

Einführung

Dieses ist die erste auf alten Manuskripten basierende Edition von zwei Gavotten mit Variationen, die im 18. Jahrhundert sehr bekannt waren, und die hier Händel zugeschrieben werden.

The Gavott in Otho variated by G.F. Handel Esqr.

Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection accession no. 2488, ff. 26v-28r (Quelle 1).

Die Gavotte, die ursprünglich ein französischer Volkstanz war, wurde im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in den höfischen Kreisen Europas zu einer sehr beliebten musikalischen Form. Wie viele Komponisten arbeitete auch Händel die Gavotte in seine Werke ein, z.B. in Tanzsuiten für Cembalo¹, in Instrumental-Sonaten² und Orchesterwerke³, und er verwendete den Tanzrhythmus in seinen Opern und Oratorien. Die Ouvertüre zu seiner englischen Oper *Semele* (1743) schließt mit einer lebhaften Gavotte, und der erste Akt endet mit Arie und Chor „Endless pleasure“ – dem längsten Satz „alla gavotta“, den Händel überhaupt geschrieben hat (170 Takte).

Auch die Ouvertüre zu seiner italienischen Oper *Ottone* (1723) endet mit einer Gavotte. Diese Gavotte war das erste Stück aus einer Ouvertüre von Händel, das für lange Zeit zu einer Lieblingsmusik in England werden sollte. Charles Burney berichtet, dass dieser Satz „zum Vergnügen wurde für alle, die ihn spielen oder hören konnten, auf jeder Art von Instrument von der Orgel bis zum Salzfass“⁴.

Händels bekannteste Gavotte mit Variationen ist das Air F-Dur mit zwei Doubles, HWV 465. Man nimmt an, dass das Stück in seinen frühen Londoner Jahren komponiert wurde (etwa 1710–1720). Die *Gavott in Otho* aus der Ouvertüre der Oper *Ottone* folgt dem gleichen Format. Eine Cembalofassung der Ouvertüre wurde erstmals 1726 veröffentlicht, aber der letzte Satz, die Gavotte mit Variationen, wurde wahrscheinlich schon früher gespielt.

Illustration 1⁵ Anfang von Quelle 1

Die Tradition, diesen Satz mit eigenen Verzierungen, Variationen und anderen improvisierten Zusätzen zu spielen, hielt sich in Britannien bis zum Zweiten Weltkrieg. Händels jüngerer Zeitgenosse, der Oxforder Organist John Snow, veröffentlichte als erster eine Cembalofassung der *Gavott in Otho* mit vier eigenen Variationen.

Illustration 2 *The Gavot in Otho*: Die zweite Variation und der Beginn der dritten aus John Snow, *Variations for the Harpsichord...* (London, [1760]), Seite 6.

Diese Tradition wurde durch die Publikation der *Gavot in the Overture of Otho... with New Variations... by Charles Wesley, Organ Performer to his Royal Highness the Prince Regent* (London, 1815) wieder aufgefrischt. Die vierte von Wesley's fünf Variationen ist im originellen „Tempo di Minuetto“!

Die britische Praxis, die „Gavot from Otho“ frei zu interpretieren, blieb auch im neunzehnten Jahrhundert lebendig: es erschienen zahlreiche Veröffentlichungen von Spielern von Tasteninstrumenten mit improvisierten Zusätzen und Variationen. 1875 veröffentlichte „Jules de Sivrai“ (Frau J. L. Roeckel) eine beliebte Fassung, in der sie Händels Gavotte um ihr eigenes „Intermezzo“ von 25 Takten erweiterte, bevor der Originaltanz wiederholt wurde.

Illustration 3 Anfang des Intermezzos aus *Gavotte in B-Dur von Händel, für das Piano-Forte übertragen von Jules de Sivrai* (London, [1875]).

Dieses *Intermezzo* wurde zu einem anerkannten Bestandteil des Stückes, der wiederum von Patrick Williams in seiner Orgelfassung der Ouvertüre frei interpretiert wurde (1944)⁶.

Ein unbekannter Schreiber hat *The Gavott in Otho variated by G.F. Handel Esqr.* in einem Manuskript überliefert (Quelle 1), das sich heute in der Gerald Coke Handel Collection in einer Manuskriptsammlung mit Musik für Tasteninstrumente befindet.

Die zwei Variationen dieser Fassung der Gavotte finden sich auch in einem anderen Manuskript aus dem achtzehnten Jahrhundert, und zwar in der Newman Flower Collection in der Henry Watson Music Library in Manchester, MS 130 Hd4, v.314, S. (96–97). Diese unvollständige Abschrift stammt ursprünglich aus der

¹ HWV 441:6; 444:4; 455:3.

² HWV 365:4; 396:5; 397:6; 398:6; 402:5; 578:3.

³ HWV 310:6; 313:5; 324:Anhang; 354:4.

⁴ Charles Burney, *A General History of Music...* (London, 1789), Bd. IV, S. 286.

⁵ Siehe die Illustrationen in der englischen Einführung (im Anschluss an die deutsche Einführung).

⁶ *Overture to "Otho"...* Arranged for the Organ by Patrick Williams (London, 1944), S. 13.

Aylesford Collection, die von Charles Jennens zusammengestellt wurde, einem Freund und Librettisten des Komponisten: Ihre Existenz sichert die Zuschreibung dieser Fassung zu Händel weiter ab. Wenn man von seiner konkurrenzlosen Beliebtheit als Künstler im Privaten wie im Öffentlichen ausgeht, kann man kaum daran zweifeln, dass es des Komponisten eigene Variationen der Gavotte waren, die am Beginn der mehr als zweihundertjährigen britischen Tradition standen.

Während diese zwei Manuskripte ein neues Licht auf Händels sagenumwobene Fähigkeiten der Improvisation werfen⁷, verwundert es, dass solche detaillierten Zeugnisse so selten sind – insbesondere, da zu seinen Bewunderern Musiker mit den nötigen Fähigkeiten gehörten, seine Darbietungen beobachten und aufzeichnen zu können. Einer davon war der Londoner Virtuose Jonathan Battishill (1736–1801), der für seine perfekte Imitation von Händels Spiel bekannt war, und der einen sehr detaillierten Bericht über Händels Interpretation seiner Ouvertüren zu Opern und Oratorien auf dem Tasteninstrument hinterließ⁸. Battishills Tasteninstrumentfassung der „Gavot from Otho“ ist in einer Manuskriptkopie überliefert, die von Rosalind Eleanor Esther Glenn (1835–1909)⁹ angefertigt wurde, der Tochter von Battishills letztem berufsmäßigem Schüler, Robert Glenn (1776–1844).

Vivace (Gavotte en Rondeau) G-Dur

British Library Additional Ms. 31557, ff. 14v-16v (Quelle 2).

Obwohl es im Manuskript so nicht steht, ist dieses *Vivace* eine typische Gavotte en Rondeau für Cembalo mit fünf Variationen, eine aufwendige Überarbeitung einer kleinen Gavotte G-Dur mit Variationen, die Henry Purcell zugeschrieben wird, und die von seiner Witwe in *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* (London, 1696) veröffentlicht wurde.

Das *Vivace* wurde zuerst von William Babell als „Aria“ in seinen *Suits of the most Celebrated Lessons Collected and Fitted to the harpsicord or spinnet* (London, [1717], S. 49–55) veröffentlicht. Obwohl es lange als Babell's eigenes Werk akzeptiert wurde¹⁰, ist es wahrscheinlicher, dass die Bearbeitung von Purcells Gavotte mit fünf Variationen von G. F. Händel komponiert wurde. Die Qualität der Musik hebt es in eine höhere Klasse als jene, die Babell mit den Cembalowerken, die verlässlich nur ihm zugeschrieben werden können, je erreicht hat. Babell war mit der musikalischen Form der Gavotte mit Variationen vertraut: Es gibt mehrere kurze Beispiele dafür in dem großartigen Band „Recueil de pieces choisies pour le clauessin/ 1702/ William Babel“ (heute: British Library, Additional Ms. 39569), den sein Vater Charles für ihn kopiert hat. Während von Babell nicht bekannt ist, dass er eine Gavotte en Rondeau mit mehreren Variationen komponiert hat, ist von Händel eine andere Gavotte G-Dur mit acht Variationen überliefert – ein Jugendwerk, das erst 1733 als sechster Satz der Suite D-Dur HWV 441 veröffentlicht wurde¹¹. Terence Best hat darauf hingewiesen, dass einige Abschnitte des abschließenden Doubles dieser Gavotte auch in der fünften Variation des *Vivaces* bzw. der „Aria“ in G-Dur vorkommen¹².

Händel war ein großer Bewunderer Purcells, dessen Vokalwerke er häufig nachgeahmte. Er zeigte zwar weniger Interesse an Purcells Instrumentalmusik, aber das *Vivace* in G-Dur ist offenkundig eine Ausnahme. Dieses Werk ist eine Huldigung Purcells im Stil der französischen Cembalospiele, und Babells Edition des *Vivace* (oder der „Aria“, wie er es nannte) wurde als solche in einer offensichtlichen Parodie von Jean-François Dandrieu in seinem *Troisième livre de pieces de clavecin* (Paris, 1734), S. 27–8, übernommen.

Das Manuskript, das das *Vivace* enthält (Quelle 2) ist eine Sammlung mit Cembalomusik von Händel und einigen anderen zeitgenössischen Komponisten, die William Babell für seinen privaten Gebrauch (etwa 1716–1723) abschrieb. Seine Bezeichnungen im Manuskript umfassen Bindebögen, Verzierungen, Fingersätze¹³, Korrekturen von Übertragungsfehlern und den merkwürdigen Titel der Sinfonia HWV 11:29, „Trumbo Amadigi“.

⁷ Die unterschiedlichen Proportionen in der ersten Variation sind typisch für Händel, besonders der Übergang von Zweier- zu Dreierhythmen, siehe Takt 38 und 42 im Vergleich.

⁸ Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Musikabteilung MB/1657. Siehe Graham Pont, 'French overtures at the keyboard: the Handel tradition', *Early Music* Vol. XXXV/2 (Mai 2007), S. 271–288.

⁹ British Library, Additional Ms. 69859, f. 10r. Siehe Graham Pont, 'A Wesleyan Musical Legacy', *electronic British Library Journal* 2008, Artikel Nr. 4.

¹⁰ *Georg Friedrich Händel, Klavierwerke I-IV...kritischer Bericht von Terence Best* (Kassel etc., 2000), S. 93. Die Zuschreibung in John Readings Kopie der „Aria“ („Compos'd by M^r. Babell“) im Dulwich College-Manuskript 920 ist nicht mehr als eine Anerkennung der Quelle von Readings Übertragung, den *Celebrated Lessons* von 1717.

¹¹ *Suites de Pieces Pour le clavecin... second volume* (Walsh, London, [1733]), S. 59–61.

¹² Best, *Klavierwerke I-IV... kritischer Bericht*, S. 93.

¹³ Babell bezeichnet den Daumen mit +, den Zeigefinger mit 4 und die übrigen Finger mit 3–1.

Unsere vorliegende Übertragung basiert auf Babell's Manuskript (Quelle 2), nicht auf der gedruckten Fassung, welche gegenüber dem Manuskript verschiedenen Änderungen, Hinzufügungen und Auslassungen aufweist. In dem Manuskript folgt auf unser *Vivace* Babell's Abschrift einer anderen Komposition in G-Dur von Händel: eines überarbeiteten *Ad libitums* zu des Komponisten eigener Cembalofassung von „Vo' far guerra“ aus *Rinaldo*¹⁴. Babells Kopiervorlage für das *Vivace* und für andere Sätze in diesem Band, kann sehr wohl Händels Autograph gewesen sein. Der Kopist hat Händels Schreibweise des Mordenten \sim wiedergegeben und vielleicht auch die seines weniger üblichen Pralltrillers \sim (den Händel normalerweise durch ein „tr.“-Zeichen angibt). Babell hat offensichtlich das „tr.“ des Komponisten für Kadenztriller (Takt 3, 19, 23, usw.) durch eine eigene Version des Mordenten mit zwei Strichen \sim ersetzt, einer Notation, die von Händel nicht benutzt wurde.

Babell war mindestens zehn, wahrscheinlich aber 13 Jahre lang einer der Hauptkopisten Händels. Er hatte offensichtlich Zugang zu den Manuskripten des Komponisten für Tasteninstrumente, welche er sorgfältig im Additional Ms. 31577 abschrieb, sowie zu einer weiteren fast zeitgleichen Sammlung, die heute in der British Library unter MS Mus. 1587 (ff. 1–52v) erhalten ist. In diesen Kopien und in der veröffentlichten Version des *Vivace* G-Dur, hat Babell seine Fassung des „Colophons“ des Komponisten eingefügt, eines persönlichen Stempels oder Abdrucks, der wahllos in Händels Autographen (etwa 1706–1751) erscheint. Obwohl dieser Abdruck die bekannte Notation der Fermate beinhaltet, zeigt der Kontext der Musik, dass eine Unterbrechung des Tempos damit nicht gemeint sein kann.

Illustration 4 Teil von Quelle 2 (Takte 125–9 in unserer Edition). Händels „Colophon“ beim Doppelstrich ist eindeutig nicht die Anweisung, das Tempo zu unterbrechen. – Die hinzugefügten Findersätze, welche wahrscheinlich nicht von Babell selbst stammen, sind in unserer Edition weggelassen worden.

Obwohl die genaue Bedeutung von Händels „Colophon“ noch nicht verstanden ist, ist sein häufiges Vorkommen in seinen Autographen und in Babells Kopien ein weiterer guter Grund dafür, diese Gavotte en Rondeau als authentisch anzuerkennen.

Die Manuskripte dieser zwei lieblichen Gavotten in der Fassung für Cembalo lassen wenig Zweifel, dass der Komponist und erste Interpret niemand anders als Händel selbst gewesen ist.

Balmain, New South Wales, Australien, März 2012

Graham Pont

Übersetzung: Günter von Zadow

Introduction

This is the first edition from early manuscripts of two Gavottes, both very popular during the eighteenth century, with variations here ascribed to G.F. Handel.

The Gavott in Otho varied by G.F. Handel Esqr.

Foundling Museum, Gerald Coke Handel Collection accession no. 2488, ff. 26v-28r (Source 1).

The Gavotte, originally a French folk dance, became a favourite musical form in European court circles during the seventeenth and eighteenth centuries. Like many composers, Handel included the Gavotte in dance suites for the harpsichord,¹⁵ in instrumental sonatas¹⁶ and orchestral works,¹⁷ as well as employing the dance rhythm in his operas and oratorios. The overture to his English opera *Semele* (1743) concludes with a spirited Gavotte and the first Act ends with the aria and chorus ‘Endless pleasure’ – the longest movement Handel ever wrote ‘alla gavotta’ (170 bars).

The overture to his Italian opera *Ottone* (1723) also ends with a Gavotte which was the first of Handel's overture movements to become a universal and almost perennial favourite in England. Charles Burney records that this movement was ‘the delight of all who could play, or hear it played, on every kind of instrument, from the organ to the salt-box’.¹⁸

Handel's best known Gavotte with variations is the Air and 2 Doubles in F major HWV 465 which is thought to have been composed during his early London years (c.1710–1720). ‘The Gavott in Otho’ from the overture

¹⁴ Die Tatsache, dass Babell dieses überarbeitete *Ad libitum* in seiner Edition von „Vo' far guerra“ verwendete (1717), belegt ohne Zweifel, dass die Manuskriptfassung der Gavotte derjenigen voranging, die in der selben Edition erschien, ebenso wie die „Aria“ G-Dur. Siehe Graham Pont, „Reminiscences of *Rinaldo*: the Keyboard Transcriptions of 'Vo' far Guerra“ , *Ad Parnassum*, Vol. 9, Issue 17 (April 2011), S. 7–35.

¹⁵ HWV 441:6; 444:4; 455:3.

¹⁶ HWV 365:4; 396:5; 397:6; 398:6; 402:5; 578:3.

¹⁷ HWV 310:6; 313:5; 324:Anhang; 354:4.

¹⁸ Charles Burney, *A General History of Music...* (London, 1789), Vol. IV, p. 286.