

Vorwort

Die acht Suiten dieses Bandes erschienen 1720 als „Suites de Pieces / pour le Clavecin / Composées / par / G. F. Handel. / Premier Volume / London printed for the Author“. Im Vorwort zu dieser Ausgabe schrieb Händel: „Ich sah mich genötigt, einige der folgenden Stücke zu veröffentlichen, weil von ihnen unrechtmäßige und fehlerhafte Abschriften verbreitet worden sind. Ich habe mehrere neue Stücke hinzugefügt ...“. Man hat bisher allgemein angenommen, Händel habe sich damit auf die bei Jeanne Roger in Amsterdam veröffentlichte Ausgabe „Pieces / à un & Deux Clavecons / Composées / Par / M^r. Hendel“ bezogen. Die Platten-Nummer dieser Ausgabe (490) weist jedoch darauf hin, dass sie nicht vor 1721 erschienen ist. **Wahrscheinlich** ist sie nach vor 1720 angefertigten Abschriften gestochen worden, und möglicherweise wurde Händel zu seiner Ausgabe veranlasst, weil er von der bevorstehenden Veröffentlichung bei Roger erfahren hatte. In dessen Druck sind freilich nur 16 der insgesamt 38 Sätze enthalten, die Händel in seine Ausgabe aufgenommen hat, während immerhin 32 davon bereits in Abschriften verbreitet waren. „Neu“ in Händels eigener Ausgabe waren die Préludes der Suiten V, VI und VIII (vorher Arpeggio-Vorspiele) sowie Prélude, Allemande und Courante von Suite III. Die übrigen Sätze hat Händel für die Drucklegung etwas überarbeitet; die Quellen enthalten zahlreiche unterschiedliche Lesarten, die aber meist nur Einzelheiten betreffen. Als Hauptquelle für unsere Edition diente die Ausgabe von 1720, die Händel sicher überprüft hat. Die handschriftlichen Quellen wurden ebenfalls zu Rate gezogen; mit ihrer Hilfe konnte der eine oder andere Stichfehler des Drucks berichtigt werden. Im Anhang sind die in der Ausgabe von 1720 weggelassenen oder durch andere Stücke ersetzten Sätze der ursprünglichen Suiten sowie die Frühfassungen zweier 1720 wesentlich veränderter Sätze mitgeteilt. Ausführliche Angaben zu den Quellen und Lesarten

problemen finden sich in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes.

Wie allgemein bekannt, wurden in der Aufführungspraxis der Zeit, vor allem bei Wiederholungen, zusätzlich zu den notierten Ornamenten weitere Verzierungen hinzugefügt. Die Sekundärquellen enthalten gelegentlich Verzierungszeichen, die vielleicht Handels eigene Spielpraxis widerspiegeln, auch wenn sie in den Autographen oder in der Ausgabe von 1720 nicht enthalten sind. Sie sind jeweils in **Kleinstich wiedergegeben**; vom Herausgeber vorgenommene Ergänzungen sind jeweils in Klammern gesetzt. Das Zeichen ✱ ist wie ein kurzer Triller zu denken. Vorschläge sind meistens lang auszuführen.

Die richtige rhythmische Wiedergabe von Barockmusik ist nach wie vor Diskussionsgegenstand; so sollten die folgenden Angaben als Interpretationsmöglichkeiten, nicht als strenge Regeln aufgefasst werden: Das auftaktige Motiv  ist normalerweise als  zu spielen. Auch an anderen Stellen, wo glatte Sechzehntel notiert sind, kann gelegentlich punktierter Rhythmus gemeint sein, vor allem, wenn er im gleichen Satz an analogen Stellen vorkommt (z.B. im 2. Satz / Allegro von Suite III und im Prélude von Suite VIII). Häufig ist es auch angemessen, solche punktierte Rhythmen mehr wie Triolen auszuführen, also z.B. im 2. Satz der Suite III

Beim Zusammentreffen von Triolen und punktiertem Rhythmus sind die punktierten Noten in der Regel wie Triolen zu spielen. Die in den Quellen häufig zu findende rhythmische Formel  ist einheitlich als  wiedergegeben.

Für die Ausführung von Arpeggio-Akkorden gibt es keine bindenden Vorschriften. Man darf hier frei verfahren. Als allgemeine Regel kann gelten, die Akkorde je einmal hinauf und herunter zu brechen, wobei die angeschlagenen Tasten liegen bleiben. Wo zwei Viertel stehen, nehme man das eine hinauf, das andere hinunter; hat der folgende Akkord den gleichen Basston, führe man

das vorausgehende Arpeggio nur bis zum vorletzten Ton hinab. Wenn der höchste Ton eines Arpeggio-Akkords gleichzeitig der Ausgangston einer sich anschließenden absteigenden Skala ist (z.B. am Ende des Prélude von Suite I), sollte das Arpeggio nur aufwärts ausgeführt werden. Händels ausgeschriebene Akkordbrechungen im Prélude der Suite III mögen als Muster für die beabsichtigte Wirkung dienen.

Besonderer Dank gebührt der Familie Malmesbury, Mr. Gerald Coke und E. M. Ripin † für ihre freundliche Erlaubnis, die Manuskripte ihrer Privatsammlungen einzusehen; ferner Mr. Terence Best für Quelleninformationen und andere Hilfe. Darüber hinaus danke ich allen Bibliotheken, die Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben, besonders der British Library, London (Reference Division), und dem Fitzwilliam Museum, Cambridge.

London, Sommer 1983
Anthony Hicks

Preface

The eight suites represented in this edition were first published in 1720 as “Suites de Pieces / pour le Clavecin / Composées / par / G. F. Handel. / Premier Volume / London printed for the Author”. In a preface to this publication the composer writes: “I have been obliged to publish Some of the following lessons because Surreptitious and incorrect copies of them had got abroad. I have added several new ones to make the Work more usefull ...” It has been generally thought that Handel was referring to another publication of his keyboard pieces published by Jeanne Roger of Amsterdam under the title “Pieces / à un & Deux

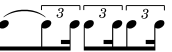
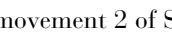
Clavecins / Composées / Par / M^r. Hendel”. The plate number of Roger’s edition (490) suggests, however, that it did not appear until 1721, but it is based on copies made prior to 1720 and it is possible that Handel’s own publication was prompted by knowledge that the Roger edition was in preparation.

Sixteen of the 38 movements that make up the eight suites of the 1720 collection also appear in Roger’s publication, and altogether 32 movements were already in existence by 1720. The “new” movements added by Handel when he compiled the 1720 suites for publication were the Préludes of Suites V, VI and VIII (replacing earlier Préludes in arpeggio style) and the Prélude, Allemande and Courante of Suite III. He revised several other movements, but though the sources for certain movements exhibit a surprising variety of versions, most of the changes concerned only matters of detail. The present edition takes the 1720 publication (undoubtedly seen through the press by Handel himself) as its main source, deviating from it only in the few instances where it appears to be in error, especially in comparison with readings in the secondary manuscript sources. Movements belonging to early versions of the suites but excluded from the 1720 publication are included here in an appendix, together with early versions of two movements substantially revised in 1720. Comprehensive information concerning sources and problems of readings is to be found in the *Comments* at the end of the volume.

It is generally recognized that performers in Handel’s day were accustomed to add more ornaments to the text than were actually written, particularly in repeated passages. The secondary sources occasionally show ornaments which, though not present in the extant autographs or the 1720 print, may well reflect Handel’s own practice. Such ornaments are shown in small print, whereas purely editorial additions are shown in parentheses. The sign resembling a mordent ✎ should be thought of as a short trill. Appoggiaturas should almost invariably be played as long appoggiaturas.

The treatment of rhythm in Baroque music continues to be a matter of debate, and the performer is simply asked to bear in mind the following possibilities of interpretation and not to consider them as binding rules. The upbeat motive ♪  would normally be played

as ♪ . At other points where even sixteenth-notes are written the composer may have had dotted rhythm in mind, especially where dotted rhythm appears elsewhere in the movement (for example, in movement 2 of Suite III, and movement 1 of Suite VIII). Such dotted rhythms may often be more naturally played in triplet rhythm (for example

 for  in movement 2 of Suite III). Where triplet and dotted rhythms coincide, the dotted rhythm should be accommodated to the triplet. In this edition the written rhythmic pattern  which often occurs in the sources has been consistently transcribed as .

The execution of arpeggio chords is largely a matter for the performer’s discretion. A general rule which may be adopted is to break each chord first upwards and then downwards, sustaining the keys struck. Where the next chord has the same bass note, the downward arpeggio of the first chord should be taken down to the penultimate note. Where two adjacent chords of quarter-note length occur, the first should be broken upwards, the second downwards. If the uppermost note of an arpeggio chord becomes the top note of a descending scale passage (for example, at the end of movement 1, of Suite I) the chord should only be broken upwards. Handel’s own treatment of broken chords in movement 1 of Suite III is a good guide to interpretation.

I gratefully acknowledge the help given to me by the Malmesbury family, Mr. Gerald Coke and the late E. M. Ripin for allowing me to consult manuscripts in their private collections. I am also grateful to Mr Terence Best for information on the sources and other help, and to the staffs of the libraries which have kindly

placed material at my disposal, particularly the British Library, London (Reference Division), and the Fitzwilliam Museum, Cambridge.

London, summer 1983
Anthony Hicks

Préface

Les huit suites de ce volume sont parues en 1720 sous le titre de «Suites de Pieces / pour le Clavecin / Composées / par / G. F. Handel. / Premier Volume / London printed for the Author». Haendel écrivait dans la préface de cette édition: «Je me suis vu obligé de publier certains des morceaux suivants, à cause des copies non autorisées et entachées d’erreurs qui ont été distribuées. J’ai en outre ajouté plusieurs nouvelles compositions ...». On a généralement cru jusqu’ici que Haendel se référerait ainsi à l’édition «Pieces / à un & Deux Clavecins / Composées / Par / M^r. Hendel», publiée à Amsterdam par Jeanne Roger. Cependant, le numéro de planche (490) de cette édition fait apparaître que la parution n’est pas antérieure à 1721. Elle a probablement été réalisée à partir de copies antérieures à 1720, et il est possible que Haendel ait décidé de publier son édition parce qu’il avait eu connaissance de l’édition préparée par Roger. Sur les 38 mouvements que comporte l’édition de Haendel, 16 seulement se trouvaient dans l’édition Roger, alors que 32 déjà s’étaient trouvés diffusés sous forme de copies. Les «nouvelles» compositions rajoutées par Haendel dans sa propre édition étaient les Préludes des Suites V, VI et VIII (auparavant des introductions en arpèges), ainsi que le Prélude, l’Allemande et la Courante de la Suite III. Haendel a d’autre part légèrement remanié pour son édition les autres mouvements; les sources renferment un grand nombre de variantes diverses, mais il ne s’agit dans

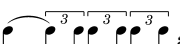
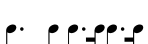
la majorité des cas que de détails. C'est l'édition de 1720, vérifiée par Haendel lui-même, qui sert de source principale à la présente édition. Les sources manuscrites ont été également consultées et ont permis dans certains cas de rectifier telle ou telle erreur de gravure. Nous donnons en annexe les mouvements des suites originales qui n'ont pas été inclus dans l'édition de 1720 ou qui ont été remplacés par d'autres morceaux, ainsi que les premières versions de deux mouvements profondément modifiés par Haendel en 1720. Des renseignements détaillés sur les sources et les problèmes touchant les variantes se trouvent dans les *Remarques* à la fin du volume.

Comme on le sait, il était d'usage courant à l'époque que l'exécutant, surtout dans les reprises, ajoute sa propre ornementation aux ornements déjà notés sur la partition. Les sources secondaires renferment certains ornements qui, bien qu'absents dans les autographes ou dans l'édition de 1720, reflètent le cas échéant la propre pratique instrumentale de Haendel. Ils sont indiqués ici en petits caractères; les ajouts effectués par l'éditeur sont placés entre parenthèses. Le signe ✥ est à interpréter comme un trille court. Les appoggiatures sont le plus souvent longues.

L'exécution rythmique correcte de la musique baroque reste l'objet de contro-

verses; de ce fait, les indications données ci-après constituent de simples possibilités d'interprétation et ne doivent en aucun cas être considérées comme contraignantes: Le motif en temps levé  se joue normalement sous la forme

 . Pour d'autres endroits aussi, où de pures doubles croches sont notées, il peut s'agir le cas échéant d'un rythme pointé, en particulier lorsqu'il se répète dans des passages analogues au sein du même mouvement (p.ex. dans le 2^{ème} mouvement / Allegro de la Suite III, et dans le Prélude de la Suite VIII). Souvent aussi, de tels rythmes pointés pourront s'exécuter plutôt à la façon de triolets, donc, p. ex. dans le 2^{ème} mouvement de la Suite III, sous la forme

 au lieu de  . En cas de conjugaison de triolets et de rythmes pointés, l'instrumentiste jouera en règle générale les notes pointées comme des triolets. La figure rythmique fréquente dans les sources  est notée uniformément sous la forme

 .

Il n'existe pas de prescriptions impératives pour l'exécution des accords arpégés, et ceux-ci peuvent donc s'exécuter librement. **On peut toutefois fixer** comme règle générale que les accords

sont arpégés une fois en montant, une fois en descendant, les touches frappées restant appuyées. Là où il y a deux noires, l'une est prise en montant, l'autre en descendant; si l'accord suivant a la même basse, l'arpège descendant n'est mené que jusqu'à l'avant-dernière note. Lorsque la note supérieure d'un accord arpégé est en même temps la base d'une série descendante consécutive (p. ex. à la fin du Prélude de la Suite I), l'arpège n'est alors exécuté qu'une seule fois en montant. Les accords arpégés écrits in extenso par Haendel dans le Prélude de la Suite III serviront éventuellement de modèle en ce qui concerne l'effet recherché par le compositeur.

Nous adressons tout particulièrement nos remerciements à la famille Malmesbury, à Mr. Gerald Coke et à E. M. Ripin †, qui nous ont aimablement autorisés à consulter les manuscrits de leurs collections privées, ainsi qu'à Mr. Terence Best pour ses informations relatives aux sources et pour son aide en général. En outre, nous remercions toutes les bibliothèques qui ont mis des sources à notre disposition, et en particulier la British Library de Londres (reference division) ainsi que le Fitzwilliam Museum de Cambridge.

Londres, été 1983
Anthony Hicks