Amsterdam (Zipoli, Pasquini etc., 1710, 1719, 1722) veröffentlicht wurden und mit Nachdrucken von französischer Musik wie Dieupart's Suiten.

Die drei Bände unserer Ausgabe beinhalten:

- Band I a und b: Verschiedene Suiten (einschließlich der sechs Suiten aus der Sammlung Walsh 1733, bekannt als *Zweite Sammlung*)
- Band II: Die *Acht Großen Suiten* (Cluer 1720)
- Band III: Ausgewählte verschiedene Stücke (einschließlich der *Sechs Fugen* und restlicher Stücke der Sammlung Walsh 1733)

Die Herausgeber sind sich bewußt, daß einerseits bestimmte Suiten des I. Bandes unvollständig (oder nicht vervollständigt) sind, andererseits gewisse Sätze des III. Bandes zu anderen Suiten zu gehören scheinen, und daß es darüber hinaus kein Kriterium gibt, um zwischen Suitenzugehörigkeit oder Einzelstück entscheiden zu können.

Editorische Arbeit und Verantwortlichkeit wurden folgendermaßen verteilt: Terence Best lieferte Angaben zu den Handschriften, den Ausgaben, zu Chronologie und Status der Stücke sowie Hintergrundinformationen zu Leben und Werk des Komponisten; Peter Williams erstellte den endgültigen Text in seiner Gesamtheit (Notentext, Kommentare, Fingersätze) und zeichnet für alle Entscheidungen verantwortlich, die im Herausgeberermessen lagen.

Die Originalausgaben

Die ursprüngliche Zusammenstellung wie auch der Verwendungszweck der in diesem Band veröffentlichten Sätze sind ungeklärt, wenngleich angenommen werden kann, daß einige von ihnen mehrere, sogar viele Jahre zurückzudatieren sind, und daß Schüler oder Freunde Suiten oder einzelne Sätze kopierten (oder kopieren ließen), die damit sozusagen Sammelbände bildeten. „Sammelband“ ist die allgemeine Bezeichnung für Gruppen von Stücken, die komponiert, überarbeitet oder zusammengestellt wurden, ohne daß der Komponist unbedingt eine „Sammlung“ im Sinn gehabt haben muß, wenn es auch möglicherweise oft der Fall gewesen sein mag. Eine solche Sammlung wurde von einem unbekannten Herausgeber irgendwann zwischen 1719 und 1721 zusammengestellt und veröffentlicht, vielleicht zu einer Zeit, als der Komponist nicht in London weilte:

Pieces / à un & Deux Clavecins / Composées / Par Mr. Handel / A Amsterdam / Chez Jeanne Roger No. 490 (hier „Roger“ genannt)

Die Platten wurden wahrscheinlich in London von John Walsh hergestellt. Am 14. Juni 1720 bemühte sich der Komponist persönlich um ein auf 14 Jahre befristetes Privileg für seine eigenen Werke, und im November 1720 publizierte J. Cluer für ihn die endgültige Ausgabe:

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^e Hand & Musick book y^e upper end of the / Hay Market and by Richard Mear's Musical Instrumentmaker in St. Pauls Church Yard. (hier „Cluer 1720“ genannt)

Von den Sätzen erscheinen sechzehn in der Ausgabe Roger, sieben andere (III, 1, 3, 4, 6 und die Präludien der Suiten V, VI und VIII) scheinen speziell als Ergänzung für die sehr unterschiedlich zusammengesetzten Suiten komponiert worden zu sein (einschließlich bestimmter Präludien, die gegen ältere ausgetauscht worden sind); die meisten Sätze, die noch aus der Ausgabe Roger stammen, wurden in den zweiten Band der Suiten (Walsh 1733; s. unsere Ausgabe Bde. I und III) übernommen. Weitere Ausgaben der Sammlung Cluer 1720 erschienen ca. 1722, ca. 1725 (in denen frühere handschriftliche Korrekturen jetzt im Stich ausgeführt sind), ca. 1736 (Neustich mit weiteren Fehlern und Korrekturen, hier „Walsh 1736“ genannt) und zwei Ausgaben vom europäischen Festland ca. 1734 bzw. ca. 1736 (die erste aus Amsterdam, die zweite aus Paris, die spätere ein Nachdruck der früheren, hier „Paris 1736“ genannt). Autographe existieren von einigen der Stücke, jedoch nicht von einer vollständigen Suite.

Fingersatz

Vergleicht man Händels Klaviermusik beispielsweise mit J. S. Bachs *Partiten*, so ist sie im großen und ganzen nicht schwer zu spielen, abgesehen von einigen Abschnitten in den Variationswerken oder (wie auch bei Scarlatti) gelegentlich auftretenden Problemstellen in einem ansonsten nicht schwierigen Satz, für die eine gewisse Virtuosität erforderlich ist. Schwierigkeiten dieser Art treten nur recht vereinzelt auf und erfordern auf jeden Fall weniger geniale Geläufigkeit oder Fingersatztechnik als vielmehr die Fähigkeit, Standardformen wie Skalen und Arpeggien sehr schnell zu spielen¹. Gelegentlich, z. B. in der f-Moll-*Gigue* oder in den verschiedenen Fugen dieses Bandes, ist die Klaviertechnik eher in der Art J. S. Bachs entwickelt, obgleich gerade hier der Kontrapunkt nicht die komplexen und kaleidoskopartigen Texturen hervorbringt, wie sie z. B. im *Wohltemperierten Klavier I* oder in den *Dreistimmigen Inventionen* solche Vielseitigkeit von den Fingern fordern.

Der einigermaßen fortgeschrittene Spieler würde demzufolge auch ohne Fingersatzhilfe in der Lage sein, die Stücke zu spielen, doch werden heutzutage viele Interpreten den Wunsch haben, sich mehr als bisher den Vorstellungen des Komponisten zu öffnen. Fingersätze beeinflussen das Resultat einer Interpretation, denn sie tragen zum Verständnis eines Stückes bei gerade dann, wenn es eigentlich nicht allzu schwer zu spielen ist; und anstatt Fingersätze zu bringen, mit deren Hilfe der Notentext an sich leichter zu bewältigen ist, will die vorliegende Ausgabe dazu beitragen, die Musik so zu verstehen, wie sie vom Komponisten gedacht war. Dabei sollen nicht Vermutungen über Händels kompositorischen Prozeß – „wie sein Geist arbeitete“ – geäußert, sondern gezeigt werden, daß diese Musik ausnahmslos aus Linien und Motiven besteht, die mit einem bestimmten Gebrauch der Hand verbunden (oder von ihm hervorgerufen) sind – das betrifft nicht nur den Fingersatz, sondern auch Anschlag, Artikulation, Phrasierung, Tempo und „Stil“. Daher wurde ein Fingersatzsystem auf folgenden Prinzipien aufgebaut:

1. Das Instrument, das man sich vorzustellen hat, war nicht irgendein Cembalo, sondern eines mit bestimmten Eigenschaften: mit ziemlich kleinem Umfang, einmanualig, vielleicht von typisch italienischer Art (mit trockenem, plötzlich einsetzendem Ton) und mit Sicherheit recht bescheiden im Vergleich zu den hochbarocken Kreationen ab den 1730er Jahren. Natürlich kann man auf

diesen späteren Instrumenten – wie auch auf normalen Klavieren – solche Musik spielen, aber hier geht es ja um das Verständnis der Verhältnisse, unter denen Händel zu seiner Zeit arbeitete und damit zu deutschen Traditionen beitrug.

2. Viele Fingersätze, von denen man annimmt, daß sie *lingua franca* in der Zeit um 1700 waren, setzen ein gut und gleichmäßig reguliertes Cembalo voraus; das betrifft besonders Triller und Mordente mit dem Fingersatz 5 4 oder 4 3.
3. Der Spieler wendet die Fingersätze so an, daß die jeweiligen Tonfiguren (Motive, Elemente und *figurae*) in ihrer Struktur erkennbar sind, erhalten bleiben und dem Zuhörer vermittelt werden.
4. Glatt, leicht und flüssig zu spielen, ist weit weniger wichtig als das oben unter 3. Erwähnte, d. h. ein solches Bestreben wäre ein Anachronismus, würde die Attraktivität der Musik mindern und dem Komponisten nicht gerecht. Deshalb ist auch geschicktes Rücken der Hände – Streichern wie Händel und Bach vertraut – wesentlicher als schnelles Untersetzen des Daumens, wie es von jedem Pianisten seit Czerny geübt wird.
5. Bei unseren Fingersätzen liegt der Schwerpunkt stets auf den Zählzeiten, d. h. auf der ersten Note einer Figur oder eines Taktes. Das bedeutet nicht, daß ein 4/4-Takt vier starke Betonungen haben muß – im Gegenteil, der Spieler sollte einen Teil seiner Aufmerksamkeit darauf verwenden, zu gleichmäßige und sich wiederholende Betonungen zu vermeiden. Ich habe daher Passagen zwischen den Zählzeiten bewußt nicht mit Fingersätzen versehen, weil es ohne Bedeutung ist, wie sie gespielt werden, solange die nächste Note oder Figur klar ist. Besonders der Daumen der rechten Hand wurde für starke Zählzeiten vorgesehen, wenn dies der jeweiligen Figur entgegenkommt.
6. In den meisten Fällen setzt der vorgeschlagene Fingersatz voraus, daß die Phrasierungen deutlich voneinander abgesetzt werden, d. h. er dient nicht der Kontinuität, sondern der Phrasenstruktur.
7. Da das Ziel eines solchen Fingersatzes die Vermittlung von Händels „figuraler Erfindung“ ist, haben Sequenzen und andere sich wiederholende oder immer wieder auftauchende Figuren den gleichen oder ähnlichen Fingersatz, auch dann, wenn sich die Folge der weißen und schwarzen Tasten im Laufe der Sequenzen ändert.
8. Es kommt oft vor, daß derselbe Finger für nebeneinanderliegende Noten verwendet wird: wiederum mit dem Ziel, die Identität Händelscher Tonfiguren zu wahren, das dürfte dem „Stil“ besser entsprechen als die Technik des Fingerwechsels auf derselben Note. Scheinbar charakteristisch für das *Wohltemperierte Klavier* und mit Sicherheit typisch für spätere *cantabile*-Stilarten ist der Fingerwechsel im Grunde anderen, vor allem späteren Techniken zuzuordnen².
9. Gemessen am Standard moderner Spieltechnik erscheinen viele der vorgeschlagenen Fingersätze unbequem, und letzten Endes sollten die Spieler ihre eigenen Entscheidungen treffen. Sie mögen aber bedenken, daß diese Fingersätze dazu beitragen sollen, Händelsche Tonfiguren, besonders hinsichtlich eines charakteristischen Cembaloanschlags, werkgetreu zum Klingen zu bringen.

Spezielle Hinweise zu den Fingersätzen in diesem Band

Wenn auch die Fingersätze unserer Händel-Ausgabe das Ergebnis eines neuen Versuchs darstellen, zu einigen ursprünglichen Konventionen zurückzukehren, so sind wir doch in mancher Hinsicht auf Vermutungen angewiesen. Für sich zu beanspruchen, man wisse, welche Fingersätze

der junge oder auch der reifere Händel vorgesehen habe, oder gar zu behaupten, sein Fingersatzsystem habe sich unverändert erhalten, wäre irreführend. Der Interpret von heute muß versuchen, Händels Technik in einem Sinne zu rekonstruieren, der in den Überlegungen von Spielern dieser Zeit, die selbst Komponisten waren, vorgeherrscht haben mag. Er könnte damit beginnen, sich den „figuralen Fingersatz“ anhand von nicht zu schwierigen Stücken wie dem *Allegro* oder der *Passacaille* aus der g-Moll-Suite selbst zu erarbeiten und dabei a) das Über- bzw. Untersetzen des Daumens und jegliche dadurch hervorgerufene „Geläufigkeit“ zu vermeiden, b) sich in der rechten Hand in der Hauptsache auf den 2., 3. und 4. Finger zu konzentrieren, und c) sich um deutliche Phrasierung und Artikulation zu bemühen, von der er glaubt, daß auch Händel sie gemeint oder erwartet haben könnte. Wenn der Spieler die oben beschriebenen Prinzipien verstanden hat, kann er zwar nicht beanspruchen, Händels Originalfingersätze nachvollzogen zu haben, aber er wird sicherlich feststellen, daß die Musik in einer Weise lebendig wird, wie er sie mit heute üblichen „pianistischen“ Fingersätzen nie erreicht hätte.

Ob Händel die skalischen Figuren der rechten Hand absteigend immer mit dem Fingersatz 3 2 3 2, aufsteigend 3 4 3 4, in der linken Hand absteigend 4 5 4 5 und aufsteigend 2 1 2 1 gedacht hat, bleibt zweifelhaft. In der Tat stellen die Fingersätze von Skalen und skalenartigen Figuren immer noch einen der ungeklärtesten Bereiche dar, besonders in bezug auf freie Präludien.

Verteilung und Überkreuzen der Hände

Die meisten freien Präludien sind in Band III unserer Ausgabe enthalten, finden sich aber auch in den Bänden I und II. Entsprechend dem zeitgenössischen Brauch, der aus sorgfältig gestochenen Notenausgaben (z. B. denen von J. K. F. Fischer, 1715 u. a.) und aus Werken mit guter Quellenüberlieferung (z. B. von J. S. Bachs Orgelmusik) ersichtlich ist, war es üblich, bewegte Figuren, wie Skalen, Arpeggien und gebrochene Figuren, in Präludien und Toccaten deutscher Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts auf beide Hände zu verteilen. Einige Händelsche Quellen zeigen das deutlich, einige auch nicht, vermutlich entweder, weil die Kopisten das Autograph mißdeuteten und niederschrieben, was sie für das Original hielten, oder weil der Komponist selbst nicht immer um Präzision bemüht war.³ Es ist nicht mehr mit Sicherheit feststellbar, an welchen Stellen eine Hand die andere ablöste, oder ob es vielleicht nur eine mögliche Lösung dafür gegeben hat; aber im Falle des eher anspruchslosen *Präludiums* der 3. Suite (einem von mehreren ähnlichen d-Moll-Präludien von Händel, s. a. Band I und III unserer Ausgabe) kann man von folgenden Voraussetzungen ausgehen:

1. Bei gebrochenen Figuren (T. 6) löst eine Hand die andere so ab, wie es bei der jeweiligen Position am bequemsten ist; der Wechsel erfolgt nicht auf, sondern nach der Zählzeit.
2. In absteigenden Skalenpassagen (Takte 14, 19) beginnt die rechte Hand den Lauf, und die linke Hand beendet ihn; welche Hand auch immer welche Notengruppen übernimmt, der Wechsel findet nicht auf, sondern nach der Zählzeit statt.
3. Bei weichen Arpeggien (T. 7ff.) können sich die Hände in Triolen abwechseln; hier können sie ziemlich oft gekreuzt werden, d. h. die Hände sollen kein Arpeggiospiel mit Daumenuntersatz *à la Czerny* anwenden, sondern einander ablösen, sogar da und dort für einzelne Noten, demzufolge:
4. wechseln die Hände in gebrochenen Arpeggien (T. 17) in Hoquetus-Manier.

5. Die Originalnotation läßt zwar einige Andeutungen erkennen (Takte 8, 14, 17, 18), liefert aber keine völlig klaren Anweisungen. Selbst wenn der Komponist konsequent gewesen sein mag, kann es doch sein, daß der Stecher oder der Kopist ihm nicht exakt gefolgt sind.

Als Resultat dieser Erwägungen kann erstens gefolgert werden, daß die Hände öfter wechseln, als später entstandene Konventionen vorschreiben; zweitens kann man davon ausgehen – auch wenn der Stecher gelegentlich Triolen-Zeichen eingefügt hat –, daß der Komponist kaum Triolen gemeint haben dürfte, sondern seine Notation nur den sieben Noten (4 + 3) der diatonischen Skala unterordnete, ähnlich den Septolen (7) einer späteren Generation.

Verzierungen

Wenn sich auch die meisten Abhandlungen über Verzierungen in der Cembalomusik sowohl in zeitgenössischen als auch in bis heute veröffentlichten Büchern und Tabellen auf deren Notation konzentrieren – wie die Zeichen geschrieben werden, was sie bedeuten, wie sie zu realisieren sind –, muß sich der Interpret Händelscher Klaviermusik für die Praxis darüber hinaus drei wichtige Punkte einprägen: Erstens handhabten über einen langen Zeitraum hinweg weder Händel noch irgendeiner seiner Kopisten ihre Notationsweise völlig konsequent; zweitens notierten weder Komponist noch Kopist Verzierungen immer dort, wo man sie eigentlich erwarten sollte (z. B. bei vielen Schlußbildungen). Drittens kann das „Gefühl“ für die Folgerichtigkeit einer Verzierung ganz sicher nicht aus irgendeiner Notation herausgesehen werden, sondern die Praxis auf dem Instrument bringt diese Erfahrung zunehmend mit sich.

Angesichts dieser drei Faktoren soll die folgende Tabelle als Basis für den Spieler dienen, der fähig ist, für seine eigene Spielweise die des Cembalos zu berücksichtigen. Zunächst einige allgemeine Anmerkungen:

1. Verzierungen sind mehr als nur „Zierat“, sie sind Teil der Rhetorik eines jeweiligen Satzes. Sie unterstützen seine Wirkung (*affetto*), indem sie den Linien melodischen Charakter verleihen, z. B. harte Mordente in einer Gavotte oder schmachtende Appoggiaturen (Vorschläge) in einer Allemande.
2. Der Spieler sollte deshalb lernen, auf die Eigenart eines Satzes einzugehen und seine Wirkung zu unterstützen, indem er Verzierungen improvisiert über das hinaus, was der Komponist oder ein ebenso einfallsreicher Kopist notiert haben.
3. Während die kürzeren Verzierungen für sich selbst sprechen, wird von Klavierspielern – weniger von guten Sängern, Gambenspielern, Geigern oder Flötisten – oft vergessen, daß die grundlegende und empfindsamste Verzierung die Appoggiatur (steigend oder fallend) ist. Diese kleine Note ist des Cembalisten einziges höchst ausdrucksstarkes Mittel, denn nach ihrer Begriffsbestimmung führt sie eine vorübergehende Dissonanz zur Harmonie und ruft damit die Wirkung „stark – schwach“ hervor. Wie sie zu spielen ist, d. h. wie sie anzubinden ist, welche Dauer sie im jeweiligen Kontext haben soll, wie die folgende Note ausklingen muß, das sollte der Spieler selbst herausfinden. Darüber hinaus kann die Appoggiatur (und muß das in vielen Fällen sogar) Teil anderer Verzierungen sein: Triller sollte man oft nicht nur auf der oberen Note, sondern auf der oberen Note lang und betont beginnen (*appoggiato*).
4. Obwohl bekannt ist, daß Tempo und „Stil“ eines Satzes den Charakter einer Verzierung, welcher Art sie auch sei, beeinflussen, kann eine solche Beziehung zwischen Tempo und Verzierung nicht notiert werden. Beispielsweise werden manche Triller oder Mordente bei langsamerem Tempo mehr Schläge haben, aber auch da gibt es

keine feste Regel. Langsamere Tempi scheinen längere Appoggiaturen (allein oder als Teil einer längeren Verzierung) zu bedingen – auch das mit Vorbehalt. Sogar die französischen Komponisten und Theoretiker, eifrig bestrebt, die Vortragsweise à la parisienne in einem Land unvereinbarer Gegensätze mit einer ziemlich neuen Musikkultur zu standardisieren, klärten weder diese Probleme, noch machten sie so wichtige Details verständlich wie die Frage, ob ein Triller natürlicherweise Beschleunigung bedingt.

5. Oft ist gerade der Anfang einer Verzierung unpräzise notiert – z. B. kann *tr* einen Triller mit oder ohne Appoggiatur bedeuten; ebenso ist es mit seinem Ende, insbesondere: hat der Triller einen Nachschlag oder nicht? Ist der Triller lang oder der Triller/Mordent Teil einer Kadenz, ist es unwahrscheinlich, daß ein Nachschlag den harmonischen Zusammenhang verändert; nur deshalb, weil der Komponist oder Kopist ihn nicht notiert hat, sollten die Spieler nicht auf ihn verzichten.
6. Wenn auch die auf den Schlag beginnende, stark-schwach zu spielende Appoggiatur eine sehr wichtige Verzierung ist, könnte es in Händels Klaviermusik ebenso wie in der Pariser Schule sehr wohl Stellen geben, für die die *tierces coulées* (Schleifer) geeignet erscheinen: kleine Noten, die das Gleiten der Hand von einer Note zur anderen im Tonraum einer kleinen oder großen Terz anzeigen. Die Notation ist (wie auch bei Couperin u. a.) oft nicht eindeutig. Man könnte behaupten, *tierces coulées* seien für Händel „zu französisch“, aber ein Gegenargument ist schnell zur Hand: Händel und Böhm (um zwei Komponisten um etwa 1705 zu nennen, die sehr auf stilistische Feinheiten bedacht waren) beherrschten das *coulée*-Prinzip und könnten es sehr wohl von Zeit zu Zeit angewandt haben.
7. Obwohl die seither erschienenen Kommentare, angefangen z. B. mit C. Ph. E. Bachs *Versuch* (II, 1762) bis zu *HHA III* (1970), gewöhnlich unterstellen, daß Themen oder Motive ab ihrem zweiten Erscheinen in einem Notentext ebenso verziert werden sollten wie beim ersten Mal, unterstützen Quellen des frühen 18. Jahrhunderts diese Annahme kaum. Sowohl bei der Musik für Tasteninstrumente als auch bei anderer gibt es z. B. einen generellen Unterschied zwischen Diskant- und Baßstimmen; aber wenn zwei Stimmen im doppelten Kontrapunkt geführt sind (z. B. zwei Singstimmen oder zwei Violinen über einem Baß), dann kann man vernünftigerweise annehmen, daß sie im Interesse vollkommener Imitation in gleicher Weise verziert werden sollten. Der Spieler muß selbst entscheiden, ob es sich um eine Klavierstruktur oder einen Satztypus dieser Art handelt und ob ein schwieriger Fingersatz, der von verzierenden, imitierenden Motiven herrühren kann (ungeachtet dessen, in welcher Stimme er erscheint), einen Anachronismus darstellen würde.
8. Im vorliegenden Band wurden den Kadenz vom Herausgeber nicht überall Verzierungen beigelegt (z. B. am Schluß der *Fuge* der Suite Nr. 2), um die Kompliziertheit des Fingersatzes nicht zu vergrößern, also eine unbequeme Stellung der Finger zu vermeiden. Allein dieses Moment deutet möglicherweise darauf hin, daß generelles Ergänzen vollständiger Kadenz durch Verzierungen bei Händel nicht angemessen ist, gleichgültig welche Vermutungen Herausgeber und Autoren während der Periode der „Barock-Renaissance“ auch angestellt haben. Oder passen kadenzuelle Triller vielleicht eher zu einfacheren zweiteiligen Tanz-Sätzen, als zu Fugen, Präludien etc.?
9. Ungeachtet dessen, was oben unter 3. gesagt wurde, könnten einige Verzierungen auch mit ihrem Beginn auf der Hauptnote (nicht auf der oberen) gedacht sein. Ein

charakteristisches Motiv in zwei bestimmten Sätzen dieses Bandes, das sich aber auch in den Bänden I und III wiederfindet, scheint von seinem Kontext her gehaltene oder gebundene Artikulation, unterstützt durch einen Triller auf der Hauptzahlzeit, zu fordern:



Ornamententabelle



Zur Edition

Titel und Reihenfolge wie in Cluer 1720 und HWV = *Händel-Handbuch*, Bd. 3: Bernd Baselt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente*. Kassel, Basel, London: Bärenreiter 1986, S. 212–228, ausgenommen diejenigen Schreibweisen, die nach Cluer 1720 als verbindlich anzusehen waren.

Abkürzungen:

HWV = *Händel-Handbuch*, Bd. 3, s. o.

HG 48 = *G. F. Händels Werke: Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft*, Bd. 48, hg. von F. Chrysander (Leipzig 1894)