

# ヘンデルの鍵盤曲における作曲理論上の「禁則」

——減5度から完全5度への連続——

## “Prohibitions” of Compositional Theory in Handel’s Keyboard Music

Consecutive fifths from diminished to perfect

西尾 洋<sup>1</sup>

NISHIO Yo<sup>1</sup>

[キーワード Keyword] ヘンデル、作曲理論、和声法、対位法、禁則、連続、平行、並行、減5度、完全5度  
[所属 Institution] <sup>1</sup>岐阜大学 (Gifu University)

[要 旨 Abstract] 本研究は、ヘンデルの鍵盤曲における減5度から完全5度への連続がどのように使われているのかを検証した。伝統的な作曲理論である対位法や、そののちの時代にまとめられた和声法においてこの連続が積極的に許容された形跡を見出すのは困難であり、場合によっては禁則とされてもいる。しかしながら実際の作品にはこれが散見される。検証の結果、ヘンデルはこの連続を躊躇なく用いているが、大半は分散和音やリズムのずれによって完全協和音程が同時に鳴らないような配慮がなされていること、また連続が明らかな場合でもバスが関与していないことが明らかになった。加えて、フォーブルドン内の4度を転回して5度の連続として用いている例も見つかった。

### 1. 研究の目的と背景

#### 1.1. 研究の目的

本研究は一般的な古典的和声法がその典拠の範疇とする後期バロックの作曲家の一人、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル (1685-1756) の鍵盤曲において、一部の教科書において禁則とされる減5度から完全5度への連続がどの程度、またどのように用いられているのかを明らかにすることが目的である。禁則とされる書法の使用可否の境界線を探ることで、そもそも少なくともヘンデルの鍵盤曲において禁則がいつ禁則でありうるのかを検討する。対象としてヘンデルの鍵盤曲を選んだ理由は、和声法が基盤とする語法を用いている作曲家でありながらこの和声進行を多用していること、鍵盤曲の分量が調査に適していること、の2点である。

#### 1.2. 研究の背景

対位法や和声法のような作曲理論では一定の禁則が設定され、学習者は修練の場でこれを犯さないことが求められる。しかし禁則が禁則として成立した背景は何なのか、それが禁じられる理由は何なのか、といったことについて作曲理論が明快な答えを提供することは稀であるか、提供していたとしても根拠が不確定である場合が多い。また実際の作品においてこれらの禁則が必ずしも遵守されているわけではない。

作曲理論は過去の作品に見られる一般的な傾向を整理したものであることが多い。そうであれば、理論の拠り所である作品において、一部の教科書が禁じる減5度から完全5度への連続は比較的稀な用法のはずである。しかしながら実際にはこの連続は相当数見出すことができる。

このような理論と実践の違いは一定の程度で存在するし、それぞれの目的や方向性が異なるため、それはやむを得ない場合が多い。とはいえ、学習者にとってはこのような齟齬は混乱の原因となりうる。したがって、少なくとも理論と実践の違いの部分を確認しておくことが求められる。

#### 1.3. 先行・関連研究

ヘンデルの鍵盤曲に特化した同種の研究は見られないので、一般的な作曲理論を検証の出発点とする。基本的に和声法の理論書や教科書の記述をその対象とし、加えて対位法のそれらも随時検討していくことになる。具体的には現在の日本の音楽教育で広く用いられているものを始め、内外の主要な文献のうち本研究に有用と思われる記述を含むものを参照した (文末の参考文献に一覧を記載)。

ヘンデル以外の作曲家における禁則の扱いについては研究がなされているものもあるが、作曲家ごとに禁則の扱いに差があるため、検証の対象外とした。

#### 1. 4. 研究の方法

禁則の定義や諸解釈について調査したうえで、ヘンデル作品に現れる減5度から完全5度への連続の確認とその用法の分析を試みる。楽譜は *Hallische Händel-Ausgabe* (1955, 1970) を用いる。

#### 2. 作曲理論における完全協和音程の連続の禁止

作曲理論の代表的なものには和声法と対位法がある。両者は同一ではないが原理の部分では共通しているものが多く、本研究の対象である連続の扱いに限れば大差はない。

和声法や対位法の禁則は、完全協和音程の連続に関するもの、和音と旋律の不協和音程の取り扱いに関するもの、旋律の跳躍に関するものに大別される。

完全協和音程の連続に関する禁則は、特定の2声部における連続(平行、並行)についてのものと、隠伏(並達、直行)についてのものがある。それぞれ完全1度、5度、8度が対象であり、また連続については直接と間接の別がある。

##### 2. 1. 連続5度・8度に関する *The New Grove* の見解

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) の “Consecutive fifths, consecutive octaves” の項では、連続5度を最初に禁じた理論書としてヨハネス・デ・グロケイオの *Optima introduction de contrapunctum* を挙げている。当時、特段の制限もなく用いられてきた連続5度は徐々に使用がなされなくなり、その傾向は19世紀まで続いたとしている。またこれが禁則である根拠として、特定の2声部が5度の連続で動く調が希薄になる(たとえば上声がG-Dur、下声がC-Durのように聴こえる)とするケルビーニやシェンカーの説を引きつつ、これを “amusing case” として退けたうえで、5度のあからさまな響きが美的な理由で避けられるのだと結論づけている。この考えを採用すれば8度の連続が禁止されることも説明されるという。しかしこれはあくまで本項執筆者の個人的な見解の域を出ていない。

##### 2. 2. 対位法理論の見解

連続は、実際のところなぜ禁則とされてきたのだろうか。

以下、まずは対位法およびいわゆる厳格対位法に関する理論書や教科書における記述を引用していく。ただしWolf (1965) はカンツィオナル様式について扱っているので、対象とする時代は古いが内容はホモフォニーである。

Daniel (2002a) : Daß perfekte Konsonanzen schlußfähig und nicht parallelzuführen sind, ist bei Prime und Oktave insofern leicht zu begründen, als beide Stimmen denselben bzw. zwei oktaväquivalente Töne zusammenbringen, denn damit bilden sie als „reinste“ Klänge einerseits das Ziel aller Bestrebungen, während sie andererseits in Parallelen als Tonverdopplung, als Preisgabe der Einzelstimmen erscheinen (*unisono* bzw. *colla parte* geführte Stimmen verlaufen in Primern oder Oktaven). Quinten sind zwar auch perfekt, bei Schlüssen jedoch nicht normgerecht, d.h. über „Klauseln“ zu erreichen und daher nicht allgemein erwünscht. Dieser begrenzten Schlußfähigkeit steht die mildere Beurteilung paralleler Quinten gegenüber, die nicht ganz ausgeschlossen sind, da sie keine Tonverdopplung bedeuten und entsprechend weniger „gleichgeschaltet“ wirken. (p.165)

—— (2002b): Offene Oktavparallelen jedenfalls sind ausnahmslos schwere Satzfehler. Quintparallelen indes werden vereinzelt geduldet, allerdings allein im drei- und mehrstimmigen Satz, wo sie durch Zusatztöne überdeckt sind – in der Zweistimmigkeit fehlt diese Möglichkeit. (p.93)

—— (2004): Quinten [……] gehören [……] zu den schlußfähigen Grundklängen, die in direkter Aufeinanderfolge einen Mangel an „Abwechslung“ (*varietas*) bedeuten. (p.80)

Wolf (1965): Ein einziges echtes Verbot hat sich seit dem 15. Jahrhundert, unabhängig von den

inzwischen erfolgten stilistischen Umwälzungen, als strengste Regel der Satzkunst über Jahrhunderte hinweg erhalten: das Verbot der Parallelführung von vollkommenen Intervallen (Prim, Quinte, Oktave). (p.9)

イエッベセン (2013) : 連続8度は和声的にほとんど空虚であり、連続5度は不協和な和声の印象を与える。これは、上声部が1つの調で展開していくのに対し、低声部がこれとは異なる調で進行していくからである。[……]連続5度は、反行する場合は容認される。これは、反行することによって和音の種類が変化するためである。(p.12-13)

ギャロン・ピッチュ (1965) : 連続5度、または八度は禁じられている。それらは反行によっても不可能である。[……]六声からは、両外声間を除き、反行の連続5度と八度が許される。七声からは、いずれの声部間においても、反行の連続5度と八度が許される。(p.22)

ケルビーニ (2013) : 同一の完全音程の連続は、どの音域においても禁ずる。つまり、連続5度および連続8度はどの場合においても禁止とする。この禁則は、すべての2声およびそれ以上の声部からなる厳格な作曲法[対位法]にも適用される。連続8度は和声的にほとんど空虚であり、連続5度は不協和な和声の印象をあたえる。これは、上声部が1つの調で展開していくのに対し、低声部がこれとは異なる調で進行していくからである。[……]連続5度は、反行する場合は容認される。これは、反行することによって和音の種類が変化するためである。[……]学習者は、オペラや交響曲などの自由作曲[書法]で、連続5度に出会うこともあるだろうが、こうした分野での作曲でしか許可されていない。(p.12-13)

シュテール (1958) : 並行および隠伏5度、八度は禁じられている。(p.12)

シェーンベルク (1978) : 平行5度と平行8度、すなわち5度から5度への進行と8度から8度への進行は、使ってはならない。というのは、平行8度は各声部の独立を妨げるからである。しかし、平行5度が良くない理由は、昔から禁じられているということ以外に別がない。これには、物理的にも美学的にも何の根拠も見出されないものである。(p.20)

ニコローシ (1997) : 完全協和音程を連続してはならない。なぜならば調和は似たものからではなくて、異なったものから生じるためである。[……]平行1度と平行8度が禁じられる理由は、響きがあまりにも弱い上、平行進行の結果、声部が一つ消されることになるからである。[……]平行5度は、ある理論家によれば、同時に組み立てられた二つの異なる音階が生じるように思われるので、平行進行でも反進行でも禁じられる。(p.64)

フックス (1950) : 或る完全協和音から他の完全協和音へは反進行又は斜進行を採らねばならぬ。(p.3)

これらの連続が歴史的に強い禁止であったことは十分に明らかであるが、その理由については見解が述べられていないか、あったとしても一致しない。イエッベセンやケルビーニは *The New Grove* の指摘のとおり、複調が聴こえることを挙げている。ダニエル (2002a) は、完全1度や8度のような純粋な音程はあらゆる試行錯誤の末に外声において到達されるべき目標、つまり終止に用いられる音程であり、かつ特定の旋律線の強調にもなることが禁止の理由だと述べている。また完全5度についてはこれが終止に用いられるわけではない。さらに、連続しても特定の声部の強調にはならないことが、連続8度より連続5度の制限の方が緩い原因だと述べている。さらにダニエル (2004) は連続がヴァリエタスの概念に反するとも述べている。ヴァリエタスに言及していることは興味深い。平行オルガナムから自由オルガナムを経てアルス・ノーヴァに至る流れのな

かで、強い同一性の連続が忌避されるようになったことを示唆している。音程は異なるもののフォーブルドンをそのまま素直に記譜することをためらった当時の大陸の作曲家の考えも同じ問題に根差している。ニコロシは他の論述とは異なり、連続の「響きがあまりにも弱い」ので声部が一つ消えると主張している。シェーンベルクは連続5度の禁止には一切の根拠がないと考えている。

以上のうちダニエル、イエッペセン、ニコロシ以外は厳格対位法に分類される。厳格対位法は特定の作曲家や時代様式に準拠するのではなく、作曲書法の鍛錬のために空想的に設定されたやや虚構の理論であることに留意する必要がある。

### 2.3. 和声理論の見解

次に和声法についての記述を見ていく。

Schönberg (1922)<sup>2</sup>: Die strengere Fassung dieser Regel lautet: Die parallele Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Konsonanz (Oktav und Quint) ist verboten. (p.69)

デュボワ (1978) : 或る2声部間に5度または8度が2個連続することは、直(並)進行による場合も反進行による場合も、厳禁されている。その理由は、5度の連続は生硬の感を与え、8度の連続は平板・貧弱(非和声的)の感を与えるからである。(p.26)

島岡 (1982) : 同時進行に関する各種の規約は、「過融合」によって上部音運動(上声部)の独立がおびやかされることを避けるための約束にほかならない。連続8度・連続1度は禁ぜられる。(p.92)  
同時音程の観点から見れば、外声間に過融合音程(完8°・完5°)を多用することは望ましくない。過融合音程は、「上部音の準音色化」によって、響きが貧しくなるからである。ただし、終止点(全・半)は例外である。同時進行の観点から見れば、外声間では並行よりも反行が望ましい。声部間の独立とバランスの点で、反行はつねに最上だからである。(p.132)

和声法はバロック時代の器楽対位法の語法に重なる部分が多く、声楽対位法の規則がやや緩和されているものの、完全協和音程の連続については変わらずに禁則とされている。デュボワは響きの硬さや弱さを指摘している。また島岡は倍音の原理を念頭に置きながら、完全5度や8度は響きの融合が強く、同じ音色として同化した結果、声部間の独立やバランスが阻害されるとしている。

シェーンベルクは上記に引用した文言のあと、前述の『対位法』の淡白さとはその姿勢を大きく異にし、約13ページにわたり、完全8度と5度がなぜ禁則であるのかについて、理論家たちの理由付けにことごとく疑義を呈しながら、あるべき根拠について考察を繰り返している。音響的な理由によるオクターヴの重複やオルガンの完全5度によるミクスチャーを例に挙げつつ<sup>3</sup>、最終的にはこれらは禁則であるということに話は落ち着くが、興味深いのは「響きがよくない」「声部の独立を阻害する」から使わなかったり、規則を守るために規則を守るということでは作曲は学ぶことができないのであって、作曲家(学習者)がたとえ教程の課題であってもそこに何を見出し、何を求め、何を学ぶのかに根差したうえでそれを用いたり避けたりすることが重要だとしている点である。

さて、本研究で対象としている減5度を含む連続5度についての理論書の記述を、以下にいくつか引用する。

<sup>2</sup> この *Harmonielehre* は邦訳されていない。邦訳されている『新版 和声法 和声の構造的諸機能』(上田昭 訳、音楽之友社、1982年)の原題は *Structural Functions of Harmony* で、別の書籍である。

<sup>3</sup> 島岡 (1998) はこれを「重音の音色的用法」といい、次のようにまとめている。「初期オルガナムに見られるこのような重音の音色的用法は、調性確立以後においても、〔機能原理の域外に〕並行和音の形で生き続ける。例えば、バロック以降に見られる6の和音の連用や減7の半音階的連用等。更に、近代以降になると、各種和音形体(3和音・属7・属9等)による並行和音が多用されるようになる」。(p.426脚注)

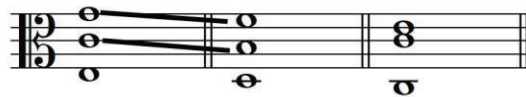
Wolf (1965): Trotzdem sind im Kantionalsatz derartige Verbindungen — die beispielsweise in der Bachzeit unbedenklich waren — nicht zu finden. [……] Erst in späteren Stilbereichen ist in der Tonsatzpraxis eine Differenzierung der Folgen „rein-vermindert“ und „vermindert-rein“ zu beobachten, wobei die Fortschreitung „rein-vermindert“ als unbedenklich angesehen wird, während „vermindert-rein“ zwar nicht als verboten gelten kann, aber immerhin nur mit Vorsicht gebraucht wird. (p.11)

キルンベルガー (2007) : いっぽう二つの5度といっても、そのなかの一つが完全5度で、もう一つは短5度[普通にいう「減5度」]である場合、その二つは何の懸念もなく、続けざまに用いることができる。(p.171-172)

ギャロン・ビッチュ (1965) : 完全五度と減五度の連結は、すでに三声から可能である。これに反し、減五度を完全五度に連結することは絶対に許されない。

シュテール (1958) : [「三声楽節」の章で]減五度がある意味においては全く五度と見られていないことである。というのは次の進行は減五度でなければ、並行五度として禁ぜられているものが全く許されているからである。(p.53)

#### 譜例1 シュテールの解説



(執筆者作成。原本では中声部の線が最下声部に引いてある。)

ニコローシ (1997) : 減五度に関しては、和声法では予備なしで協和音程のような扱い方が容認されているが、対位法では厳しく不協和音程として扱われることがすでに16世紀に決定した。(p.63)

[「3・4声対位法」の章で]古い時代には減五度→完全5度の連続も見られるのに対して、16世紀にはそれもほとんど廃棄された。ただし、その転回、即ち増4度→完全4度の連続またはその逆は、上方に限られるならば可能であった。(p.169)

島岡 (1982) : 連続5度は、後続音程が完全5度のばあいに禁ぜられる。(p.92)

以上から、減5度から完全5度への連続は理論的には許されていないことがわかる。

### 3. ヘンデル作品の検証

それではヘンデルの鍵盤曲において当該の連続がどのように出現しているかを詳しく見ていく。減5度から完全5度への連続とみなしうる箇所は数多くあるが、それらの大半は分散和音やリズムのずれによって「許容される」用い方をされており、本研究ではそれらは検証の対象外とした。

#### 譜例2 《第4組曲》 HWV429 より〈アレグロ〉第18小節



譜例3 《第7組曲》 HWV432 より〈パッサカイエ〉第45-47小節



譜例4 《組曲》変ロ長調 HWV434 より〈アリアと変奏〉第3小節



譜例5 同 第11小節



譜例6 同 第19小節



譜例7 同 第39小節



譜例8 同 第47小節



## 譜例9 《フーガ》 HWV606 より第26-27小節



以上すべてに共通しているのは、イ) 減5度から完全5度への連続にバスが関与していないこと、ロ) 両声部が順次進行をしていること、の2点である。加えて、ハ) 上行形が多い、ニ) うち1声にソプラノが関与することもある、という傾向も見られる。ヘンデルは、イ) とロ) の条件を満たした場合にこの連続を用いている。ここには隠伏の許容条件との近親性が窺える。隠伏は完全協和音程に直行する2声部の動きであり、ソプラノが跳躍で関与しているときに禁止されることが多い。もっとも、減5度から完全5度への動きを隠伏の一種と見るためには半音階的半音を前提とすることになる。ハ) については属七の和音（根音省略形のことが多い）の第2転回形から主和音の基本形または第1転回形に入るときに出現することが多く、導音が上行することがこの原因といえる。ニ) についてはソプラノが関与することで連続が聴覚的に際立ちやすいが、ヘンデルはそれをことさらに問題としていないということがわかる。

次の例は完全5度同士の連続も含めた平行移動が繰り返されている。分散和音のため同時に5度が鳴ってはいないので、これ自体には何ら問題はない。またこのような鍵盤楽器的な用例は一般的に多く見られる。

## 譜例10 《ソナタ》ハ長調 HWV577 第44-49小節



ところでこの楽句は曲の冒頭では次のように呈示されている。

## 譜例11 同 第4-8小節



ここから類推されるのは、ヘンデルは第4小節以降の楽句を転回して、二部形式の後半開始直後である第44小節以降に用いているということである。ソプラノとアルトが転回したために連続5度が発生しているようにみえるが、どちらもフォーブルドンであり、バスの関与していない5度は問題ではないと考えているかのようでもある。シェーンベルク（1922）は、4度と5度が互いに転回音程であり本質的に同じであるのに、完全4度の連続が許されて完全5度のそれが許されないのはおかしいと強く主張している（p.73）が、4度と5度の連続を同等に扱う具体的な先例がヘンデルに見出されているともいえる。

## 4. 考察と課題

ヘンデルの鍵盤曲を分析した結果、題目に掲げた連続はバスが関与しない限り「許容される」といっていいだろう。書法は作曲家の語法と密接に関わっており、個人差があるのみならず、時代や様式によって揺れ

があるものの、この連続は実際には比較的頻繁に目にするものではある。

作曲理論は本質的に普遍性を目指すが、ルネサンス以降の作曲家は多かれ少なかれ個別性を追求するので、理論の規則と作曲の実際を天秤にかけることに生産的な意味は見出されない。理論が設定する禁則には学習上の目的という特別の制約もある。しかし、現代の音楽教育において用いられる作曲理論としての和声法や対位法が、それぞれの理論が対象とする時代や様式の作品に向き合い、そこから抽出されるおおよその平均値的な書法を整理したものであるとするならば<sup>4</sup>、なぜヘンデルや他の多くの作曲家がおそらく問題なしとしている書法を作曲理論が禁じているのだろうか。現状は、そもそも通常の連続8度や5度が禁止される理由について、意見の一致を見るにいたっていないため、まずは理論の側のさらなる検討が求められる。

しかしヘンデル作品を題材に作曲理論を考察することの困難さは、そもそもヘンデルの作曲は、他の多くの作曲家と比べて理論家が一般に考えるような理論的緻密さをさほど有していない部分が少なくないという点にある。ヘンデルにおいては、本研究で扱ったような限定的な禁則はもとより、あらゆる理論が禁じている連続5度や8度が内声だけでなく外声にも出現することが頻繁にある。ヘンデルの書法は推敲を重ね熟慮の末に選び抜いた音の数々というよりは全体にきわめて即興的で、あたかもそのように鍵盤上で演奏したものを筆写したかのような線の流れや勢いを感じられる。そしてアルベルティ・バスのような音型や、比較的繰り返し回数が多い簡素な反復進行が多用され、鍵盤和声的な規則の緩さが随所に見られる。楽譜に書けば際どい書法も、その場の即興で演奏する分には問題がないとされることに通じるものがある。それではヘンデルは作曲理論の禁則を一切考慮せずに鍵盤曲を書いたのだろうか。

たとえば次のような箇所では、ヘンデルは禁則を避けようとしていることが観察される。

#### 譜例12 《フーガ》ト短調 HWV605 第22小節



#### 譜例13 《組曲》ホ長調 HWV430 より〈アルマンド〉第8小節



譜例12ではテノールが分散和音的な動きをすることであからさまな連続を辛うじて避けているようである。また譜例13ではテノールが休符を挟むことで完全5度が同時に鳴り響かないようにしている。

以上のことから、ヘンデルが実際の作品で見せている音の扱いに作曲理論と重大な齟齬があることをもって、すぐさまに理論の規定する重要な禁則群が無効であるということにはならないにしても、複数の理論書において禁則とされている減5度から完全5度への連続について、ヘンデルが鍵盤曲でこの進行を多く用いていることが明らかになった。

<sup>4</sup> その点で特定の作曲家や時代様式を念頭に置かない厳格対位法はやはり特殊である。



## 引用・参考文献

- Daniel, Thomas. 2002a. *Kontrapunkt*. Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage. 178-179. Köln-Rheinkassel: Verlag Christoph Dohr
- . 2002b. *Zweistimmiger Kontrapunkt*. 92-96. Köln-Rheinkassel: Verlag Christoph Dohr
- . 2004. *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen*. 80. Köln-Rheinkassel: Verlag Christoph Dohr
- . 2017. *Vierstimmige Kantionalatz*. 178-182. Köln-Rheinkassel: Verlag Christoph Dohr
- Drabkin, William. 2001. "Consecutive fifths, consecutive octaves" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, vol. 6, 309-310. New York: Oxford University Press
- Schönberg, Arnold. 1922. *Harmonielehre*. 67-81. renewed 1949. Wien: Universal Edition
- Wolf, Erich. 1965. *Der Vierstimmige Homophone Satz*. 9. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel
- イエッペセン、クヌート 2013 『対位法』 柴田南雄、皆川達夫（訳） 12-13頁 東京：音楽之友社
- キルンベルガー、ヨハン・フィリップ 2007 『純正作曲の技法』 東川清一（訳） 170-175頁 東京：春秋社
- ギャロン、ノエル ビッチュ、マルセル 1965 『対位法』 矢代秋雄（訳） 22-25頁 東京：音楽之友社
- ケルビーニ、ルイーダ 2013 『ケルビーニ 対位法とフーガ講座』 小鍛冶邦隆（訳） 14頁 東京：アルテスパブリッシング
- シュテール、リヒャルト 1958 『対位法』 12、53頁 東京：全音楽譜出版社
- シェーンベルク・アルノルト 1978 『対位法入門』 山縣茂太郎、嶋原真一（訳） 20頁 東京：音楽之友社
- 島岡譲 1982 『音楽の理論と実習 I』 92、132頁 東京：音楽之友社
- 1998 『総合和声』 432頁 東京：音楽之友社
- デュボワ、テオドール 1978 『和声学 理論篇』 平尾貴四男（訳） 26頁 東京：音楽之友社
- ニコローシ、サルヴァトーレ 1997 『16世紀の実作に学ぶ 古典純粹対位法』 幣原映智（訳） 64-65頁 東京：音楽之友社
- フックス、ヨハン・ヨゼフ 1950 『古典対位法』 坂本良隆（訳） 3頁 東京：音楽之友社

## 引用楽譜

- Händel, Georg Friedlich. 1955. „Allegro“ in *Suite IV in e-Moll*. HWV429, edited by Rudolf Steglich. Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV, Instrumentalmusik, Bd. 1, Klavierwerke I. Kassel: Bärenreiter
- . 1955. „Allemande“ in *Suite V in E-Dur*. HWV430, edited by Rudolf Steglich. Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV, Instrumentalmusik, Bd. 1, Klavierwerke I. Kassel: Bärenreiter
- . 1955. „Passacaille“ in *Suite VII in g-Moll*. HWV432, edited by Rudolf Steglich. Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV, Instrumentalmusik, Bd. 1, Klavierwerke I. Kassel: Bärenreiter
- . 1970. „Aria von Variazioni“ in *Suite in B-Dur*. HWV434, edited by Peter Northway. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Instrumentalmusik, Bd.5, Klavierwerke II. Kassel: Bärenreiter
- . 1970. *Sonata in C-Dur*. HWV577, edited by Terence Best. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Instrumentalmusik, Bd.6, Klavierwerke III. Kassel: Bärenreiter
- . 1970. *Fuge in g-Moll*. HWV605, edited by Terence Best. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Instrumentalmusik, Bd.6, Klavierwerke III. Kassel: Bärenreiter
- . 1970. *Fuge in G-Dur*. HWV606, edited by Terence Best. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Instrumentalmusik, Bd.6, Klavierwerke III. Kassel: Bärenreiter

