

Die Geschichte von Händels 8 „*Suites de Pieces pour le Clavecin*“ beginnt mit einem Donnerwetter. Am 9. November des Jahres 1720, also nur wenige Tage, bevor der erste Druck dieser Sammlung käuflich zu erwerben war, flatterte den Lesern von Londons größter Tageszeitung, dem *Daily Courant*, auch schon eine eindringliche Warnung Händels auf den Frühstückstisch. „*The Author*“, so schreibt er da von sich selbst, „*has been obliged to publish these Pieces to prevent the Publick being imposed upon by some Surreptitious and incorrect Copies of some of them that has got abroad.*“

Es ist kaum anzunehmen, Händel hätte einzelnen dilettierenden Musikfreunden ihre Kopistentätigkeit so sehr verübelt, dass es ihm bedeutsam genug für eine Zeitungsnotiz erschienen wäre. Was hier zunächst nach einem simplen, geschäftssinnigen Trick aussieht, entfaltet erst bei genauerem Hinsehen seinen ganzen kriminellen Hintergrund. Der eigentliche Grund des Aufbegehrens bestand offensichtlich darin, dass die Amsterdamer Musikverlegerin Jeanne Roger (1692 – 1722) gemeinsam mit ihrem umtriebigen Londoner Geschäftsfreund John Walsh (c.1666 – 1736) zu diesem Zeitpunkt längst eine ganze Reihe von Handschriften für eine erstmalige Druckausgabe neuerer Klavierwerke aus der Feder Georg Friedrich Händels gesammelt hatte.

Möglicherweise waren zahlreiche Sätze aus diesen Kollektionen im Cembalounterricht mit George Monroe, einem Pagen von James Brydges, dem Earl of Carnarvon, entstanden, für den Händel in den Jahren 1717 – 1719 auf Schloss Cannons bei Edgware als Hauskomponist gearbeitet hatte. Zumindest liegt der Verdacht nahe, der eifrige Scholar selbst habe dafür gesorgt, dass diese Sätze in Umlauf gekommen sind, nachdem er schließlich einen Posten als Musiker in London angetreten hatte.

Der Weg von dem mitteilbaren Ex-Schüler zum Hause des einflussreichen Verlegers und Instrumentenbauers John Walsh kann dann eigentlich nur noch einen Katzensprung betragen haben.ⁱⁱ

Dabei muss es verwundern, dass Walsh Händel angesichts des anstehenden Druckvorhabens nicht um das notwendige Einverständnis gebeten hatte, zumal die Herren einander spätestens seit der gemeinsamen Arbeit am Stich der *Rinaldo*-Partitur im Jahr 1711 bestens persönlich bekannt gewesen sind.

Erst als Händel während eines sechsmonatigen Deutschlandaufenthaltes im Jahr 1719 von der geplanten Herausgabe seiner Cembalosuiten durch das Verlegerduo Jeanne Roger/John Walsh erfahren hatte, flog das Unternehmen auf. Der Maestro reagierte ebenso prompt wie besonnen, indem er unmittelbar im Anschluss an seine Rückkehr nach London in offener Konkurrenz zu den Berufsverlegern damit begann, eine Druckausgabe der acht Cembalosuiten im Selbstverlag vorzubereiten.

Es mag in diesem Zusammenhang dahingestellt bleiben, ob Händel die Verbesserungen und Ergänzungen an den Kompositionen aus einem rein künstlerisch begründeten Impetus vornahm, oder ob er sich davon in erster Linie einen Marktvorteil gegenüber der professionellen Verlegerkonkurrenz erhoffte.

Jedenfalls ging er das Projekt so entschlossen an, dass sein eigener Erstdruck ungefähr ein Jahr früher erschienen ist, als derjenige von Roger und Walsh.

Wer sich dann vom Montag, den 14. November des Jahres 1720 an auf den Weg zum *Upper-End* der *Coventry-Street* am Londoner *Hay-Market* begab, um einer Zeitungsannonce vom 2. November folgend bei Händels Privatsekretär John Christopher Smith die im Selbstverlag erschienenen 8 „*Suites de Pieces pour le Clavecin*“ abzuholen,ⁱⁱⁱ der bekam diese nicht ohne den warnenden Vermerk des Autors wider alle nicht von ihm selbst autorisierten Fassungen ausgehändigt.

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 which if it meets with a favourable / reception: I will Still proceed to publish more reckoning it / my duty with my Small talent to Serve a Nation from / which I have receiv'd so Generous a Protection.

G. F. Handel

Das abschließende Rasseln mit den Waffen der britischen Krone geschah aus gutem Grund: Exakt vier Monate zuvor war Georg Friedrich Händel auf die Dauer von 14 Jahren ein königliches Privileg zum alleinigen Recht an der Veröffentlichung seiner Musik verliehen worden.

Als die Berufsverleger ein Jahr darauf ihr Werk dennoch auf den Markt brachten, hatte sich die Situation zugunsten Händels weitgehend entschärft: Sein Sekretär John Christopher Smith arbeitete gemeinsam mit dem Instrumentenmacher Richard Mear zu diesem Zeitpunkt längst an einer zweiten Auflage der autorisierten Druckversion. Dass darüber hinaus jahrzehntelang europaweit neue, handschriftliche Fassungen in Umlauf kamen, kennzeichnet die bis dahin ungeahnte Popularität von Händels cembalistischem Erstlingswerk.^{iv}

Mit der Jahreszahl 1720, die über Händels erfolgreichem Debüt als Herausgeber von eigener Klaviermusik steht, verbindet sich aber auch schon das Ende einer ernsthaften Auseinandersetzung mit solistischer Musik für dieses Instrument in Händels Biographie. Zwar erschien 1733 noch einmal eine gedruckte Sammlung von Cembalosuiten in London, eine weitere wurde postum im Jahr 1793 gestochen und darüber hinaus existieren zahlreiche kleinere Einzelwerke; Wahrscheinlich handelt es sich dabei aber ebenfalls um Piècen aus den Jahren vor 1720.^v Auch wenn Zeiteugenisse weiterhin eine Betätigung Händels als Solocembalist belegen, scheinen die Gelegenheiten, in denen er unter allgemeinem Beifall der vornehmsten Gesellschaft als musizierendes Einzelwesen an Orgel und Cembalo in Erscheinung trat, nach 1720 endgültig der Vergangenheit angehört zu haben. Und ein einziger Blick auf sein Werkverzeichnis genügt, um zu enthüllen, dass die Faszination für das intime Genre des Klavierspiels längst von seiner Begeisterung für größere Besetzungen und musikalische Bühnenwerke überlagert worden war.

Aus dem pianistischen Wettstreiter Domenico Scarlattis von 1707 war längst einer der gefragtesten Komponisten unter der britischen Krone geworden: *George Frederick Handel*, der als Leiter *Royal Academy of Music* das *King's Theatre* in

regelmäßigen Abständen mit italienischen Opern zu versorgen hatte, in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen verkehrte und neben seinem Privatsekretär John Christopher Smith unter anderem einen Türsteher und einen eigenen Koch in seinem Haus beschäftigte.^{vi}

Im Gegensatz den bedeutenden gesellschaftlichen Verpflichtungen und dem immensen unternehmerischen Ansprüchen, die Händels neuerliche Beschäftigung mit sich brachte, galt das Aufschreiben von Klavierwerken im 18. Jahrhundert eher als private Angelegenheit, die sich meistens an einen ganz bestimmten Adressaten – etwa an einen klavierspielenden Brotherrn – richtete oder zur musikalischen Unterweisung einzelner Schüler gedacht war, wenn es nicht überhaupt nur dem Zeitvertreib des Komponisten diente. Mit der Veröffentlichung solcher Stücke war in der Regel nicht mehr als ein Taschengeld zu verdienen.

Einmal abgesehen davon, dass Händel solche Aufbesserungen seines Gehaltes um 1720 längst nicht mehr nötig hatte, gab es auch später weder einen dilettierenden Brotherrn noch eine größere Gruppe gelehriger Schüler in seinem unmittelbaren Umfeld. Die drei Töchter des Königs Georg II., in deren Haushalt als *Musick Master* verkehrte, waren nach 1720 seine einzigen, nachgewiesenen Eleven.^{vii}

Das alles soll nicht heißen, er habe dem Cembalo fortan den Rücken gekehrt, nur hielt sich ein Cembalist vom Format Georg Friedrich Händels generell nicht all zu gern mit dem Komponieren cembalistischer Piècen auf. Die wahre Passion des Berufsmusikers bestand vielmehr in der Improvisation. Denn „*rechtschaffene Musici*“ hielten spätestens seit Andreas Werckmeister weit „*mehr davon / wann einer ex tempore vor sich etwas rechtes auf dem Clavier machen kann*“.^{viii} Der Grund dafür besteht mit den Worten von Händels Hamburger Brieffreund Johann Mattheson darin, dass „*sinnreich und ohne Anstoß zu präladiren [zu improvisieren] vielmehr heißt, als treffen, und alles, was einem vorgeleget wird, wegzuspielen*.“ Daher eröffnet allein Fähigkeit zur Improvisation den Weg zum „*höchsten practischen Gipffel in der Music*“.^{ix}

Wie es geklungen haben mag, wenn der vielbeschäftigte Meister dann und wann doch einmal *ganz vor sich allein auf dem Clavier präladirt* hat, davon legen die **Kopfsätze** der 8 Suiten ein beredtes Zeugnis ab und indem der Komponist sie mehrheitlich als „*Praeludium*“ bezeichnet, verweist er im mattheson'schen Sinn sogar *expressis verbis* auf ihren improvisatorischen Kern. Hinter den mit „*Allegro*“ überschriebenen Sätzen, die auf die Praeludien der dritten und der achten Suite (HWV 428 und 433) folgen, verbergen sich Fugen. Sie können nach den Gestaltungsprinzipien in der Zeit Händels noch ohne weiteres als integrative Bestandteile eines extemporierten Praeludiums auftreten. Diese Fugen erwidern die Akkordbrechungen und Colligaturen der Anfangstakte im Sinn einer Dramaturgie größtmöglicher Kontraste durch ihre formale Dichte.

Und genau deswegen gelten sie seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts quasi als Visitenkarten der schöpferischen Intelligenz von improvisierenden Spielern und als Ausweis für die Qualität freier Toccaten und Praeludien.^x – Für das Anbringen von Fugen innerhalb von Toccaten und Praeludien galt eine einzige Bedingung: „*Was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie (...) anbringen will*“.^{xi}

Dass ein Praeludium aber auch ohne Fuge denkbar gewesen ist, belegen die Kopfsätze zur ersten, fünften und sechsten Suite (HWV 430 und 431). Über die ohne ein Praeludium an den Beginn der vierten Suite in e-moll (HWV 429) gestellte Fuge dürften sich Händels Zeitgenossen schon eher verwundert haben.

Das „*Presto*“, das die gravitatische französische „*Ouverture*“ zur siebten Suite in g-moll (HWV 432) unterbricht, folgt in lockerer Weise ebenfalls dem Bauprinzip einer Fuge.

Nun gehören im eigentlichen Sinne weder Präludien noch Ouverturen zum Formtypus einer **Suite**. Die beginnt erst danach. Johann Gottfried Walther merkt dazu an: „*Ouverture hat den Nahmen vom Eröffnen, weil diese Instrumental-Pièce gleichsam die Thür zu den Suiten (...) aufschliesset*“.^{xii}

Unter dem Vorzeichen, dass Suiten und Partiten das verbreitetste und beliebteste Genre der Instrumentalmusik im Hochbarock verkörpern, muss die Zurückhaltung, mit der das zeitgenössische Schrifttum ausgerechnet diese Gattung behandelt, Erstaunen auslösen. Offensichtlich war der Gebrauch des Wortes so selbstverständlich und dessen Sinn dermaßen lapidar, dass eine weiterführende Erklärung den Musikschriftstellern kaum das Papier wert gewesen ist, auf dem sie niederzuschreiben gewesen wäre. Allem Anschein nach ging es dabei von alters her um weiter nichts als ein lockeres „*Sequitur*“ unterschiedlicher Tanzsätze.^{xiii} Die informativste Aussage zum Kanon der Tänze stammt wiederum von dem Hamburger Schriftsteller und Händel-Freund Johann Mattheson. „*In Clavier- Lauten und Violdigamben-Sachen gehet (...) Die Allemanda, als eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue her, welche Folgen der Melodien man mit einem Nahmen Suite nennet*“.^{xiv}

Der Geist einer solchen Anordnung scheint aber 1720 bereits so aufgeweicht gewesen zu sein, dass von den acht Suiten, die Händel in diesem Jahr veröffentlichte, nur eine einzige diese Regel befolgt: Die vierte Suite in e-moll (HWV 429). Unter den Freiheiten, die sich der Maestro im Umgang mit seinem Begriff von „*Suite*“ herausgenommen hat, gehört das Weglassen einzelner Sätze noch zu den moderatsten. So fehlt in der ersten und in der letzten Suite (HWV 426 und 433) jeweils die *Sarabande*; In der dritten und fünften (HWV 428 und 430) vermisst der geübte Betrachter außerdem die *Gigue*, und an anderer Stelle durchmischt der eigensinnige Tonkünstler französische Tanzsätze willkürlich mit italienischen Affektbegriffen wie **Largo**, **Andante** und **Allegro**. In der sechsten Suite (HWV 431) ist die *Gigue* der einzige Tanz, den Händel aus Matthesons zitierter Formdisposition übriggelassen hat.

Es erscheint müßig, den italienisch überschriebenen Sätzen die Charaktere der weggelassenen Tänze zu unterstellen, selbst wenn die Machart einiger Stücke das hin und wieder nahe zu legen scheint. Mit etwas Fantasie könnte aus dem *Andante* der siebten Suite (HWV 432) auf diese Weise etwa eine *Allemande* herausgelesen und das nachfolgende *Allegro* zu einer etwas flüchtigen *Courante* erklärt werden.

Alle Versuche, in Händels Suitensammlung eine klassische Ausrichtung hineinzulesen, scheitern aber schlussendlich an der Faktur der zweiten Suite in F-dur (HWV 427). Selbst unter Aufwendung von sehr viel Fantasie – das zweite Adagio trägt durchaus Züge einer *Sarabande* – scheint sie der *Sonata chiesa* weit näher zu stehen als der klassischen *Suite*. Und indem das glücklicherweise erhaltene Manuskript eben nicht das Wort „*Suite*“, sondern den Titel „*Sonate*“ in der Überschrift führt, bestätigt kein Geringerer als Georg Friedrich Händel selbst diese Beobachtung.^{xv} Zwar kann der freizügige Umgang mit dem Aufbau von Suiten und namentlich die Einbindung von Stücken, die nicht ohne weiteres mit Tanzformen korrespondieren, spätestens seit dem Erscheinen des ersten Bandes der „*Pièces de Clavecin*“ von François Couperin (1668 – 1733) nicht mehr als Pioniertat gelten,^{xvi} die Verwendung des französischen Begriffes *Suite* für eine italienische *Kirchen-Sonate* war um 1720 hingegen in der Tat neu und sollte auch bis auf weiteres beispiellos bleiben.

Dieses Phänomen ist aber kaum dazu geeignet, Händel ein formalästhetisches Reformbedürfnis zu unterstellen. Vielmehr untermauert es den Eindruck von einer geschickt arrangierten, freizügigen Zusammenstellung älterer Stücke und Einzelsätze.

In anderer Hinsicht knüpfen Georg Friedrich Händels Klaviersuiten durchaus an traditionelle Werte an. Drei von ihnen enthalten Sätze im Stil jener archaischen „*Lantürlü-Liedlein*“ aus „*wenigstens ein halb Dutzend Variationen*“^{xvii}, die Johann Mattheson spätestens seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. begraben wissen wollte. Die Rede ist vom *Air* und seinen Variationen in der dritten (HWV 428) und der *Passecaïlle* aus der siebten Suite (HWV 432), sowie von dem berühmten *Air con variazioni*, das sich in der fünften Suite (HWV 430) findet und das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in legendärer Anspielung auf den Schmied William Powell von Whitchurch bei Cannons den Untertitel „*The Harmonious Blacksmith*“ („der harmonische Grobschmied“) erhielt.^{xviii} Solche Kompositionen auf ostinaten Harmonien hatten laut Mattheson ihren Platz „*absonderlich vor den verwehnten Ohren*“ seiner Zeitgenossen verspielt, „*weil die gar zu öfttere Wiederholung des [harmonischen]Unterwurffs, aller Variation ungeachtet, dennoch verdrießlich fällt und einen Eckel verursacht*.“^{xix}

Allen formalen Extravaganzen zum Trotz und ungeachtet aller Abenteuer im Zusammenhang mit ihrer Genese, zeigt sich ausgerechnet in den Klaviersuiten Georg Friedrich Händels das wahrscheinlich intimste musikalische Vermächtnis des Maestro an seine Nachwelt.

Und hätte es da nicht den räuberischen Plan zweier umtriebiger Verleger gegeben, dann wäre wahrscheinlich dieses ganz persönliche Credo an eine *arbeitsame Vollstimmigkeit*, eine *fließende Leichtigkeit* und die *malende*, erfindungsreiche (...) *Lebhaftigkeit*^{xx}, dessen amtliche Spielart wir aus sonst nur aus Händels groß besetzten Opern und Oratorien kennen, wohl unwiederbringlich unter dem Staub der Jahrhunderte in seinem Arbeitszimmer begraben worden. Womöglich hat der leicht aufbrausende, im Grunde aber als menschenfreundlich beschriebene Komponist diesen dankenswerten Umstand sehr bald erkannt. Jedenfalls arbeitete der Maestro bereits zwei Jahre nach dem urheberrechtlichen „Donnerwetter“ von 1720 wieder ganz friedlich mit Jeanne Roger zusammen, und als im Jahr 1733 der zweite Band seiner *Pieces pour le Clavecin* erschienen ist, da hieß der Verleger John Walsh. – Und zwar ganz offiziell und im vollen, freundschaftlichen Einvernehmen mit dem Komponisten.

© Wolfgang Kostujak, Dezember 2002

ⁱ Händel-Handbuch IV, Bärenreiter Kassel – VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1985, S. 94

ⁱⁱ Christopher Hogwood : *Händel, eine Biographie*, Insel-Verlag Frankfurt 2000, S. 128

ⁱⁱⁱ Daily Courant, London, 2. November 1720

^{iv} Dazu gehören beispielsweise

A : *Suites De Pieces Pour le Clavecin Composees Par. G. F. Händel, et mises dans une autre applicature pour la facilité de la main Par Theophile Muffat. A. 1736 / Ex libris Theophile Muffat.*

B : *Suites des Pièces pour le clavecin. Lessons for the Harpsichord et copiée d'après le manuscrit de l'applicature de Theophil Muffat. 1736.*

C : *Sonate per il gravecembalo di Federigo, anzi Giorgio-Federigo Handel denominato il Sassone. Tomo I. Il Sig. Cav. Azzolino della Ciaia copiò di sua mano questa opera dall'esemplare stampato, poi questa stessa copia egli la donò a me Flavio Chigi nell'anno 1752. Kopiert zwischen 1724 und 1734*

^v Terence Best: *Die Chronologie von Händels Klaviermusik*, in: Händel Jahrbuch 1981, S. 79ff.

^{vi} Richard Friedenthal: *Händel*, Rowohlt-Verlag Hamburg 1959, S. 7, 159

^{vii} Händel-Handbuch I, Bärenreiter Kassel – VEB Deutscher Verlag für Musik 1978, S. 21

^{viii} Andreas Werckmeister: *Die Nothwendigsten Anmerckungen und Regeln wie der Bassus Continuuus oder General-Baß wol könne tractiret werden*, Aschersleben 1698

^{ix} Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 478

^x Michael Praetorius äußert sich in seinen *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619) mit folgenden Worten zu diesem Thema: „*Ex hac figura omnium maximè Musicum ingenium aestimandum est.*“ Dieser Satz wird wörtlich in zahlreichen jüngeren Quellen des 17. Jh. verwendet und findet schließlich noch Eingang in den ersten Teil der *Praecepta der musicalischen Composition*, die Johann G. Walther 1708 in Weimar herausgegeben hat.

^{xi} Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 478

^{xii} Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, S. 456

^{xiii} Michael Praetorius: *Terpsichore*, Wolfenbüttel 1612

^{xiv} Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 232

^{xv} Händel-Handbuch III, Bärenreiter Kassel – VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1986, S. 215

^{xvi} François Couperin : *Premier livre de Pieces Couperin de Clavecin*, Paris 1713

^{xvii} Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 232

^{xviii} Händel-Handbuch IV, Bärenreiter Kassel – VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1985, S. 95

^{xix} Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 478

^{xx} Johann Friedrich Agricola: Brief an Georg Philipp Telemann vom 18. 11. 1752