

Händel

Piano Works I (Miscellaneous Suites) Part a

UT 50118a

*G. F. Handel*

亨德尔

键盘作品集

第一卷 ( 各类组曲 上部 )

Williams

中外文对照

Wiener Urtext Edition

ott / Universal Edition

上海教育出版社

# 维也纳原始版

---

UT50118a

格奥尔格·弗里德里希·亨德尔  
Georg Friedrich Händel

---

键盘作品集 第一卷 (各类组曲 上部)

Klavierwerke I (Verschiedene Suiten)

Teil a

Keyboard Works I (Miscellaneous Suites)

Part a

---

HWV 443, 450, 448, 437, 441

---

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

Wiener Urtext Edition

---

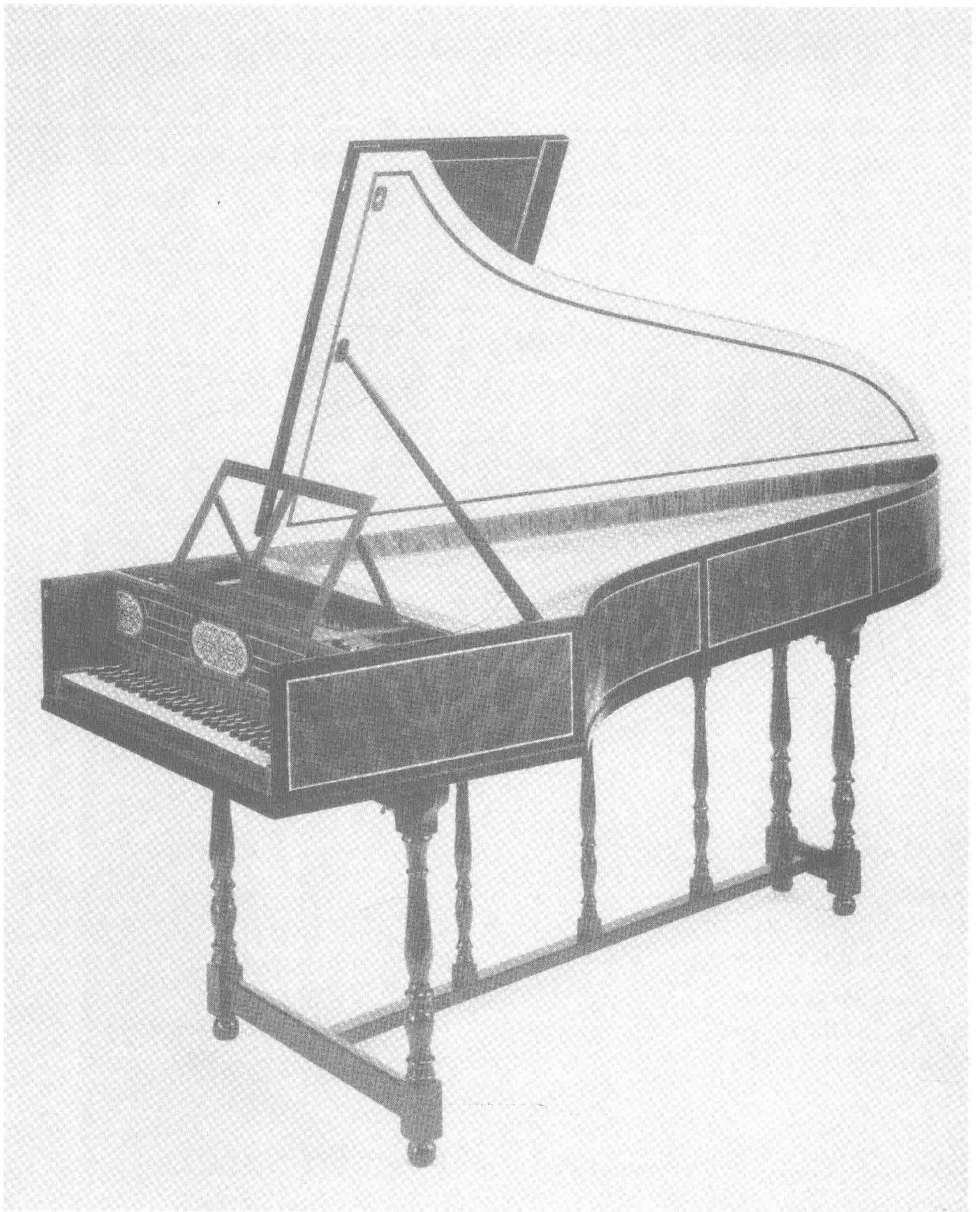
Schott / Universal Edition

上海教育出版社

Händel

---

HWV 443, 450, 448, 437, 441



卡尔·康拉德·弗莱舍 1716 年制作的拨弦键琴的复制品，罗伯特·戈布尔父子公司复制，牛津，原乐器现收藏于汉堡历史博物馆。单排键盘 GG-d'''，弦长 2 x 8'，1 x 4'，竖琴色（浅黄）。这种乐器特别适合于大部分亨德尔的键盘作品。弗莱舍制作的拨弦键琴成为现代复制品的原型，对于理解亨德尔的指法，它也是理想的乐器。

Kopie eines Cembalos von Carl Conrad Fleischer, Hamburg 1716, nach dem im Museum für Hamburgische Geschichte befindlichen Original von Robert Goble & Son, Oxford, gefertigt. Ein Manual GG-d''', Besaitung 2 x 8', 1 x 4', Lautenzug. Als ein Instrument, das für die meisten Cembalowerke Händels besonders geeignet ist, dient es heute als Vorbild für moderne Kopien und ist in idealer Weise dazu geeignet, sich Händels Fingersätzen anzunähern.

Copy of a harpsichord by Carl Conrad Fleischer, Hamburg 1716, made by Robert Goble & Son, Oxford, after the original instrument now in the Museum für Hamburgische Geschichte. One manual GG-d''', string 2 x 8', 1 x 4', harp (buff). An instrument particularly suitable for most of Handel's keyboard music, the Fleischer has now become a model for modern copies and serves as an ideal for the new approach to Handel's fingering.

# 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

### 概述

人们通常都知道亨德尔是运用某些特定音乐语言的大师,不过似乎他的键盘音乐得到的承认却较少。然而考虑到作为这位极具天赋的作曲家对周围音乐语言的反应的结果,亨德尔的键盘音乐正如他其他更重大的作品一样,本身就具有独特的音响个性与惊人的艺术质量。正如声乐、合唱与器乐音乐方面作曲家借鉴了自己对特定的意大利音乐语言的第一手知识——他显然很快就掌握了它们,并将旋律灵感发展到如此的广度与高度,超越了他的“榜样”——同样,他的键盘音乐则运用了对德国特有的音乐语言的第一手知识,并同样发展了它们。特伦斯·贝斯特在一篇有关这位作曲家的重要文章<sup>1</sup>中说得对:“这个小男孩亨德尔从哈勒的管风琴师扎豪那里得到了早年的训练,所以他肯定学习过17世纪德国作曲家例如弗里贝格尔、布克斯特胡德、帕赫贝尔和库瑙的键盘作品,他们的影响可以在留存下来确定是他最早的作品中看得出来。”除了这些名字之外,还要加上另外几个——克里格、扎豪自己和年轻的博姆<sup>2</sup>;可以归于受他们影响的不仅有亨德尔早期键盘作品中的某些特征,而且还有本卷中几乎所有乐章的许多风格因素,在本版本的后续卷中也可以见到。

这种影响最主要的并不是亨德尔“采用”了过去音乐的各种“风格”与“体裁”——这些术语通常太过于含糊不清,用处不大——而是他自然地沿续了传统奠定的道路。也就是说,大约1720年以前的德国键盘音乐(尤其是在J.S.巴赫对新的作曲和演奏技巧的大胆探索之前)有以假设技巧娴熟为基础的一些共性——例如特定的手位与指法的用法,音乐织体以某些类型的动机和音型为基础(无论是赋格或者舞曲,托卡塔或者组曲),某些意大利或者法国音乐语汇可能时不时地被模仿,等等。在愉悦人的感官方面不如最好的法国音乐,也不如最好的意大利音乐那样富有想象力,然而德国键盘音乐还是有另外一些长处的:可靠、正确的动机发展感觉,显然超过了法国和意大利作曲家。在最佳状态下,也就

是在亨德尔的作品中,德国风格不仅是悦耳的——一些名气不如亨德尔的作曲家在这方面也做出了贡献,比如库瑙和马特宗——而且具有一种发展主题的天赋,它日后成为德国音乐的总体特性标志,而它在1700年时还只是个“灰姑娘”,但是很快就改变了。

另外一点非常重要,尽管乍一看德国键盘音乐风格与当时的拨弦键琴密切相关。不过音型、指法与拨弦键琴的类型都不是孤立的现象:本版本基于假设亨德尔全部键盘作品——不仅限于那些毋庸置疑的杰作——的这些现象能够被理解,从而焕发生命力。有关于“正确的”拨弦键琴类型的一些评论在后文(“指法”部分)中有所涉及。一般而言,这种乐器当时仍然有着“旧式”的音响。1700年前后(可能不太确切),任何德国城市都找不到那么大的拨弦键琴(相比1730年之后的而言)。那种为当代音乐厅与录音棚所熟悉的更“大众化”的拨弦键琴(音响)来源于其较晚近的复制品(就是18世纪30年代以后伦敦、巴黎、德累斯顿和汉堡制作的类型)。亨德尔是“音型语汇”的大师,以特定的音型为基础创作音乐,理解和表现这种音乐必须使用特定的指法,最好选择特定的乐器。虽然钢琴家们可以用更晚近和传统的指法弹奏这类音乐,本版本还是在“演奏评注”的“文本与评论”中认可有助于理解早期音乐的指法,从而编辑出一种新版本,它可以提醒现在的演奏者当时的人如何理解这类音乐的一些细节。

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 1720年组曲集(克鲁尔版,一般称为“八首大组曲”)

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,相应地,究竟是组曲还是非组曲也并非泾渭分明的。不过,本版本的编辑不认为将1733年的沃尔什作品集完全保留是可取的,不仅因为其

中有三首所谓的组曲非常不同,而且也无法确定收入这些作品是作曲家的意愿,也可能是他对“组曲”一词的个人理解。

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。

### 原始资料

除了各分曲和乐章的作曲家手稿之外,1716—1721年间英国抄谱员手中还有一些亨德尔键盘作品的专集或者选集,同样,德国抄谱员手中也有一些可能是更早期的作品。约1719—1721年间,一本印刷版的曲选出现在阿姆斯特丹,可能在伦敦制版,肯定没有作曲家的授权;亨德尔用一本组曲集回应了这个版本,就是1720年的《第一集》(罗杰版)。此后,除了个别例外,比如为乔治二世的女儿写的两首组曲(第二卷的第十四和第十五首组曲),他极少再写键盘独奏曲。一些早得多的曲子被收入在《第二集》中出版(沃尔什版,1733年),早些时候它们曾经于1727年(沃尔什版,1727年)和1730年以另一种版本出现;其他出版乐谱还有《六首赋格》(作于1717年,出版于1735年)。

有关每一首组曲的更多原始资料细节,参见“版本评注”。

### 年代顺序

虽然根据笔迹、记谱和纸张,原始资料本身的年代可以在相当大的程度上确定,但是并非所有相关乐曲的创作年代都与这些原始资料相同。因此,任何年代顺序都必须以一些音乐细节,例如动机、织体和主题(如果它们在不同乐曲中重现)为基础。

第一到第十一首组曲:很可能都创作于1707年以前。第一、第二首组曲的前奏曲式的开始充分显示出这些组曲与较古老的德国传统的密切关系,所以属于作曲家的早期作品。有一些组曲的结构或者主题如此相似,它们肯定创作于同一时期(第一和第二,第三和第四,第三和第五,第七和第八,第九和第十)。第九、第十首组曲放在最后,因为有半音性成分,尽管大体上类似弗罗贝格尔或者库瑙等作曲家,但

是其形式却更有意大利奏鸣曲和康塔塔的特征,因此属于亨德尔意大利时期开始(1707年早期)的作品(例如第十首组曲的“库朗特”第41小节以后,第十一首组曲的“库朗特”第43小节以后)。第十一首组曲出现在最后,因为其中有两个乐章后来改写过。不过,这组作品第一到第十一首组曲的年代顺序很大程度上是推测性的——例如,第八首组曲的某些细节看来属于“早期”,然而可能永远无法知道这些细节与残缺不全的原始资料的关系。

第十二首组曲:这一首的日期也许并不晚于其他曲子,但是改写过的吉格很可能说明它是比较晚近的(不过根据原始资料的线索,还是在1718年之前)。

第十三首组曲:原始资料与乐谱的细节都表明它创作于1726年前不久。

第十四、第十五首组曲:两首1739年为路易莎公主写的组曲。

### 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。<sup>3</sup>偶尔地,例如在D小调组曲的吉格中(本版本的第十三首组曲),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整拍，也就是每一个音型或者小节的第一个音。这不等于说一个 $\frac{4}{4}$ 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。<sup>4</sup>

(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。

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。还有一些折中的地方：例如，第一组曲的变奏中某些技巧性的音阶音型用了传统指法，因为其中有太多不确定因素，或者至少我并不清楚。声称理解年轻的亨德尔的指法设想是误导，唯有反思那些既是演奏家又是作曲家的技巧，我们才可能接近事实。

如今受过良好教育的演奏者也许有自己对这类技巧的反思。他可以开始于一首简单的曲子，例如第二首组曲的小步舞曲，为它设定指法，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。

## 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。

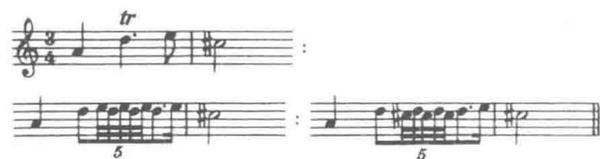
(5)正如装饰音开始处的记谱常常不精确——例如 *tr* 可能意指有或者没有倚音——结束处的记谱也一样,特别是颤音是否结束于回音。当颤音是长的,或者颤音(或波音)在终止处,这时回音不太可能改变和声内涵,演奏者不应该仅仅因为作曲家或者抄谱员没有写回音而不敢弹。

(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。演奏者必须自己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。

#### 装饰音列表



以下是两种可能的颤音弹法(慢速)



第三过渡音



第三过渡音



中速 快速

## 编辑注解

关于标题,下列是根据当代习惯标准化的称谓:C调组曲在其原始资料中称为“前奏曲”(第一至第五乐章)和“夏空”(第六乐章)。“版本评注”中有一份原始资料中的标题列表,包括那些特别不可能是作曲家写的作品(例如“帕蒂塔”)。

## 缩写:

HWV=《亨德尔手册》,第三集:贝恩德·巴塞尔特,《主题分类:器乐曲,拼凑的与片段的》。卡塞尔—巴塞尔—伦敦。巴仁海特出版社 1986 年。

HG48=《G.F.亨德尔作品集:德国亨德尔协会版》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·亨德尔协会的名义出版的哈勒亨德尔作品全集》,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、其他符号和文字
- 延音连线和连线用虚线表示

## 编辑的建议:

- 所有的指法
- 某些惯用的两手分布(不过要参见“版本评注”中的有关乐曲)
- 所有装饰音上下方的临时号
- 谱表上下方的琶音符号,表示相对显著的和弦音的上行展开
- 谱表上方的节奏修正:阿勒芒德舞曲缩短的弱起拍,特定记谱法的节奏诠释,等等

## 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  $\overbrace{54}$ (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:

开:  $\frac{1\ 4\ 3\ 2\ 1}{1\ 3\ 4\ 1\ 2}$

彼得·威廉姆斯

1. T. 贝斯特,“亨德尔的拨弦键琴作品:一份清单”,发表于《18 世纪的英国音乐》,C. 哈格伍德与 R. 拉基特编辑(剑桥,1983 年),第 171-187 页。

2. 也许遗漏了布克斯特胡德?(我们)完全不清楚吕贝克对在图林根和萨克森时的作曲家的影响(作为管风琴家和键盘演奏家),尽管人们普遍认为 J.S. 巴赫年轻时也受到他的影响。

3. 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”,困难通常会消失。

4. 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“法式连奏”的一个因素。

# VORWORT

## Allgemeines

Zwar erlangte Händel als Meister verschiedenster musikalischer Gattungen große Berühmtheit, doch scheint es, daß seiner Musik für Tasteninstrumente relativ wenig Anerkennung zuteil geworden ist. Wenn man sie aber als Reaktion eines hochbegabten Komponisten auf idiomatische oder stilistische Einflüsse seiner Umgebung betrachtet, so zeigt Händels Musik für Tasteninstrumente – oder „Klaviermusik“, wie wir sie der Einfachheit halber nennen wollen – sowohl klar ausgeprägte Eigenart als auch eine Qualität, die auf ihre Weise fast ebenso eindrucksvoll ist wie sein übriges bedeutendes Œuvre. Während Händels Gesangs-, Chor- und Instrumentalmusik durch seine unmittelbare Kenntnis bestimmter italienischer Gattungen geprägt ist – von ihm offensichtlich schnell aufgenommen und vervollkommen bis zum höchsten Grade melodischer Inspiration, die über seine „Modelle“ hinausging –, stützt sich seine Klaviermusik auf die genaue Kenntnis bestimmter deutscher Formen, die er darin verarbeitet. In einem grundlegenden Aufsatz über den Komponisten<sup>1</sup> schreibt Terence Best: *Der junge Händel erhielt seinen ersten Unterricht bei dem Organisten Zachow in Halle, daher mußte er die Klaviermusik der deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts wie Froberger, Buxtehude, Pachelbel und Kuhnau studiert haben, und ihr Einfluß ist in einigen Werken, die zu seinen frühesten erhaltenen Kompositionen zählen, erkennbar.* Diese Namensliste könnte man durch Krieger, Zachow selbst und den jungen Böhm<sup>2</sup> nutzbringend ergänzen, und ihr Einfluß ist nicht nur bei bestimmten Charakteristika von Händels früher Klaviermusik, sondern bei fast allen Werken, die in diesem und den beiden anderen Bänden dieser Ausgabe ediert sind, zu spüren.

Dieser Einfluß ist weniger eine Frage der Aneignung verschiedener „Stile“ und „Formen“ älterer Musik durch Händel – solche Begriffe sind oft zu vage, als daß sie nützlich wären –, sondern des natürlichen Verfolgens eines Weges, der durch Konventionen bestimmt war. Das heißt: Deutsche Klaviermusik vor ca. 1720 (besonders vor J. S. Bachs kühner Entwicklung neuer Kompositions- und Spieltechniken) hatte Gemeinsamkeiten, die auf technischen Voraussetzungen beruhten – z. B. bezüglich des Gebrauchs der Hände und bestimmter Fingersätze oder daß bestimmte Motive oder „Tonfiguren“ (*figurae*) die Basis der Struktur von Fugen oder Tänzen, Toccaten oder Suiten bildeten, daß vielleicht bestimmte italienische oder französische Idiome von Zeit zu Zeit imitiert wurden usw. Wenn auch nicht so sinnenfreudig wie die französische oder so kapriziös wie die italienische Musik zu ihren besten Zeiten, hatte die deutsche Klaviermusik nichtsdestoweniger andere Qualitäten aufzuweisen: eine Art von Zuverlässigkeit und gesundem Empfinden für die Entwicklung von Motiven aus sich selbst heraus, worin sie die Werke französischer und italienischer Meister ohne Zweifel übertraf. Auf ihrem Höhepunkt, wie im Werk Händels, waren die deutschen Stilarten nicht nur melodios – weniger bedeutende Komponisten wie Kuhnau und Mattheson haben um eben diese Qualität gerungen –, sondern zeigten bereits die Anlagen einer thematischen Entwicklung, die später zum Markenzeichen deutscher Musik wurde, die um 1700 noch – wenn auch nicht mehr für lange Zeit – ein Aschenbrödel-dasein führte.

Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt ist, daß der deutsche Klaviermusikstil dieser Epoche – entgegen dem ersten Anschein – eng mit dem Cembalo verwandt war. Die Tonfiguren (*figurae musicae*), der Fingersatz und die Bauweisen des Cembalos waren keine isolierten Phänomene: diese Ausgabe ist entstanden unter der Annahme, daß Händels

gesamte Klaviermusik – nicht nur die offensichtlichen Meisterstücke – zum Leben erwacht, wenn man diese Phänomene versteht. Einige Anmerkungen zur damaligen Cembalo-Bauweise finden sich weiter unten („Fingersatz“); man kann voraussetzen, daß das zeitgenössische Instrument noch den „alten“ Klang hatte, und daß es wohl kaum in irgendeiner deutschen Stadt um 1700 eines der großen, aber weniger präzisen Cembali gegeben hat, die heute in den Konzertsälen Verwendung finden und uns von Schallplatteneinspielungen her bekannt sind; diese Cembali gehen auf Kopien der ab 1730 hergestellten Instrumente in London, Paris, Dresden und Hamburg zurück. Händel ist ein Meister „figuralen Idioms“, Musik aus bestimmten Tonfiguren schaffend, die letztlich nur durch die Verwendung bestimmter Fingersätze verstanden und ausgedrückt werden kann, vorzugsweise auf bestimmten Arten von Instrumenten. Wenn auch diese Werke heute von Pianisten mit neuerem und herkömmlicherem Fingersatz gespielt werden, will unsere Ausgabe doch die Fortschritte verdeutlichen, die im Verständnis alter Musik gemacht worden sind, und mit Hilfe von Fingersätzen innerhalb des Notentextes und Hinweisen zur Interpretation eine neue Art von Edition vorlegen, die dem Spieler Einzelheiten der Musik in gleicher Weise nahebringt, wie sie zeitgenössische Interpreten verstanden haben mögen.

Die Bände unserer Ausgabe beinhalten:

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

Die Herausgeber sind sich dessen 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. Dennoch hielten wir es nicht für sinnvoll, die Sammlung Walsh 1733 als Zusammenstellung aufrechtzuerhalten, da nicht nur drei der sogenannten Suiten aus Stücken unterschiedlicher Art bestehen, sondern es auch nicht sicher ist, daß ihre Zuordnung dem Willen des Komponisten und seinem Verständnis des Terminus „Suite“ entspricht.

Editorische Arbeit und Verantwortlichkeit wurden folgendermaßen aufgeteilt: 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.

## Quellen

Neben autographen Handschriften einzelner Werke oder Sätze existieren verschiedene Konvolute und Sammlungen Händelscher Klaviermusik von der Hand in England lebender Kopisten aus der Zeit von 1716–1721, sowie deutscher Kopisten einer vielleicht früheren Periode. Um 1719–1721 erschien eine gedruckte Ausgabe ausgewählter Stücke in Amsterdam, die wahrscheinlich in London gestochen wurde und mit Sicherheit nicht vom Komponisten autorisiert war. Er reagierte mit einer Sammlung von Suiten, der Ersten Sammlung von 1720 (Roger). Danach komponierte er nur

wenig Solomusik für Tasteninstrumente – mit einer oder zwei Ausnahmen, wie die beiden Suiten für die Tochter König Georgs II. (Nr. 14 und 15 dieses Bandes). Einige wesentlich frühere Stücke wurden in die *Zweite Sammlung* (Walsh 1733) aufgenommen, nachdem sie vorher (1727 und ca. 1730) in anderem Format erschienen waren; andere Ausgaben schließen die *Sechs Fugen* (komponiert ca. 1717, veröffentlicht 1735) ein.

Zu weiteren Details bezüglich der Quellen siehe die Kritischen Anmerkungen.

## Chronologie

Obwohl man die Quellen (mit gewissen Einschränkungen) nach Merkmalen der Handschrift, der Notation und des Papiers datieren kann, scheinen nicht alle Stücke der gleichen Zeit zu entstammen wie ihre Quellen. Daher muß die Chronologie bei musikalischen Details wie Motiven, Strukturen und Themen, wie sie in den verschiedenen Stücken immer wiederkehren, ansetzen.

Nr. 1–11: Wahrscheinlich alle vor 1707. Die präludienartige Eröffnung von Nr. 1 und 2 läßt vermuten, daß diese Suiten sich an ältere deutsche Traditionen anlehnen und daher dem frühen Schaffen des Komponisten zuzuordnen sind. Einige Suiten sind sich in Form oder Themen so ähnlich, daß sie mit Sicherheit zur gleichen Zeit entstanden sind (1 und 2, 3 und 4, 3 und 5, 7 und 8, 9 und 10). Nr. 9 und 10 erhielten ihren Platz an letzter Stelle wegen ihrer chromatischen Elemente, die, obwohl sie im Prinzip bereits Komponisten wie Froberger oder Kuhnau bekannt gewesen sind, charakteristischer für italienische Sonaten und Kantaten und damit auch für Händels Werk am Beginn seiner italienischen Periode (Anfang 1707) erscheinen (z. B. Nr. 10 *Courante* ab Takt 41, Nr. 11 *Courante* ab Takt 43); Nr. 11 steht am Schluß, da zwei ihrer Sätze später überarbeitet wurden. Doch die chronologische Ordnung innerhalb dieser Gruppe Nr. 1–11 ist weitgehend spekulativ – wenn z. B. mehrere Details von Nr. 8 auf ein frühes Werk schließen lassen, so ist doch nicht auszuschließen, daß die Quellen gerade in diesen Punkten unzuverlässig sind.

Nr. 12: Möglicherweise nicht später als die anderen – die überarbeitete *Gigue* legt diesen Schluß nahe –, entsprechend der Quelle aber noch vor 1718.

Nr. 13: Quellen und musikalische Details legen ein Datum kurz vor 1726 nahe.

Nr. 14 und 15: Zwei Suiten von ca. 1739 für Prinzessin Louisa.

## 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 spielen<sup>3</sup>. Gelegentlich, z. B. in der *Gigue* der d-Moll-Suite (unsere Ausgabe Nr. 13) ist die Klaviertechnik eher in der Art J. S. Bachs entwickelt, obgleich gerade dort der Kontrapunkt nicht die komplexen und kaleidoskopartigen Texturen hervorbringt, die z. B. im *Wohltemperierten Klavier* oder 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 – wesentlich 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 Erfindungsgabe“ ist, haben Sequenzen und andere sich wiederholende oder wiederholt 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. Zwar typisch für das *Wohltemperierte Klavier* und mit Sicherheit charakteristisch für spätere *cantabile*-Stilarten, ist der Fingerwechsel im Grunde anderen, vor allem späteren Techniken zuzuordnen<sup>4</sup>.

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 gemeint sind als Mittel, Händelsche Tonfiguren, besonders hinsichtlich eines charakteristischen Cembaloanschlages, werkgetreu zum Klingen zu bringen.

Die Fingersätze unserer Ausgabe sind ein neuer Versuch, zu den damals wahrscheinlich üblichen Konventionen zurückzukehren, wenn auch nicht ohne gewisse Momente der Unsicherheit oder reinen Vermutung. Es ist z. B. ein Kompromiß, wenn einige Skalenfiguren in den virtuosen Variationen der 1. Suite im konventionellen Fingersatz belassen wurden – zu viele Faktoren sind noch ungesichert oder zumindest für mich unklar. Es wäre irreführend zu behaupten, man könne die Fingersatz-Vorstellungen des jungen Händel nachvollziehen; nur durch das „Wiederhineindenken“ in die Techniken von Interpreteten, die zugleich Komponisten waren, können wir der Wahrheit näherkommen.

Der gut ausgebildete Spieler von heute mag dafür seinen eigenen Weg finden. Er könnte damit beginnen, sich selbst das Prinzip des „figuralen Fingersatzes“ zu erarbeiten, indem er ein einfaches Stück wie das *Menuett* aus der 2. Suite auswählt und einen eigenen Fingersatz entwickelt, der a) schnelles Untersetzen des Daumens vermeidet, b) sich besonders auf den 2., 3. und 4. Finger der rechten Hand konzentriert und c) auf jene deutliche Phrasierung und Artikulation Wert legt, von der angenommen werden kann, daß Händel sie so vorsah oder erwartete. Hat der Spieler die oben dargestellten Prinzipien verstanden, kann er zwar ebenso wenig wie der Herausgeber behaupten, die Originalfingersätze von Händel rekonstruiert zu haben, aber er wird sicher feststellen, daß die Musik auf eine Art und Weise zum Leben erwacht, wie dies mit einem konventionellen Klavierfingersatz nicht möglich gewesen wäre.

## 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 handhaben 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 herausgelesen 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. Es gibt keine Geheimnisse oder Mysterien bezüglich des Hinzufügens passender Verzierungen: Der beste Führer ist guter Geschmack, der nicht auf freiem Ermessen sondern auf fundierter Sachkenntnis basiert, ein Geschmack, der dem Spieler hilft, jeglicher Starrheit, Oberflächlichkeit und Monotonie entgegenzusteuern.

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 ausdrucksstärkstes 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, die sehr darauf bedacht waren, die Vortragsweise *à la parisienne* in anderen Regionen mit einer relativ neuen Musikkultur zu institutionalisieren, lösten diese Probleme nicht, noch klärten sie so wichtige Details wie die Frage, ob ein Triller natürlicherweise Beschleunigung bedingt.

5. Oft ist gerade der Anfang einer Verzierung unpräzise notiert – z. B. kann *tr* 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 Böhms (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.

## Ornamententabelle



## Zur Edition

Titel: Diese wurden vereinheitlicht im Sinne moderner Konvention; daher *Suite in C* für ein Werk, das in den Quellen *Praeludium* (Sätze 1–5) und *Chaconne* (6. Satz) bezeichnet

wurde. Die Kritischen Anmerkungen beinhalten eine Auflistung der Titel in den Quellen, einschließlich derjenigen, die wahrscheinlich nicht vom Komponisten stammen (z. B. *Partita*).

### Abkürzungen:

HWV = *Händel-Handbuch*, Bd. 3: Bernd Baselt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente*. Kassel–Basel–London: Bärenreiter-Verlag 1986

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

HHA = *Hallische Händel-Ausgabe im Auftrag der Georg Friedrich Händelgesellschaft* (Leipzig–Kassel 1955). In vorliegender Ausgabe:

HHA I = HHA Serie IV,  
*Instrumentalmusik* Bd. 1,  
*Klavierwerke I*

HHA II = HHA Serie IV,  
*Instrumentalmusik* Bd. 5,  
*Klavierwerke II*

HHA III = HHA Serie IV,  
*Instrumentalmusik* Bd. 6,  
*Klavierwerke III*

HHA IV = HHA Serie IV,  
*Instrumentalmusik* Bd. 17,  
*Klavierwerke IV*

### Ergänzungen des Herausgebers:

- Noten, Versetzungszeichen und andere Zeichen sowie Wörter in eckigen Klammern,
- Halte- und Bindebögen als punktierte Linien.

### Ausführungsvorschläge des Herausgebers:

- alle Fingersätze,
- Zeichen für die Verteilung auf beide Hände (s. Einzelanmerkungen zu den betreffenden Stücken),
- Versetzungszeichen unter bzw. über den Verzierungen,
- Arpeggiozeichen unter bzw. über dem System, die eine verhältnismäßig betonte Brechung der Akkorde von unten nach oben anzeigen,
- rhythmische Modifikationen über dem System, die eine Kürzung der Auftakte in Allemanden anzeigen, sowie alternative rhythmische Interpretationen der Notation usw.

### Zum Fingersatz:

- 5 4 (o. a.) über oder unter einer Verzierung: Fingerwechsel
- $\widehat{5} 4$  (o. a.): stummer Fingerwechsel
- Ossia-Fingersätze:  $\frac{1\ 4\ 3\ 2\ 1}{1\ 3\ 4\ 1\ 2}$

Die für Pianisten empfohlene Alternative jeweils unter dem Strich.

Peter Williams

<sup>1</sup> Terence Best, *Handel's Harpsichord Music: a Checklist*, in: *Music in eighteenth-century England*, hg. von C. Hogwood und R. Lockett (Cambridge 1983), S. 171–187

<sup>2</sup> Buxtehude sollte hier wohl ausgespart bleiben. Der Einfluß des Lübeckers (als Organist und Cembalist) auf Komponisten in Thüringen und Sachsen ist ungeklärt, trotz aller Vermutungen, die auch über J. S. Bachs Jugend angestellt wurden.

<sup>3</sup> Bei Scarlatti sind bestimmte Schwierigkeitsmomente dadurch aufgetaucht, daß man in späteren Perioden zuviel Wert auf Kontinuität legte; d. h. die Musik wird oft leichter spielbar, wenn sie in mehrere Phrasen gegliedert wird und die Hände demzufolge nicht gezwungen sind, *quasi perpetuum-mobile* zu spielen.

<sup>4</sup> Diese Technik, die von F. Couperin in *L'Art de toucher* beschrieben wurde, und die seinen Lesern vielleicht nicht sehr vertraut gewesen sein mag, war zweifellos ein Element des französischen *legato*.

# PREFACE

## General

While it is generally known that Handel became a master of particular musical idioms, it seems that his keyboard music has received less recognition. Yet considered as the results of an immensely talented composer's response to idioms or style around him, Handel's keyboard music has both a distinct voice and a quality quite as startling, in its way, as his grander œuvre. Just as the vocal, choral and instrumental music draws on the composer's first-hand knowledge of particular Italian idioms – evidently grasped quickly by him and developed to a scale and a level of melodic inspiration beyond his 'models' – so the keyboard music draws on his first-hand knowledge of particular German idioms and works them to a similar end. In a key essay on the composer<sup>1</sup>, Terence Best put it well when he wrote: *The boy Handel received his early training from the organist Zachow in Halle, so he must have studied the keyboard music of seventeenth-century German composers such as Froberger, Buxtehude, Pachelbel and Kuhnau, and their influence is detectable in several works which must be among his earliest surviving compositions.* To the list of names here one could usefully add Krieger, Zachow himself and the young Böhm<sup>2</sup>; and to their influence can be attributed not only certain characteristics of Handel's earlier keyboard music but so many characteristics of almost all the music in the present volume, as well as that in subsequent volumes in this edition.

This influence is less a question of Handel 'adopting' the various 'styles' and 'forms' of older music – these terms are often too vague to be useful – than naturally following along a route laid down by conventions. That is to say, German keyboard music before about 1720 (in particular before J. S. Bach's bold exploration of new techniques in composing and playing) had common qualities based on technical assumptions – such as that the hands were used and fingered in certain ways, that certain kinds of motifs or note-patterns (*figurae*) were the basis of the texture (whether fugues or dances, toccatas or suites), that specific Italian or French idioms might be imitated from time to time, and so on. Not as sensual as French music at its best nor as capricious as Italian at its best, the German keyboard music could nevertheless achieve other qualities: a kind of reliability and sound sense of how to develop motifs themselves, evidently beyond the French or Italian composer. At its best, that is to say in the work of Handel, the German styles were not only melodious – one can see lesser composers such as Kuhnau and Mattheson striving for the same quality – but had a gift for thematic development of a kind that was later to become the hallmark of German music in general, still very much a Cinderella in c1700, though not for long.

A further point of great importance is that despite first appearances the German keyboard styles are related closely to the harpsichord of the day. The kinds of note-patterns (*figurae*), the kinds of fingering and the kinds of harpsichord were not isolated phenomena: and this edition has been made on the assumption that all of Handel's keyboard music – not merely the obvious masterpieces – springs to life when these phenomena are understood. Some remarks on the 'correct' kind of harpsichord are made below ('Fingering'), and here it can be generally remarked that this instrument still had an 'old' sound, and that in any German city around 1700 there would have been little hint of the large, less precise, more 'public' harpsichords now so familiar in concert-halls and recordings based on copies of late harpsichords (i. e. those made in London, Paris, Dresden, Hamburg from the 1730s onwards). Handel is a master of 'figural idioms', creat-

ing music from particular note-patterns which can ultimately be understood and expressed only by certain fingerings, preferably on certain kinds of instrument. Though such music is playable by pianists in the more recent and conventional manner of fingering, this edition acknowledges the advances made in the understanding of old music and tries, by means of fingerings in the Text and comments in the 'Notes on Interpretation', to create a new kind of edition that alerts the player to details in the music as an original performer might have understood them.

The volumes of our edition are:

- Vol. I Miscellaneous Suites (including six from the 1733 Collection (Walsh 1733); commonly called *the Second Set*)
- Vol. II 1720 Collection of Suites (Cluer, commonly called *Eight Great Suites*)
- Vol. III Selected miscellaneous Pieces (including the *Six Fugues* and remaining pieces from Walsh 1733)

We are aware that while certain suites in Vol. I seem to be incomplete (or not completed), certain movements in Vol. III seem to belong to other suites, and that accordingly the line of distinction between suite and non-suite is far from absolute. Nevertheless, the editor has not thought it useful to preserve the Collection Walsh 1733 as a set, since not only are three of its so-called suites pieces of a different kind, but it is not certain that their inclusion reflects the composer's wishes or his understanding of the term 'suite'.

Division of labour and responsibility is as follows: Terence Best has prepared data on the mss, the printed editions, the chronology and status of the pieces, and on the relevant background in the composer's life and works; Peter Williams has prepared the final text in its entirety (the music, the commentary and the fingering) and is responsible for any decision that had to be made on the basis of opinion.

## Sources

In addition to various autograph copies of individual works or movements, several albums or collections of Handel's keyboard music exist in the hand of English-based copyists of the 1716–1721 period, as they do in the hand of German copyists of perhaps an earlier period. Around 1719–1721, a printed edition of selected pieces appeared in Amsterdam, probably engraved in London and certainly without the composer's authorization; he responded with a collection of suites, the *First Set* in 1720 (Roger). Thereafter, with one or two exceptions such as the two suites for George II's daughter (Nos. 14 and 15 of the present volume), he composed very little solo keyboard music. Some much earlier pieces were collected and published in the *Second Set* (Walsh 1733), having appeared earlier in different format in 1727 (Walsh 1727) and c1730; other publications include the *Six Fugues* (composed c1717, published 1735).

For further details on the sources of each suite, see the Critical Notes.

## Chronology

Although the sources themselves can be dated within fairly certain limits from details of handwriting, notation and paper, not all of the pieces concerned appear to be contemporary with those sources. Therefore, it is on such musical details as motifs, textures and themes (as they recur in different pieces) that any chronology has to be based.

Nos. 1–11: all probably date from before 1707. The prelude-like opening of Nos. 1 and 2 very much