

RAMEAU

Pièces de Clavecin Nouvelle édition intégrale

New Edition of the Complete Keyboard Works
Neue Ausgabe sämtlicher Clavierwerke

I

Les Livres de / The Books of / Die Bücher von
1705/06 & 1724
La Dauphine · Les petits marteaux

Urtext

Edité par / Edited by / Herausgegeben von
Siegbert Rampe



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 6581

TABLE · CONTENTS · INHALT

Préface	III	Pieces de Clavessin	
Sources	III	avec une Methode pour la Mechanique des Doigts (1724)	
Technique d'édition et pratique d'interpretation	VI		
Remarques sur les œuvres	VII		
Preface	X	Table des agréments	16
Sources	X	DE LA MECHANIQUE DES DOIGTS SUR LE CLAVESSIN	17
Editorial Method and Performance Practice	XIII		
Commentary on the Works	XIV	Allemande	24
Vorwort	XVI	Courante	26
Quellen	XVI	Gigue en Rondeau	27
Editionstechnik und Aufführungspraxis	XIX	2. ^e Gigue en Rondeau	28
Bemerkungen zu den Werken	XX	LE RAPPEL des Oiseaux	30
		1. ^r Rigaudon	32
		2. ^d Rigaudon	32
Fac-similés · Facsimiles · Faksimilia	XXIII–XXIV, 1, 14–18, 23, 60	double du 2. ^d Rigaudon	33
		Musette en Rondeau	34
		Tambourin	35
		LA VILAGEOISE Rondeau	36
		Les TENDRES PLAINTES	38
		LES NIAIS de Sologne	39
		1. ^{er} Double des Niais	40
		2. ^d Double des Niais	42
		les Soupis	44
		LA JOYEUSE Rondeau	46
		LA FOLLETTE Rondeau	47
		L'entretien Des Muses	48
		LES TOURBILLONS Rondeau	50
		LES CYCLOPES Rondeau	52
		LE LARDON Menuet	56
		LA BOITEUSE	56
Premier Livre de Pieces de Clavecin (1705/06)			
Prelude	2		
Alemande	4		
2. ^e Alemande	6		
Courante	7		
Gigue	8	La Dauphine (1747?)	58
1. ^{ere} Sarabande	10	Les petits marteaux	62
2. ^e Sarabande	10		
Vénitienne	11		
Gavote	12		
Menuet	13	Compte rendu critique · Critical Commentary	
		Kritischer Bericht	63

PREFACE

La première édition intégrale de la musique pour clavier de Jean-Philippe Rameau (1683–1764) a été publiée par Camille Saint-Saëns dans le cadre des *Œuvres complètes* (1895–1924).¹ Ce n'est qu'en 1958 que suivit une édition pratique – la publication légendaire d'Erwin Reuben Jacobi au Bärenreiter-Verlag, qui aida largement à faire connaître au monde musical les compositions pour clavier de Rameau, et qui a connu jusqu'à nos jours jusqu'à sept réimpressions.² En 1979, Kenneth Gilbert proposa une troisième édition,³ élargissant ainsi notre horizon à une partie jusqu'alors pratiquement inconnue de l'œuvre pour clavier de Rameau, comme Graham Sadler l'avait fait en 1979.⁴ Celui-ci sera proposé pour la première fois dans son intégralité dans la présente édition, avec toutes les transcriptions pour clavier que le compositeur fit de son opéra *Les Indes Galantes*.

La nécessité de faire une nouvelle publication de l'édition de Jacobi en l'élargissant d'un deuxième et d'un troisième volume ne doit naturellement pas faire oublier le travail des éditeurs plus anciens: Saint-Saëns et comme Bâton et Gilbert ont joué un rôle de pionniers. Si Saint-Saëns, par ses adaptations de grande ampleur, avait tenté d'ouvrir une nouvelle ère pour clavier de Rameau aux musiciens de son temps et au piano, Gilbert, par son instrument de leur époque, les éditeurs pour leur part immédiate-
1879-1953.⁵ Gilbert et Jacobi furent les premiers des premiers éditeurs de la série sous leur nom. Les variantes des réimpressions. Aussi bien les musiciens. Elle s'appuie sur les premières éditions si originale que la reprise exacte des signes ne reprend également les autres. Toute évidence, ajouter à la gravure de nouvelles éditions ultérieures. En outre, notre nouvelle édition présente pour la première fois une pièce découverte entre temps, qui n'existe qu'en version manuscrite (*Les petits marteaux*) et toutes les transcriptions pour instrument à clavier faites à l'instigation de Rameau. Les compositions destinées dès l'origine au clavier paraissent dans le premier et dans le deuxième volume, les transcriptions dans le deuxième et le troisième.⁶

1 Jean-Philippe Rameau: *Œuvres complètes Tome I*, éd. par Camille Saint-Saëns. Paris, 1895; Reprint New York, 1968.

2 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, éd. par Erwin R. Jacobi. Cassel etc., 1958 (2002). Une édition sous licence japonaise est parue en 1977 chez Zen-On Music à Tokyo.

3 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, éd. par Kenneth Gilbert. Paris, 1979 (41999, *Le Pupitre* 59).

4 J.-P. Rameau: *Les Indes Galantes*. The composer's transcriptions for harpsichord, éd. par Graham Sadler. Londres, 1979.

5 L'édition de 1958 porte la dédicace suivante: «En souvenir reconnaissant de mon professeur Wanda Landowska»; cf. E. R. Jacobi: *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, éd. par Franz Giegling, Zurich, 1984, p. 289.

6 J.-P. Rameau: *Pièces de clavecin. Nouvelle édition intégrale. Vol. II. Les Livres de 1726/27 et 1741; Vol. III. Les Indes Galantes (1735/36)*, éd. par Siegbert Rampe. Cassel etc., 2004.

SOURCES

Les compositions originales pour clavier de Rameau sont parues en trois Livres que l'auteur fit graver à son propre compte et qu'il édita pour la première fois au cours des années 1705/06, 1724 et 1726/27. Nous n'avons pas trouvé à ce jour de source plus ancienne de ces œuvres, antérieure à leur impression. Par contre, il en existe plusieurs réimpressions que nous décrivons par la suite en détail. Seules deux compositions nous sont parvenues manuscrites: *Le Dauphine*, sous forme autographe du compositeur, et *Les points vertueux*, sous forme de copie faite dans l'entourage de la veuve de Rameau, Claude-Bénigne Balbastre (1722-1799), et d'une autre copie. Toutes les sources sont analysées dans ce qui suit et citées en détail dans le *Compte rendu critique*.

Premier Livre de Pieces de Clavier (1565/06)

E 1705/06 Le premier Livre de l'Harpeau paru en 1706 sous le titre PREMIER LIVRE / DE LA PIERRE / LE CLAVECIN / Composées / PAR MONSIEUR ROUSSEL / L'ORGANISTE / des RR. PP. des Chartres de la Trinité St Jacques, / et des RR. PP. de la Madeleine / Gravez par Roussel. / 1706 / A PARIS / Chez l'Auteur, Vieille Rue du Temple, au Palais / les Condamnations chez un Parquetier, / ou chez le graveur au bout de la rue de la / Parcheminerie du côté de la rue de la Harpe. / Foucaut Rue St. Thomas à la Règle d'or. / 1705 (cartouche au milieu de la page de titre), par le côté antérieur du châssis du clavier à deux claviers reproduit sur le côté gauche de la page de titre, on lit Desmarest Invenit, et sur le côté antérieur de l'orgue positif à deux claviers gravé sur le côté droit, Gravez par E. Roussel; sur le bord inférieur de la page de titre, on peut lire Avec Privill[ège]. du Roy. / a Paris Chez Roussel Graveur rue [S.t] Jacq. au bout de la rue des tu Parcheminerie du côté de la rue de la Harpe (cf. le fac-similé p. 1). L'indication prix une piece de / trente sols neuve. sur le bord droit du cartouche, a de toute évidence été gravée ultérieurement. La gravure de la page de titre se révèle être un document précieux sur le plan iconographique, car il reproduit trois cahiers de musique avec un grand nombre d'instruments de musique: outre le clavecin et l'orgue, une trompette, un cor, une bombarde, un serpent, une musette et un violon ainsi que des hautbois, flûtes de Pan, guitares, luths, gambes, harpes et instruments à percussion de différentes tailles. La première édition en format oblong compte 8 feuillets comportant 12 pages de musique; le verso de la page de titre, la première page de f. 2 et la dernière page sont vierges. La plaque de gravure mesure 23,6 x 17,5 cm, les pages de musique comportent chacune 4 x 2 portées de 5 lignes. La partie de la main droite est notée en clés d'ut première ligne, ut troisième ligne et sol deuxième ligne, celle de la main gauche en clés de fa troisième ligne, fa quatrième ligne, fa cinquième ligne, ut première ligne et ut troisième ligne.

Le seul exemplaire qui nous soit parvenu avec la page de titre de 1705/06⁷ se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Na-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

deuxième ligne, ut première ligne et ut troisième ligne, celle de la main gauche en clés de fa quatrième ligne, sol deuxième ligne, ut première ligne, ut troisième ligne et ut quatrième ligne. Quatre exemplaires de E 1724 nous sont parvenus.¹³ La partie musicale a été gravée par Louise Roussel, fille de Claude Roussel, éditeur de musique depuis 1723. En 1730, elle épousa le violoniste Jean-Marie Leclair (1697–1764).

La *Mechanique des Doigts* est jointe uniquement à l'édition de 1724, où l'on peut lire: «Cette Méthode sert comme d'introduction à un système complet de la mécanique des doigts sur le Clavessin, que j'espère donner bien-tôt» (cf. le fac-similé p. 18). L'auteur exprimait la même idée dans sa *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue* (Paris, 1732, p. 60). Cette œuvre ne fut malheureusement jamais publiée.

La *Table des agréments* de 1724, qui a également été adjointe aux réimpressions ultérieures, devait bientôt servir de base à de nombreuses publications françaises de musique pour clavecin, comme par exemple les œuvres de Louis-Claude Daquin (1694–1772), Pancrace Royer (1705–1755), Jacques Duphly (1715–1789) et Claude-Bénigne Balbastre. Il faut également remarquer que Johann Sebastian Bach lui-même semble avoir repris dans les *Partitas* de ses *Clavier Übung* BWV 825–830 (1726–1731) certaines des nouvelles techniques introduites par Rameau en 1724, comme le croisement des mains.¹⁴ En outre, le grand nombre des réimpressions, au moins cinq, prouve l'énorme succès de cette deuxième Livre de pièces. L'auteur avait par ailleurs déjà publié une *Harmonie*, devenu très rapidement une œuvre célèbre, Rameau était en effet au début de sa vie après avoir quitté la ville de Clermont. Tout servait à se faire connaître dans la capitale, tant que compositeur que pour être peut-être pour quoi était prévu le pu-

plusieurs réimpressions, à partir des plaques de 1724. Mais au moins quatre éditions imprimées avec de nouvelles pages de titre sous dispositions du moindre indice permettant d'en définir avec certitude la chronologie ; nous les indiquons par a, b, c et d. La partie musicale de ces quatre éditions de 1731 repose sur les plaques de 1724. Seule la page de titre a été nouvellement gravée. Pour les dimensions et le nombre de pages, nous renvoyons aux indications de E 1724.

E 1731a parue sous le titre: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÉMENTS*. / Par Monsieur RAMEAU. / Le prix Broché, sept livres. / A PARIS, / Chez BOIVIN, à la Regle d'Or, rue Saint Honoré. / LE CLAIR, à la Croix d'Or, rue du Roule. / L'AUTEUR, rue S. Honoré, proche de la rue de l'Echelle. / M. DCC. XXXI.¹⁵

13 Deux exemplaires sont conservés à la Bibliothèque Nationale de France, Paris, un à la Biblioteca Nazionale Marciana de Venise, et un exemplaire incomplet à la British Library de Londres; cf. *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 183. B. Gustafson et D. Fuller: *A Catalogue* ... (1990), p. 202seq.

14 Cf. à ce sujet S. Rampe: «Klavierübung I: Partiten», dans Konrad Küster (éd.): *Bach-Handbuch*. Cassel etc., Stuttgart et Weimar, 1999, p. 766–773 (en particulier p. 771seq.).

E 1731b a été publiée sous le titre suivant: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÉMENTS*. / Par Monsieur RAMEAU. / Le prix Broché, sept livres. / A PARIS, / Chez BOIVIN, à la Regle d'Or, rue Saint Honoré. / LE CLAIR, à la Croix d'Or, rue du Roule. / L'AUTEUR, rue S. Honoré, proche de la rue de l'Echelle. / M. DCC. XXXI.¹⁶

E 1731c éditée comme: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÉMENTS*. / Par Monsieur RAMEAU. / Le prix Broché, sept livres. / A PARIS, / Chés Boivin, à la Regle d'Or, rue Saint Honoré. / Le Clair, à la Croix d'Or, rue du Roule. / L'auteur, / M. DCC. XXXI.¹⁷

E 1731d porte le titre: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÉMENTS*. / Par Monsieur RAMEAU. / Le prix Broché, sept livres. / A PARIS, / Chés Boivin, à la Regle d'Or, rue Saint Honoré. / Le Clair, à la Croix d'Or, rue du Roule. / L'auteur, [à la main] Rue de Richelieu près l'Hôtel de la Paix / M. DCC. XXXI.¹⁸

Derrière le nom Leclair ou Le Clair se cache la graveuse de musique Louise Leclair, née Roussel, qui s'était entre temps mariée. Il est certain que E 1731b, E 1731c et E 1731d constituent des éditions qui n'ont été publiées qu'à la suite de E 1731a (cf. plus bas). Car E 1731b et E 1731c comportent chacune un index et une nouvelle page 26 sans doute gravée à la suite de l'usure de la plaque originale correspondante. Par contre, dans E 1731d on constate même le remplacement des pages 1–32. Y est en outre joint un catalogue des ouvrages de M. Rameau paru chez l'opéra de Paris le 12 février 1760, ainsi que le *Cours de musique pratique* et les *Réflexions sur le Principes de la même année*. E 1731d date donc des dernières années de la vie de Rameau.¹⁹

De ces quatre réimpressions, il n'est pas conservé moins de 26 exemplaires.²⁰

E 1736 L'année 1736 vit la publication d'au moins une nouvelle édition avec une page de titre différente: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÉMENTS*. / Par Monsieur RAMEAU. / Le prix Broché sept livres. / A PARIS, / Chez Boivin, / Le Clair, / L'Auteur, à Hôtel d'Effiat, rue des Bons-Enfants, / M DCC. XXXVI.²¹ Dans cette édition, la partie musicale correspond bien aux plaques originales, mais les ornements ont été ajoutés à la gravure du *Tambourin*, sans doute à la demande du compositeur (cf. p. 35). Au moins 10 exemplaires de cette édition ont été conservés.²²

E 1764 L'année de la mort de Rameau, l'éditeur londonien John Walsh publia la première édition étrangère sous le titre *A 2^d Collection of Lessons for the Harpsichord composed by Mr. Rameau. Opera 3rd. Printed for I. Walsh, etc.*, qui prouve la po-

15 Nous avons utilisé un exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, A 529 [I]).

16 Nous avons utilisé un exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, L 2186). Le *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978) cite les éditions E 1731a et E 1731b sans différenciation sous le numéro R 184.

17 Nous avons utilisé un exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, L 2187 [I]).

18 Nous avons utilisé un exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, Réserve F 106 [I]).

19 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, éd. par K. Gilbert (1979), p. VII–VIII.

20 Cf. *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 184–185.

21 Nous avons utilisé un exemplaire de la Bibliothèque Municipale de Lyon; cf. le fac-similé, éd. par Philippe Lescat. Courlay (France), 1988.

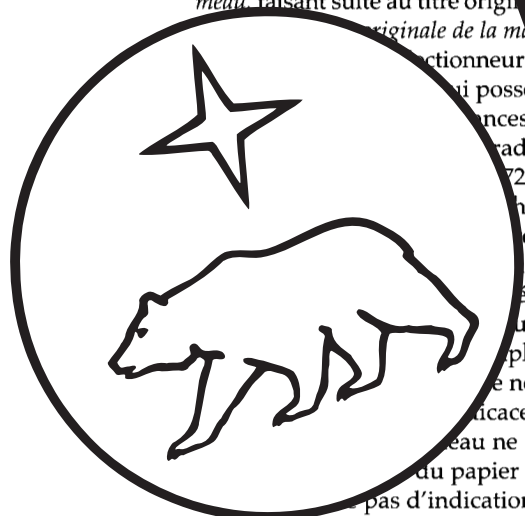
22 Cf. *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 186.

pularité de *E 1724* à cette date encore.²³ Cette édition s'appuie sur l'une des réimpressions parisiennes de l'année 1731, ce qui explique que nous n'ayons pas utilisé l'édition de Walsh – dont il existe encore au moins 7 exemplaires – pour l'élaboration du texte musical de notre nouvelle édition.

Parmi les éditions des années 1724, 1731 et 1736, nous n'avons utilisé largement, pour le présent volume, que *E 1724* ainsi que les corrections apportées ultérieurement dans *E 1736* (ou 1731 b-d); nous sommes en mesure de considérer que celles-ci ont été apportées à la demande de Rameau.

La Dauphine (1747?)

A 1747 (?) *La Dauphine* est la seule pièce pour clavier de Rameau dont nous ayons un autographe de la main du compositeur (cf. fac-similé p. XXIII). Il est constitué d'une page double de format oblong (27,6 x 21 cm), dont chacune comporte 5 x 2 portées de 5 lignes; f. 1r et 2v sont vierges (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, Réserve Vm⁷ 550 [1]). Rameau a utilisé uniquement la clé de sol deuxième ligne pour la partie de la main droite, de fa quatrième ligne pour la main gauche. Le manuscrit est une copie au propre toutefois soumise à un certain nombre de révisions, et dont les trois dernières mesures sont ajoutées sous forme d'esquisse. L'indication *Pièces de Clavecin de Rameau*, faisant suite au titre original *La Dauphine* et à l'ajout cette



originale de la main même du fameux / Rameau, collectionneur de musique parisien, lequel possédait jadis la source. Les sources pour cette pièce, traditionnellement rapportée du 1729-1767, filialement de Louis XV, d'origine de Saxe (1731-1767), originaire le 15 mars 1747. Rameau, à cette occasion, il l'a écrit noté à la princesse (*Dauphine*).²⁴ L'œuvre permet de contrôler l'œuvre qui nous est parvenue avec ne pourrait en aucun cas avoir été. De même l'évocation de l'œuvre ne saurait avoir valeur d'indice. Le papier utilisé, qui n'a pas encore été pas d'indication concrète sur l'année 1747, il nous faut bien plutôt considérer que Rameau a pu être inspiré par la Dauphine qui jouait du clavecin, à n'importe quel moment de cette année, à partir du printemps, sans lui avoir jamais dédié la composition.

23 Cf. *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 187.

24 Dans la préface de son édition de 1958 (p. V), Erwin Reuben Jacobi cite «la reproduction photographique d'un autre manuscrit autographe, jusqu'alors inconnu, de cette pièce» (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, F. S. 3966), mais corrige cette indication dans la troisième réimpression de 1966 en indiquant qu'«il s'agit d'une erreur: en vérité, il s'agit ici d'une lithographie s'appuyant sur une copie habilement faite du (seul) autographe de la Bibliothèque nationale (Fonds Decroix), telle qu'on en faisait avant l'invention de la photographie lorsqu'on voulait avoir des reproductions identiques au manuscrit original.» (p. VI).

25 Cf. à ce sujet entre autres J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, éd. par E. R. Jacobi (1958), p. V. J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, éd. par K. Gilbert (1979), p. VIII. J.-P. Rameau: *La Dauphine* (manuscrit autographe). *Les petits marteaux* (manuscrit). *Pièces de Clavecin Œuvre Premier* (Édition de 1741), éd. par P. Lescat. Courlay (France), 1993, p. 10.

Les petits marteaux

La composition *Les petits marteaux* n'a été découverte qu'en 1983, lorsque David Fuller attira l'attention sur les deux copies de cette œuvre qui en sont la source.²⁶ Elle est ici publiée pour la première fois.

Ms. Balbastre Sous le titre *Les petits marteaux*, de M. Rameau, la composition est conservée dans un recueil intitulé *Recueil d'airs de plusieurs Opéras accomodés pour le Clavecin par M.^r Balbastre Organiste de la Paroisse S.^t-Roch de Paris* (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, Vm⁷ 2108). Le manuscrit, de main inconnue, de format oblong (29,5 x 22,1 cm), comporte des transcriptions pour clavier d'opéras de Rameau, Mondonville, et autres, et des pièces pour clavier dont certaines portent le nom de Balbastre. Claude-Bénigne Balbastre, élève de Rameau, fut de 1756 à 1776 titulaire de l'orgue de l'église Saint-Roch à Paris. Il fut en outre titulaire de l'orgue de la Cathédrale Notre-Dame à Paris d'octobre 1761. Comme le copiste anonyme de cette œuvre n'a certainement pas passé sous silence cette position, combien plus importante, il est vraisemblable que la copie ait été faite entre 1756 et 1760, donc encore du vivant de Rameau.

Ms. Arsenal Le manuscrit 6820 de la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, comporte quatre cahiers sans relation entre eux qui ont été réunis dans une même reliure que dans un passé récent. Le dernier cahier porte le titre *Recueil de pièces de clavecin de différents auteurs italiens et français* et compte 20 pièces qui, sans doute, ont été réunies par le professeur de clavecin de Rameau pour son élève, Mlle Feuchère.²⁶ Parmi elles, on trouve au f. 62v-63r *Les petits marteaux* sans indication de compositeur. Cette version remonte difficilement à Rameau, mais – comme le pense David Fuller – aura plutôt été notée de mémoire.

L'édition originale s'appuie sur la copie du recueil de Balbastre; les passages divergents de la version du Ms. Arsenal sont consignées dans le *Compte rendu critique* (cf. p. 64).

TECHNIQUE D'ÉDITION ET PRATIQUE D'INTERPRÉTATION

La présente édition repose sur la première édition des Livres de 1705/06 et de 1724, voire sur l'autographe (*La Dauphine*) et la copie dans Ms. Balbastre (*Les petits marteaux*), et indique dans le texte principal les modifications prises en compte dans les réimpressions ainsi que les variantes du Ms. Arsenal. Nous avons chaque fois consulté un exemplaire de chaque réimpression connue des Livres imprimés. Nous n'avons toutefois pas pu contrôler chacune des diverses versions imprimées, qui dépassent de loin la centaine. Il semble donc possible que l'on puisse trouver telle ou telle correction manuscrite dans l'un ou l'autre exemplaire.

Nous avons procédé selon la méthode suivante:

26 D. Fuller: «Les petits marteaux de M. Rameau», in: *Early Music* XI (1983), p. 516-517.

1. Erreurs dans les sources Le texte principal reproduit les textes de la source de manière originale. Les erreurs évidentes sont relevées dans le *Compte rendu critique* à la fin du volume. Outre les erreurs, le *Compte rendu critique* donne toujours des renseignements sur le lieu où la source est conservée, le titre original et les indications des copistes. Les annotations indiquées avec le numéro de la mesure se rapportent au texte musical de la nouvelle édition.

2. Mesures préliminaires Au début de chaque mouvement, une mesure préliminaire renseigne sur le choix des clés et la notation des altérations au début de la source concernée.

3. Transcription des sources Les textes musicaux ainsi que les titres originaux, la dénomination de la mesure, les signes de pauses et de liaison, l'ornementation et les ajouts explicatifs sont donnés sous la forme et dans l'orthographe des sources. Les mots utilisés dans l'original sont indiqués en caractères droits dans le texte musical, et en italiques dans les notes de fin de page ainsi que dans la *Préface* et le *Compte rendu critique*. Exceptions à cette règle :

a) la transformation des formes usuelles à l'époque pour les bécarrés (cf. 5. *Signes d'altération*);

b) l'utilisation du symbole usuel de nos jours («%») pour les signes originaux indiquant le da capo.

4. Ajouts de l'éditeur Tous les ajouts de l'éditeur sont indiqués entre crochets. Ils concernent les notes, les pauses et les lettres. Ils ne concernent pas les signes de liaison, l'autre, et par de notation.

Les ajouts de notation sont une meilleure compréhension à un minimum.

du *Traité de l'harmonie* de l'harmonie d'altération cor-XVIII^{ème} siècle.

Il semble arbitraire des conventions.

toutes les formes de signes des sources, en dépit de la logique.

généralement pour toute une mesure, mais parfois qu'à la note qui leur fait suite immédiatement; dans ce cas, l'éditeur a noté ces altérations en appoggiature ou comme simple avertissement, en petits caractères sans parenthèses, au-dessus ou au-dessous de la note concernée; au-dessus des accords, ces altérations se rapportent en règle générale à la tierce ou à la sixte. Les altérations supplémentaires dans le texte musical, qui s'écartent de cette règle, proviennent toutes des sources. Les altérations originales qui ont valeur de bécarré (♯ ♭ ♮) ont été uniformisées sous la forme usuelle aujourd'hui (♯ ♭).

6. Notation des barres transversales La notation des barres transversales correspond en règle générale à la lecture des sources.

7. La répartition des voix sur les portées Aucune des sources ne permet de discerner une répartition conséquente des voix sur les deux mains. Dans la transcription, nous n'avons tenu compte de la répartition originale des voix sur les portées que lorsqu'elle nous est apparue judicieuse et réalisable

au niveau de la technique de jeu. Pour cette raison, nous avons dû modifier ici et là le sens des hampes des notes. Par contre, nous n'avons pas modifié les symboles originaux *d.* («droit») et *g.* («gauche») pour la main droite et la main gauche.

8. Signes de reprise Dans la musique française pour clavier des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, on trouve quatre symboles différents pour indiquer les reprises: *Liaison* comme $\frown$ entre «prima» et «seconda volta» (restituée sous forme de crochets dans la présente édition), *Renvois* comme % ou autres symboles, *Guidons* comme réclame (ici sous forme de note) ainsi que le signe traditionnel de reprise |:| . Selon les sources contemporaines, ce dernier symbole diverge du symbole italien ||: encore usuel de nos jours du fait que la section qui précède doit être reprise. C'est pourquoi nous indiquons toujours le symbole français par le signe |:|, contrairement à ce qui était le cas dans les nouvelles éditions plus anciennes. Il s'avère toutefois que dans certaines pièces, comme par exemple *Le Chapeau des oiseaux* (p. 30), la reprise ne porte que sur une des deux sections. Contrairement aux nouvelles éditions précédentes, nous n'avons pas corrigé les signes simples |:| entre les différentes sections d'une même pièce (exemple par |:| ou par |:|). De fait, il ne faut pas non plus reprendre les deux sections dans *Le Laïon ou la Boiteuse* (p. 56)! En ce qui concerne le présent volume, le symbole italien ||: ne se rencontre que dans l'autographe de *La Dauphine*. Les premières éditions de la musique pour clavier de Rameau présentent de ce point de vue un système fort différent de signes de reprise et de sections. En réalité, en toute forme stéréotypée leur est écartée.

9. Ornementation La notation des signes d'ornementation reprend toujours celle des sources. Pour leur réalisation, nous renvoyons au tableau synoptique des Livres de 1705/06 et 1721 (cf. les fac-similés p. 14 et 16).

REMARQUES SUR LES ŒUVRES

Instrument Les œuvres rassemblées dans le présent volume sont destinées au clavecin ou à l'épinette. Nous attirons toutefois l'attention sur le fait que la plupart d'entre elles, et en particulier les compositions virtuoses, peuvent tout aussi bien être interprétées sur un piano moderne, comme c'est le cas des œuvres pour clavier de Johann Sebastian Bach.

Il ne semble pas exister de détails concrets sur les clavecins ou les épinettes que posséda Rameau, ou sur lesquels il joua. Toutefois, il existe un clavecin à deux claviers (fa⁰-fa⁵) de Henri Hemsch (1700-1769), Paris 1751 (état original, sans doute I: 8'4', II: 8' avec accouplement),²⁸ qui, selon la tradition, aurait appartenu au collecteur d'impôts Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Poplinière (1693-1762), l'un des plus riches bourgeois de Paris et principal mécène de Rameau. Depuis environ 1735, Rameau était directeur de la musique

27 Paul Cienniwa: »Repeat signs and binary form in François Couperin's Pièces de clavecin«, in: *Early Music* XXX/1 (février 2002), p. 94-103.

28 Propriété privée de Françoise Moulinié, Toulouse.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

le terme petits marteaux se rapporte à une claveciniste parisienne nommée du Hallay.³³ »Il y a quelques années, Madame du Hallay, élève de [Claude] Daquin, dont la beauté et la virtuosité en musique étaient également admirées, est décédée, elle aussi, à Paris. Sa maison était le lieu de rendez-vous des meilleurs maîtres italiens et français de l'art, et elle chantait dans les deux langues, avec une égale perfection et bon goût. Monsieur Rameau aimait nommer ses doigts ses petits marteaux.»

Je remercie le Bärenreiter-Verlag et en particulier son directeur Wendelin Göbel ainsi que le lecteur Michael Töpel d'avoir eu l'initiative de mettre en chantier cette nouvelle édition, et le lecteur, Wolfgang Thein (Bad Arolsen), pour sa collaboration aux préparatifs.

Je remercie par ailleurs Kenneth Gilbert (Paris), Bernd Katzschler (Munich), Catherine Massip (Paris), Reinhard von Nagel (Paris), Dominik Sackmann (Bâle) et Ulrich Siegele (Tübingen) pour les indications et renseignements fournis. Je remercie également Roger Clement (Munich) pour la correction des traductions de Erwin Reuben Jacobi de la pré-

face de Rameau pour le Livre de 1724, qui date de 1958. Je remercie en outre Lothar Haass (Munich), qui n'a pas ménagé sa peine pour établir la typographie musicale et comparer, dans la mesure du possible, la transcription des sources.

Enfin, je remercie les bibliothèques suivantes et leurs collaborateurs, pour avoir mis à notre disposition le matériel des sources et nous avoir autorisés à les publier:

Bibliothèque Municipale de Bordeaux

British Library London

Bibliothèque Municipale de Lyon

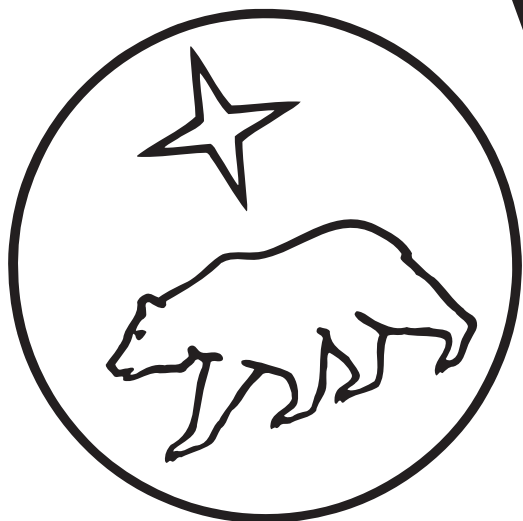
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris

Bibliothèque Nationale de France, Paris

Cologne, mars 2003

Siebert Rampe

Traduction par Geneviève Geffray



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

³³ Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik I. Band. Fünftes Stück*. Berlin, 1755; Reprint Hildesheim etc., 1970, p. 465.

PREFACE

The first complete publication of the keyboard music of Jean-Philippe Rameau (1683–1764) was edited by Camille Saint-Saëns for publication in the *Œuvres complètes* (1895–1924).¹ A performing edition had to wait until 1958, when Erwin Jacob's legendary edition was published by Bärenreiter. Jacob's volume had an enormous impact on the dissemination of Rameau's keyboard music and has been reissued no fewer than seven times to date.² A third edition was presented by Kenneth Gilbert in 1979.³ Both Gilbert's edition and Graham Sadler's⁴ drew attention to a largely unknown body of Rameau's clavier music that is fully explored for the first time in the present volume: the complete clavier transcriptions that Rameau prepared from his opera *Les Indes Galantes*.

The need to prepare a new edition of Jacob's volume and to add a second and third volume to it should in no way diminish the achievements of earlier editors. In their day, the editions by Saint-Saëns, Jacob and Gilbert were pioneering achievements. Where Saint-Saëns intervened considerably in the musical text in an effort to make Rameau's keyboard music accessible to late nineteenth-century musicians and playable on the instrument of their age – the forte-piano – the later editors proceeded from the outset with the harpsichord in mind. The instrument of Wanda Landowska (1879–1959) and Jacob's,⁵ and French eighteenth-century editions of Gilbert. Jacob's was the first edition of the musical text of the first printed edition, with the original ornament symbols in their original form, and the readings from Rameau's autograph and various later impressions. The present edition is both for the performing musician and for the scholar. It reproduces as faithfully as possible the original, particularly with regard to repeat signs (see p. IV). It also includes the autograph and the various later impressions. Further, it is the first edition of a hitherto rediscovered piece that has come to light in manuscript form (*Les petits marteaux*) as well as the keyboard transcriptions prepared at Rameau's behest. Compositions intended from the outset for clavier appear in volumes I and II, the transcriptions in volumes II and III.⁶

SOURCES

Rameau's original compositions for clavier appeared in three books that the author had engraved at his own expense and whose first impressions he himself saw into print in 1705–6, 1724 and 1726–7. No versions of these pieces antedating their publication have yet come to light. In contrast, there were a great many subsequent impressions, all of which are described in detail below. Only two compositions have come down to us in handwritten form: *La Dauphine* in the composer's autograph, and *Les petits marteaux* in a copyist's manuscript from the circles associated with Rameau's pupil Claude-Bénigne Balbastre (1712–1790) as well as another copy. All the sources are explained below and dealt with in depth in the *Critical Commentary*.

Premier Livre de Pièces de Clavecin (1705–6)

E 1705/06 Rameau's first book appeared in 1706 with the following title printed in a cartouche in the middle of the page: *Premier Livre de Pièces de Clavecin / Composées par Jean-Philippe Rameau Organiste / de la Chapelle de Sa Majesté / et des RR. PP. de la Ville de Paris / par Roussel. / 1706 / A PARIS / Chez l'Auteur, au Palais National, vis-à-vis les Consignations, chez de Peruchon, / sous le grand arc au bout de la rue de la Harpe, / à l'Académie de la Harpe. / Pour sa Majesté Honorable de la Régie d'Or. / 1705.* To the left of the title is a picture of a two-manual harpsichord with the words *Desmarest Invenit* printed on the front frame of the stand. A two-manual positivist organ is engraved to the right with the words *Gravez par C. Roussel* appearing on the front frame. In the bottom margin of the title page we can read: *Avec Privilège du Roy. / à Paris Chez Roussel Graveur rue [S.] Jacq. au bout de la rue des tuileries du côté de la rue de la Harpe* (see facsimile on p. 1). The price *prix une pièce de / trente sols neuve.* appears on the right side of the cartouche and was evidently engraved at a later date. The copperplate engraving of the title page proves to be a valuable iconographic document depicting three books of music along with a great many musical instruments: harpsichord, organ, trumpet, horn, bombard, serpent, hurdy-gurdy and violin as well as oboes, pan pipes, guitars, lutes, violas da gamba, harps and percussion instruments of various sizes. The first edition, in oblong format, consists of eight leaves with twelve pages of music. The verso of the title page, the first page of fol. 2 and the last page were left blank. The size of the plates is 23.6 x 17.5 cm. The pages of music are ruled with five-line staves grouped into four two-stave systems. The right-hand part was written in C¹, C³ and G² clefs, the left-hand part in F³, F⁴, F⁵, C¹ and C³ clefs.

The sole surviving copy with the title page of 1705–67 is located today in the Bibliothèque Nationale de France, Paris

1 Jean-Philippe Rameau: *Œuvres complètes Tome I*, ed. by Camille Saint-Saëns. Paris, 1895; Reprint New York, 1968.

2 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, ed. by Erwin R. Jacob. Kassel etc., 1958 (72002). A licensed Japanese edition was published by Zen-On, Tokyo, in 1977.

3 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, ed. by Kenneth Gilbert. Paris, 1979 (41999, *Le Pupitre* 59).

4 J.-P. Rameau: *Les Indes Galantes. The composer's transcriptions for harpsichord*, ed. by Graham Sadler. London, 1979.

5 The 1958 edition bears a dedication »in grateful memory of my teacher, Wanda Landowska«; see E. R. Jacob: *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, ed. by Franz Giegling. Zurich, 1984, p. 289.

6 J.-P. Rameau: *New Edition of the Complete Keyboard Works. Vol. II. The Books of 1726/27 and 1741; Vol. III. Les Indes Galantes (1735/36)*, ed. by Siegbert Rampe. Kassel etc., 2004.

7 *Répertoire International des Sources Musicales. A/1: Einzeldrucke vor 1800, Band 7*, ed. by Karlheinz Schlager. Kassel etc., 1978, R 181. Bruce Gustafson and David Fuller: *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699–1780*. Oxford, 1990, pp. 201f.

(Département de la musique, Réserve Vm⁷ 677).⁸ It is not entirely inconceivable that this volume was the depository copy that Rameau was required to submit by the terms of his royal privilege. None the less, several observations argue against this theory and also shed new light on the date of Rameau's first harpsichord book:

a) The Paris copy with the title page of 1705–6 reveals a heavily worn appearance on the page and proves to be a relatively late impression taken from the original plates. Only one other copy made from these plates is known to exist, but it was published in 1741 with a new title page by the Parisian publisher Jean-Baptiste-Christophe Ballard and given the words *ATTRIBUTION DE LA CHARGE / de Seul Imprimeur du Roy pour la Musique* on the final page (see below under E 1741).⁹ Yet this apparently later copy has an impeccable appearance on the page and must have been taken from the plates at an early date. These findings can only be explained by assuming that the body of music in the 1741 print was taken from a very early impression which Ballard put on the market with a new title page many years later. The Parisian copy with the 1705–6 title page, in contrast, probably derives from a late impression made at the behest of the composer himself, independently of Ballard.

b) Granting this to be the case, the date previously assumed for the first edition (1706) is questionable. Rather, the print may conceivably have been published in 1705, as given the additional date of 1706 for a new impression, just as the price was added at a later date, albeit by the publisher. The Paris print would then have been printed on plates at some intermediate date. It is also possible that the first edition with the body of the music was printed in one parallel to the plates Clérambault and Roussel. However, the Paris print, founded on the 1706 date, was published with the digit 4 added and was dated in 1703 and was of the royal privilege.

c) The fact that the production of Rameau's first harpsichord book was completed in 1705, and that it was not in 1706, as previously assumed, but rather in 1705 that the twenty-two-year-old composer moved from Avignon to Paris to succeed Louis Marchand (1669–1732) as organist at the Jesuit College in the Rue Saint-Jacques and the Monastery de la Merci. Despite suppositions to the contrary,¹⁰ sales of this book may have been anything but low, even though the two surviving copies do not allow us to draw any specific conclusions on this point and there is apparently no contemporary bibliographic information whatever regarding the print's publication. However, we know from Johann Gottfried Walther's *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732) that the Parisian publisher Bouvin advertised a re-issue in a now lost catalogue for 1708 (see volume II under E 1726/27).

d) The fact that the production of Rameau's first harpsichord book was completed in 1705, and that it was not in 1706, as previously assumed, but rather in 1705 that the twenty-two-year-old composer moved from Avignon to Paris to succeed Louis Marchand (1669–1732) as organist at the Jesuit College in the Rue Saint-Jacques and the Monastery de la Merci. Despite suppositions to the contrary,¹⁰ sales of this book may have been anything but low, even though the two surviving copies do not allow us to draw any specific conclusions on this point and there is apparently no contemporary bibliographic information whatever regarding the print's publication. However, we know from Johann Gottfried Walther's *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732) that the Parisian publisher Bouvin advertised a re-issue in a now lost catalogue for 1708 (see volume II under E 1726/27).

8 Facsimiles of this copy were published in Gap (France) in 1984 and in New York in 1986, the latter edited by R. Peter Wolf (*Critical Facsimiles*, 1).

9 *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 182. B. Gustafson and D. Fuller: *A Catalogue ...* (1990), pp. 201f.

10 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, ed. by K. Gilbert (1979), p. VII.

Our new edition is based on both E 1705/06 and E 1741, which are wholly identical as far as their musical text is concerned.

E 1741 The copy with the title page of 1741 is preserved in the Bibliothèque Municipale de Bordeaux (shelf mark: M 623).¹¹ The title reads: *PIECES / DE CLAVECIN, / De Monsieur RAMEAU, / Oeuvre Premier. / Son Traité DE L'HARMONIE, Oeuvre II. / Et son NOUVEAU SYSTEME, Oeuvre III. / DE L'IMPRIMERIE / De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur du Roy, / Et de l'Academie Royale de Musique; / A Paris, AU MONT-PARNASSE, Rue Saint-Jean-de-Beauvais. / M. D C C X L I. / Avec Privilège du Roy.* This title, too, is placed inside a cartouche in the middle of a copperplate engraving which, however, bears no relation in form or contents to the new wording on the title page and was probably already in stock as a prefabricated template in 1741.

Pièces de Clavecin avec une Methode pour la Méchanique des Doigts (1724)

The publication history of this book is so complex that we can only present it below in the form of a tentative chronology of its various impressions.

E 1724 The title of the first impression reads as follows: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC / UNE METHODE / POUR LA MECHANIQUE DES DOIGTS / Où l'on enseigne le moyen de se procurer une parfaite exécution / sous cet instruction Par M. RAMEAU / Le prix broché de 12 livres. / A PARIS, Chez CHARLES-ETIENNE HOCQUET, All. Quay / des Augustins, près le Pont S. Michel, au Phœnix. / BOIVIN, à la Règle d'or, rue St Honoré. / Par LUTHER. / Gravé par Louise Roussel.*¹² The year of publication in Bordeaux from the royal printing privilege, the permit dated from 7 January 1724 and the *privilege* dated from 11 February, implying that the book was probably published during that same year. There seem to be no contemporary bibliographical references to the publication of these works. The plain title page has been set with the aid of movable type, as has the *Mechanique des Doigts*, and lacks any form of decoration except for a vignette (see facsimile on p. 15). The volume is in oblong format (plate size c. 23 x 17 cm) and includes thirty-three pages of music in addition to the title page, the four-page *Mechanique des Doigts* and a *Table des agréments* (table of ornaments). The verso of the title page was left blank. The pages of music are ruled with five-line staves grouped into four two-stave systems. The right-hand part is set in the G², C¹ and C³ clefs, the left-hand part in F⁴, G², C¹, C³ and C³ clefs. A total of four copies of E 1724 have survived.¹³ The main body of the music was engraved by Louise Roussel, the daughter of Claude Roussel. She was involved in the production of sheet music from 1723. In 1730 she married the violinist Jean-Marie Leclair (1697–1764).

11 A facsimile, edited by Jean Saint-Arroman and Philippe Lescat, was published in Courlay, France, in 1993.

12 We have consulted one of the two copies preserved in the Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, Réserve Vm⁷ 1873). Facsimiles of this print have been published in New York (*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, 1/1, 1967), Columbus, Ohio (*Early Music Facsimiles*, 74, n. d.) and Gap, France (1984).

13 Two are located in the Bibliothèque Nationale de France (Paris), one in the Biblioteca Nazionale Marciana (Venice) and an incomplete copy in the British Library (London); see *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

the facsimile on page XXIII). This manuscript is a bifolium in oblong format (27.6 x 21 cm) which has been ruled in five-line staves grouped into five two-stave systems, with fols. 1r and 2v being left blank (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, Réserve Vm⁷ 550 [1]). Rameau set the right hand entirely in the G² clef and the left hand entirely in the F⁴ clef. The manuscript is a fair copy which, however, was subjected to various revisions, the final three bars being included as a sketch. The inscription *Piece de Clavecin de Rameau* is in the hand of the Parisian music collector Jacques-Joseph Marie Decroix, who at one point owned the source. It is preceded by the original title *La Dauphine* and the addendum *cette Piece est la copie originale de la main même du fameux / Rameau*. Evidently no concordances for this piece have survived.²⁴

The title *La Dauphine* is traditionally linked with the wedding of the Dauphin Louis (1729–1765), a son of Louis XV, and Princess Marie-Josèphe de Saxe of Dresden (1731–1767). The wedding took place on 15 March 1747, and Rameau is even said to have improvised the piece at that occasion, after which he proceeded to write it down and dedicated it to the princess (i.e. the *Dauphine*).²⁵ Admittedly there is not a shred of evidence in support of this contention, particularly as the surviving autograph, with its correction and addenda, cannot possibly have served as a presentation copy. Nor is the reference to Rameau's late handwriting useful evidence. The paper type of the manuscript has not yet been subjected to scholarly study, and until it is, and until it yields a concordance for 1747, we must assume that Rameau wrote the harpsichord piece some time from the spring of 1746 to the summer of 1747, indicating to his publisher that he would be ready to print it by the end of the year.

Our preliminary publication of this piece is based on the copy found in the Balbastre Miscellany. Alternative readings in *Ms. Arsenal* are listed in the *Critical Commentary* (see p. 64).

Our preliminary publication of this piece is based on the copy found in the Balbastre Miscellany. Alternative readings in *Ms. Arsenal* are listed in the *Critical Commentary* (see p. 64).

24 E. R. Jacobi, in the preface to his edition of 1958 (p. V), referred to »the photographic reproduction of a different and previously unknown autograph manuscript of the same piece« (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, F. S. 3966). However, he corrected this information in the preface to the third edition of 1966, stating that it was »false and based on an error«: »In fact and in truth it is a lithograph based on a skillful copy of the (sole) autograph in the Bibliothèque nationale (Decroix Collection) and prepared in the manner employed before the invention of photography to obtain faithful reproductions of manuscripts« (p. VI).

25 Cf. et al. J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, ed. by E. R. Jacobi (1958), p. V. J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, ed. by K. Gilbert (1979), p. VIII. J.-P. Rameau: *La Dauphine* (manuscrit autographe). *Les petits marteaux* (manuscrit). *Pièces de Clavecin* (Œuvre Premier (Édition de 1741), ed. by P. Lescat (Courlay, 1993, p. 10).

26 D. Fuller: »Les petits marteaux de M. Rameau«, in: *Early Music* XI (1983), pp. 516–517.

bastre's own name. A pupil of Rameau, Claude-Bénigne Balbastre was organist at the Church of Saint Roch in Paris (1756–76) and, from October 1760, at the Cathedral of Notre-Dame. As the source's anonymous scribe is hardly likely to have suppressed this considerably more important latter appointment, the manuscript probably originated between 1756 and 1760, and thus while Rameau was still alive.

Ms. Arsenal Manuscript 6820 in the Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, consists of four unrelated volumes that were only bound together at a relatively recent date. The final volume, entitled *Receuil de pieces de clavecin de differents auteurs Italiens et françois*, contains twenty pieces and was presumably compiled by an unknown harpsichord teacher for his pupil, Mlle Feuchere.²⁶ Among them is *Les petits marteaux*, written out on fols. 62v–63r. There is no indication of the composer. The alternative readings in this volume are hardly likely to stem from Rameau, but were probably – as David Fuller assumes – written out from memory.

Our preliminary publication of this piece is based on the copy found in the Balbastre Miscellany. Alternative readings in *Ms. Arsenal* are listed in the *Critical Commentary* (see p. 64).

EDITORIAL METHOD AND PERFORMANCE PRACTICE

Our edition is based on the original prints of the book of 1706 and 1724 and, where applicable, on the autograph manuscript (for *La Dauphine*) and the copyist's manuscript in *Ms. Balbastre* (for *Les petits marteaux*). Additions to the engraving in later impressions and alternative readings from *Ms. Arsenal* are mentioned in the main body of the music. In each case we have consulted one copy of every known impression of the printed books. However, we were not able to examine in detail the well over one-hundred extant copies of the various impressions. It is therefore not entirely impossible that one or another copy may contain handwritten emendations.

The other steps in our editorial method are as follows:

1) Errors in the Sources The main text presents the original readings of the sources. Obvious slips of the pen and missing notes, rests, ornaments, fingering, and other features in the sources are itemized in the *Critical Commentary*. Information on errors and a detailed account of the sources' present locations, original titles and scribal annotations can be found in the *Critical Commentary*.

2) Preliminary Bars Each movement in the main body of our volume has a preliminary bar indicating the clefs and accidentals found at the opening of the principal source.

3) Transcription of the Sources The surviving musical texts, including original titles, time signatures, bar lines, placement of rests and slurs, ornamentation, and annotations, appear in the same form and orthography as found in the sources. Original verbal comments appear in roman type in the principal text and in italics in the footnotes. The following exceptions should be noted:

a) contemporary forms of the natural sign have been converted (see item 5, *Placement of Accidentals*);

b) original da capo symbols have been replaced by the form in usage today (%). Information on signs occurring in the sources can be found in the *Critical Commentary*.

4) Editorial Additions All editorial additions are identified by [] for notes, rests, and alphabetical characters, by dotted lines for ties and slurs, and by small type for accidentals. Editorial additions are intended solely to make the musical text more intelligible and have been kept to a minimum.

5) Placement of accidentals Rameau, as the author of the *Traité de l'harmonie* (1722), was the founder of modern harmonic theory. Nevertheless, he followed standard early eighteenth-century practice in his placement of accidentals and thus frequently reveals a seemingly arbitrary combination of contemporary and modern conventions. Accordingly, our edition retains every accidental found in the sources, regardless of the logical context. Except in the case of repeated notes, each accidental applies only to the note it immediately precedes. Every extra accidental departing from this rule in the main body of our volume is taken from the sources. Original accidentals with the function of a natural sign (♮) have been standardized to the form in use today (♮).

6) Beaming The beaming conventions with the sources.

7) Spaces between the Staves None of the sources indicates the spaces between the staves. In the sources, the original distribution of staves was only taken into account and feasible from the standpoint of the same reasons, it was occasional. On the other hand, the right hand (d. for «dit») have been retained.

In keyboard music of the seventeenth century we find four different symbols: a $\frown$ between the «prima» and «seconda» sections, reproduced as square brackets in our edition; a similar symbol; *guidons*, or guide marks (reproduced as note-heads in our edition); and the traditional repeat sign ||:| . Contemporary sources inform us that the latter sign differed from the Italian symbol ||:| still in use today in that only the preceding section was meant to be repeated.²⁷ For this reason our edition, unlike previous modern editions, consistently reproduces the French sign as ||:| . It transpires that several pieces, such as *Le Rappel des Oiseaux* (p. 30), reckon with the repeat of only one of the two sections. Unlike previous modern editions, we have not replaced a simple ||:| between the sections of a piece with a ||:| or similar sign. In consequence, the two sections of *La Lardon* and *La Boiteuse* (p. 56) are not meant to be repeated! The Italian sign ||:| occurs only once in the sources consulted for our volume, namely in the autograph of *La Dauphine*. Viewed in this light, the original prints of Rameau's clavier music present a highly sophisticated and non-stereotypic system of repeated and non-repeated sections.

27 Paul Cienniwa: «Repeat signs and binary form in François Couperin's *Pièces de clavecin*», in: *Early Music* XXX/1 (February 2002), pp. 94–103.

9) Ornamentation Ornaments are notated exactly as found in the sources. Readers are hereby referred to the tables in Rameau's books of 1705–6 and 1724 for their execution (see facsimiles on pp. 14 and 16).

COMMENTARY ON THE WORKS

Instrument The works in our volume were intended for the harpsichord or spinet. However, it should be pointed out that most of them, especially the virtuoso pieces, can be rendered just as well on a modern piano as can the clavier works of Johann Sebastian Bach.

Apparently there are no surviving references to the harpsichords or spinets that Rameau himself may have owned or played. However, we do have a two-manual harpsichord (F₁–c³) built in Paris in 1735 by Henri Hemsch (1700–1769) that is traditionally held to have belonged to the tax collector Alexandre-Joseph de Rienne de La Poplinière (1693–1762), one of the wealthiest men in Paris and Rameau's most important patron. In its original state, this instrument probably had 8' and 4' stops in manual I and a 8' stop in manual II, connected by a shifting coupler.²⁸ Rameau was the musical director of La Poplinière's private library from the mid-1730s on. Hemsch was the tuner of La Poplinière's harpsichords.²⁹

Nevertheless, the works in our volume were probably conceived for earlier instruments. The book of 1705–6 calls for a keyboard compass of A₁ to c³ on a single manual, a standard ambitus for French instruments in the mid-seventeenth century. This is found in surviving instruments built by Jean Denis (c. 1650–1672) in Paris, 1648 (G₁/B₁–c³, I: 8'4', II: 8', with coupler) and Claude Jacquet (1605–before 1675) in Paris, 1652, and even as late as Vincent Tibaut in Toulouse, 1693.³⁰ A harpsichord of this sort is pictured on the title page of Rameau's 1705–6 book, where it can be recognized by its non-articulated lid and narrow keyboards. One peculiarity of various two-manual harpsichords from this period is the placement of the two 8' registers on manual I and the 4' register on manual II, with or without coupler. *Les petits marteaux* and all the pieces in the 1724 book can be rendered on an instrument of this sort, beginning with G₁, except for *Les Cyclopes*, which calls for an F₁ in m. 84. The earliest surviving French harpsichords that possess the latter pitch were built by Friedrich Ring (1666–1701) in Strasbourg, 1700 (F₁–d³, I: 8'8'4', II: 8', with shifting coupler) and Nicolas Dumont (c. 1650–1710) in Paris, 1707 (F₁–c³, I: 8'4', II: 8', with shifting-coupler).³¹

All later instruments built by, among others, Pierre Donzelague (1668–1747) in Lyons or the Blanchets and Hemschs in Paris have a larger ambitus. As a result, the sound of these French harpsichords bears no direct relation to Rameau's original compositions.

Order of the movements In all probability, the order of the movements in all three of Rameau's books was primarily

28 Presently in the private collection of Françoise Moulinié, Toulouse.

29 Donald H. Boalch: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840. Third Edition*, ed. by Charles Mould. Oxford, 1995, p. 384.

30 See D. H. Boalch: *Makers of the Harpsichord and Clavichord ...* (1995), passim.

31 Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (see Jörg Dieter Hummel: *Friedrich Ring, der vergessene Instrumentenbauer*. Augsburg, 1976). Private collection, USA.

Rameau himself did not make a firm pronouncement on these problems until he came to write the *Remarques* in E 1726/27. In this book, the G-minor *Menuet* fills up the first two systems of page 20, while the first section of *La Poule* takes up the two remaining systems and those on the opposite page (p. 21). The second section of *La Poule* (pp. 22–23) is then followed by the 2.^e *Menuet* on the final two systems of page 23. Rameau comments on this in the *Remarques*: »The two *Menuets*, though separated by another piece, are in fact to be played consecutively. I have had to arrange my covers plates to suit these last pieces, but I thought that one would prefer them to conform to those of the first book. I should and would in this respect be willing to overlook my minor faults to be followed by others when it is necessary to turn the page. The notes are a little too crowded in Volume 2 and the tra-

Pieces de Clavessin avec une Methode pour la Mechanique des Doigts (1724) Years later Rameau arranged five of the pieces in this book for orchestra and included them in three of his operas: *Les Tendres Plaintes* («The Gentle Laments») in *Zoroastre* (1749), *Entretien Des Muses* («Conversation of the Muses»), *Musette en Rondeau* and *Tambourin* in *Les Fêtes d'Hébé* (1739), and *Les Niais de Sologne* («The Simpletons of Sologne») in *Dardanus* (1739).

have been inspired to write *Les Cyclopes* («The Cyclopes») by the revival of the opera *Persée* by Jean-Baptiste Lully (1632–1687) in November 1722. Couperin's titles with personal names do not occur in Rameau's music until the *Pieces de Clavecin en Concerts* of 1741 (see vol. 2, pp. 50–85).

Les petits marteaux This piece only survives in copyist's manuscripts. It is found beneath Rameau's name in *Ms. Balbastre* and anonymously in *Ms. Arsenal*. Because of this source tradition, Rameau's authorship has understandably been questioned. These doubts are largely dispelled by three observations of David Fuller.³² First, the attribution in a manuscript from the immediate circles of Rameau's pupil Balbastre provides a certain degree of certainty. Further, the piece consists mainly of repeated notes, which Rameau, in the preface to his book of 1724, referred to and circumstantially explained as *batteries* (see p. 21). Third, the French librettist Wilhelm Marpurg (1755) relates the term »petits marteaux« to a Parisian harpsichordist by the name of de Harlay.³³ »A few years ago Madame de Harlay, a pupil of [Claude] Daquin whose beauty and skill in music were very much admired in equal measure, died in Paris. Her home was a meeting place for the best Italian and French masters of art, and she sang with equal facility and taste in both languages. Monsieur Rameau used to call her fingers his *petits marteaux*, his little hammers.«

I wish to express my thanks to the House of Bärenreiter, and especially to its director Dr. Wendelin Göbbel and his reader Michael Töpel, for proposing this edition and to the reader Dr. Wolfgang Thein (Bibl. Altsol.), for helping with the preparations.

I am also grateful to Prof. Dr. H. C. Kenneth Gilbert (Paris), Peter Kambacher (Munich), Dr. Catherine Massip (Paris), Reinhard von Vogel (Paris), Prof. Dr. Dominik Sackmann (Basel) and Prof. Dr. Ulrich Siegele (Tübingen) for providing information and suggestions, and to Mr. Roger Clement (Munich) for checking the translations that Dr. Erwin Reuben Jacobi supplied in 1958 for the preface to Rameau's book of 1724. I also wish to thank Lothar Haass (Munich), who spared no pains to follow the sources as closely as possible when setting the main body of the music.

Finally, I wish to extend my thanks to the following libraries and their employees for placing source material at my disposal and granting permission to publish:

Bibliothèque Municipale de Bordeaux
British Library, London
Bibliothèque Municipale de Lyon
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
Bibliothèque Nationale de France, Paris

Cologne, March 2003

Siegbert Rampe

Translated by J. Bradford Robinson

32 D. Fuller: «Les petits marteaux ...» (1983), pp. 516f.

33 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik I. Band. Fünftes Stück*. Berlin, 1755; Reprint Hildesheim etc., 1970, p. 465.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

de France, Paris (Département de la musique, Réserve Vm⁷ 677).⁸ Dass es sich bei dieser Kopie um jenes Belegexemplar handelt, das Rameau zur Gewährleistung des königlichen Privilegs abzuliefern hatte, erscheint nicht völlig ausgeschlossen. Gleichwohl sprechen mehrere Beobachtungen gegen eine solche Schlussfolgerung und werfen zugleich neues Licht auf die Datierung von Rameaus erstem Cembalobuch:

a) Das Pariser Exemplar mit dem Titelblatt von 1705/06 offenbart ein Notenbild mit zahlreichen Abnutzungsspuren und erweist sich dadurch als relativ später Abzug von den originalen Platten. Von diesem Druck existiert noch ein einziges weiteres Exemplar, das mit denselben Originalplatten hergestellt, aber 1741 von dem Pariser Verleger Jean-Baptiste-Christophe Ballard mit neuem Titelblatt sowie einer *ATTRIBUTION DE LA CHARGE / de Seul Imprimeur du Roy pour la Musique* auf der letzten Seite veröffentlicht wurde (siehe unten E 1741).⁹ Das anscheinend spätere Exemplar zeigt indes ein tadelloses Notenbild, muss also zu einem frühen Zeitpunkt von den Platten abgezogen worden sein. Erklären lassen sich diese Befunde nur dann, wenn man annimmt, dass der Notenteil des Druckes von 1741 einer sehr frühen Auflage entstammt, die der Verleger Ballard erst spät und mit neuem Titel auf den Markt brachte. Das Pariser Exemplar mit Titel von 1705/06 hingegen dürfte auf eine spätere Auflage zurückgehen, die der Komponist selbst – unabhängig von Ballard – veranstaltete.

b) Unter dieser Voraussetzung erscheint die bisher angenommenen Erstausgabe (1706) fraglich. Denkbar ist, dass das Werk bereits 1705 publiziert worden ist. Die zusätzliche Jahresangabe auf dem Titelblatt nach Claude Roussel, der von den Platten mit dem Zeitpunkt abgezogen werden lässt. Möglich ist, dass der Titelkupfer bereits im Jahr 1703, im Auftrag von Roussel, im Anwesenheit von Rameau und Verleger *Avec Privilege* in Paris (4 nachgetragen wurde). Clérambault stand also im Jahre 1703 und erschien 1704 nach Erteilung des königlichen Privilegs.

c) Demnach ist anzunehmen, dass die Herstellung auch von Rameaus erstem Cembalobuch bereits 1705 beendet war, und dass der 22jährige Komponist nicht 1706 – wie bisher vermutet –, sondern im Vorjahr aus Avignon nach Paris gekommen war, um dort Nachfolger Louis Marchands (1669–1732) als Organist des Jesuitenkollegs in der Rue Saint-Jacques und des Klosters de la Merci zu werden. Entgegen bisheriger Vermutung¹⁰ dürfte die Verbreitung des Werkes keineswegs gering gewesen sein, selbst wenn auf Grund der nur zwei erhaltenen Exemplare keine konkreten Schlussfolgerungen möglich sind; auch zeitgenössische bibliografische Angaben zum Erscheinen des Druckes scheinen gänzlich zu fehlen. Doch ergibt sich aus Johann Gottfried Walthers *Musicali-*

schem Lexicon (Leipzig, 1732), dass der Pariser Verleger Boivin in einem heute verschollenen Katalog für das Jahr 1708 eine Nachauflage angekündigt hatte (siehe Band II, E 1726/27).

Für die vorliegende Neuausgabe wurden sowohl E 1705/06 als auch E 1741 herangezogen, deren Notentext vollständig übereinstimmt.

E 1741 Das Exemplar mit dem Titelblatt von 1741 wird in der Bibliothèque Municipale de Bordeaux (Signatur M 623) aufbewahrt.¹¹ Sein Titel lautet: *PIECES / DE CLAVECIN, / De Monsieur RAMEAU, / Oeuvre Premier. / Son Traité DE L'HARMONIE, Oeuvre II. / Et son NOUVEAU SYSTEME, Oeuvre III. / DE L'IMPRIMERIE / De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur du Roy, / Et de l'Academie Royale de Musique; / A Paris, AU MONT-PARNASSE, Rue Saint-Jean-de-la-Mais. / M. D C C X L I. / Avec Privilege du Roy.* An der Spitze des Titels ist innerhalb einer Kartusche inmitten eines Teilkupfers platziert, das jedoch weder inhaltliche noch grafische Bezüge zur neuen Titelei zeigt und 1741 bereits als Schablone vorrätig gewesen sein dürfte.

Pieces de Clavessin avec une Methode pour la Mechanique des Doigts (1724)

Die Verlagsgeschichte dieses Buches ist so kompliziert, dass sie im Folgenden nur anhand der mutmaßlichen Chronologie einer einzelnen Auflagen dargestellt werden kann:

E 1724 Der Titel der Erstausgabe lautet *PIECES DE CLAVECIN / AVEC / UNE METHODE / POUR LA MECHANIQUE DES DOIGTS / Où l'on enseigne le moyen de se procurer une parfaite execution de cet instrument / Par M. RAMEAU / Le prix broché sept livres. A PARIS, chez CHARLES-ETIENNE HONOREAU, Quay des Augustins, près le Pont S. Michel au Pneuix. A ROUEN, à la Règle d'or, rue St Honoré. / L'AUTEUR / Gravé par Louis Roussel.*¹² Das Erscheinungsjahr kann auf Grund des königlichen Druckprivilegs erschlossen werden; dessen Bewilligung datiert vom 7. Januar 1724, das *privilege général* vom 1. Februar, so dass eine Publikation des Buches im Lauf desselben Jahres zu vermuten steht. Zeitgenössische bibliografische Hinweise zur Veröffentlichung der Werke scheinen zu fehlen. Das schlichte Titelblatt ist ebenso wie die *Mechanique des Doigts* mit Hilfe beweglicher Einzeltypen gesetzt und entbehrt mit Ausnahme einer Vignette jeglichen Dekors (siehe das Faksimile auf S. 15). Die Edition im Querformat (Plattengröße ca. 23 x 17 cm) umfasst neben dem Titelblatt, der vierseitigen *Mechanique des Doigts* und einer *Table des agréments* 33 Notenseiten; die Rückseite des Titelblatts blieb leer. Die Notenseiten sind mit je 4 x 2 Systemen à 5 Linien rastriert, die Partie der rechten Hand wurde im G²-, C¹- und C³-Schlüssel, die der linken im F⁴-, G²-, C¹-, C³- und C⁴-Schlüssel notiert. Von E 1724 sind insgesamt vier Exemplare erhalten.¹³ Gestochen wurde der Notenteil von Louise Roussel, der Tochter von Claude Roussel,

11 Ein Faksimile, hrsg. von Jean Saint-Arroman und Pilippe Lescat, erschien 1993 in Courlay (Frankreich).

12 Herangezogen wurde eines der beiden Exemplare der Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, Réserve Vm⁷ 1873). Faksimilia dieser Ausgabe erschienen 1967 in New York (*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* I/1), in Columbus/Ohio [o. J.] (*Early Music Facsimiles* 74) und 1984 in Gap (Frankreich).

13 Zwei Exemplare befinden sich in der Bibliothèque Nationale de France, Paris, eines in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig und ein unvollständiges in der Bibliotheca Apostolica Vaticana in Rom.

8 Faksimilia dieses Exemplars erschienen 1984 in Gap (Frankreich) und 1986 in New York (hrsg. von R. Peter Wolf; *Critical Facsimiles* 1).

9 *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 182. B. Gustafson und D. Fuller: *A Catalogue* ... (1990), S. 201f.

10 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, hrsg. von K. Gilbert (1979), S. VII.

die seit 1723 Musikalien herstellte. 1730 heiratete sie den Geiger Jean-Marie Leclair (1697–1764).

Die *Mechanique des Doigts* ist allein der Auflage von 1724 beigegeben und war »als Einführung für ein vollständiges Lehrwerk der Spieltechnik auf dem Cembalo« bestimmt, das Rameau bald zu edieren beabsichtigte (*«Cette Méthode sert comme d'introduction à un système complet de la mécanique des doigts sur le Clavessin, que j'espère donner bien-tôt»*; siehe das Faksimile auf S. 18 und die deutsche Übersetzung auf S. 22). Ähnlich äußerte er sich in seiner *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue* (Paris, 1732, S. 60). Leider ist es zu der geplanten Veröffentlichung nie gekommen.

Die *Table des agréments* von 1724, die auch den späteren Auflagen beigegeben wurde, sollte bald Grundlage für viele Publikationen französischer Cembalomusik, namentlich der Werke von Louis-Claude Daquin (1694–1772), Pancrace Royer (1705–1755), Jacques Duphly (1715–1789) und Claude-Bénigne Balbastre, werden. Bemerkenswert ist außerdem, dass kein Geringerer als Johann Sebastian Bach in den Partiten seiner *Clavier Übung I* BWV 825–830 (1726–1731) einige der spieltechnischen Neuerungen wie überchlagende Hände, die Rameau 1724 eingeführt hatte, aufgegriffen zu haben scheint.¹⁴ Darüber hinaus beweist die Vielzahl von mindestens fünf weiteren Auflagen den enormen Erfolg dieses zweiten Cembalobuches, dessen Autor 1733 ja seinen schon bald berühmten *Traité de l'harmonie* herausgebracht hatte. Bis

zum Jahres war Rameau erneut in Paris eingetroffen. Sein Lebensende blieb, nachdem er von der Kathedrale von Clermont-Ferrand zurückgewandert war, in der Ausgabe von 1724 also vor der französischen Hauptstadt als Musik- und Opernkomponist, für verantwortlich sein, dass die Cembaloschule letztlich

in der Weise wurden, die seit 1724 mehrere unveränderte Auflagen 1731 indes dann gleich vier verschiedene Titelblättern, für deren zeitliche Reihenfolge weitere Hinweise ergeben; sie werden jeweils bezeichnet. Der Notenteil jeder dieser Editionen von 1731 beruht auf den Platten von 1724. Neu angefertigt wurde stets nur das Titelblatt. Für Maße und Umfang der Editionen sei auf die Angaben zu E 1724 verwiesen.

E 1731a erschien unter dem Titel: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÈMENS. / Par Monsieur RAMEAU. / Le prix Broché, sept livres. / A PARIS, / Chez BOIVIN, à la Regle d'Or, rue Saint Honoré. / LE CLAIR, à la Croix d'Or, rue du Roule. / L'AUTEUR, rue S. Honoré, proche de la rue de l'Echelle, / M. DCC. XXXI.*¹⁵

E 1731b wurde unter folgendem Titel veröffentlicht: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÈMENS. / Par Monsieur RAMEAU. / Le prix Broché, sept*

*livres. / A PARIS, / Chez BOIVIN, à la Regle d'Or, rue Saint Honoré. / LE CLAIR, à la Croix d'Or, rue du Roule. / L'AUTEUR, rue S. Honoré, proche de la rue de l'Echelle. / M. DCC. XXXI.*¹⁶

E 1731c kam heraus als: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÈMENS. / Par Monsieur RAMEAU. / le prix Broché, sept livres. / A PARIS, / Chés Boivin, à la Regle d'Or, rue Saint Honoré. / Le Clair, à la Croix d'Or, rue du Roule. / L'auteur, / M. DCC. XXXI.*¹⁷

E 1731d trägt den Titel: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÈMENS. / Par Monsieur RAMEAU. / le prix Broché, sept livres. / A PARIS, / Chés Boivin, à la Regle d'Or, rue Saint Honoré. / Le Clair, à la Croix d'Or, rue du Roule. / L'auteur, [handschriftlich:] Rue de Richelieu près l'hotel de la Paix / M. DCC. XXXI.*¹⁸

Hinter den Namen Leclair bzw. Leclair verbirgt sich in allen Fällen die inzwischen verheiratete Stecherin Louise Leclair, geb. Roussel. Möglicherweise stehen E 1731b, E 1731c und E 1731d Auflagen dar, die erst im Anschluss an E 1736 (siehe unten) veröffentlicht wurden. Denn E 1731b und 1731c enthalten jeweils ein Register sowie eine neue Seite 26, die wohl auf Grund von Abnutzung der betreffenden Originalplatten nachgestochen werden musste. In E 1731d hingegen wurden sogar die Seiten 1–32 ersetzt. Hinzugefügt ist hier außerdem ein *Catalogue des ouvrages de M. Rameau*, der die Oper *Les Paladins* von 1731, *Feuilles* 1730 sowie den *Code de musique antique* und die *Reflexions sur le Principe sonore* aus dem gleichen Jahr aufführt. Demnach entstand E 1731d im Rameaus letzten Lebensjahren.¹⁹

Außer von diesen vier Auflagen sind bis heute mindestens 26 Exemplare erhalten.²⁰

E 1736 Im Jahr 1736 wurde wenigstens eine weitere Auflage mit abweichendem Titelblatt publiziert: *PIECES / DE CLAVECIN / AVEC UNE TABLE / POUR LES AGRÈMENS. / Par Monsieur RAMEAU. / Le prix Broché sept livres. / A PARIS, / Chez Boivin, / Le Clair, / L'Auteur, à Hôtel d'Effiat, rue des Bons-Enfants, / M DCC. XXXVI.*²¹ Bei dieser Auflage stimmt der Notenteil zwar mit den Originalplatten überein; neu sind jedoch die vermutlich auf Veranlassung des Komponisten nachgestochenen Ornamente zum *Tambourin* (siehe S. 35). Mindestens 10 Exemplare der Ausgabe blieben erhalten.²²

E 1764 In Rameaus Todesjahr veranstaltete der Londoner Verleger John Walsh unter dem Titel *A 2^d Collection of Lessons for the Harpsichord composed by Mr. Rameau. Opera 3rd. Printed for J. Walsh, etc.* die erste ausländische Edition, die die noch immer anhaltende Nachfrage nach E 1724 dokumentiert.²³ Als Druckvorlage diente eine der Pariser Auflagen mit dem Datum 1731, weshalb Walshs Ausgabe, von der wenigstens 7 Exemplare existieren, für den Notentext der vorliegenden Neuausgabe außer Betracht blieb.

16 Herangezogen wurde ein Exemplar der Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, L 2186). Das *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978) führt die Auflagen E 1731a und E 1731b unterschiedslos unter der Nummer R 184 an.

17 Herangezogen wurde ein Exemplar der Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, cote L 2187 [I]).

18 Herangezogen wurde ein Exemplar der Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, Réserve F 1061 [I]).

19 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, hrsg. von K. Gilbert (1979), S. VIII.

20 Vgl. *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 184–185.

21 Herangezogen wurde ein Exemplar der Bibliothèque Municipale de Lyon; vgl. das Faksimile, hrsg. von Philippe Lescat, Courlay (Frankreich), 1988.

22 Vgl. *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 186.

23 Vgl. *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 187.

diges in der British Library London; vgl. *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 183. B. Gustafson und D. Fuller: *A Catalogue ...* (1990), S. 202ff.

14 Vgl. hierzu S. Rampe: »Klavierübung I: Partiten«, in: Konrad Küster (Hrsg.): *Bach-Handbuch*. Kassel etc., Stuttgart und Weimar, 1999, S. 766–773 (hier vor allem S. 771ff.).

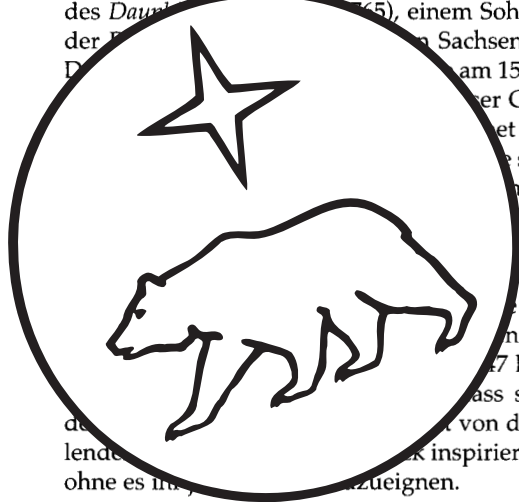
15 Herangezogen wurde ein Exemplar der Bibliothèque Nationale de France, Paris (Département de la musique, A 529 [I]).

Von den Auflagen aus den Jahren 1724, 1731 und 1736 waren für den vorliegenden Band nur E 1724 sowie die nachgestochenen Korrekturen aus E 1736 (bzw. 1731b–d) ergiebig; von ihnen kann angenommen werden, dass sie auf Veranlassung Rameaus erfolgten.

La Dauphine (1747?)

A 1747 (?) *La Dauphine* ist das einzige Clavierwerk Rameaus, das im Autograf des Komponisten existiert (siehe das Faksimile, S. XXIII). Hier handelt es sich um ein Doppelblatt im Querformat (27,6 x 21 cm), rastriert mit je 5 x 2 Systemen à 5 Linien; f. 1r und 2v blieben leer (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, Réserve Vm⁷ 550 [1]). Rameau verwendete ausschließlich den G²-Schlüssel für die Partie der rechten und den F⁴-Schlüssel für jene der linken Hand. Das Manuskript ist eine Reinschrift, die jedoch verschiedentlich Revisionen unterzogen wurde und die letzten drei Takte als Skizze beifügt. Von der Hand des Pariser Musikaliensammlers Jacques-Joseph Marie Decroix, der einst im Besitz der Quelle gewesen ist, stammen die Angabe *Piece de Clavecin de Rameau*, im Anschluss an den Originaltitel *La Dauphine* sowie die Nachschrift *copie de la copie originale de la main même du fameux Rameau*. Von Ordnungen für dieses Stück scheinen nicht überliefert zu sein.²⁴

Der Titel *La Dauphine* wird traditionell mit der Hochzeit des Dauphins (1745), einem Sohn Louis' XV., mit der Prinzessin von Sachsen (1731–1767) aus Dresden am 15. März 1747 in Zusammenhang gebracht. Bei dieser Gelegenheit konnte es sich um eine solche Beziehung handeln, die ein solches Dokumentarische Beleg, Korrekturen und Exemplar gegen ein spätes Schriftstück eine bislang in der Papiersorte kein 17 liefert, muss sich Rameau seit dem Zeitpunkt von der Cembalo spielende inspirieren lassen konnte, ohne es ihm zuzueignen.



Les petits marteaux

Les petits marteaux (»Die Hämmerchen«) wurde erst 1983 bekannt, als David Fuller auf die beiden abschriftlichen Quellen dieses Stückes hinwies.²⁶ Die Komposition erscheint hier im Erstdruck.

24 Im Vorwort seiner Ausgabe von 1958 (S. V) führte Erwin Reuben Jacobi noch »den Photodruck eines anderen, bisher unbekannten autographen Manuskripts desselben Stückes« an (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, F. S. 3966), korrigierte diese Mitteilung jedoch im Vorwort der dritten Auflage von 1966 »als falsch und auf einem Irrtum beruhend«: »In Tat und Wahrheit handelt es sich hierbei um einen Steindruck aufgrund einer mit Hand geschickt hergestellten Kopie des (einzigen) Autographs in der Bibliothèque nationale (Sammlung Decroix), wie sie vor Erfindung der Photographie angefertigt wurden, wenn man originalgetreue Wiedergaben von Handschriften haben wollte.« (S. VI).

25 Vgl. hierzu u. a. J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, hrsg. von E. R. Jacobi (1958), S. V. J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, hrsg. von K. Gilbert (1979), S. VIII. J.-P. Rameau: *La Dauphine (manuscrit autographe)*, *Les petits marteaux (manuscrit)*, *Pièces de Clavecin Œuvre Premier (Édition de 1741)*, hrsg. von P. Lescat. Courlay

Ms. Balbastre Unter dem Titel *Les petits marteaux. de M. Rameau* ist das Stück in einem Sammelband mit der Aufschrift *Recueil d'airs de plusieurs Opéras accomodés pour le Clavecin par M.^r Balbastre Organiste de la Paroisse S.^t-Roch de Paris* überliefert (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, Vm⁷ 2108). Das von unbekannter Hand geschriebene Manuskript im Querformat (29,5 x 22,1 cm) enthält Claviertranskriptionen aus Opern Rameaus, Mondonvilles und anderer sowie Clavierstücke, von denen einige den Namen Balbastres tragen. Claude-Bénigne Balbastre war Schüler Rameaus und von 1756 bis 1776 Organist der Kirche Saint-Roch in Paris sowie seit Oktober 1760 außerdem der Kathedrale Notre-Dame. Da der unbekannte Schreiber der Quelle diese wesentlich bedeutendere Position kaum verschwiegen haben dürfte, wird die Handschrift zwischen 1756 und 1760, also noch zu Lebzeiten Rameaus, entstanden sein.

Ms. Arsenal Das Manuskript 6370 der Bibliothèque de l'Arsenal, Paris enthält vier Hefte, die zueinander in keiner Beziehung stehen und erst in neuerer Zeit zusammengebunden wurden. Das letzte Heft mit dem Titel *Recueil de pièces de clavecin de divers auteurs Italiens et français* enthält 20 Stücke und wurde vermutlich von einem unbekannten Cembalist für seine Schülerin, Mlle. Leuchter, zusammengestellt.²⁶ Darunter findet sich auf f. 2v–6r *Les petits marteaux*. Angaben zum Komponisten fehlen. Die Lesarten dieser Fassung gehen kaum auf Rameau zurückgehen, sondern die David Fuller annimmt – eher aus dem Gedächtnis aufgezeichnet worden sein.

Als Vorlage für den Erstdruck dient die Abschrift aus dem Sammelband Balbastres; die abweichenden Lesarten des Ms. Arsenal finden sich im *Kritischen Bericht* (siehe S. 64).

EDITIONSTECHNIK UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Die vorliegende Edition stützt sich jeweils auf den Erstdruck der Bücher von 1705/06 und 1724 bzw. auf das Autograf (*La Dauphine*) und die Abschrift im Ms. Balbastre (*Les petits marteaux*) und weist nachgestochene Lesarten späterer Druckauflagen sowie Varianten des Ms. Arsenal im Haupttext aus. Von jeder bekannten Auflage der gedruckten Bücher wurde jeweils ein Exemplar herangezogen. Im einzelnen nicht überprüft werden konnten jedoch die weit über hundert erhaltenen Exemplare der verschiedenen Druckauflagen. Daher erscheint nicht völlig ausgeschlossen, dass im einen oder anderen Exemplar handschriftliche Korrekturen zu finden sind.

Die übrigen methodischen Schritte sind wie folgt:

1. Fehler in den Quellen Der Haupttext gibt die Lesarten der Vorlagen originalgetreu wieder. Offenkundige Fehler werden im *Kritischen Bericht* am Ende des Bandes ausgewiesen. Der *Kritische Bericht* gibt außer über Fehler auch konsequent über Fundorte, Originaltitel und Schreibervermerke Auskunft. Die dort angeführten Befunde samt Taktzahlen beziehen sich auf den Notentext der Neuausgabe.

(Frankreich), 1993, S. 10.

26 D. Fuller: »Les petits marteaux de M. Rameau«, in: *Early Music* XI (1983), S. 516–517.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Klaviaturen. Eine Besonderheit diverser zweimanualiger Cembali aus dieser Epoche besteht in der Platzierung der beiden 8'-Register auf dem I. Manual, des 4'-Registers auf dem II. – mit oder ohne Schiebekoppel. Auf einem solchen Instrument, beginnend mit G₁, sind auch *Les petits marteaux* und alle Stücke des Buches von 1724 realisierbar, ausgenommen *Les Cyclopes*, das in T. 84 F₁ verlangt. Die ältesten überlieferten französischen Cembali, die diesen Ton besitzen, stammen von Friedrich Ring (1666–1701), Straßburg 1700 (F₁–d³, I: 8'8'4', II: 8' mit Schiebekoppel), und Nicolas Dumont (ca. 1650–1710), Paris 1707 (F₁–e³, I: 8'4', II: 8' mit Schiebekoppel).³¹

Da sämtliche späteren Instrumente, u.a. von Pierre Donzelague (1668–1747) in Lyon, der Blanchets und Hemschs in Paris, einen größeren Tonumfang besitzen, lässt sich der Klang solcher französischen Cembali mit Rameaus Originalkompositionen nicht unmittelbar in Verbindung bringen.

Reihenfolge der Sätze Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde die Reihenfolge der Sätze in allen drei Büchern Rameaus primär von der Suche nach günstigen Stellen zum Umblättern bestimmt. Jedenfalls leuchtet nur auf Grund dieser Prämisse die Ordnung *Courante – Gigue – 1.^{re} Sarabande – 2.^e Sarabande – Vénitienne* (eine italienische Gigue) an Stelle von *Courante – 1.^{re} Sarabande – 2.^e Sarabande – Gigue – Vénitienne* in E 1705/06 ein: Die (französische) Gigue ist im Erstdruck auf den gegenüber liegenden Seiten 7–8 platziert (S. 7 ist eine Versoseite), danach folgen auf S. 9 die beiden *Sarabandes*, an deren Stelle in E 1724 endet die e-Moll-Suite mit *Tambourin*, die wiederum einander gegenüber liegt.

Im selben Buch schließt die *Vénitienne* auf der Seite 29–30 die *La Boiteuse* auf der Seite 31–32 an, die in Wirklichkeit ebenfalls einander gegenüber liegen. Im ersten Akkord der beiden verbliebenen Sätze, *Menuet* und *Allegretto*, schließt der *Menuet* an den *Allegretto* an. In den *Remarques* heißt es: «Les Menuets sollen hintereinander gespielt werden, sie durch ein anderes Stück getrennt sind. Ich musste meine Druckplatten diesen letzten Stücken anpassen, aber ich meinte, man würde es vorziehen, wenn sie [die Größe der Platten] denjenigen des ersten Bandes [E 1724] entsprächen, und dass man deshalb gern über die kleinen Mängel, die sich vorfinden mögen, hinweg sehen würde, beispielsweise, wenn man das Blatt für eine Wiederholung wenden muss» (siehe in Band II das Faksimile auf S. 18 und die Übersetzung auf S. 22). Mit dieser Praxis steht Rameau offensichtlich in einer französischen Tradition zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Drucke für Cembalo anhand von Wendestellen ohne Rücksicht auf die geplante Reihenfolge der Sätze zu gliedern. Ein Extrembeispiel hierfür ist Louis-Nicolas Clérambaults erwähntes *I.^{er} Livre* von 1703/04 (siehe S. XVII): Dort erscheint die zweite Suite (c-Moll) in der Ordnung *Allemande – Gigue – Prelude – Courante – Sarabande Grave!*

Demnach dürfte die oben vorgeschlagenen Neuordnung von Rameaus Büchern der ursprünglichen Konzeption des Komponisten entsprechen und auch bei einer Aufführung der Stücke zu berücksichtigen sein. Hinweise hierzu finden sich im Notentext der vorliegenden Edition, deren Reihenfolge – mit Ausnahme der beiden *Menuets* von E 1726/27 – freilich konsequent den Erstdrucken folgt.

Pieces de Clavessin avec une Methode pour la Mechanique des Doigts (1724) Fünf Sätze dieses Buches hat Rameau Jahre später für Orchester eingerichtet und in drei seiner Opern integriert: *Les Tendres Plaintes* («Die leisen Klagen») wurde in *Zoroastre* (1749), *Entretien Des Muses* («Unterhaltung der Muses»), *Musette en Rondeau* und *Tambourin* in *Les Fêtes d'Hébé* (1739) und *Les Niais de Sologne* («Die Tölpel von Sologne») in *Dardanus* (1739) aufgenommen.

Im Buch von 1724 beginnt Rameau, dessen 1711 von Nicolas Siret (1663–1754) und 1711 von François Couperin (1668–1733) eingeführten Titel mit Abbildungen und Charakterisierungen aufzuleisten. *Rappel des Oiseaux* meint «Das Genaue zum Versprechen eines Vogelschwarms», *La Pique* «Jägerspieß», *La Joyeuse* «Ein fröhliches Stück», *La Follette* «Einen Kobold», *Les Soupirs* «Die Seufzer», *Les Tourbillons* «Die Wirbelwinde», *La Boiteuse* «Eine Stichelei», *La Boiteuse* «Die Hinkende», *Les Cyclopes* «Die Zyklopen» mag Rameau durch die Wiederholung von Jean-Baptiste Lullys (1632–1687) Oper *Persee* im November 1722 ins Gedächtnis gerufen werden. Couperins Titel mit den Namen von Personen finden sich bei Rameau jedoch erst in den *Pieces de Clavessin en Concerts* von 1741 (siehe Band II, 160–161).

Les petits marteaux Das nur schriftlich überlieferte Stück ist im Ms. Balbastre unter Rameaus Namen im Ms. Arsenal anonym überliefert. Die sich aus dieser Quellenlage ergebende Untheschwierigkeit und zwar nicht völlig unbegründet, lassen sich jedoch durch drei Beobachtungen David Fullers weitgehend entkräften.³² Zum einen gewährt die Zuschreibung in einer Handschrift aus der unmittelbaren Umgebung von Rameaus Schüler Balbastre eine gewisse Sicherheit. Andererseits besteht das Stück hauptsächlich aus Tonrepetitionen, die Rameau im Vorwort zum Buch von 1724 als *batteries* bezeichnete und ausführlich erläuterte (siehe S. 22). Zum Dritten erfahren wir durch Friedrich Wilhelm Marpur (1755) von dem Terminus »petits marteaux« im Zusammenhang mit einer Pariser Cembalistin namens du Hallay:³³ »Vor einigen Jahren ist auch zu Paris die Madame du Hallay, eine Schülerin von [Claude] Daquin, deren Schönheit und Geschicklichkeit in der Musik gleich sehr bewundert wurden, verstorben. Ihr Hauß war der Sammelplatz der besten italiänischen und französischen Meister der Kunst, und sie hat in beyden Sprachen gleich fertig und mit Geschmack gesungen. Herr Rameau hat ihre Finger ses petits marteaux, seine Hämmerchen, zu nennen pflegen.«

31 Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (vgl. Jörg Dieter Hummel: *Friedrich Ring, der vergessene Instrumentenbauer*. Augsburg, 1976). Privatbesitz USA.

32 D. Fuller: »Les petits marteaux ...« (1983), S. 516f.

33 Friedrich Wilhelm Marpur: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik I. Band. Fünftes Stück*. Berlin, 1755; Reprint Hildesheim etc., 1970, S. 465.

Mein Dank gilt dem Bärenreiter-Verlag und insbesondere dem Verlagsleiter Dr. Wendelin Göbel sowie dem Lektor Michael Töpel für die Initiative zu dieser Neuauflage und dem Lektor Dr. Wolfgang Thein (Bad Arolsen) für die Mitwirkung an deren Vorbereitung.

Weiterhin danke ich Prof. Dr. h. c. Kenneth Gilbert (Paris), Bernd Katzbichler (München), Dr. Catherine Massip (Paris), Reinhard von Nagel (Paris), Prof. Dr. Dominik Sackmann (Basel) und Prof. Dr. Ulrich Siegele (Tübingen) für Auskünfte und Hinweise und Herrn Roger Clement (München) für die Überprüfung jener Übersetzungen, die Dr. Erwin Reuben Jacobi 1958 von Rameaus Vorwort des Buches von 1724 angefertigt hatte. Ferner bedanke ich mich bei Lothar Haass (München), der bei Ausführung des Notensatzes keine Mühe

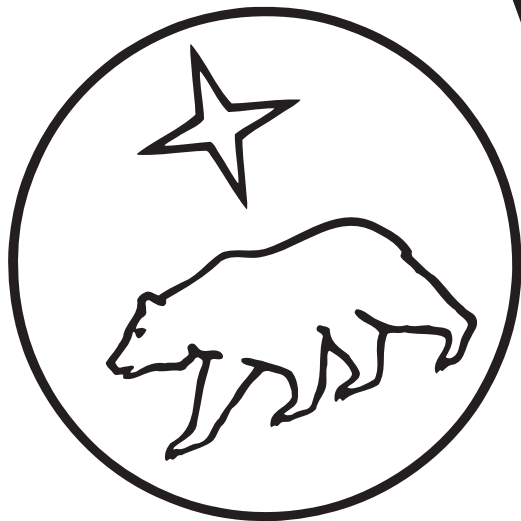
scheute, die Übertragungen den Quellen so weit als möglich anzugleichen.

Schließlich gilt mein Dank folgenden Bibliotheken sowie ihren Mitarbeitern für die Bereitstellung von Quellenmaterial und für die Genehmigung zur Publikation:

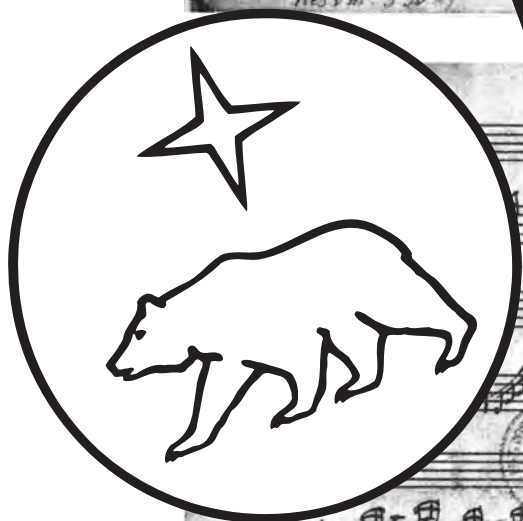
Bibliothèque Municipale de Bordeaux
British Library London
Bibliothèque Municipale de Lyon
Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
Bibliothèque Nationale de France, Paris

Köln, im März 2003

Siegbert Rampe



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



A 1747 (?)
 (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Réserve Vm⁷ 550 [1])
 La Dauphine
 Autographe de Rameau · Rameau's autograph · Autograf Rameaus

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



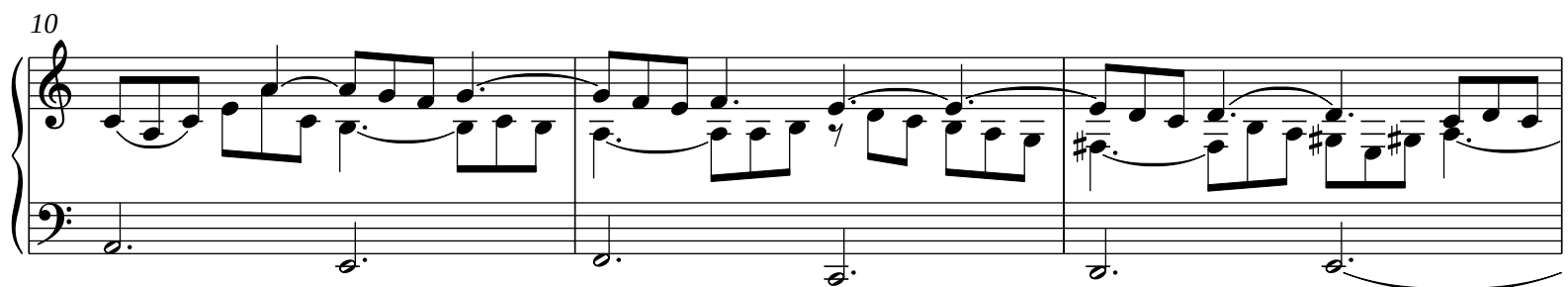
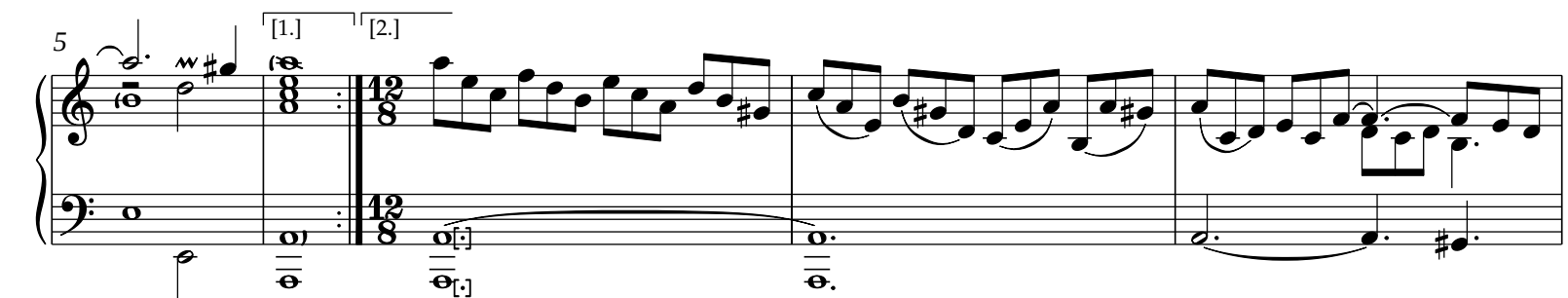
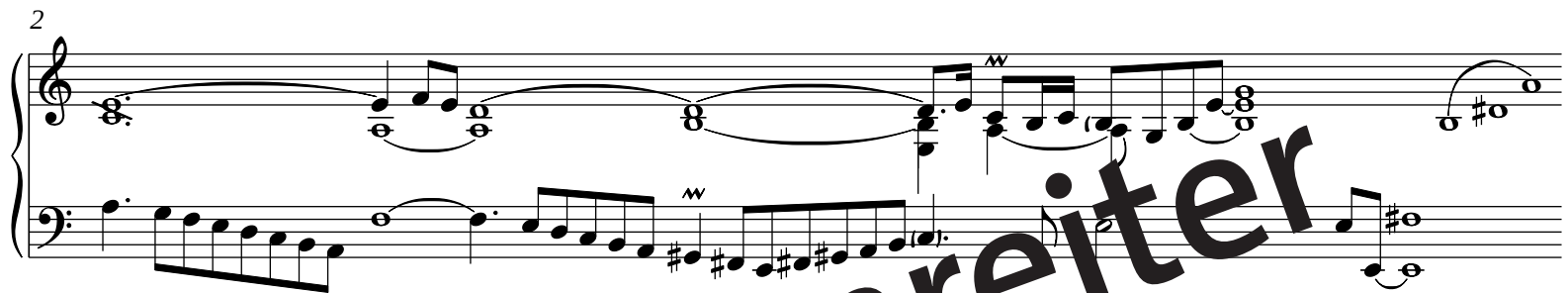
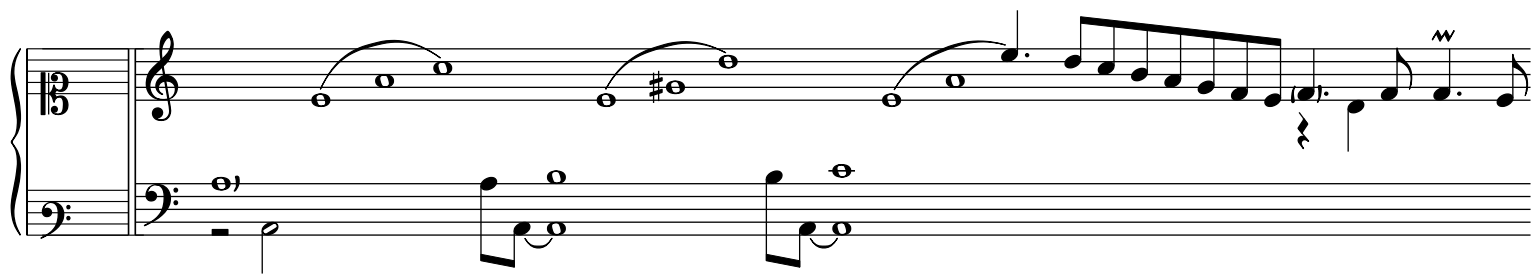
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

PREMIER LIVRE

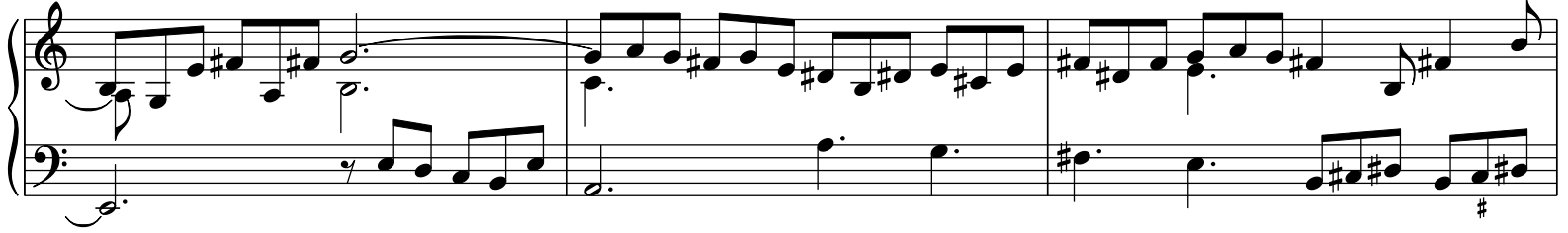
DE PIECES DE CLAVECIN

(Paris, 1705/06)

Prélude



13



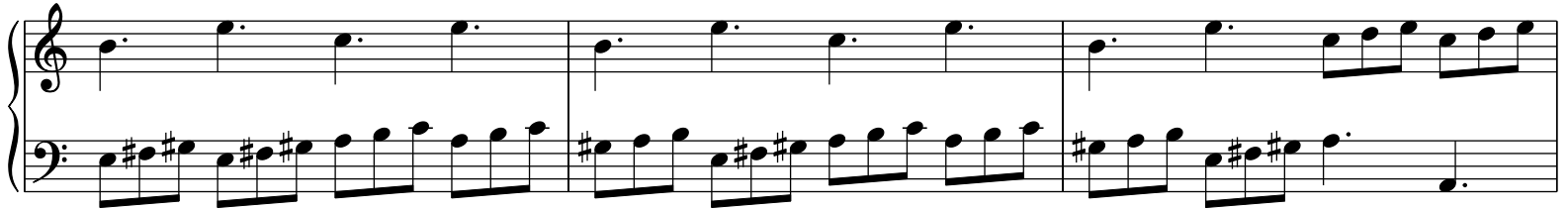
16



19



27



30



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

15

18

21

24

27

2.^e Alemande

6

11

20

25

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



BA 6581

The image displays a page of musical notation for a piece titled "2.^e Alemande". The notation is written for piano (p) and includes a large circular logo on the left side featuring a stylized bear and a star. The page is marked with measures 6, 11, 20, and 25. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p".

Courante

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Reprise

22



26



30



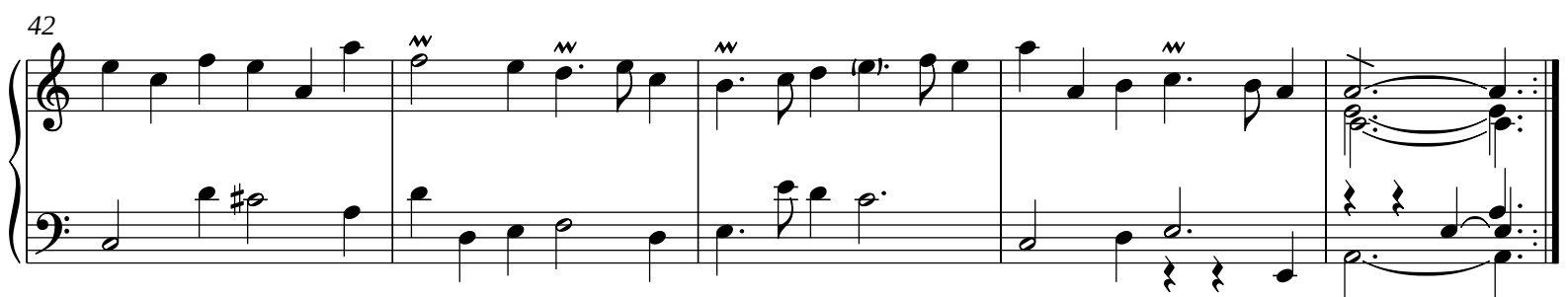
34



38

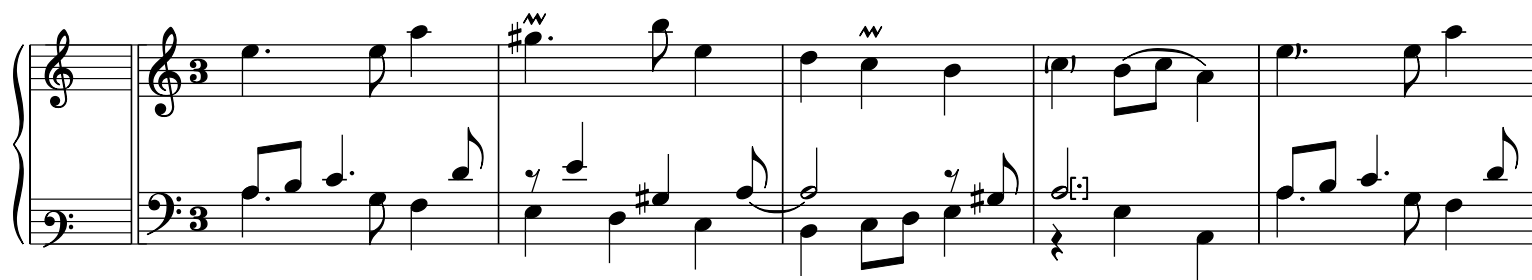
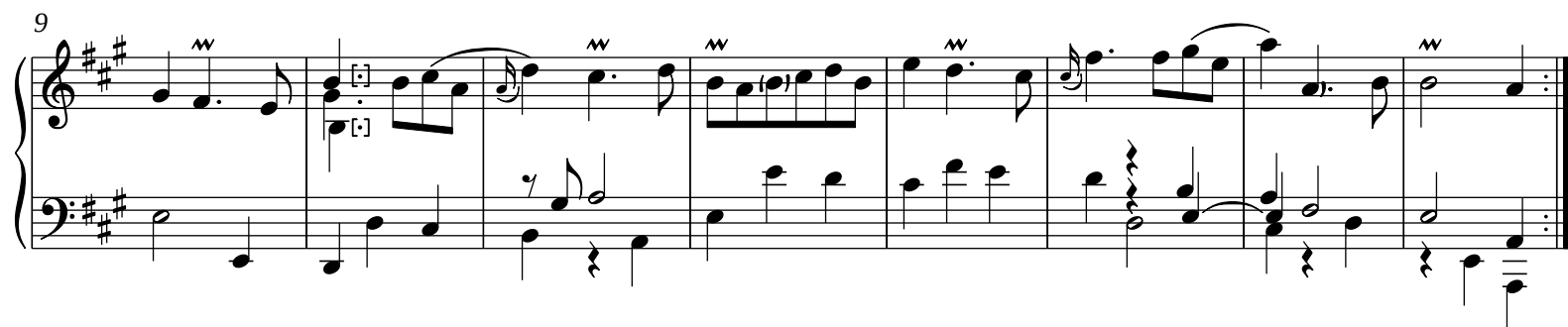
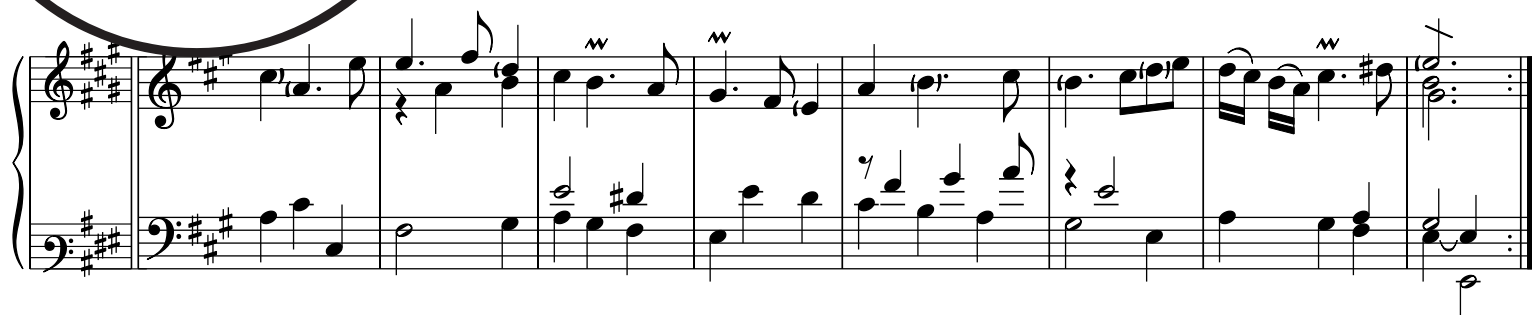


42

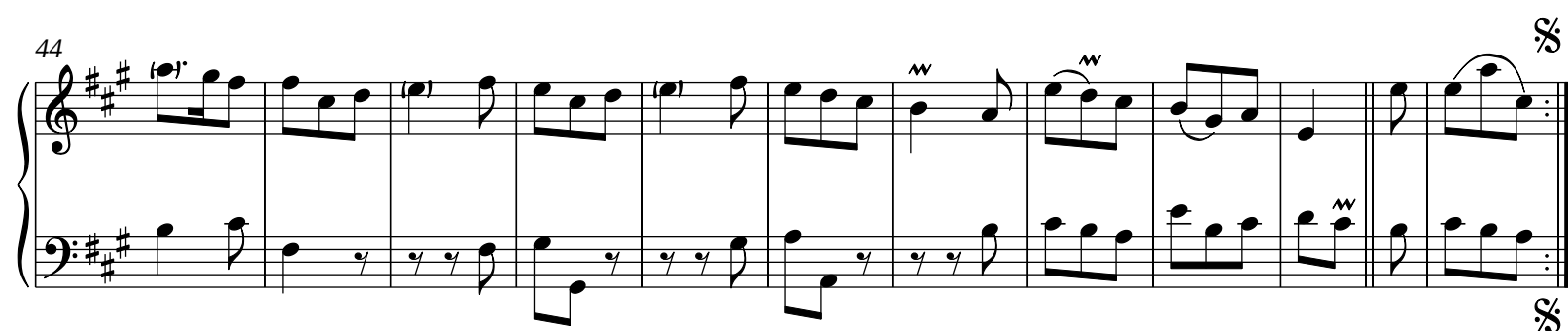
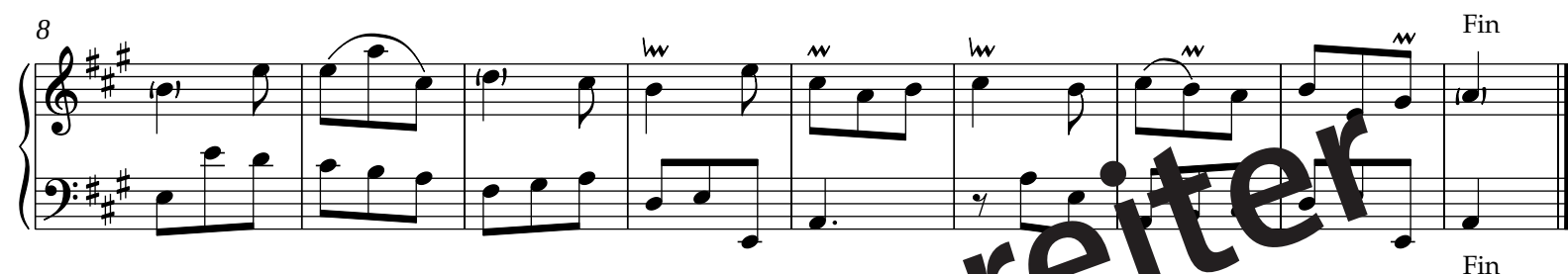
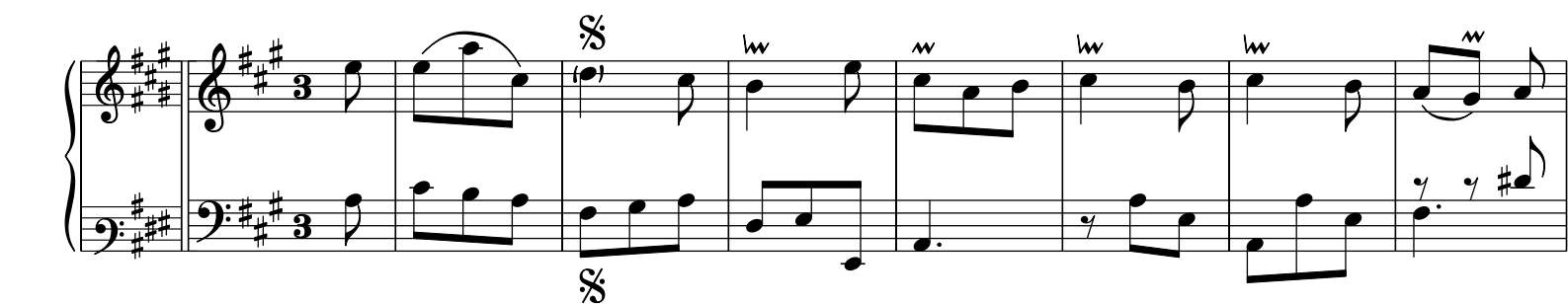


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



1.^{re} Sarabande2.^e Sarabande

Vénitiénne



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

25

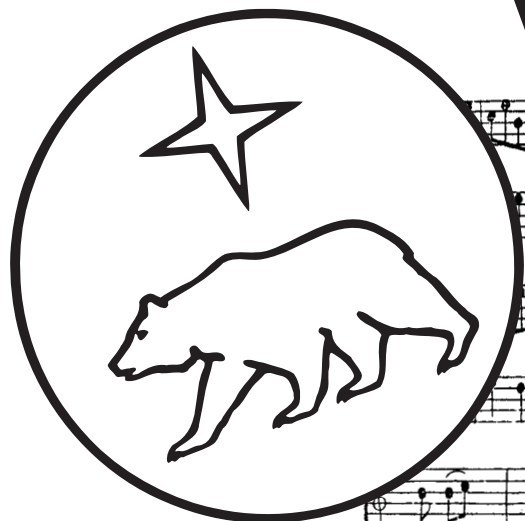
Double de la Basse

28

Bärenreiter
 Menuet
 Leseprobe
 Sample page

8

14



9

1^{re} Sarabande

Petite reprise

2^e Sarabande

12

Port de voix. Pincé. Port de voix et pincé. Cadence. Cadence appuyée. Accord Arpeg. Accord arpeg.

*Bärenreiter
Leseprobe
Sample page*

E 1705/06, pp./S. 9 & 12

(Bibliothèque Nationale de France, Paris, Département de la musique, Réserve Vm⁷ 677)

1.^{re} Sarabande, 2^e Sarabande, Menuet & Agréments

du livre 1705/06 · from the book of 1705-6 · aus dem Buch von 1705/06

PIECES
DE CLAVESSIN

AVEC

UNE METHODE

POUR LA MECHANIQUE DES DOIGTS

Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution
sur cet instrument



Par Mr. RAMEAU

Le prix broché sept livres.

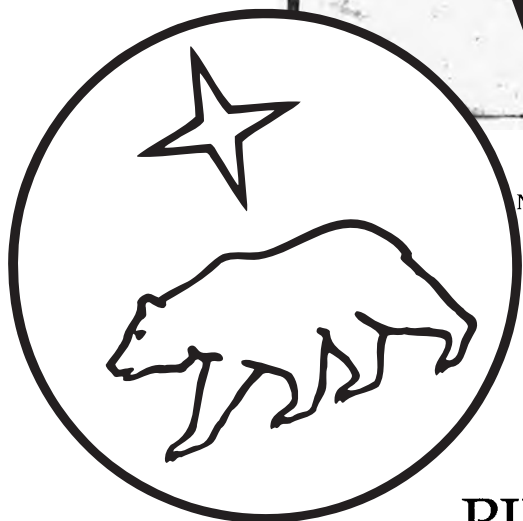


PARIS;
Chez CHARLES ET BENJAMIN HONOREAU, Quay
des Augustins, vis-à-vis le Pont-Neuf, au Phenix.
Chez J. N. à l'Eglise d'or, rue St Honoré.

Gravé par Louis Rameau.

E 1724

National de France, Paris, Département de la musique (réservé 1873)



PIECES DE CLAVESSIN

AVEC UNE METHODE

POUR LA MECHANIQUE DES DOIGTS

(Paris, 1724)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

DE LA MECHANIQUE DES DOIGTS SUR LE CLAVESSIN.

La perfection du toucher sur le Claveffin consiste principalement dans un mouvement des Doigts bien dirigé.

Ce mouvement peut s'acquérir par une simple mécanique; mais il faut qu'on sache la ménager.

Cette mécanique n'est autre chose qu'un exercice fréquent d'un mouvement régulier: les dispositions qu'elle demande sont naturelles à un chacun; il en est comme de celles qu'on a pour marcher, ou si l'on veut, pour courir.

La faculté de marcher ou de courir vient de la souplesse du jarret: celle de toucher le Claveffin dépend de la souplesse des doigts à leur racine.

L'exercice continu où l'on est de marcher, rend à un chacun le mouvement du jarret presque également libre. Le peu d'exercice que nous faisons, au contraire, du mouvement nécessaire aux doigts pour toucher le Claveffin, ne permet pas que leur liberté se développe: d'ailleurs nos habitudes particulières sont contraires aux doigts des mouvements si contraires à celui qu'exige le Claveffin, que cette liberté en est sans cesse traversée: elle trouve même des obstacles jusques dans les talens naturels que nous pouvons avoir pour la musique; pour peu que nous soyons sensibles aux effets de cet art, nous faisons des efforts pour rendre ce que nous sentons, &c. ce ne peut être que par une contrainte préjudiciable à l'exécution: toutes les mesures qu'il faudroit prendre pour l'acquiescer, nous sont dérobées par l'impression qu'ont reçu nos sens: & faute d'avoir su concilier cette exécution avec la promptitude de notre imagination, nous nous persuadons souvent que c'est la nature qui nous a refusé ce que nous nous sommes ravis à nous-mêmes par de mauvaises habitudes.

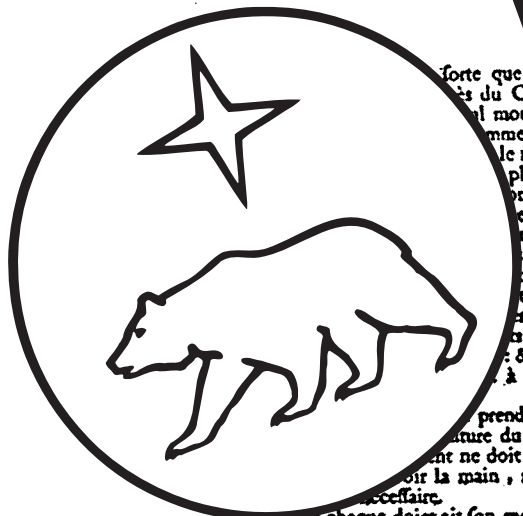
Il est bien vrai que les dispositions sont plus heureuses en de certains Sujets qu'en d'autres: cependant dès qu'on a une inclination sensible, on ne trouve pas le mouvement ordinaire des doigts, il ne dépend plus que de nous d'en faire l'usage auquel ils sont propres: & cela sans un degré de perfection suffisant pour plaire: car j'ose avancer qu'un travail assidu & bien dirigé, que les talens ne peuvent qu'un peu de temps dédomageront inmanquablement les doigts les moins favorisés.

Il y a cependant que ce qui suppose une grande pratique dans la plupart des personnes, n'est peut-être qu'une heureuse rencontre de quelques autres: mais qui est-ce qui osera s'attendre aux facilités de la nature, comment peut-on espérer de les découvrir, sans avoir entrepris le travail nécessaire pour parvenir à en faire l'expérience & à quoi peut-on attribuer alors le succès qu'on éprouvera, si ce n'est à ce travail même.

Il refuse donc les remarques qu'un exercice fréquent & bien dirigé est l'unique infailible de la parfaite exécution sur le Claveffin: & c'est de là que j'ai conçu une méthode particulière, pour renouveler dans les doigts le mouvement dont la nature les a doués, & pour en augmenter la liberté.

Cette méthode est la simple mécanique dont j'ai parlé: je vais en proposer les règles; & je crois qu'on ne peut mieux se dispenser de ne suivre exactement ce qu'on les trouvera fondées en raisons, une expérience encore toute récente vient de m'en assurer de leur efficacité.

Les chiffres 1. 2. 3. 4. & 5. désignent les doigts dont je voudrai parler, & dont il faudra se servir aux endroits où on le trou-



sorte que 1. désignera le *peu*, 2. le *premier*, &c. 5. les autres *doigts* à proportion. Les dispositions du Claveffin, de façon que les doigts se trouvent à l'égalité que le niveau du clavier, &c. le mouvement naturel des doigts, qui se fait d'abord avec les coudes au dessus du clavier; &c. ne se fait que par le mouvement de la main, qui se place sur le bord des touches. Le 1. & 2. peuvent se placer sur le bord des touches. Il faut que les coudes tombent naturellement sur les coudes, & qu'il ne se fasse aucune remarque, & qu'on ne doit jamais s'arrêter que par une nécessité absolue. La main d'un bout du clavier à l'autre. jointe à la juste portée du 1. & 2. d'une main fixe, ou toute personne, de quelque âge, du Claveffin; & il ne s'agit plus que de proportionner les touches, & d'arranger les autres doigts, pour qu'ils puissent se trouver également sur les touches, comme il a été dit, les doigts s'arrondissent naturellement au point qu'il faut: & si les arêtes des touches, &c. sont de certains cas, où l'on ne peut mieux faire. être souple: cette souplesse se répand pour lors sur les doigts, leur donne toute la force & la main qui par ce moyen se trouve, pour ainsi dire, comme morte, ne sert plus qu'à soutenir les doigts, & à les conduire aux endroits du clavier où ils ne peuvent atteindre par le seul mouvement qui prend à leur racine, c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main, & jamais ailleurs; celui du poignet, & celui du bras, supposé qu'il soit nécessaire, se prend à la jointure du coude. Il ne doit avoir lieu que lorsqu'un mouvoir ne suffit pas: & même dès qu'un doigt peut atteindre à la main, mais seulement en l'écartant ou en l'ouvrant, il faut bien se garder de prodiguer le mouvement nécessaire.

Il faut que chaque doigt ait son mouvement particulier & indépendant de tout autre: de sorte que quand même on est obligé de transporter la main à un certain endroit du clavier, il faut encore que le doigt dont on se sert pour lors, tombe sur la touche par son seul mouvement.

Il faut que les doigts tombent sur les touches, & non pas qu'ils les frappent; il faut de plus qu'ils coulent, pour ainsi dire, de l'un à l'autre en se succédant: ce qui doit vous prévenir sur la douceur avec laquelle vous devez vous y prendre en commençant.

Il faut à présent arranger les cinq doigts de la main sur les cinq notes ou touches consécutives, dont on trouve l'exemple sous le nom de *première Leçon*, dans la planche gravée qui suit ce discours.

Les cinq doigts étant arrangés sur les cinq touches, en supposant d'ailleurs la main placée, comme il a été dit; on fait en sorte d'enfoncer du 1. ou du 5. la touche sur laquelle il se trouve, sans qu'aucun autre doigt, ni sans que la main fassent pour lors le moindre mouvement.

Du doigt par lequel on a commencé, on passe à son voisin, & ainsi de l'un à l'autre; en observant que celui qui vient d'enfoncer une touche, la quitte dans le même instant que son voisin en enfonce une autre: car le lever d'un doigt & le toucher d'un autre doivent être exécutés dans le même moment.

Souvenez-vous de faire agir chaque doigt par son mouvement particulier; & observez que le doigt qui quitte une touche, en soit toujours si proche, qu'il paroisse la toucher.

N'appesantissez jamais le toucher de vos doigts par l'effort de votre main; que ce soit au contraire votre main qui en soutenant vos doigts, rende leur toucher plus léger: cela est d'une grande conséquence.

Observez une grande égalité de mouvemens entre chaque doigt, & sur-tout ne précipitez jamais ces mouvemens : car la légèreté & la vitesse ne s'acquiescent que par cette égalité de mouvemens ; & souvent pour trop se presser, on fuit ce qu'on cherche.

Il faut tâcher d'acquiescent le mouvement nécessaire dans les doigts, & de donner à chacun d'eux son mouvement particulier, avant que de mettre leur force à l'épreuve : de sorte que je ne propose de les placer d'abord sur le clavier, que pour qu'on s'accoutume à proportionner la distance de l'un à l'autre à celle des touches de ce clavier. Mais comme on a d'abord de la peine à les faire mouvoir chacun en particulier, celle qu'on auroit encore à leur faire enfoncer les touches, seroit capable de détruire la perfection qui doit se trouver dans leur mouvement. Il faut donc bien prendre garde que la résistance des touches ne s'oppose au mouvement des doigts ; & par conséquent le clavier sur lequel on s'exerce ne sçauroit être trop doux : mais à mesure que les doigts se fortifient dans leur mouvement, on peut leur opposer un clavier moins doux, & arriver ainsi par degrés à leur faire enfoncer les touches les plus dures.

Cette Leçon se pratique d'abord de chaque main en particulier ; & que quand on se sent maître de conduire ses doigts conformément à l'explication précédente, on l'exerce des deux mains ensemble ; on fait commencer une main avant l'autre d'autant de notes que l'on veut, tantôt plus, tantôt moins ; enfin on s'y prend de toutes les manières possibles, jusqu'à ce qu'on reconnoisse que les mains soient dans une bonne habitude, qu'il n'y a plus lieu de craindre qu'elles se gâtent : ce qui ne s'acquiescent pas en un jour, & ce qui cependant abrège infiniment l'étude nécessaire pour arriver au point de perfection qu'on désire.

Cette Leçon, quoique très-simple, conduit insensiblement à la plus parfaite exécution, sur le clavier. On y accoutume d'abord la main à soutenir les doigts ; on y proportionne leur distance entr'eux à celle des touches ; on y procure à chacun d'eux son mouvement particulier ; on s'y accoutume à en lever un, pendant qu'un autre baisse ; leur force, leur poids, & leur mouvement s'y rendent égaux entr'eux au bout de quelque tems ; les mouvemens égaux & contraires entre chaque main s'y contractent aussi ; enfin pour peu qu'un maître soit attentif à faire observer toutes les remarques précédentes dans les autres passages & dans les *Agrémens* qu'il doit faire exécuter après cette Leçon ; il est presque certain, à parler en général, qu'on ne sçauroit manquer de se procurer une belle exécution.

Sans en sçavoir davantage que ce que contient cette Leçon, on peut apprendre le petit Menuet qui se trouve dans la sixième Planché ; ayant eu soin d'y marquer les doigts, & d'en retrancher les agrémens.

Lorsqu'on passe avec vitesse les notes de la Leçon, cela s'appelle *Reulement*, & si les notes de cette Leçon sont disjunctes, cela s'appellerait, *Batterie*.

Pour continuer un *Reulement* plus étendu que celui de la Leçon, il n'y a qu'à s'accoutumer à passer le doigt par-dessus le doigt que l'on veut, & à passer l'un de ces autres doigts par-dessus le 1. Cette manière est excellente, & surtout quand il s'y rencontre des *Disjuncts* ou des *Battues* ; elle facilite même encore la pratique de certaines *batteries*, dont on trouve l'exemple dans la sixième Planché suivante.

Il faut observer que le doigt qui passe ainsi par-dessus ou par-dessous, arrive par son mouvement particulier à la touche où l'on veut le placer alors.

Evitez, autant que cela se peut, de toucher un doigt sur le doigt d'un autre, surtout dans les *Reulements* ; & faites en sorte que le 1. se trouve pour lors sur la touche qui précède ce doigt, parce que cela peut faciliter votre exécution.

Souvent on exécute un même *Reulement* avec des mains, dont les doigts se succèdent pour la suite, consécutivement, on en trouve un exemple dans la sixième Planché, où l'on trouve la lettre D. indique la main droite, & la lettre G. la gauche.

Dans ces sortes de *Reulements*, les mains se suivent l'une sur l'autre ; mais il faut bien observer que le son de la dernière touche sur laquelle l'une des mains passe, soit toujours aussi haut que le précédent, que s'ils étoient touchés des doigts d'une même main.

Les doigts suivent ici la même suite, & il ne faut s'y servir du 5. que le moins qu'on peut.

Il y a des *batteries* où les mains passent également l'une sur l'autre : ce qui n'est pas difficile à pratiquer, pourvu qu'on y fasse l'observation qui vient d'être citée à l'égard de la liaison des sons.

Il y a deux autres sortes de *batteries*, dont on trouvera l'exemple dans la sixième Planché, dans l'une de ces *batteries*, les

56
mouvements consécutifs des deux baguettes d'un abou, & dans l'autre, la main gauche passe par-dessus la droite, ément la *Basse* & le *Deux*.

ces *batteries* me sont particulières, & moi-même n'en ai point encore paru de la sorte ; & je puis dire en leur faveur qu'il n'en est point d'autre.

différentes *batteries*, & de ces *Reulements*, dépend surtout de la souplesse du poignet ; en s'y conduisant avec des mouvemens doux & légers, & en conservant le point fixe à la jointure du coude, lorsque la *batterie* excède l'étendue

de la main formée, on diminue petit à petit la hauteur du siège, jusqu'à ce que les coudes se trouvent un peu au-dessous de ce qui engage pour lors la main comme colée au clavier, & ce qui achève de procurer au toucher toute la douceur nécessaire.

Si les *Reulements* ou *cadences*, il faut lever le plus qu'il est possible, les seuls doigts dont on se sert pour lors ; mais à mesure que le mouvement en devient familier, on leve moins ces doigts ; & le grand mouvement se tourne à la fin en un mouvement

qui se garde de précipiter la *cadence* sur la fin, pour la *fermer* : elle se ferme naturellement, lorsqu'on en a une fois acquis l'habitude.

Je laisse aux Maîtres le soin d'enseigner le reste de vive voix ; d'autant que le tout émane des premiers principes que je viens de poser ; mais qu'on se souviennent bien que plus on persevere dans les premiers principes, plus on avance dans la carrière : car celui que ces principes ennuyent, est presque toujours la dupe de son impatience.

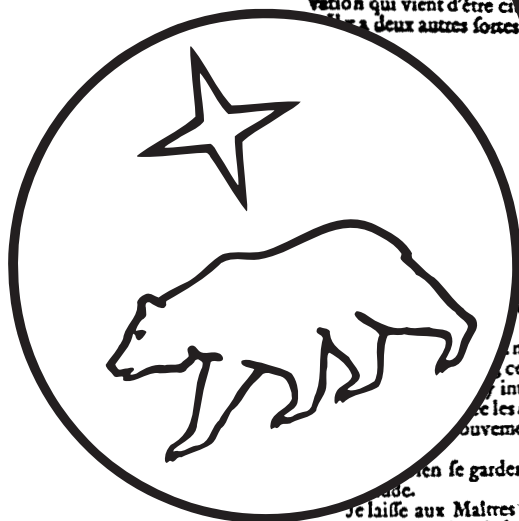
Il y a quelques pièces dans ce livre, qu'on peut transposer ; par exemple ; la *Musette* peut être mise en C. sol ut, sur tout pour être jouée avec la Violle ; & les *Rigaudons* en D. la ré.

On peut se passer, absolument parlant, des *doubles* & des *reprises* d'un *Rondeau*, qu'on trouvera trop difficiles.

Lorsque la main ne peut embrasser facilement deux touches ensemble, on peut abandonner celle qui n'est pas absolument nécessaire au chant : car on ne doit pas être tenu à l'impossible.

Cette Méthode sert comme d'introduction à un système complet de la mécanique des doigts sur le Clavier, que j'espère donner bientôt ; l'utilité de cette Mécanique ne s'est point encore fait connoître, & c'est dans l'accompagnement sur tout qu'elle se fera le plus sentir : j'y épargne à la mémoire une infinité de règles, qu'on ne peut cependant mettre en usage, qu'après avoir sçu les faire passer du jugement au bout des doigts.

Ce que j'ai dit touchant le Clavier, est à observer pareillement sur l'Orgue.



ÜBER DIE SPIELTECHNIK AUF DEM CEMBALO

Die Vollkommenheit des Anschlags auf dem Cembalo beruht hauptsächlich auf einer gut ausgeführten Bewegung der Finger.

Diese Bewegung kann man sich durch eine einfache Technik aneignen, doch muss man eine solche anzuwenden wissen.

Besagte Technik besteht in nichts anderem als im häufigen Üben einer gleichförmigen Bewegung. Die Anlagen dazu sind jedermann angeboren ebenso wie jene, um gehen oder – vielleicht besser gesagt – um laufen zu können.

Die Fähigkeit zum Gehen oder Laufen ergibt sich aus der Geschmeidigkeit des Kniegelenks: diejenige zum Cembalo spielen aber hängt von der Geschmeidigkeit der Fingerwurzelgelenke ab.

Die ständige Übung, die wir im Gehen haben, ermöglicht fast jedermann die freie Bewegung des Kniegelenks. Die wenige Übung aber, die wir für die zum Cembalospiel erforderlichen Fingerbewegungen leisten, genügt nicht, die freie Beweglichkeit der Finger zu entwickeln. Hinzu kommt, dass unsere alltäglichen Betätigungen die Finger zu Bewegungen zwingen, die von denen, die für das Cembalospiel erforderlich sind, sehr verschieden ausfallen. Dadurch wird die Entwicklung der Bewegungsfreiheit ständig gestört. Selbst unsere natürliche Begabung, die wir vielleicht für die Musik haben, kann zum Hindernis werden; sind wir nur ein wenig für die Vollendung dieser Kunst empfänglich, so machen wir alle Anstrengungen, widerzugeben, was wir dabei empfinden. Dadurch verküppeln wir uns, was der Vollkommenheit der Ausführung schließt. Jeder Weg, um diese zu erlangen, wird uns verstellt durch das, was uns die Natur beeindrückt hat; und weil wir es nicht verstanden haben, die Ausführung mit der Natur in Übereinstimmung zu bringen, kommen wir zu dem Resultat, dass uns die Natur etwas verwehrt, was wir selbst durch schlechte Gewohnheiten zu erreichen wissen. Personen, die durch natürliche Hindernisse gestört, haben es zuletzt zu einer Eignung gemäßen zu machen, der auszuweichen, hauptsächlich, dass sie die Natur nicht begreifen und wenigstens begreifen.

Die meisten Menschen üben, ohne die nötige Arbeit geleistet zu haben, den Erkenntnis [überhaupt erst] gelangen lassen. Die Begebenheiten könnten man dann den Erfolg zuschreiben, den man erlebt, wenn nicht eben dieser Arbeit?

Aus allen diesen Feststellungen ergibt sich, dass häufiges und durchdachtes Üben der unfehlbare Weg zur Vollkommenheit im Cembalospiel ist. Unter diesem Gesichtspunkt habe ich eine besondere Methode entwickelt, um die Bewegungsfreiheit der Finger, die ihnen von der Natur mitgegeben wurden, neu zu wecken und zu vermehren.

Diese Methode ist die einfache Technik, von der ich oben sprach. Ich werde [nun] deren Regeln darlegen, und glaube, man sollte nicht darauf verzichten, diese genau und Schritt für Schritt zu befolgen; denn – abgesehen davon, dass man sie [die Regeln] alle rational begründet finden wird – hat mir die Erfahrung der jüngsten Zeit ihren Nutzen bestätigt.

Die Ziffern 1., 2., 3., 4. und 5. mögen die Finger bezeichnen, von denen ich sprechen will, und deren man sich überall dort bedienen soll, wo sie sich neben den Noten befinden: So bezeichnet 1. den Daumen, 5. den kleinen Finger und 2., 3. und 4. entsprechend die übrigen Finger.

Zunächst setze man sich so an das Cembalo, dass sich die Ellbogen über den Tasten befinden und dass die Hand allein durch die natürliche Bewegung des Handgelenks [auf diese] fallen kann.

ON PLAYING TECHNIQUE ON THE HARPSICHORD

Perfection of touch on the harpsichord consists mainly in well-controlled movement of the fingers.

This movement can be acquired by a simple technique, but one has to know how to apply it.

This technique is nothing more than frequent exercise of a regular movement: the aptitudes for which it calls are natural to everyone – much the same as in walking, or, if you like, in running.

The faculty of walking or of running comes from the suppleness of the knee: that of playing the harpsichord depends on the suppleness of the fingers at their roots.

The continual exercise when walking gives everyone almost equally free movement of the knee. On the other hand, the little exercise we give to the movement of the fingers necessary for playing the harpsichord does not enable their freedom of movement to become developed: moreover, our particular habits cause the fingers to develop movements so opposed to those required for the harpsichord as to represent a constant setback to the development of this freedom: it finds itself at fault even in a natural talent that we might have feared. If we are a little sensitive towards the effects of our art, we make an effort to convey what we feel and this can be done only under a constraint which is detrimental to the performance; all the steps which ought to be taken towards suppleness are snatched from us by the impressions received by our senses and for want of knowing how to reconcile the execution with the alertness of our imagination, we frequently persuade ourselves that it is Nature which has denied us an accomplishment of which, by our bad habits, we have deprived ourselves.

It is very rare that in their predispositions some people are more fortunate than others: however, provided that no obstaculical necessity affects the natural movement of the fingers, it depends on us alone to use them as they were intended to be used; indeed on attaining a sufficient degree of perfection, one can give pleasure even go so far as to say that a classical and well-conducted work, the necessary attention and little time will be bound to make up for less favoured fingers.

I will however conclude that that which implies a lot of practice for the majority of people may perhaps, for others, be a blissful encounter, but who would dare to anticipate natural aptitudes? How can one hope to discover them, without having done the work necessary to reach this stage of experience? And to what might one attribute the success which one will then experience, if not to this very work?

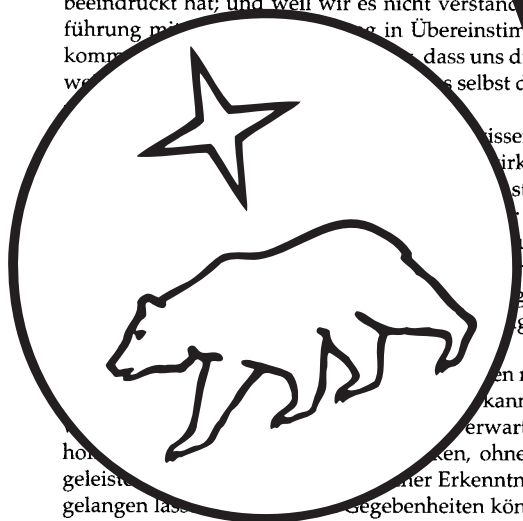
The outcome, therefore, of all these observations is that frequent and well-understood exercise is the infallible route to perfect execution on the harpsichord, and it is on that basis that I have conceived a particular method of renewing in fingers movement imparted to them by Nature and of increasing the freedom of that movement.

This method is the simple technique of which I have already spoken: I am going to propound its rules and I think one can hardly avoid following them exactly and by degrees, for apart from their being founded upon logic, quite recent experience has assured me of their efficacy.

The symbols 1., 2., 3., 4. and 5. are to denote the fingers of which I shall be speaking, fingers which are to be employed wherever they are placed beside notes, so that 1. will denote the thumb, 5. the little finger, and 2., 3. and 4. the other fingers accordingly.

First, it is necessary to sit at the harpsichord with the elbows higher than the level of the keyboard, so that the hand can drop on to the keyboard merely by the natural movement of the wrist joint. It is so that the hand should drop as of itself on to the keyboard that the elbows have to be higher than the level of this latter, and they are never too high so long as the 1. and 5. can rest on the edge of the keys.

At the same time as the 1. and 5. touch the edge of the keys, the elbows must fall unconcernedly to the sides, into their natural position, a position which should be strictly observed and never distur-



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Man muss versuchen, erst die notwendige Beweglichkeit der Finger zu erwerben und jedem von ihnen seine eigene Bewegungsfreiheit zu geben, bevor man ihre Stärke erprobt. Deshalb empfehle ich, sie anfangs nur auf die Klaviatur zu setzen, um sich daran zu gewöhnen, die Entfernung vom einen zum anderen mit derjenigen zwischen den Tasten in Beziehung zu bringen. Da man jedoch zunächst Mühe hat, jeden Finger sich selbständig bewegen zu lassen, könnte die weitere Mühe, die Tasten herunter zu drücken, bewirken, dass die notwendige Vervollkommenung im Bewegungsablauf gestört wird. Man sollte also gut Acht geben, dass der Widerstand der Tasten nicht [allzu sehr] den Fingerbewegungen entgegen steht; daher kann die Klaviatur, auf der man [anfangs] übt, nie zu weich [im Anschlag] sein. Doch in dem Maß, wie die Finger bei ihrer Bewegung an Kraft gewinnen, kann man sie einer [im Anschlag] weniger weichen Klaviatur aussetzen und so schrittweise dazu kommen, sie die [im Anschlag] härtesten Tasten herunter drücken zu lassen.

Diese Übung wird zunächst mit jeder Hand einzeln ausgeführt; erst dann, wenn man die Führung der Finger gemäß oben stehender Erklärung meistert, übt man sie mit beiden Händen zusammen. Man lässt eine Hand vor der anderen mit beliebig vielen Tönen beginnen – bald mit mehr, bald mit weniger; schließlich versucht man es auf alle nur möglichen Arten, bis man eine so gute Gewöhnung der Hände wahrnehmen kann, dass keine Gefahr mehr besteht, diese könnten wieder verdorben werden. Das lässt sich gewiss nicht in einem Tag erreichen, aber diese Methode verkürzt das zum Erreichen des gewünschten Grades an Vollkommenheit notwendige Studium ungemein.

Obgleich diese Übung sehr einfach ist, führt sie ganz unmerklich zur best möglichen Spielweise auf dem Cembalo, und wiederhole noch einmal: Man gewöhne zuerst die Hand daran, die Finger zu tragen. Die Abstände zwischen den einzelnen Fingern durch verhilft man jedem von ihnen die größtmögliche Beweglichkeit; man gewöhne sich, die Finger nicht zu senken, sondern sie nach jeder Bewegung nach oben zu heben, so dass sie sich in der Bewegung nicht behindern. Ein Lehrer nur die Anweisungen in der Vorrede, die er beobachtet werden, verfehlen wird.

Die Übung enthalten sich auf der gleichen Tafel der Vorrede hinzugefügt, die Verwendet worden.

Später, wenn man schnell, heißt dies *Roulement*; wären die Noten dagegen auseinander liegend, so hieße es *Batterie*. Um ein *roulement* über dasjeniger dieser Lektion hinaus fortzusetzen, muss man sich nur daran gewöhnen, den 1. Finger unter irgendeinem beliebigen anderen hindurch und einen dieser anderen Finger über den 1. hinweg zu führen. Ein solches Vorgehen ist ausgezeichnet, vor allem dann, wenn man auf #- oder b-Vorzeichen trifft; es erleichtert sogar noch die Ausführung gewisser *batteries*, von denen man ein Beispiel auf der folgenden Tafel findet [siehe unten *les Cyclopes*].

Zu beachten ist, dass der Finger, der auf diese Weise über oder unter einem anderen hindurch geführt wird, durch seine eigene Bewegung zu der gewünschten Taste gelangt.

Man meide so weit als möglich, ein[e Note mit einem] #- oder b-Vorzeichen mit dem 1. oder 5. [Finger] anzuschlagen, vor allem bei den *Roulements*; vielmehr sollte so verfahren werden, dass der 1. [Finger] sich dann auf der dem #- oder b-Vorzeichen voran gehenden Taste befindet; denn dies kann die Ausführung erleichtern.

Häufig spielt man ein und dasselbe *roulement* mit beiden Händen, deren Finger in diesem Fall abwechselnd aufeinander folgen. Ein Beispiel hierfür findet sich in dem Stück namens *les Tourbillons* [siehe S. 50], wo der Buchstabe *d.* die rechte, der Buchstabe *g.* die linke Hand bezeichnet.

gers grow stronger in their movement, they may be promoted to a keyboard which is less soft and so on by degrees, until they can play on the hardest of keys.

This Lesson should first be practised by each hand separately and only then when one feels one has mastered control of the fingers as explained above, may both hands be exercised jointly. Start off with one hand before the other, playing as many notes as desired, sometimes more and sometimes less; in short, apply every possible method until it is certain that the hands have become so well accustomed that there is no fear of their being spoiled. This state of affairs is not achieved in a day, though once achieved, it renders infinitely shorter the amount of study necessary to reach the desired degree of perfection.

This Lesson, although very simple, is the imperceptible route to the most perfect execution on the harpsichord. First get the hand accustomed to supporting the fingers; space the fingers out to correspond with the arrangement of the keys; see that every finger acquires a separate movement; get used to lifting one, then lowering the other. The strength behind them, their weight, and their movement become equalised in time; one also attains equality in movement of hands in parallel and contrary motion. In short, so long as the teacher is attentive, he ensures that all the foregoing remarks are observed, the other lessons and in the *Agréments* which have been practised after this lesson, it is, generally speaking, almost certain that good execution will be developed.

Without knowing more than is contained in this Lesson, it is possible to learn the short *Menuet* on the same piece [cf. p. 16], care having been taken to mark in the fingerings and to set out the graces-notes.

When the hands pass quickly over the notes of the Lesson, this is called a *Roulement*, and if the notes of this Lesson were disjointed, they would be called a *Batterie*. To continue a *roulement*, making longer than that of the Lesson, one need only go with the thumb over the 1st finger under any desired finger and to passing over the other fingers over the 1. This method is excellent, particularly when the *roulement* includes *Sharps* and *Flats*, more especially, it facilitates the practice of certain *batteries*, an example of which is given on the following sheet [cf. below under *les Cyclopes*].

When the finger which so passes over or under any other reaches the key which it is desired to play by its own, individual movement.

And, so far as possible, playing a *sharp* or a *flat* with the 1. or 5., especially in the *Roulements*, endeavouring to ensure when a *sharp* or a *flat* is to be played that the 1. is resting on the preceding key, as this will facilitate execution.

The same *roulement* is often executed with two hands, the fingers then following one another consecutively. An example of this is to be found in the piece entitled *les Tourbillons* [cf. p. 50], where the letter *d.* [Droite] indicates the right hand and the letter *g.* [Gauche] the left hand.

In *roulements* of this kind, the hands pass over another; one must watch, however, that the sound of the first key to which one hand passes is so joined to the preceding sound as if they had been played by fingers of the same hand.

In this case the fingers follow the order indicated in the lesson, the 5. being used as little as possible.

There are *batteries* where the hands pass over another in the same way: this is not difficult to practise provided that attention is given to the foregoing remarks concerning the merging of the sounds.

There are two other types of *batteries*, an example of which will be found in the piece entitled *les Cyclopes* [cf. p. 52]: in one of these *batteries*, the hands, between them, make the consecutive movement of two drumsticks, whilst in the other the left hand passes over the right to play, alternately, the Bass and the Treble.

I believe that these latter *batteries* never appeared before; and I might add in their favour that not only the ear but also the eye derives pleasure from them.

The execution of the various *batteries* and *roulements* depends first and foremost on the suppleness of the wrist, this being achieved by soft, light movements, keeping the elbow joint as a fixed point when



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

In dieser Art des *roulement* wird eine Hand über die andere hinweg geführt, doch sollte man darauf achten, dass der Ton der ersten Taste, auf die eine der Hände übergeht, so an den vorher gehenden Ton gebunden ist, als ob die Töne von den Fingern der gleichen Hand angeschlagen würden.

Die Finger folgen hier der Anordnung dieser Übung, und man sollte sich dabei des 5. [Fingers] nur so wenig als irgend möglich bedienen.

Es gibt *batteries*, wo die Hände gleichfalls eine über die andere geführt werden: Dies ist nicht schwer auszuführen, vorausgesetzt, man beachtet das, was zuvor im Hinblick auf die Bindung der Töne gesagt worden ist.

Man kennt zwei Arten von *batteries*, zu denen man Beispiele in dem Stück namens *les Cyclopes* findet [siehe S. 52]. In der einen Art dieser *batteries* bewegen sich beide Hände aufeinander folgend wie zwei Trommelschlegel; in der anderen gleitet die linke Hand über die rechte, um abwechselnd den Bass und Diskant anzuschlagen.

Ich glaube, dass diese letzteren *batteries* mir zu eigen sind; zumindest aber sind in dieser Art noch keine anderen gedruckt worden. Und ich darf zu ihren Gunsten sagen, dass das Auge hierbei an jenem Vergnügen teilnimmt, welches das Ohr durch sie empfängt.

Die Ausführung dieser verschiedenen *batteries* und *roulements* hängt vor allem von der Geschmeidigkeit des Handgelenks ab, indem man sich übrigens weicher und leichter Bewegungen bedienen muss, und indem man die [anfangs] festgelegte Stellung des Handgelenks bewahrt, wenn die *batterie* den Span der Hand überschreitet.

Sobald man feststellt, dass der Körper auszubildet ist, verringert man nach und nach die Höhe des Sitzes, bis die Ellbogen sich ein wenig unterhalb der Klaviatur befinden. Dies zwingt nun dazu, die Klaviatur geschmeidig zu halten, und verschafft man sich so alle Bindung, die man in ihn legen kann.

Bei den *cadences* [siehe S. 11] führt, muss man sich nicht scheuen, so hoch als möglich zu heben. Je mehr Bewegung vertraut wird, desto größer wird die Bewegung, und desto mehr wird sich zum Ende hin überstürzt zu spielen. Man muss ihren Abschluss auf ganz natürliche Weise einmal daran gewöhnen, dann den Rest mündlich zu lehren, und in Stunden ausgeben, die sich arg zu vergehen scheinen. Setzt vor Augen, dass man, je mehr man hält, desto mehr Fortschritte macht; je länger man langweilen, wird fast immer von seinen

In diesem Buch kann man transponieren; beispielsweise die *sette* [von E] nach C [siehe S. 34] und die *Rondeau* nach D [siehe S. 32] transponiert werden, damit man sie zusammen mit einer Viola da gamba spielen kann.

Im Allgemeinen kann man diejenigen *doubles* und *reprises* eines *Rondeau* weglassen, welche man zu schwierig findet.

Kann eine Hand nicht leicht zwei Tasten greifen, kann man diejenige [Taste] weglassen, die für die Melodie nicht unbedingt notwendig ist; denn niemand soll zu Unmöglichem angehalten werden.

Diese Methode diene als Einführung zu einem vollständigen System der Spieltechnik auf dem Cembalo, welches ich bald herauszugeben hoffe. Der Nutzen dieser Technik ist noch nicht bekannt geworden, und er wird vor allem beim Begleiten spürbar werden: Ich erspare dadurch dem Gedächtnis eine Vielzahl von Regeln, die man im übrigen erst anwenden kann, nachdem es einem gelungen ist, sie vom Verstand in die Fingerspitzen übergehen zu lassen.

Was ich im Bezug auf das Cembalo gesagt habe, ist gleichfalls für die Orgel zu beachten.

the particular *batterie* extends outside the span of the hand.

When it is felt that the hand has been developed, the height of the stool may be gradually reduced until the elbows are slightly below the level of the keyboard, so that the hands have, of necessity, to be held as if glued to the keyboard, affording the player's touch the maximum degree of contact.

When practising *tremblements* or *cadences* [cf. p. 16], only those fingers which are in use should be raised as high as possible. However, as the movement becomes familiar, these fingers are raised less and less and the considerable movement employed at the outset is finally replaced by a movement which is light and brisk.

Take great care not to rush the end of the *cadence* in terminating it, for it will close naturally once one has grown accustomed to it.

I leave it to the instructor to teach the rest verbally, especially as everything emanates from the basic principles which I have just outlined. It must be remembered, though, that the more one perseveres with the first principles, the further one will advance in one's career, for he who wearsied of these principles is almost always the dupe of his impatience.

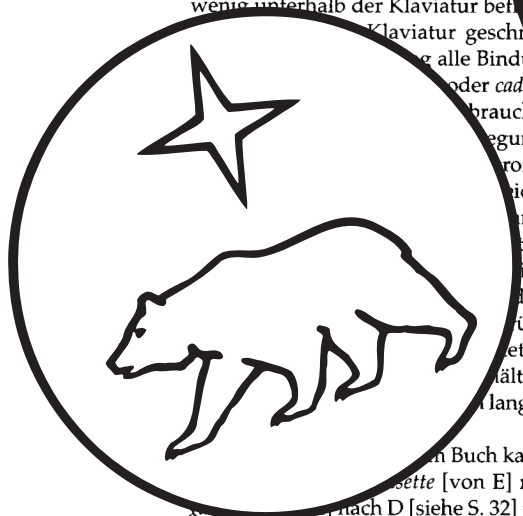
There are some pieces in this book which can be transposed, for example the *Musette* can in particular be transposed [from E] to the key of C [cf. p. 34] if it is to be played together with a viol, and the *Rondeau* [cf. p. 32] to D [cf. p. 32].

On the whole, the *doubles* and the *reprises* of a *Rondeau* which will be found to be too difficult, can be omitted.

Where the hand cannot reach two keys together, do not try to play whatever is not absolutely essential to the melody, because the player must not be bound by the impossible.

This method serves as an introduction to a complete system of harpsichord fingering technique which I hope to provide soon. The utility of this technique has not yet made itself known, and this is especially in accompaniment that it will best be appreciated. I have endeavored to spare the memory an infinite number of rules which can be applied only when one knows how to pass them off on judgement to the finger-tips.

All that I have said with regard to the harpsichord applies in like manner to the organ.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7

LE RAPPEL
des
Oiseaux

A musical score for a piece titled 'LE RAPPEL des Oiseaux'. The score is written on ten staves, with the first two staves at the top and the remaining eight staves grouped together. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and notes. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the middle of the score. In the lower-left corner, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.

E 1736, pp./S. 7-8

(Bibliothèque Municipale de Lyon)

LE RAPPEL des Oiseaux

du livre de 1724 · from the book of 1724 · aus dem Buch von 1724

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[illegible]

13

Der Freireiter

15



Le sepro
Sample page

18

Musical score for 'The Little Boat' (March). The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp), and consists of 24 measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The bass line consists of eighth notes and rests. The score is divided into two systems of 12 measures each. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a final double bar line. The score is written on a white background with black musical notation. The title 'The Little Boat' is written in a decorative font at the top left. The number '18' is written in the top left corner. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The bass line consists of eighth notes and rests. The score is divided into two systems of 12 measures each. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a final double bar line. The score is written on a white background with black musical notation.

[illegible]

Courante

4

8

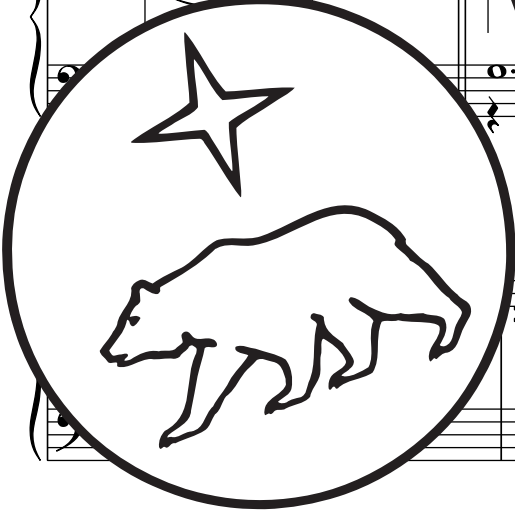
15

17

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1.^e Reprise.

2.^e Reprise.



The image shows a page of musical notation for a piece titled 'Courante'. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system starts with a treble and bass clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The second system starts with a measure rest. The third system starts with a measure rest and includes first and second endings. The fourth system starts with a measure rest and includes a second ending. The fifth system starts with a measure rest and ends with a double bar line. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on the page. A circular logo featuring a stylized bear and a star is located on the left side of the page.

Gigue en Rondeau

6 1.^{re} Reprise.

fin.

12 2. Reprise.

24

30

1) 2)



The musical score is for a piece titled 'Gigue en Rondeau'. It is written for piano in G major (one sharp) and 6/8 time. The score consists of several systems of staves. The first system starts with a repeat sign. The second system begins at measure 6 and includes a first repeat section ('1.^{re} Reprise.') and a 'fin.' marking. The third system starts at measure 12 and includes a second repeat section ('2. Reprise.'). The fourth system starts at measure 24. The fifth system starts at measure 30 and includes a first ending bracket ('1)') and a second ending bracket ('2)') leading to a final repeat sign. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page.

1) E 1731d

2) E 1731b & 1731d

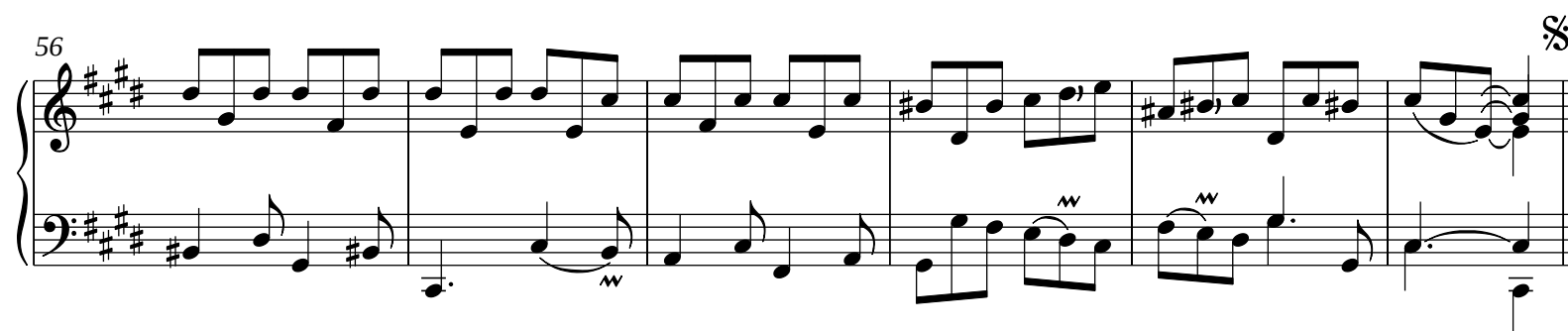
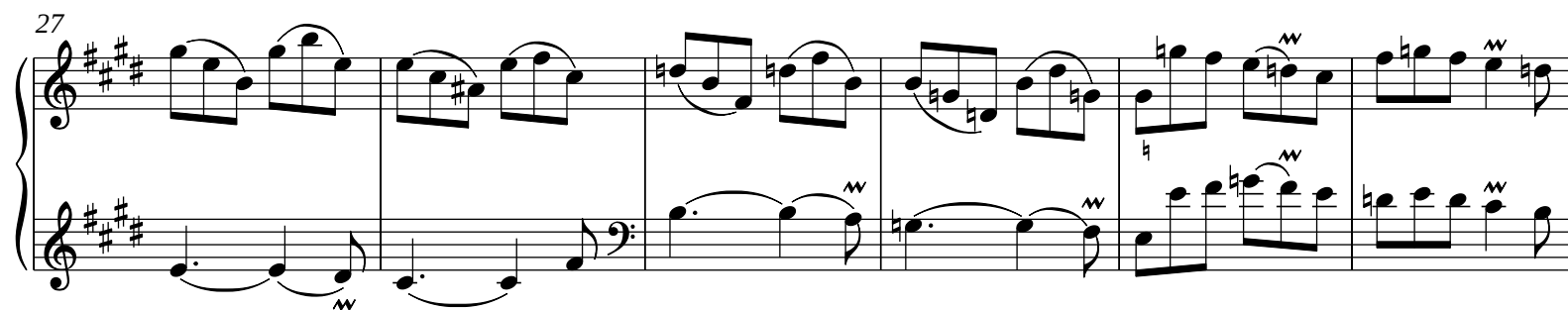
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



LE RAPPEL des Oiseaux

1)

5

9

19

23

2)



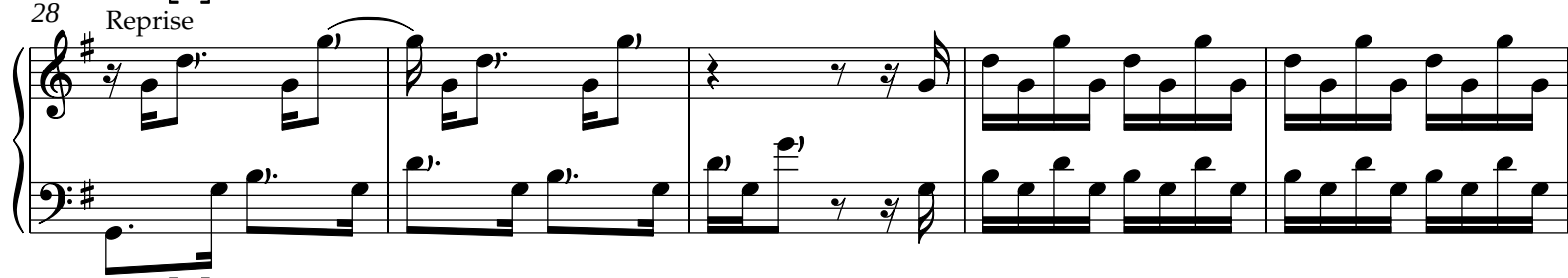
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The musical score is for a piece titled 'LE RAPPEL des Oiseaux'. It is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The third system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some specific markings like '1)' and '2)' above certain notes, and a 'w' marking above a note in the fourth system. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the middle of the page.

1) Pour l'exécution, voir la table des agréments, p. 16. / For execution see the table of ornaments, p. 16. / Zur Ausführung siehe die Verzierungstabelle, S. 16.

2) E 1731d sans / without / ohne ∞

28 **Reprise** 



33 



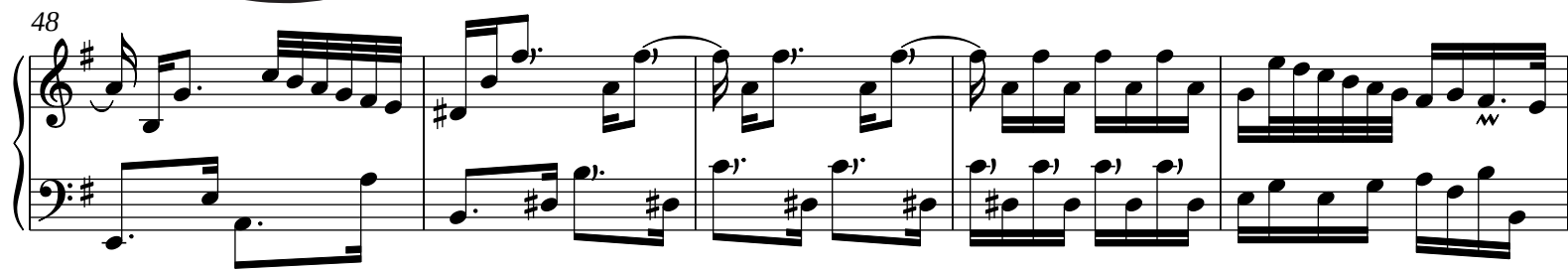
38



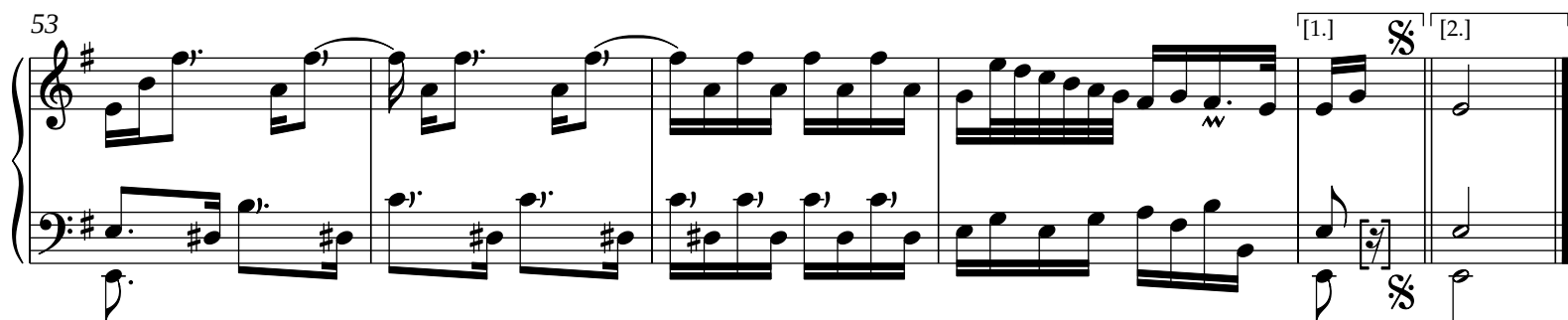
4



48



53



[1.]  [2.]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

13

petite Reprise

17

double du 2.^d Rigaudon

5

13

petite Reprise

17

Musette en Rondeau

tendrem:^{[en]t}

1)

fin.

1.^{re} Reprise.

9

2)

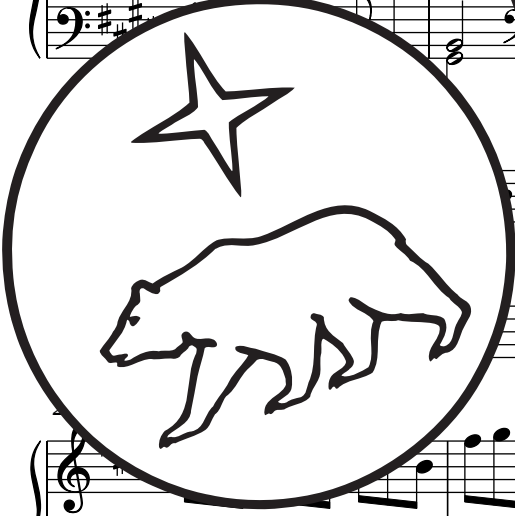
3)

2.^{de} Reprise

17

4)

34



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

1) E 1731d:



2) E 1731d:



3) E 1731d:

4) E 1731d: sans / without / ohne 

* Au sujet de l'ordre de Tambourin et de La Villageoise, cf. Préface, p. VIII.
 For the order of Tambourin and La Villageoise cf. Préface, p. XIV.
 Zur Reihenfolge von Tambourin und La Villageoise siehe Vorwort, S. XXI.

1) E 1736

2) E 1731d sans / without / ohne

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

43



48



52



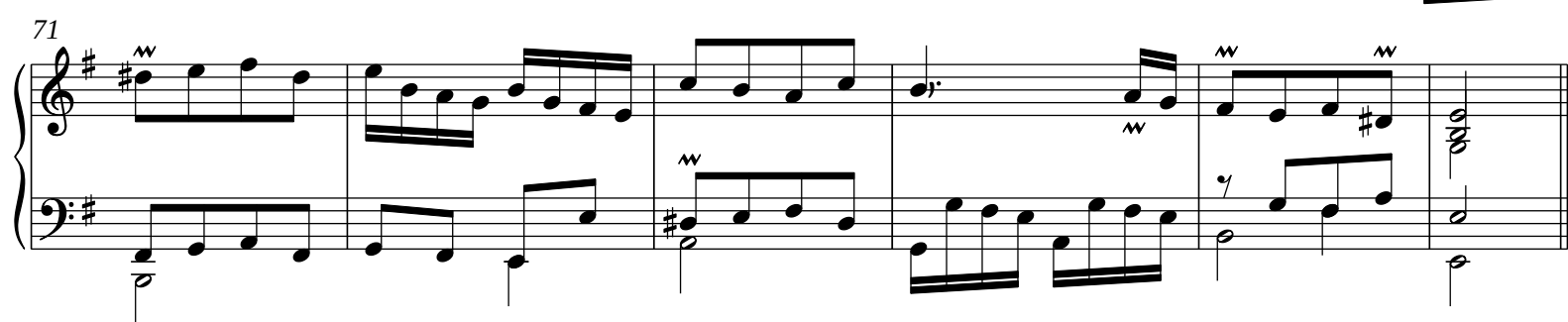
56



66



71



Les TENDRES PLAINTES

Rondeau

7

[2.+3.] 1)

14 2) 1.^{re} Reprise.

21 2) 2.^{de} Reprise.

35

42 3) (d.) 2)

1) E 1731d sans / without / ohne !

2) E 1731d sans / without / ohne —

3) E 1731d

Nottes Egales

5

[1. 4.] [2.] 1.^{re} Reprise.

fin.

11

16

2.^e Reprise.

27

32



1) E 1731d sans / without / ohne)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

21 [2.^e Reprise]

24

27

30

36

39

1)

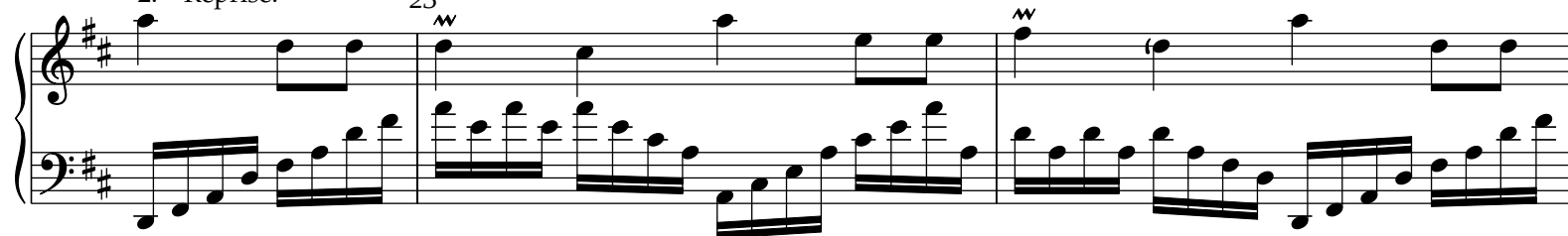


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

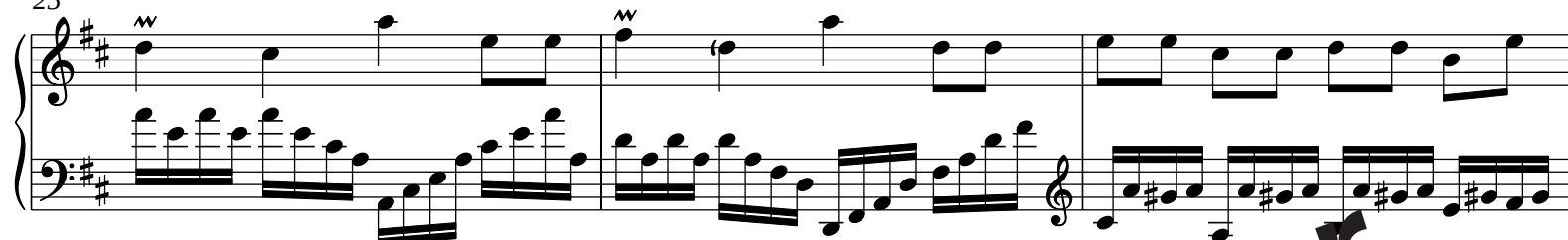
1) E 1731d sans / without / ohne

2.^{de} Reprise.

23



25



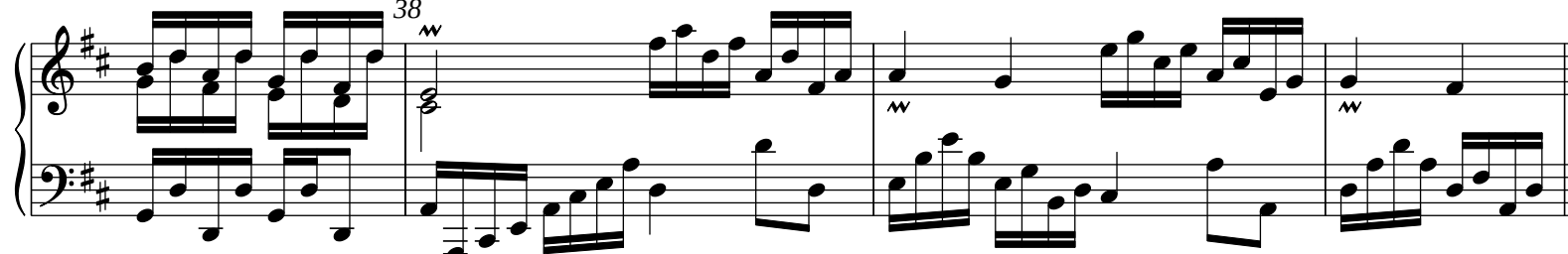
28



31

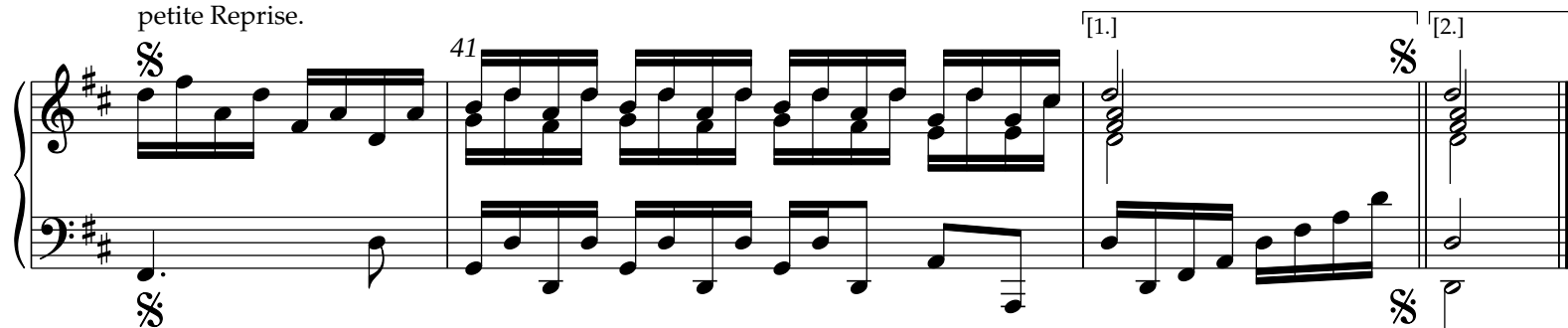


38



petite Reprise.

41



[1.]

[2.]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

27

31

35

39

[1.] [2.]

petite Reprise.

43

47

LA JOYEUSE

Rondeau

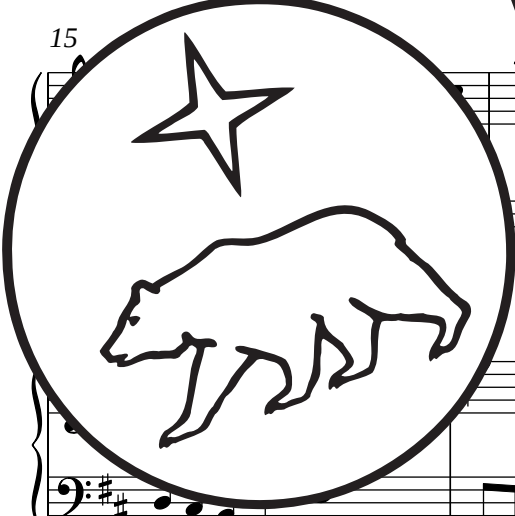
Sheet music for the piece "LA JOYEUSE" (Rondeau). The music is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The score includes measures 1 through 28, with a first reprise starting at measure 10 and a second reprise starting at measure 24. The piece concludes with a "fin." marking.

Measure numbers: 1, 5, 10, 15, 24, 28.

Reprise markings: 1.^{re} Reprise. (at measure 10), 2.^e Reprise. (at measure 24).

Other markings: [S] (at measure 1), [S] (at measure 24), [S] (at measure 28), fin. (at measure 10).

Watermark: Bärenreiter Leseprobe Sample page



LA FOLLETTE

Rondeau

7 1.^{re} Reprise.

fin.

14

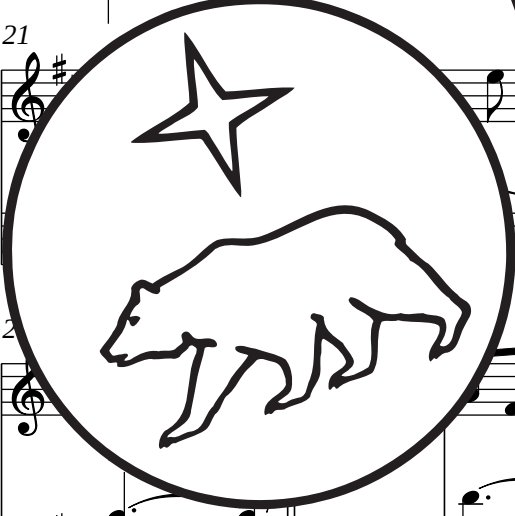
21

33

39

1) E1731d sans / without / ohne)

BA 6581



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Reprise.

39

[2. 7]

45

52

2)

59

65

72

[1.] [2.]

2)

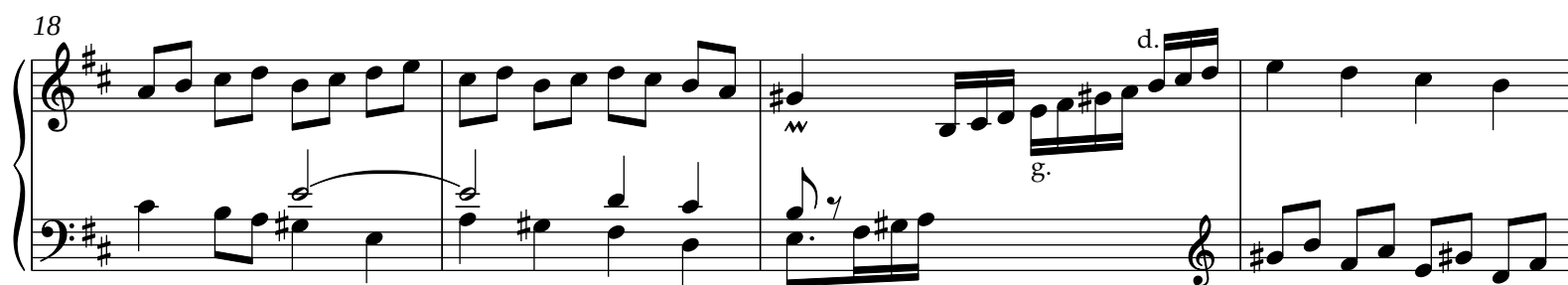
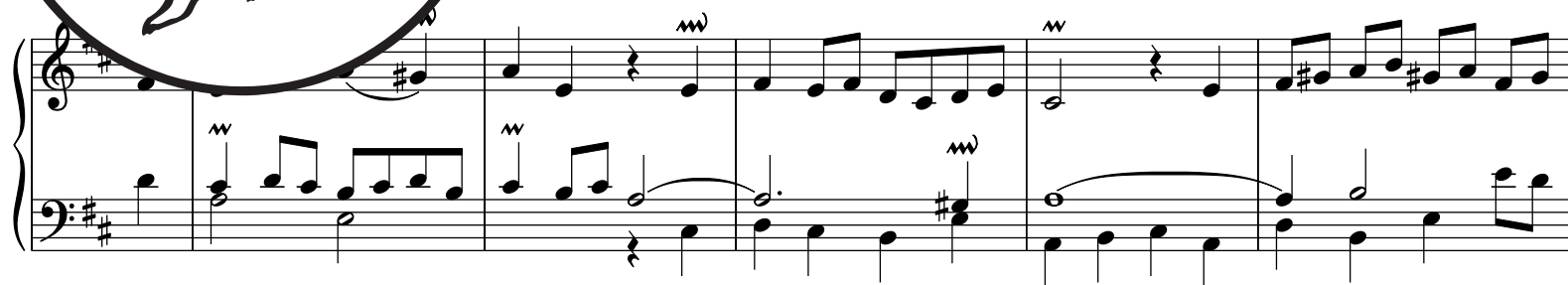
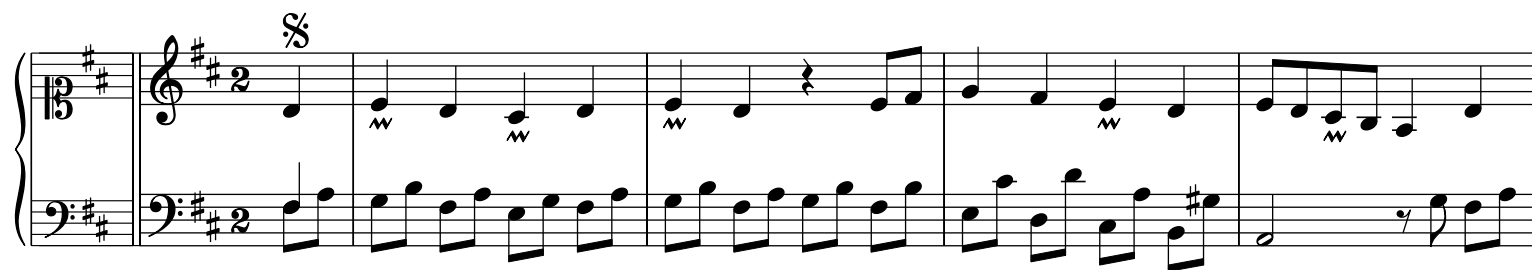


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

2) E 1731b-d sans / without / ohne) 3) E 1731b-d sans / without / ohne w

LES TOURBILLONS

Rondeau



1) E 1731d sans / without / ohne

22

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is in 2/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is in 2/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

[illegible]

31

A musical score for a piano piece, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a fermata. A large, stylized watermark reading 'Bärenreiter Probe' is overlaid diagonally across the page. The page number '31' is located in the top left corner.

38

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The score includes a large, ornate initial 'd.' at the beginning of the first staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final cadence. The bass line provides a simple accompaniment, with a final cadence. The score is marked with a '38' at the beginning of the first staff.

[illegible]

1) E1731a, c, d & E 1736 sans / without / ohne

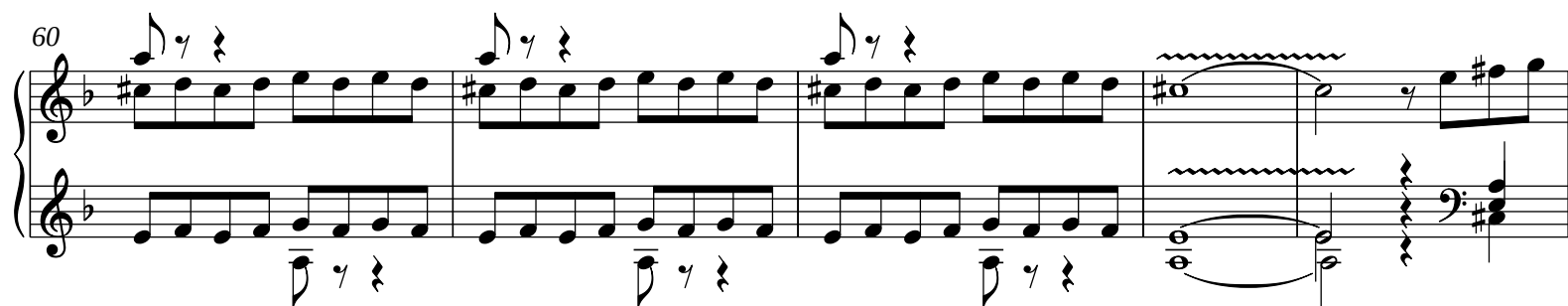
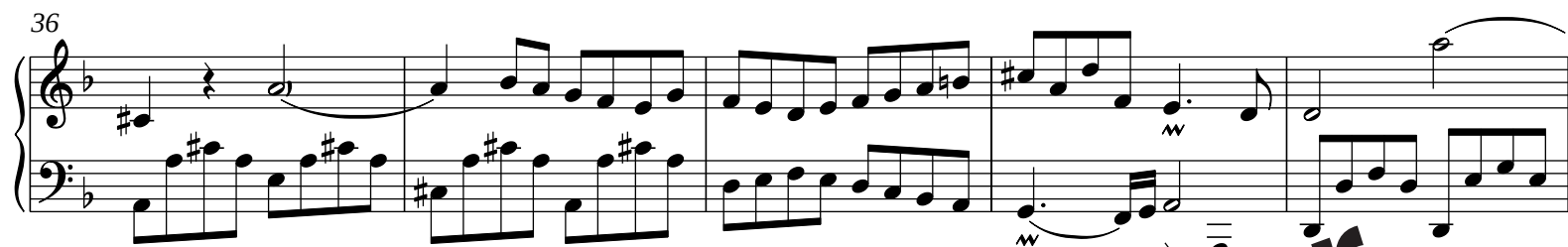
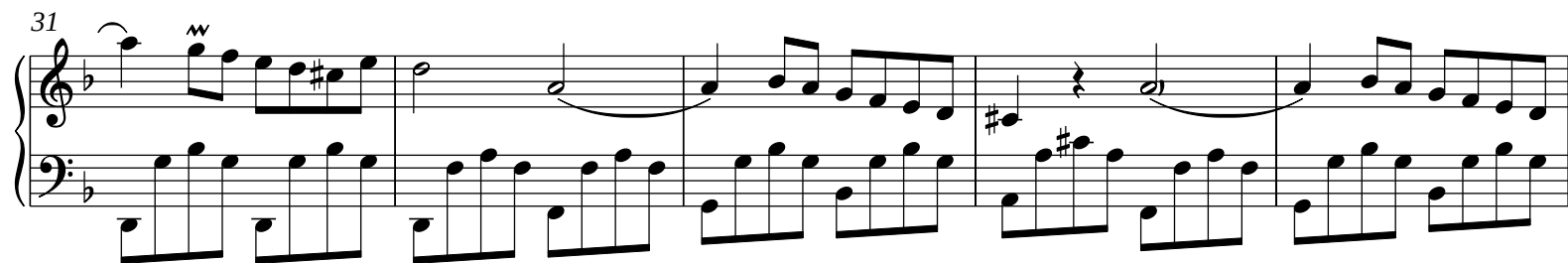
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



65

69

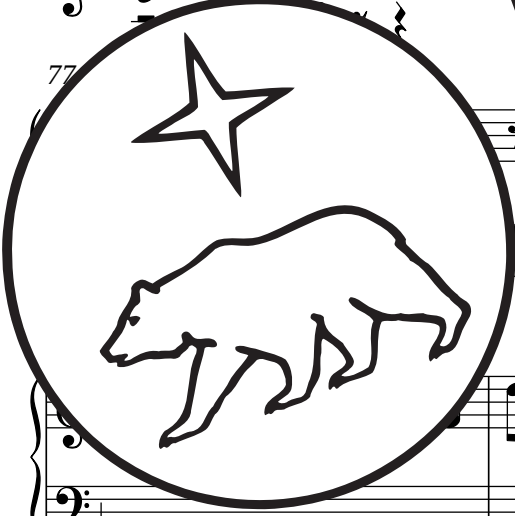
73

77

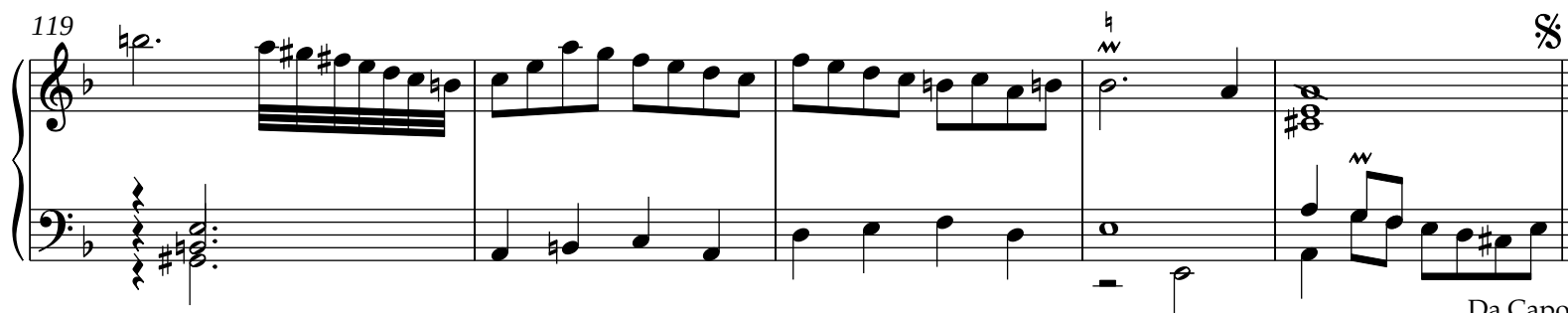
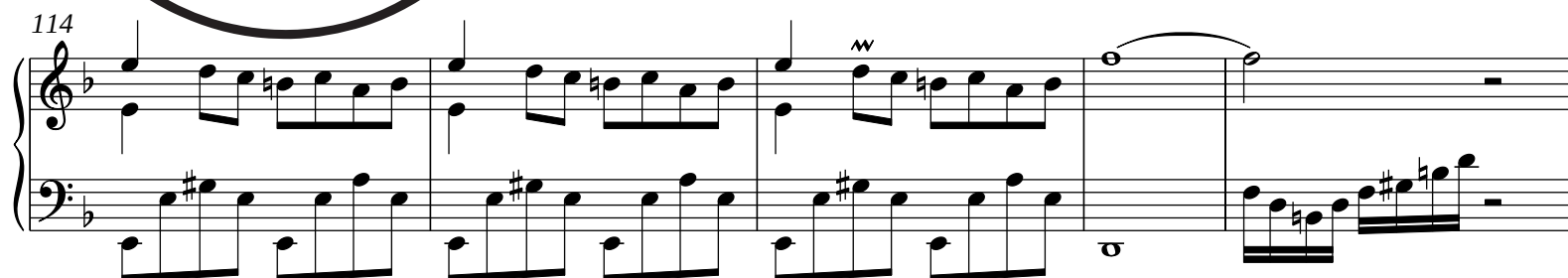
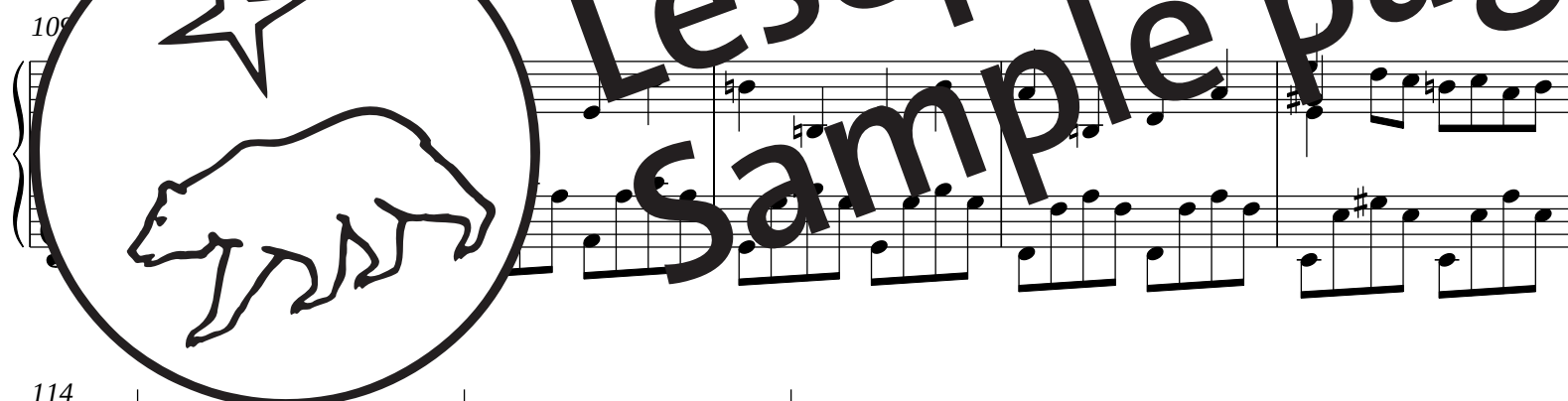
85

89

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Musical score for piano, measures 65 to 89. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a continuous melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The bass line is primarily composed of quarter and eighth notes. The score is divided into systems of two staves each. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. A circular logo with a bear and a star is located on the left side, overlapping measures 77 and 78.

2.^{de} Reprise

Da Capo

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

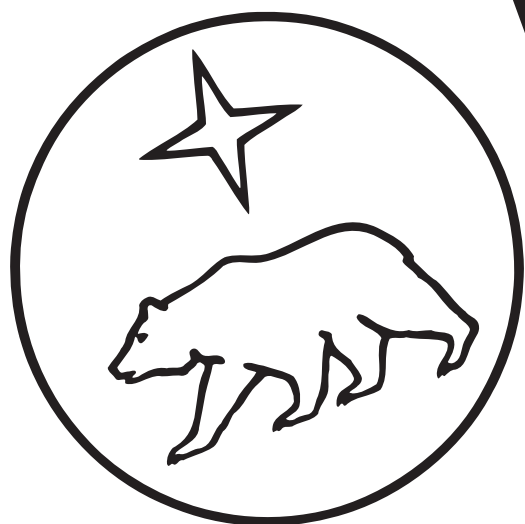


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

LA DAUPHINE

(Paris, 1747?)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

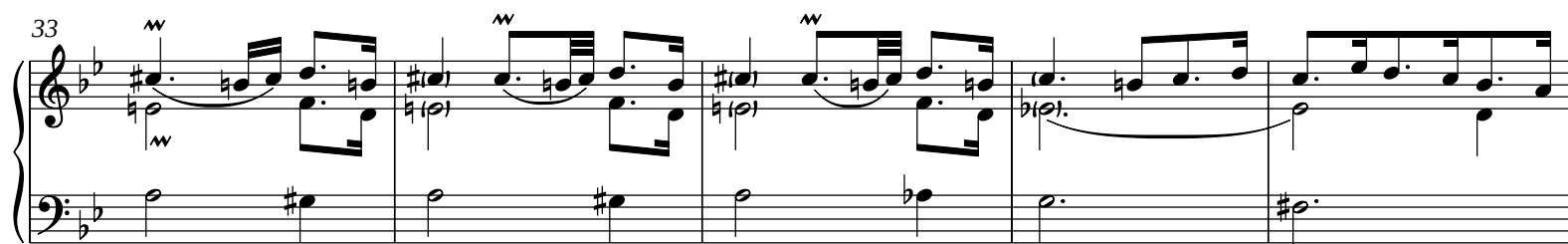
La Dauphine



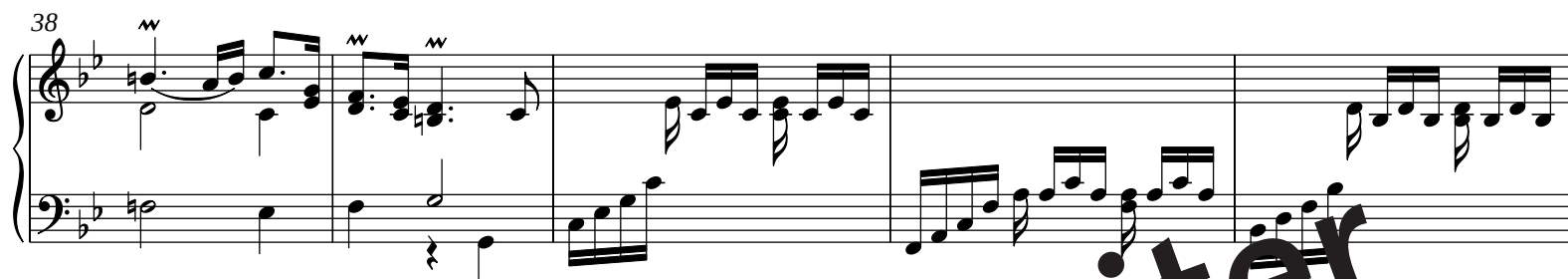
The musical score is written for piano and organ. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the center of the page. A circular logo on the left side of the score depicts a bear walking under a star.

The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 14, 23, and 27 indicated. The organ part is marked with a 'p.' (piano) and the piano part with a 'p.' (piano). The score includes repeat signs and first/second endings.

33



38



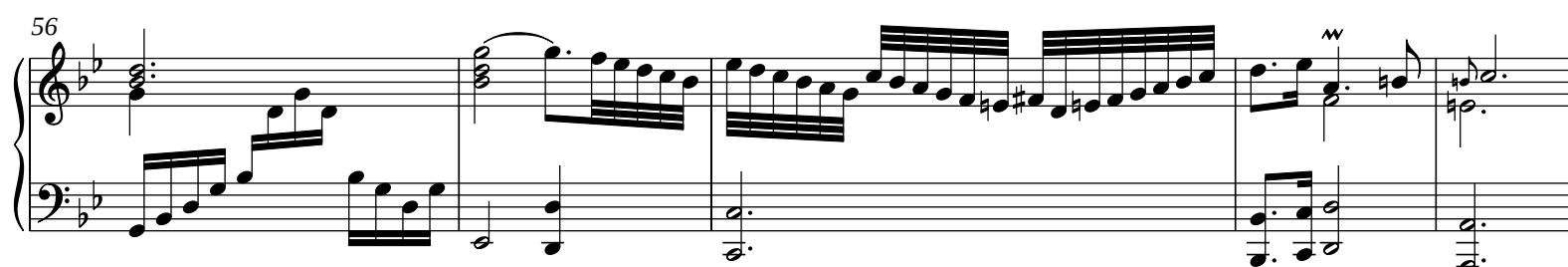
43



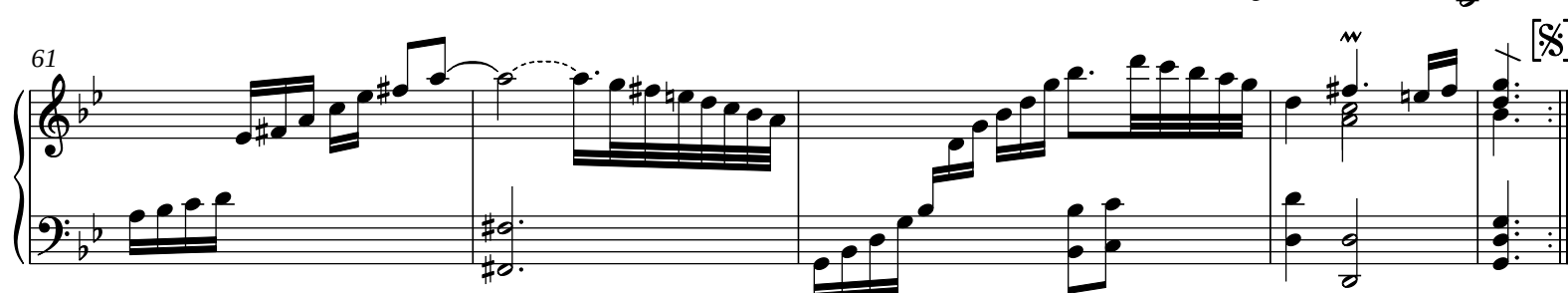
47



56



61



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

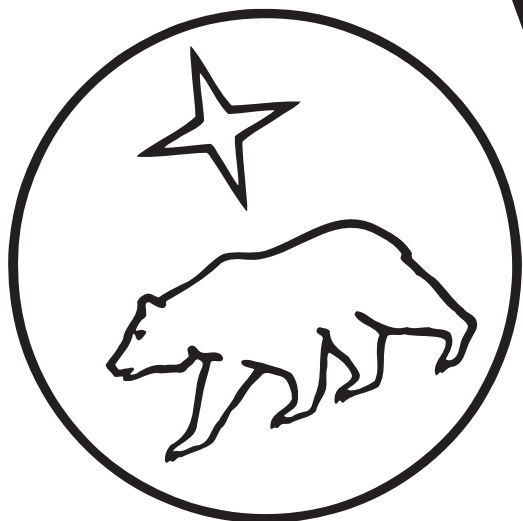
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

LES PETITS MARTEAUX



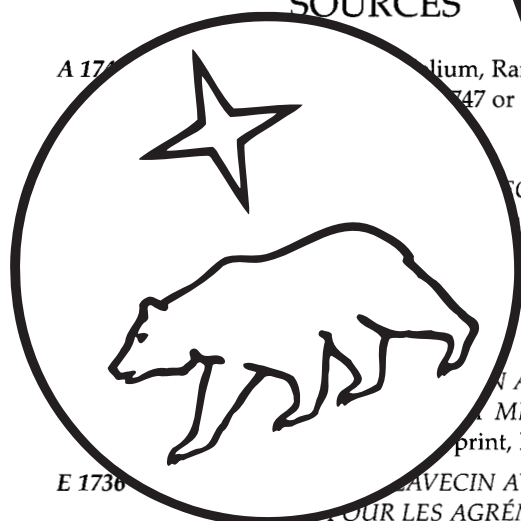
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CRITICAL COMMENTARY

I. ABBREVIATIONS

A	Alto
B	Bass
LH	Left-hand staff
m.	Measure
p.	Page
RH	Right-hand staff
S	Soprano
T	Tenor
—	Italics

II. SOURCES



A 1705/06, *Pieces de Clavecin*, Rameau's
1747 or later
PIECES DE CLAVECIN
Paris, 1705/06
second«
Paris, 1747
AVEC UNE
MECHANIQUE
print, Paris, 1724
E 1736 AVEC UNE
POUR LES AGRÉMENTS,
sixth print of E 1724, Paris, 1736

Ms. Arsenal *Receüil [!] de pieces de clavecin de differents auteurs Italiens et françois, manuscript written by an unknown scribe, Paris, ca. 1750*

Ms. Balbastre *Recueil d'airs de plusieurs Opéras accomodées pour le Clavecin par M.^r Balbastre, manuscript written by an unknown scribe, Paris, 1756–1760*

III. SPECIAL COMMENTS

Original texts are presented in italics. All texts underlined appear in italics within the sources. Special comments include the titles and location of all pieces. The original symbols $\sim$ and $\sim$ in 3-time measurement have been replaced by the equivalent modern rests $\sim$, $\sim$ and $\sim$.

Pieces de Clavecin (1705/06)

E 1705/06, pp. 1–2: *Prélude*

E 1705/06, pp. 3–4: *Allemande*

m. 20: 5: 7th–8th notes $\sim$ instead of 32

E 1705/06, p. 5: 2.^e *Alemande*

after m. 28b: $\sim$ instead of $\sim$

E 1705/06, p. 6: *Coran*

after m. 1: $\sim$ instead of $\sim$

E 1705/06, pp. 7–8: *Gigue*

E 1705/06, p. 9: 1.^{ere} *Sarabande*

E 1705/06, p. 9: 2.^e *Sarabande*

E 1705/06, p. 10: *Vénitienne*

time signature at beginning: 3/2

m. 1 (instead of m. 2), RH and LH: $\sim$

m. 33 (instead of after m. 33), RH and LH: $\sim$

m. 54 (instead of after m. 54), RH and LH: $\sim$

E 1705/06, p. 11: *Gavotte*

after m. 32: $\sim$ instead of $\sim$

E 1705/06, p. 12: *Menuet*

E 1705/06, p. 12: table of ornaments (see facsimile on p. 1)

Pieces de Clavessin avec une Methode pour la Mechanique des Doigts (1724)

E 1724, [p. II]: table of ornaments and *Menuet en Rondeau* (see facsimile on p. 16)

E 1724, [pp. III–VI]: *DE LA MECHANIQUE / DES DOIGTS / SUR LE CLAVESSIN* (see facsimile on p. 17f.)

E 1724, pp. 1–2: *Allemande*

m. 15, B: A₁ instead of B₁

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.