

Händel

Piano Works I (Miscellaneous Suites) Part b

UT 50118b

G. F. Handel

亨德尔

键盘作品集

第二卷 (各类组曲 下部)

Williams

中外文对照

Wiener Urtext Edition

hott / 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 第二卷（各类组曲 下部）

Klavierwerke I (Verschiedene Suiten)

Teil b

Keyboard Works I (Miscellaneous Suites)

Part b

HWV 449,439,454,444,445,440,438,436,447,452

彼得·威廉姆斯根据作曲家手稿、手抄谱以及印刷版编辑（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

HWV 449, 439, 454, 444, 445, 440, 438, 436, 447, 452

D 小调组曲, HWV 447 (本版本的第十四首), 阿勒芒德作曲家手稿, 1739 年
(菲茨威廉博物馆托管人授权使用, 剑桥, Mus.Ms.261, 第 41 页)

Suite in d-Moll, HWV 447 (unsere Ausgabe Nr.14), *Allemande* Autograph, ca. 1739
(Fitzwilliam Museum, Cambridge, Mus. Ms. 261, S. 41; mit freundlicher Genehmigung)

Suite in D minor, HWV 447 (no.14 of our edition), *Allemande* Autograph, c 1739
(by Permission of the Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge, Mus. Ms. 261, p. 41)



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

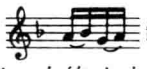
演奏评注

第六首 D 小调组曲, HWV 449

这类在拨弦键琴与管风琴音乐中都很常见的德国前奏曲有一点特别处,即于相对较少保存下来的原始资料而言,其选择性更多,就是说,基础低音可能有,也可能没有;可能是持续的,也可能是重复的,亦或是短小的。在任何情况下,重要的都是“建立起”稳定的脉动(此处为第 10 和 18 小节,都是临时的)和类似柔板的终止(第 24-25 小节)。以右手 2 指为中心的指法如果弹成十分轻快的“断奏”,就可以勾勒出十六分音符音组的形态。

用特伦斯·贝斯特的话说,“这首阿勒芒德可以被当作是亨德尔的阿勒芒德原型”;第 1-6、11-16、21-23 小节尤其与其他阿勒芒德有关,其中第 1-2 小节的开始和声和第 4-5 小节的模进都是这种舞曲典型的“拱形音型”。它们的起源可能不同:前者是法国式的,后者则更符合帕赫贝尔的德国传统?总之这个“原型阿勒芒德”与马尔切洛的 12 首奏鸣曲之 6 的第一乐章(巴黎 BN Cod. It. N960, 参见 L. 斯格里奇和 L. 比安科尼编辑,《贝尼蒂托·马尔切洛: 拨弦键琴奏鸣曲》,第 28 集,巴黎 1971 年)有引人注目的相似性,特别是开始的三个半小节。马尔切洛(1686-1739)以此为始创作了一首拨弦键琴奏鸣曲,具有当时的意大利风格:不像亨德尔的组曲乐章那样富于旋律性,但是更长、更具随想性,拨弦键琴的用法比法国舞曲风格要“干脆”得多。如果是亨德尔仿效马尔切洛的作品而不是相反,那么就可以解释为什么亨德尔的第二部分(参见同一组曲“旋律”的变奏 6,还有本卷第十三首组曲的阿勒芒德)开始与第一部分不同——正如马尔切洛一样——而且结束于重复乐思,与意大利拨弦键琴的习惯写法例如多梅尼科·斯卡拉蒂的相去不远。

库朗特的旋律、和声与阿勒芒德的关系比通常更密切——无论它们的来源是什么,甚至表现在第二部分的重复小节(后来被删除了)。第 35 小节开始的连断法应该更鲜明,可能触键也应该更“断奏”。萨拉班德看来更像是“变奏”,有着流畅的八分音符和“连贯的”触键。

“咏叹调”小巧、单纯,但是很优美, $\frac{4}{4}$ 拍子,有一些跳进,不过没有声乐式的装饰或者花腔,非常类似帕赫贝尔(特别是《阿波罗女儿的六声音阶》,1699 年)、库瑙、博姆等人的作品,它的变奏有时像 J.S. 巴赫(《咏叹调变奏曲》BWV989, 收在《安德列亚斯巴赫曲集》中)和拉莫(《加沃特变奏曲》, 收在 1728 年的《组曲集》中)的作品。每一个变奏都保持连续的流动线条,其中有音型变化: 比如变奏 1 有一些旋转型的音型,也有音阶性的片段。一些反复出现的音组(第 23 小节)和音型(第 14、18 小节),每次出现时很可能应该用鲜明的连断法:  缺少第一和第二次终止小节产生了问题。每一个变奏第一部分的最后一个小节看来都应该有第一次终止小节,然后是开始小节,反复时第一个和弦常常需要一个附加音(第 37、49、61 小节增加 d', 第 73 小节增加 'f'); 第二部分的最后一个小节可以作为第一次和第二次终止小节,也许只有一次需要附加音(第 65 小节增加 g')。之所以需要演奏者如上述地弹附加音符是因为认为亨德尔的分声部写法始终如一(虽然这种想法可能理所当然),但很可能总的来说实际情况是看出他的记谱并不一定精确。长期的习惯和记谱传统证明,这类变奏曲是不精确的——也就是说模棱两可——表现在变奏之间的“过渡”或者在第一次与第二次连续演奏之间的写法。

偶尔出现的附点节奏使这首吉格不至于太快、太匆忙,不过它当然是很轻快的。尽管所有的八分音符音组都开始于正拍上(因此第 19-20 小节有一个间隔?),有可能作曲家的意图是更多的音组应该加附点。

小步舞曲的第二部分是不寻常的: 每一个乐句都开始于弱起拍(反复也如此),而第一部分并非如此。触键法与连断法必须表现出这个差异。

第七首 G 小调组曲, HWV 439

正如前一首组曲一样,阿勒芒德与库朗特在主题与和声方面类似,这是典型的“亨德尔早期风格”。两首舞曲也都开始于独奏旋律和前奏曲的“暂停”,然后独奏旋律线条归于为稳定的、该舞曲应有的 $\frac{4}{4}$ 或者 $\frac{3}{4}$ 拍子;“暂停”是隐含的。前奏曲与阿勒芒德绝妙的“合而为一”是怎么产生的并不清楚,因为就连这些乐章中的音阶本身在 1705 年左右也是新奇的;也许正是想要扩展音阶的构成,促使作曲家进行实验(如果这就是他的设想)。有关这种风格的其他特点,参见第一卷中第一到第三首组曲的阿勒芒德评注。

这首精致的库朗特的特点是“相当激动”,不能用车尔尼式的便捷指法把它变得平滑。不过,一种在很久之后的音乐中非常重要的表现手法在这里已经显得很合适:结束处倒数第 2 小节确实需要突然的、明确的“渐慢”。第 15 和 17 小节的颤音建议可以弹成:



这种萨拉班德有两个特别的问题:演奏者是否需要填充和声(尤其是每个小节结束的弱拍),以及有些第二拍的和声处理为不同时值有无意义(例如第 17、18 小节)? 回答可能都是“不”,因为这种简单的舞曲风格应该有加强的中间拍,接着是轻巧的弱拍。这首萨拉班德的所有完全终止——不包括不完全终止——的特征是“三对二”节奏,演奏者可以强调它(不要过分)。

吉格的音型为理解亨德尔风格的指法和连断法提供了一些有用的例子,这里的情况是,三连音看来要求始终清晰明确——就是说(a)每只手应该保持自己的三连音,不要因为另一只手的三连音可能不好弹就接过几个音(例如第 36 小节的最后一个音),(b)大多数三连音的重拍加强,(c)大多数“长—短”节奏(四分音符—八分音符)的四分音符大概都应该弹得短一点(也就是八分音符—休止符—八分音符)。最后一种效果在第 68 和 90 小节以后的音型中尤为突出。这些规则的例外则给这种长篇幅吉格节奏的幻想曲乐章以需要的变化和动力。正如阿勒芒德和库朗特一样,这个乐章和它较小的“早期版本”中的音阶都是用非传统的素材发展而成。

第八首 A 大调组曲(帕蒂塔), HWV 454

虽然阿勒芒德的有些细节表明作曲家相对而言还不太有经验(很难相信,成熟的亨德尔会“受困”于第 6 小节没有解决的 $\frac{1}{2}$ 和弦,同样的情况也出现在第 38、42 小节),不过其流畅性和音阶在 1705 年都是不同寻常的,同样不寻常的还有它的旋律性。分解和弦音型可能应该用“连奏”甚至“非常连贯”,十六分音符无疑应该弹成“不等分”的。亨德尔的这种阿勒芒德观念从何而来远未搞清楚;不过要注意如何把别扭的地方(如第 6 小节等)演奏得通顺,还有第 25–28 小节中间声部的延音连线(抄谱者加的?)不需要完全按记谱理解。

库朗特看来也像一个不那么流畅的版本的变奏或者其中一段:此处的主要影响可能来自科雷利,确实这个乐章类似室内小提琴奏鸣曲的库朗特。拨弦键琴演奏者可以用不同程度的“连奏”与“断奏”来区分连续的十六分音符流动中的分解和弦音型(第 1 小节)和那些更多是级进的音型(第 2 小节)。接近结束处的回应乐句的问题(第 44 小节以后),参见“细节评注”。终止处有一些“三对二”节奏组(第 5、19–20、34–35、36–37、48–49 小节,可能还有其他地方),不过有一些不是很明显。

正如其他地方一样,A 大调组曲的萨拉班德使演奏者想要填充和声——为了此曲真正的魅力,应该拒绝这种诱惑,就是要把非常轻巧的弱拍、短句(让休止符“划清”乐句的间隔)和每小节第二拍微妙的重音表现出来。最后的颤音(第 23 小节)可以加如下的回音:



吉格也类似小提琴与通奏低音奏鸣曲。可以弹得像这种体裁的暗示是:表现出短句(第 1–2 小节)与长句(第 4–10 小节)的差别,“双音”段落(第 10–14、32–35、41–42 等小节)用较强的触键。固定低音看来很需要用持续的触键,例如第 22–32、36–39 小节。

第九首 C 小调组曲(帕蒂塔), HWV 444

本版本为前奏曲提供的示范演奏方法建立在三个前提之上:(a)右手部分和声框架内的和弦是附加性的和声提示,不一定需要严格遵守(就是和弦的结构形式),(b)琶音标记表示分解和弦,而不是竖琴式的华彩(译者注:竖琴用“扫弦”演奏快速上下行和弦音),(c)示范演奏方法本身同样可以由演奏者重新解释。的确,比较成熟的亨德尔——就是接触到意大利名家们的数年之后?——将前奏曲的开始和声扩展成音域宽广的音型,正如可以在 1719 年(1733 年重印)的《罗杰选集》^bB 大调前奏曲和第一部重要出版谱(克鲁尔 1720 年;本版本的第三卷)开始的 A 大调组曲中见到的那种引人注目的音乐表达方式。不过,目前对 C 小调前奏曲相当法国化的诠释可以令人回想起旧日的哈勒人,J.T. 弗罗贝格尔,他用这种音乐语汇写作。

阿勒芒德对称的两部分与其余乐章形成鲜明的对比,尤其是其后的库朗特和第十首组曲的阿勒芒德(它们的第二部分都更长)。阿勒芒德看来与 J. 克里格(《游戏》,1697 年)的作品有更多的共同性,虽然有些旋律片段不仅与亨德尔年轻时期(例如第 7 小节)有关,还与他学习了意大利的康塔塔咏叹调并在例如其《卢克雷霞》中进行的再创造(第 9-12 小节)有关联。演奏者可以在阿勒芒德通常的密集音型中突出这类片段。

与它形成对比,库朗特则表现出键盘语汇的高度统一性。它的十六分音符线条中有音域宽广的琶音音型、“隐含的对位”(第 23-25 小节)、歌剧式的跳进(第 48-50 小节)和半音性旋律线(第 41 小节以后),可以用非常连贯的触键很好地表达(尤其是半音性旋律线,将它与前后的段落分开,并用以显示出句法的变化——开始于第 41、43、45、48 小节中间的乐句)。“三对二”节奏是终止式的特点(第 13-14、17-18、27-28、33-34、48-49、52-53 小节),但是或多或少有些模棱两可。

加沃特的乐句十分明显地开始与结束于小节的中间:演奏者应该注意乐句结束处的“下行消失”(强—弱,但并不真的给这两拍加连线(第 4、12、16 小节)。注意,即使在这么简单的乐章中——原型加沃特,开始的旋律风格类似查豪的 D 小调随想曲和 J.S. 巴赫的 G 小调管风琴赋格 BWV542——乐句也是多样的。这种多样性包括每小节一拍(第 9、10 小节)和不规则拍子的 4 小节音组(第 12-16 小节)。如果将第 9、10 小节的八分音符处理成“不等分”,就可以突出法国风格(“短—长”,而非“长—短”)。小步舞曲在与加沃特的 4 小节乐句类似的结构点上(小步舞曲的第 15-20 小节)也有一个延长的乐句。

第十首 C 小调组曲, HWV 445

特别是与前一首组曲相比,这首前奏曲可以用简单的琶音充分表现,就是用由高到低的和弦音进行。根据罗杰·诺斯在 18 世纪初期所言(J. 威尔森,《罗杰·诺斯伦音乐》,伦敦 1959 年,第 247 页),琶音就是“分解和弦,是竖琴,也是拨弦键琴真正的天赋表现。琶音的处理法有两个细节需要仔细考虑:

(1)分解和弦上行,然后下行,下行时不一定要包括左手声部所有的音,尤其是(原有的)最低和弦音。

(2)如果之前的小节中分解和弦上行,然后下行(第 1-12 小节),而在以后的小节中(第 13、15 也许还有 14、16、17 和 18 小节)只上行,那么就可以结合倚音。

阿勒芒德的记谱与以前的组曲不同,更明显地要求“保持”音符时值。第 10 和 29 小节的倚音记谱与本卷第十三首组曲的阿勒芒德(例如第 2、3 小节)和第十一首组曲的萨拉班德一样。第 23 和 24 小节的指法可能表明编辑加的颤音实际上并不需要,两个乐章的终止小节编辑都没有加连线,其根据是,这种终止应该是传统的,正如其他作品一样。阿勒芒德总的来说在很多方面让人想到亨德尔的一些意大利风格康塔塔的独唱咏叹调,就连左手声部颤动的音型也像大提琴必备声部的片段。

库朗特的音型更传统,不像通常的多变,但是接近每一个终止前的“三对二”节奏(第 20-21、53-54 小节)——也许原始资料 S2 的抄谱者不理解?——是可疑的。

第十一首 ^bB 大调组曲, HWV 440

有关这类简单的阿勒芒德的分解和弦音型,参见上文第八首组曲的评注;特别要注意第 2、7、8、10 和 18

小节,不是单纯的十六分音符持续流动,而是结合了不同的音型。如果弹出句法的轮廓,就可以显示出库朗特最高声部的隐含旋律。“三对二”节奏(第6-7、16-17、32-33、42-43小节)很可能不用太突出,小调片段可能是例外(第32-33小节)。不过要注意有些“三对二”节奏片段只有三个不同和声(例如第26-27小节的D—G—D),而其他的则包括更多和弦(例如第6-7小节)。前者由于三个和弦会产生三个细分拍,是否应该弹得比后者更鲜明一些?

本组曲的表现力中心,无论用什么形式(参见“原始资料”),肯定是萨拉班德。作曲家写的装饰音在何种程度上可能也适用于其他显然是主调音乐风格的萨拉班德的推测无法确定;不过,更明显此处演奏者应该对这种乐器(译者注:指拨弦键琴)很敏感,使用丰满的音栓(8'8'或者甚至是8'8'4'?)尽可能创造出自然流露、色彩丰富的最高声部。很可能所有的颤音都意味着要在音符的全部时值内持续,有许多开始于“下方相邻音”。表现出这首萨拉班德真正的丰富性远比绝大多数法国作品更难,其装饰音用法常常可以掩饰和声的不成熟。

吉格属于法国类型,类似17世纪晚期其他德国作曲家的作品。速度不要像那种匆忙的吉格一样快,而是应该突出节奏型(marque, 法文“强调,突出”),可以有也可以没有附加装饰音(HHA II 中建议用各种波音),同样可以有也可以没有“小反复”(最后4小节选择性的反复,原始资料中都没有这样标明)。

第十二首 E 小调组曲, HWV 438

与第十一首组曲中的不同,这首阿勒芒德有无止息的十六分音符流动,用较为细心设计的分声部写法展开,其声部之间的应答用早期德国“众赞歌—帕蒂塔”的短小动机手法,其中亨德尔不可阻挡的旋律感不时闪耀出火花(例如第7-8小节)。这类乐章应该用单排8'琴弦十分平静地演奏。

在速度加倍的情况下,这首萨拉班德可以作为库朗特,甚至风格特征也如此,“三对二”节奏十分柔和(例如第6-7、22-23小节);反之,也不难将同样的乐章处理成“原样的”萨拉班德,在这种情况下,它可以是一个“变奏”。这样一个“轻盈”的舞曲乐章很容易弹得太快。

吉格的问题是每个小节有几拍? 最典型的拨弦键琴语汇应该是将每一个三连音组分开(正如J.S. 巴赫的G大调前奏曲,《平均律键盘曲集》,卷I);只有“对题”声部有延音连线的旋律线(例如第2小节右手声部,或者第8小节左手声部)可以是持续的或者有较长的句法,不过也并非总是如此(例如第23小节以后的“断奏”八分音符)。这些三连音似乎应该弹得“费一点劲”,而不是太轻易。

第十三首 D 小调组曲, HWV 436

这首阿勒芒德在精致和旋律性方面肯定可以与J.S. 巴赫和少数法国作曲家(F. 库普兰、马香德、拉莫)的某些作品并列为“巴洛克后期”的这种舞曲组曲的杰作。这种独特的旋律只能产生自阿勒芒德模式,演奏者需要下功夫对多变的旋律及其织体做出反应并将它们表现出来——注意例如十六分音符音型是如何成为纯音阶性的(特别是第14-15小节——对比上文第六首组曲的相应片段),因此需要用比清晰的连断法明显的分解音型(例如第6-7小节)更连贯地触键。

增添的装饰音都应该倾向于抒情性而不是炫技性: 因此,也许可以在右手声部的第5(第三拍)、9(第一拍)、12(第二拍)、21(第三拍)、22(第三拍)小节等处加倚音,或者在第9(第三拍)、15(第一拍)、7(左手声部第三拍)小节等处加“第三填充音”。所有的颤音如果开始于恰当的倚音并且弹得不过于尖锐,也可以同样加强抒情性。

快板大体上类似库朗特,更确切地说是“库朗特变奏”;原手抄谱也许是忽略了标题,或者是因为抄谱员觉得它不恰当,因为缺少弱起拍(通常应该有)。作为一个“变奏”,它充满了十分细腻的音型变化。第一部分句法的一个可能的诠释如下:



终止处的“三对二”节奏(第 14-15、30-31、44-45 小节)与占优势的每小节一拍的拍子形成对比。

类似的情况是,“旋律”乐章是一首萨拉班德,此处应该弹得“缓慢”,表现出甜美的旋律(所以是“旋律”),这并非老式萨拉班德的特征。这里同样可以加上抒情性的装饰音——上行倚音加在右手声部第 2 小节(波音之前)、第 10 小节(第三拍)、第 14 小节(第三拍)、第 18 小节(第一拍),下行倚音加在右手声部第 6 小节(最后一拍)、第 10 小节(第一拍)、第 14 小节(第一拍)等等。回音(第 7、19 小节)看来应该出现在基本音之后,进行到下一个音。滑音(第 9 小节)不仅出现在正拍上,而且让人想到也可以把它加在其他地方,尤其是在反复中(第 1、4、11、15 小节的开始和 23 小节的中间)。这里,“第三填充音”也可以产生很美的效果(第 20 小节最后一拍到终止)。

吉格也有速度标记,可能是指明每小节四拍。这个乐章肯定要求演奏者有良好的技巧,其音型同样有非常微妙的变化。因此许多三连音开始在正拍上(第 1 小节以后),有一些在正拍后(第 26-27 小节);有些三连音组是单独的(第 21 小节),另一些则是成对的(第 15 小节),还有很多是模棱两可的。可能还有一些是切分音或者是小节内的强拍转移——例如,第 1 小节的重拍是第一和第三拍,第 3 小节是第二和第四拍。有一些“长—短”节奏可能应该短一些(八分音符—休止符—八分音符,第 5 小节右手),而另外一些要长一点(左手声部第 4、8 小节和右手声部第 23-24 小节的四分音符—八分音符)。

最后一个乐章的结束处可以有另外一个“小反复”(小步舞曲变奏 3,第 93-96 小节),目前谱上的最后一个小节(第 96 小节)三次出现的前两次左手声部可以有八分音符连接句(就像第 72 小节一样)。另外,注意“终曲”里极少弱起拍:通常演奏者应该有意识地将每四小节的结束(好像如此)弹成“渐弱”,每个第 5 小节开始一个新乐句——这是非常典型的小步舞曲模式。终止式的“三对二”节奏(第 6-7、14-15、22-23 小节及其后)引起一个有关亨德尔倚音装饰用法的有趣问题。如果第 7 小节的“*f*”出现在正拍上,作为“强倚音”,那么 $\frac{3}{4}$ 拍子就会保持,而没有“三对二”节奏;另一方面,如果假定有“三对二”节奏——这在小步舞曲中完全无法确定——那么,强拍就是之前的四分音符,而“*f*”就应该最好是出现在下一拍前,而不是正拍上,这样,其性质就会是一个“第三填充音”。第一个变奏的“*f*”是重音(第 31 小节)不一定支持前一种解释。

第十四首 D 小调组曲, HWV 447

与前一首组曲一样,阿勒芒德也富于旋律性,需要演奏者用有表现力的连断法演绎。可能所有的倚音都应该比十六分音符更短,不过要柔和而不是突兀的!萨拉班德是一个简单的乐章,然而其中的装饰音显然更难一些,估计是考虑到公主的技巧能力(正如《为 W.F. 巴赫编写的键盘曲集》中的某些曲子一样)。这么简单也许不适合增加和声?

前一首组曲的“旋律”乐章和其他乐章中的库朗特某些怀旧的地方突出了作曲家个性化的旋律感,他在其中“加入”了标准的舞曲语汇——例如快速流动的旋律线(第 4 小节及其后)和传统的模进(第 25 小节及其后)。类似的观点也适用于吉格(参见第一卷 C 大调组曲的吉格)。尽管也许只是个经过性的细节,吉格还是提供了一个切分节奏的惯例,这常常可以通过前一个音用“断奏”来有效地表达;库朗特的切分节奏采用了“三对二”节奏的特性结构(第 6-7、14-15、22-23、38-39 小节,并且不寻常地很早就出现在这个乐章的第 3-4 小节)。

第十五首 G 小调组曲, HWV 452

如果这首阿勒芒德要避免与前两首阿勒芒德相比而显得草率的话,那么应该弹得轻快而相当有活力。看来公主得到了不同性质的曲子:先是法国式,然后是意大利的阿勒芒德。十六分音符要很精确,包括左手声部——也许这个乐章的目的是促进双手技巧的平衡发展?——实际上只有一个十六分音符音型。此处的指法建议的基础是推测主要动机应该弹成: 。而别的指法可能将动机模式改变为:

。

库朗特比前几首组曲的阿勒芒德或者库朗特更符合其典型风格(也就是流畅,有一些不太强调的“三对二”节奏,分割了 $\frac{3}{4}$ 拍子的音乐律动)。对比第 40–41 小节与第 18–19 小节表明两个显然分开的部分常常应理解为是三个或多或少是持续的部分,也就是第 40–41 小节的半音进行可以如第 18–19 小节一样持续。

萨拉班德的第 21 小节肯定提醒了公主这个乐章的速度不要太快。在这种旋律性强的“旋律—萨拉班德”中,提醒可能是必须的——本曲的旋律进行中有不同寻常的织体变化。

吉格中的大多数三连音看来都开始于正拍上,很少变化,尽管乐句的长度本身常常改变(2、4 和 6 拍)。左手声部的一些“长—短”节奏组合似乎应该是四分音符—八分音符,另一些则为八分音符—休止符—八分音符。

彼得·威廉姆斯

版本评注 KRITISCHE ANMERKUNGEN

ALLGEMEINES

Quellen

Die Quellen der in diesem Band enthaltenen Werke sind in folgende Gruppen einzuordnen¹ (für weitere Details s. Anmerkungen zu den einzelnen Suiten):

1. Autographe

- Aut 1 London, British Library, R.M.18 c 2.
Enthält: Nr. 13 (nur die *Allemande*)
- Aut 2 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus.Ms.261.
Enthält: Nr. 14 – Nr. 15
- Aut 3 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus.Ms.262.
Enthält: Nr. 15 *Sarabande*, *Gigue*.
- Aut 4 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus.Ms.263.
Enthält: Nr. 15 *Allemande*, *Courante*.

2. Deutsche Handschriften, die Abschriften der frühesten Werke enthalten und die ohne Zweifel von Originalen stammen, welche Händel komponierte, bevor er 1706 Deutschland verließ. Sie sind die Primärquellen für die Suiten Nr. 4, 7 und 11.

- K 1 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.9161 (H.2).
Enthält: Nr. 6.
- K 2 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.9162/3.
Enthält: Nr. 1, Sätze 1–6.
- K 3 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.9164/1.
Enthält: Nr. 2.
- K 4 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.9164/3.
Enthält: Nr. 9.
- K 5 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.9168.
Enthält: Nr. 3 (nur die Sätze 2, 3 und 4 [I]) – Nr. 4 (nur *Sonatina*) – Nr. 7 – Nr. 11.
- K 9 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.9163.
Enthält: Nr. 7.
- K 10 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.9164/4.
Enthält: Nr. 4.
- K 11 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.9164/6.
Enthält: Nr. 7.
- M Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek ms. 1231.
Enthält: Nr. 1, Sätze 1, 4 (ohne *Double*), 5 und 6.

3. In England gefertigte Abschriften, ca. 1717–1760; sie sind Primärquellen für die Suiten Nr. 4, 7, 11–13 und die längere Version der *Chaconne* aus Suite Nr. 1 sowie Sekundärquellen für die Suiten Nr. 14 und 15.

- A Boston, Museum of Fine Arts, Ripin Collection, MS 1977.85.
Enthält: Nr. 11 (ohne *Courante*), *Allemanda*, *Sarabande*, *Gigue* – Nr. 12 – Nr. 13.
- B Legh MS (Earl of Malmesbury's Collection at Greywell Hill, Basingstoke, Hampshire).
Enthält: Nr. 1 (nur *Chaconne*) – Nr. 4 (nur *Prelude*) – Nr. 7 – Nr. 11 (ohne *Courante*), *Allemande*, *Sarabande* – Nr. 12.
- C New York, Public Library, Mus.Res.Drexel 5856. Bei allen den Quellen B und C gemeinsamen Abschriften wurde C von B kopiert.
Enthält: Nr. 1 (nur *Chaconne*) – Nr. 4 (nur *Prelude*) – Nr. 5 (nur *Allemande*) – Nr. 7 – Nr. 11 (ohne *Courante*), *Allemande*, *Sarabande* – Nr. 12.
- D Wesley MS, Gerald Coke Collection, Jenkyn Place, Bentley, Hampshire.
Enthält: Nr. 7 (nur *Giga*).
- E Malmesbury Collection, Konvolut mit Ouverturen und anderen Stücken.
Enthält: Nr. 7 (nur *Giga*) – Nr. 13.
- F 1 London, British Library, R.M. 18 b 4.
Enthält: Nr. 7 (nur *Gigue*).
- F 2 London, British Library, R.M. 18 b 8. Sammelband mit Abschriften verschiedener Kopisten, 1718–1730.
Enthält: Nr. 10.
- F 3 London, British Library, R.M. 19 a 3.
Enthält: Nr. 1 (nur *Chaconne*) – Nr. 7 – Nr. 12 – Nr. 13.
- F 4 London, British Library, R.M. 19 a 4.
Enthält: Nr. 11 *Allemande*, *Sarabande*, *Courante*, *Gigue*.
- F 5 Manchester, Central Library, Flower Collection, ms 130 Hd4, vol. 268.
Enthält: Nr. 4 – Nr. 11 *Allemanda*, *Sarabande* (ohne *Courante*) – Nr. 14 – Nr. 15.

¹ Die Siglen wurden übernommen aus: Terence Best, *Handel's Harpsichord Music: a Checklist*. In: C. Hogwood/R. Luckett (Hg.), *Music in eighteenth century England*, Cambridge: University Press 1983, S. 171–187.

- G London, British Library, Add MS 31577.
Enthält: Nr. 4 – Nr. 11.
- H Rivers MS (Gerald Coke Collection, Jenkyn Place, Bentley, Hampshire).
Enthält: Nr. 11 *Allemande*.
- P Walond MS (Gerald Coke Collection, Jenkyn Place, Bentley, Hampshire).
Enthält: Nr. 1 – Nr. 4 – Nr. 11 (ohne *Courante*), *Allemande*, *Sarabande* – Nr. 12.
- T London, British Library, R.M. 19 d 11.
Enthält: Nr. 14 – Nr. 15.
- X Gerald Coke Collection, Jenkyn Place, Bentley, Hampshire.
Enthält: Nr. 5 *Menuetto* und *Gigue*.
- Y', Y'' Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 265.
Enthält: Nr. 14.
- Z London, British Library, Add MS 31467.
Enthält: Nr. 4 *Allemande* und *Courante*, *Sarabande* – Nr. 5 *Allemande*, *Aria*, *Minuett Vivace*, *Gigue Allegro*, *Allegro*, *Courante*, *Gavotta* – Nr. 7 *Allemande* und *Courante* – Nr. 11 – Nr. 12 – Nr. 13.
4. Abschrift 19. Jahrhundert (für die Neuedition ohne Belang)
- K 6 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 9182.
Enthält: Nr. 1 *Chaconne avec Variations* ... (ohne Var. 32 und 48).
5. Englische handschriftliche Quelle späteren Datums
- R London, British Library, Add MS 31573.
Enthält: Nr. 3 – Nr. 4 *Prelude* und *Sonatina* – Nr. 6.
6. Drucke
- Roger *Pieces à un & Deux Clavecins Composées Par Mr. Hendel A Amsterdam Chez Jeanne Roger No. 490* (ca. 1719–1721)
Offensichtlich vom Komponisten nicht autorisierte Ausgabe, veröffentlicht (mit einem Titelblatt von Jeanne Roger) nach Platten, die wahrscheinlich von John Walsh in London gefertigt wurden (Smith and Humphries, S. 251, Nr. 14).
Enthält: Nr. 4 – Nr. 7 – Nr. 11 – Nr. 12.
- Walsh *Suites de Pièces pour le Clavecin Composées par G. F. Handel Second Volume* (London ca. 1727)
1727 Offensichtlich vom Komponisten nicht autorisierte Ausgabe, wahrscheinlich von Walsh veröffentlicht. Leicht revidierte Neuauflage ca. 1730 (Smith and Humphries, S. 249, Nr. 4).
Enthält: Nr. 4 – Nr. 5 – Nr. 7 (ohne *Sarabande*) – Nr. 11 – Nr. 12 – Nr. 13.
- Walsh *Suites de Pièces pour le Clavecin. Composées par G. F. Handel. Second Volume* (London 1733)
1733 Die endgültige Ausgabe, veröffentlicht nach denselben Platten wie die Auflage 1730, aber in neuer Reihenfolge (des Komponisten?), jedoch ohne Veränderungen im Text (Smith and Humphries, S. 249, Nr. 5).
Enthält: Nr. 4 – Nr. 5 – Nr. 7 (ohne *Sarabande*) – Nr. 11 – Nr. 12 – Nr. 13.
- Fontaine *Partita pour le Clavecin de G. F. Handel (Œuvre inédite)*
Druck (Lithographie), hergestellt (nach einem verschollenen Manuskript) von Mortier de Fontaine (1816–1883) und veröffentlicht 1863.
Enthält: Nr. 8.
- Senff *Partita pour le Clavecin (Piano) composée par G. Fr. Händel ... d'après le manuscrit de J. Chr. Smith* (Leipzig 1864)
Veröffentlichung von B. Senff 1864 nach der edierten Fassung von de Fontaines Druck.
Enthält: Nr. 8.
- HG 48 *The Works of George Frederic Handel. Edited by Friedrich Chrysander. Printed for the German Handel Society Leipzig. Volume 48: A Miscellaneous Collection of Instrumental Music for the Organ, Orchestra, Chamber and Harpsichord. 1894*
Enthält: Abschriften von Nr. 3 – Nr. 4 *Prelude* und *Sonatina* – Nr. 6 – Nr. 8.

Die Kopisten

- a) Die Kopisten der deutschen Abschriften sind unbekannt, ausgenommen C. Ph. E. Bach für K 9 (= MS 9163; freundliche Auskunft Dr. Bernd Baselt, Halle/Saale).
- b) Die englischen Kopisten:
- 1) D. Linike, der bedeutendste Händel-Kopist in der Zeit von 1712 bis 1721 (s. Winton Dean, *Händel's Early London Copyists*, in: *Bach, Händel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, hg. von P. Williams, Cambridge University Press 1985). Von ihm stammt ein Teil der Handschrift B (ca. 1718).
 - 2) RM 1 (von J. P. Larsen verwendetes Sigel in: *Handel's Messiah – Origins, Composition, Sources*, Kopenhagen 1975, Kap. 4): Ein anonym Kopist, der von ca. 1713–1725 aktiv war und von ca. 1717 bis 1718 viel mit Linike zusammenarbeitete (s. Dean a. a. O.). Er kopierte Quelle A (ca. 1717–1718) und Teile von B.
 - 3) RM 4 (Sigel nach Larsen): Ein anonym Kopist, der von 1717–1718 mit Linike und RM 1 zusammenarbeitete (s. Dean a. a. O.). Er kopierte Teile von B.
 - 4) J. C. Smith senior: Er begann um 1719 für Händel zu schreiben, vermutlich als Mitarbeiter von Linike (s. Dean a. a. O.), und wurde schließlich Händels Hauptkopist bis zum Tode des Komponisten. Er schrieb C vollständig (ca. 1721), Teile von E (ca. 1722) und Teile von P (ca. 1722).
 - 5) J. C. Smith junior: Er war vermutlich zwischen seinem 15. und 18. Lebensjahr als Kopist tätig (1727–1730). Von ihm stammen Suite Nr. 13 in Quelle E (ca. 1727) und die *Allemande* in Suite Nr. 11 aus Quelle H (ca. 1727).
 - 6) S 1 (Sigel nach Larsen): Ein anonym Kopist aus dem Kreis um Smith, der nach 1730 wirkte. Er schrieb die Suiten Nr. 14 und 15 in F 5 (ca. 1741).
 - 7) S 2 (Sigel nach Larsen): Ein anonym Kopist aus dem Kreis um Smith, der nach ca. 1727 tätig war. Er schrieb F 3 und F 4 (ca. 1732) und Teile von F 5 (ca. 1741).

- 8/9) S 4, S 6 (Siglen nach Larsen): Anonyme Kopisten des Smith-Kreises, tätig in den späteren 1730er Jahren. Sie fertigten Suite Nr. 14 in Y (ca. 1739).
- 10) S 13 (Sigel nach Larsen): Ein späterer Kopist, ca. 1750–1760. Er schrieb die Suiten Nr. 14 und 15 in T.
- 11) William Walond (ca. 1725–1770): Kopist des größten Teils von P, nach 1740.
- 12) Ein anonym Kopist, der Quelle G verfertigte (ca. 1723).
- 13) H 1 (Sigel nach Clausen, in: *Händels Direktionspartituren*, Hamburg 1972): Ein anonym Kopist, der in den frühen 1720er Jahren mit Smith zusammenarbeitete. Er taucht in Quelle E (ca. 1722) auf.

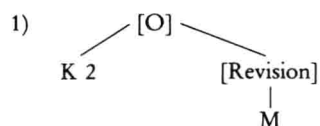
Stemmata

Offensichtlich sind die Handschriften C, F 5 und P Kopien der Handschrift Legh (B), was für die Werke gilt, die sie mit B gemeinsam haben.

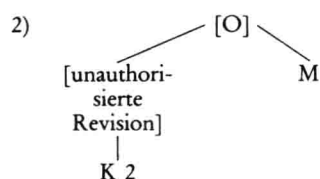
[] = handschriftliche Quellen, die vermutlich existiert haben, aber nun verschollen sind

O = Autograph

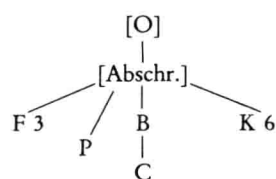
Suite Nr. 1



oder



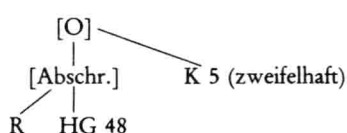
Chaconne, lange Fassung



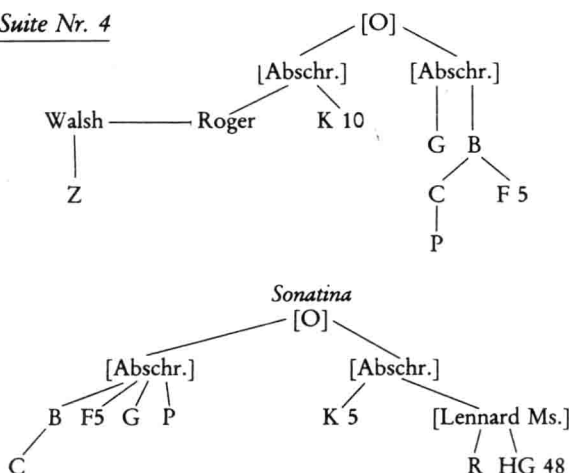
Suite Nr. 2 (einzige Quelle)



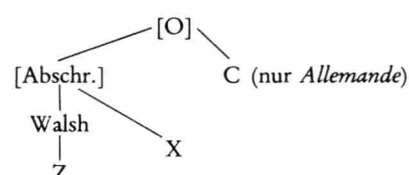
Suite Nr. 3



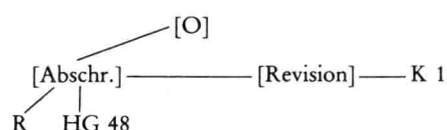
Suite Nr. 4



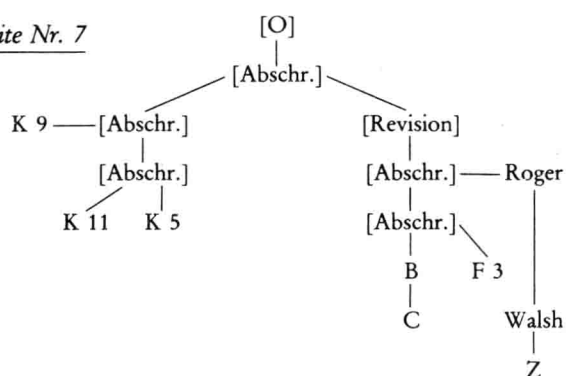
Suite Nr. 5



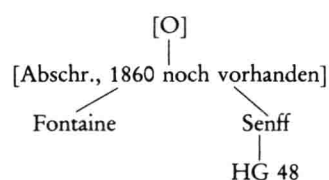
Suite Nr. 6



Suite Nr. 7



Suite Nr. 8



Suite Nr. 9 (einzige Quelle)

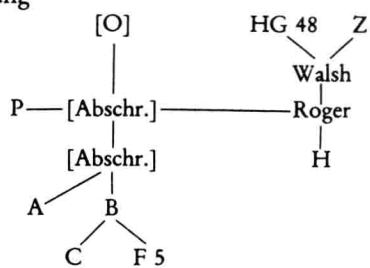


Suite Nr. 10 (einzige Quelle)

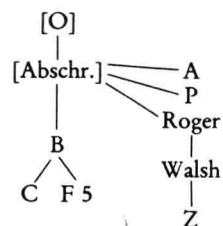


Suite Nr. 111. Satz (*Allemande*)

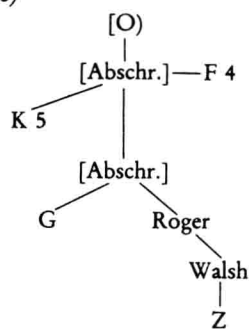
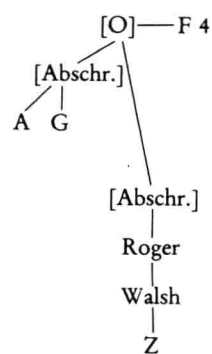
2. Fassung

3. Satz (*Sarabande*)

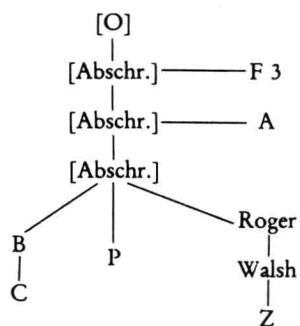
2. Fassung



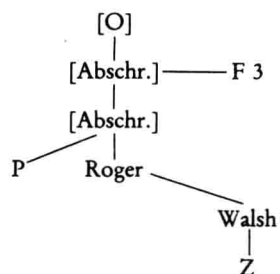
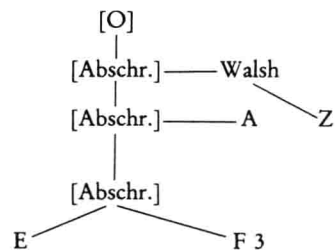
2. Satz

(*Courante*)4. Satz (*Gigue*)Suite Nr. 12

1. und 2. Satz

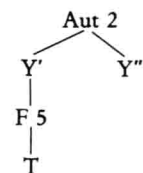
(*Allemande, Sarabande*)3. Satz (*Gigue*)

2. Fassung

Suite Nr. 13Suite Nr. 14

Y' = S 4

Y'' = S 6

Suite Nr. 15

Aut 4 / Aut 3

