

RAMEAU

Pièces de Clavecin Nouvelle édition intégrale

New Edition of the Complete Keyboard Works
Neue Ausgabe sämtlicher Clavierwerke

II

Les Livres de · The Books of · Die Bücher von
1726/27 & 1741

Urtext

Edition par · Edited by · Herausgegeben von
Siegbert Rampe



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA06582

TABLE · CONTENTS · INHALT

Préface	III	Pieces de Clavecin en Concerts (1741)	
Sources	III	<i>adaptées au clavecin par Jean-Philippe Rameau & Siegbert Rampe</i>	
Technique d'édition et pratique d'interpretation	V		
Remarques sur les œuvres	VI	Avis aux concertans	46
Preface	IX	Avis pour le clavecin	46
Sources	IX	Avis pour la flute substituée au Violon	46
Editorial Method and Performance Practice	XI	Avis pour la viole	47
Commentary on the Works	XII		
Vorwort	XV		
Quellen	XV	PREMIER CONCERT	
Editionstechnik und Aufführungspraxis	XVII	LA COULICAM Rondement	50
Bemerkungen zu den Werken	XVIII	LA LIVRI Rondeau gratuit (<i>Version originale de Rameau</i>)	52
		LE VÉZINET. Gaiment, sans vîtesse	53
Fac-similés · Facsimiles · Faksimilia	XXI, XXII, 1, 2, 5, 13		
	44–47, 49, 76, 86, 91	DEUXIÈME CONCERT	
		LA LABORDE. Rondement	56
		LA BOUCON AIR, gracieux	60
		L'AGAÇANTE Rondement (<i>Version originale de Rameau</i>)	62
		Premier Menuet	64
		2. ^e Menuet	65
		III. ^E CONCERT	
		LA LAPOPLINIÈRE Rondement	66
		LA TIMIDE (<i>Version originale de Rameau</i>)	68
		P. ^{er} Rondeau gracieux	68
		2. ^e Rondeau	69
		P. ^{er} Tambourin	70
		2. ^e Tambourin en Rondeau	71
		IV. ^E CONCERT	
		LA PANTOMIME. Loure vive	72
		L'INDISCRETE Rondeau (<i>Version originale de Rameau</i>)	77
		LA RAMEAU	78
		CINQUIÈME CONCERT	
		FUGUE LA FORQUERAY	80
		LA CUPIS. Rondement	82
		LA MARAIS	84
		Annexe · Appendix · Anhang	
		L'INDISCRETE (<i>Version de Siegbert Rampe</i>)	88
		Compte rendu critique · Critical Commentary	
		Kritischer Bericht	89

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 tout comme Jacobi et Gilbert ont joué un rôle de pionnier. Saint-Saëns par ses adaptations de grande ampleur, avait tenté d'adapter la musique pour clavier de Rameau aux musiciens de son temps et au clavier de leur époque, les éditions de Jacobi et de Gilbert sont pour leur part immédiatement accessibles à l'instrument de leur époque.

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 tout comme Jacobi et Gilbert ont joué un rôle de pionnier. Saint-Saëns par ses adaptations de grande ampleur, avait tenté d'adapter la musique pour clavier de Rameau aux musiciens de son temps et au clavier de leur époque, les éditions de Jacobi et de Gilbert sont pour leur part immédiatement accessibles à l'instrument de leur époque. 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 tout comme Jacobi et Gilbert ont joué un rôle de pionnier. Saint-Saëns par ses adaptations de grande ampleur, avait tenté d'adapter la musique pour clavier de Rameau aux musiciens de son temps et au clavier de leur époque, les éditions de Jacobi et de Gilbert sont pour leur part immédiatement accessibles à l'instrument de leur époque.

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. Toutes les sources sont analysées dans ce qui suit et citées en détail dans le *Compte rendu critique*.

Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (1726/27)

E 1726/27. Quelques années après E 1724 (cf. Vol. I), Rameau publia un nouveau Livre, sans doute pour répondre à une demande persistante. Les deux «Nouvelles Suites» furent publiées sous le titre suivant: NOUVELLES SUITES / DE PIÈCES DE CLAVECIN / Composées par J.-P. RAMEAU. / avec des remarques sur les différents genres de Musique. / Gravées par Mlle Louïse Roessel. / Le prix broché 6.^{li} / A PARIS, / Chez L'Auteur, vis-à-vis de deux Bouleaux dans les Rois. / Le S.^r Boivin, M.^d rue St. Honoré la Réglerie. / Le S.^r Leclerc, M.^d rue du Roule la Fontaine D'Or. Avec Privilège du Roy. La datation de la publication souffre de quelques divergences. Erwin Reuben Jacobi et Kenneth Gilbert avaient choisi sans autre justification une date de publication aux environs de 1724. Bruce Gustafson et David Fuller placent l'entrepartie pour «environ 1729–30» et exposent les arguments suivants: la graveuse Madeleine Roessel se maria en septembre 1730 et se nomma dès cette date «M^{lle} Leclair». Toutefois les «Nouvelles Suites» n'étant pas encore publiées lorsque parut le Catalogue de la maison d'édition Boivin, en 1729, dont aucun exemplaire ne nous est parvenu. Ce renseignement est tiré du «*Musicalisches Lexicon*» de Johann Gottfried Walther, publié en 1732, qui imprime un catalogue des œuvres de Rameau d'après Boivin. Il indique les œuvres suivantes pour clavecin: «Des Pièces pour Clavecin de sa plume ont aussi été publiées an [-no] 1708, qui sont contenues dans le premier Livre ... Sinon, il a encore publié: le nouveau Systeme, qui coûte 3 livres: et deux Suites de Pièces pour Clavessin, qui coûtent ensemble 5 livres. cf. Music-Catalogum de Boivin, publié en 1[7]29, p. 16.» Le Livre de «1708» est incontestablement Rameau-JP-1 [= E 1705/06]; les «deux suites» ne peuvent se rapporter qu'à Rameau-JP-2 [= E 1724], qui est en vérité constitué de deux Suites (qui peuvent de ce fait être citées sous ce titre dans ce catalogue tout comme dans d'autres), proposé au prix de «5 livres» (le prix indiqué sur la page de titre de Rameau-JP-2, «7 livres», est un peu plus cher). Mais en aucun cas les mots «deux suites» ne peuvent signifier «deux Livres» (Rameau-JP-2 et Rameau-JP-3 [= E 1726/27], puisque le prix, dans ce cas, aurait pratiquement doublé).⁸

Mais ces indices semblent douteux pour deux raisons:

(1735/36), éd. par Siegbert Rampe. Cassel etc., 2004.

7 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.

8 Bruce Gustafson et David Fuller: *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699–1780*. Oxford, 1990, p. 204. Texte original en anglais p. IX.

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. I. Les Livres de 1705/06 et 1724, La Dauphine, Les petits marteaux; Vol. III. Les Indes Galantes*

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.

L'édition originale de 1741, comportant 40 pages de musique en partition avec une page de titre et deux pages d'*Avis* (cf. le fac-similé p. 46), a été réalisée par le graveur parisien Louis Huë (format haut, taille des plaques environ 21,5 x 28 cm). Louise Roussel, la graveuse de E 1724 et E 1726/27, collabora aussi à la vente de cette édition. En effet, elle avait épousé en 1730 le violoniste Jean-Marie Leclair (1697–1764), dont le nom est cité parmi les adresses de vente figurant sur la page de titre. Outre la partition, il y avait également une partie séparée pour le deuxième violon en remplacement de la gambe. Il existe au moins 14 exemplaires de E 1741.¹⁷

E 1750 En 1750 parut sous le titre *Five Concertos for the Harpsichord compos'd by Mr Rameau accompanied with a violin or german flute or two violins or viola. with some select Pieces for the harpsichord alone*. London, Printed for I. Walsh la première édition étrangère¹⁸ s'appuyant sur E 1741, qui n'est de ce fait pas prise en considération pour la présente édition.

E 1752a Cette réimpression réalisée de toute évidence à l'instigation de Rameau, a été faite sous le titre et à partir des plaques de E 1741, sauf la page de titre qui indique l'année 1752, et les *Avis*, qui remplacent les anciens. Nous n'avons donc pas tenu compte de ce tirage pour notre présente édition.

E 1752b Une deuxième réimpression avec la date 1752 a été faite à partir des plaques de la première édition. Elle peut facilement être reconnue par la page de titre, à côté des *Avis* des maisons d'édition BOIVIN, BORDIER au lieu de BOIVIN, BORDIER.

La première édition des Livres de Rameau nous avons chaque fois consulté un exemplaire de la première édition connue des Livres imprimés. Nous n'avons pas pu contrôler chacune des diverses versions imprimées. 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:

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.

17 Cf. *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 190. Pour la présente édition, nous avons utilisé les deux exemplaires en fac-similé de Carpentras et Paris.

18 Cf. *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 193.

19 Cf. *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 191.

20 Cf. *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 192.

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 double.

4. Ajouts de l'éditeur Tous les ajouts de l'éditeur sont indiqués entre [] et se rapportent aux notes, les pauses et les lettres par lesquelles sont reliés ensemble les signes de liaisons et les passages d'une portée à l'autre, et par de petits caractères en italique qui concerne les altérations. Les ajouts de l'éditeur ont pour seul but de permettre une meilleure compréhension du texte musical et ne limitent à un minimum.

5. Signes d'altération Rameau, auteur du *Traité de l'harmonie* (1722), est le fondateur des lois de l'harmonie moderne. Mais le usage qu'il fait des signes d'altération correspond à la pratique usuelle au début du XVIII^e siècle. Il fait donc apparaître un mélange qui nous semble arbitraire entre les conventions de son temps et les conventions modernes. La présente édition propose toutes les formes de signes d'altération qui se trouvent dans les sources, en dépit de la logique. Les altérations valent généralement pour toute une mesure, mais se rapportent parfois qu'à la note qui leur fait suite immédiatement; dans ce cas, l'éditeur a noté ces altérations en appariature 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 (# b h) ont été uniformisées sous la forme usuelle aujourd'hui (# b).

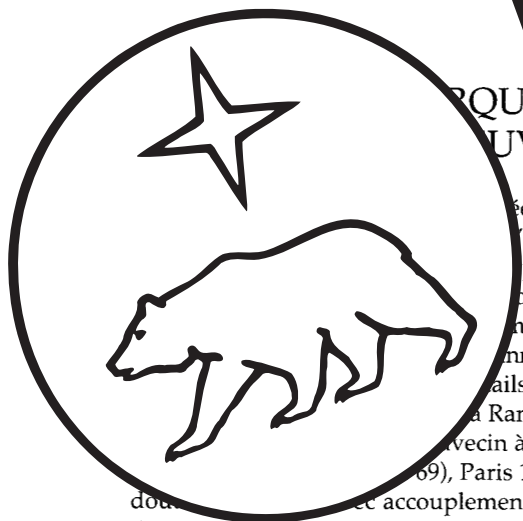
6. Notation des barres transversales La notation des barres transversales correspond en règle générale à la lecture des sources.

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^e et XVIII^e siècles, on trouve quatre symboles différents pour indiquer les reprises: *Liaison* comme ~

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 seule la section qui précède doit être reprise.²¹ 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 *L'indifférente* (p. 30), la reprise ne porte que sur l'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 (par exemple par |||: ou par ||). De ce fait, il ne faut pas non plus reprendre les deux sections dans 2.^e Menuet (p. 31)! Les premières éditions de la musique pour clavier de Rameau présentent de ce point de vue un système fort différencié de signes de reprise et de sections non répétées, et toute forme stéréotypée leur est étrangère.

9. Ornementation La notation des signes d'ornementation reprend toujours celle des sources. Pour leur réalisation, Rameau renvoie expressément dans les *Précès* de 1726/27 et *E 1741* au tableau synoptique des *Précès* de 1726/27 (cf. le fac-similé p. 91).



Les dans le présent volume. Nous attirons l'attention sur le fait que la plupart d'entre elles, bien qu'elles soient souvent posées, peuvent tout aussi bien être jouées sans. Une moderne, comme les œuvres de Johann Sebastian Bach, ne présente pas de tels détails concrets sur le clavier. Rameau, ou sur lesquels il a écrit à deux claviers (fa⁰-fa⁵) (1709), Paris 1751 (état original, sans doute avec accouplement),²² 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 de la chapelle privée de La Poplinière, et Hemsch était son accordeur de clavecins.²³

Les pièces des Livres de 1706 et 1724 semblent toutefois avoir été conçues pour des instruments plus anciens (cf. Vol. I, p. VIII). Par contre, *Les trois Mains*, tirées des *Nouvelles Suites* de 1726/27, sont destinées à un instrument dont l'étendue va de sol⁰ ou la⁰ jusqu'à ré⁵. Dans le Livre de 1726/27, on trouve en outre la seule composition soliste (*La Poule*) exigeant expressément deux claviers. Comme les instruments ultérieurs, comme par exemple ceux de Donzelague à Lyon, ou

de Blanchet, Hemsch etc. à Paris, possèdent tous une étendue du clavier plus importante, il est difficile de mettre les Livres de Rameau datant d'avant 1726/27 en rapport direct avec la sonorité de tels clavecins français.

L'étendue du clavier requise pour *E 1741* est encore plus vaste: Certes, les Concerts 1-3 et 5 s'adressent encore à des instruments comme ceux que nous venons de décrire. Mais le quatrième Concert requiert les sons de fa⁰ (*LA PANTOMIME*, mes. 13-14 ou 57-58) et fa⁵ (*LA RAMEAU*, mes. 29-30 et 73 dans la présente édition). Cette étendue indique clairement un modèle ancien du clavecin français »classique«, avec cinq octaves allant de fa⁰ à fa⁵, comme nous les connaissons aujourd'hui grâce aux instruments de Nicolas et François Etienne Blanchet (Paris, 1730 et 1733),²⁴ Pierre Donzelague (Lyon, 1711 et 1716),²⁵ ainsi que d'Antoine Vatel (Paris, 1732 et 1737).²⁶ Ces clavecins comportaient souvent deux claviers (I: 8'4', II: 8' + registre de luth).

Ordre des mouvements Selon toute vraisemblance, l'ordre des mouvements a été défini dans les trois Livres de Rameau en premier lieu par la plus ou moins grande facilité offerte pour tourner les pages. Rameau ne s'exprime de façon claire sur ces problèmes que dans les *Précès* de *E 1726/27*. Dans ce Livre, le Menuet en sol mineur est gravé sur les deux premières accolades de la p. 21, la première partie de *La Poule* l'est sur les deux autres sur la page 21 qui y fait face. Les deux dernières parties de *La Poule* (p. 22-23), le 2.^e Menuet et la suite sur les deux dernières accolades de la p. 23. Dans les *Remarques*, on peut lire: »Les deux Menuets dont on se joue la suite l'un de l'autre, quoiqu'ils se jouent sur une seule pièce. Je n'avois proposé d'en donner une planche à ces deux pièces, mais j'ai cru qu'on auroit mieux qu'elles fussent conformes à celles du premier livre, et qu'en cet égard on pourroit volontiers sur les premières défais qu'il y rencontre, comme lors qu'il faut tourner le journal d'une page« (cf. le fac-similé p. 2). Il semble que Rameau ait suivi par cette pratique, une tradition française du début du XVIII^e siècle, selon laquelle les éditions imprimées pour clavecin étaient agencées en vertu de la facilité à tourner les pages, sans tenir compte de l'ordre prévu pour la succession des différents mouvements. Un exemple extrême est constitué par le 1.^{er} Livre de 1703/04 de Louis-Nicolas Clérambault, dont nous avons parlé plus haut (cf. Vol. I, p. IV): La deuxième Suite (en ut mineur) y est gravée dans l'ordre Allemande – Gigue – Prelude – Courante – Sarabande Grave!

Le nouvel ordonnancement des Livres de Rameau que nous proposons plus haut pourrait donc correspondre à l'idée originale du compositeur, et il convient d'en tenir compte lorsqu'on interprète en public ces compositions. On trouvera des indications dans ce sens dans la partie musicale de la présente édition, mais l'ordre des pièces – à l'exception des deux Menuets de *E 1726/27* – suit bien sûr fidèlement la première édition.

Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (1726/27) On retrouve trois de ces pièces dans les opéras de Rameau: *Sarabande* dans *Zoroastre* (1749), *Menuet* dans *Castor et Pollux* (1737) et *Les Sauvages* dans *Les Indes Galantes* (1735; cf. Vol. III, p. 70). Rameau avait sans doute été inspiré pour *Les Sauvages* par la présentation de deux Indiens de la Louisiane

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

22 Propriété privée de Françoise Moulinié, Toulouse.

23 Donald H. Boalch: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840. Third Edition*, éd. par Charles Mould. Oxford, 1995, p. 384.

24 D. H. Boalch: *Makers of Harpsichord ...* (1995), p. 241 et 245.

25 D. H. Boalch: *Makers of Harpsichord ...* (1995), p. 298.

26 D. H. Boalch: *Makers of Harpsichord ...* (1995), p. 669-670.

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.



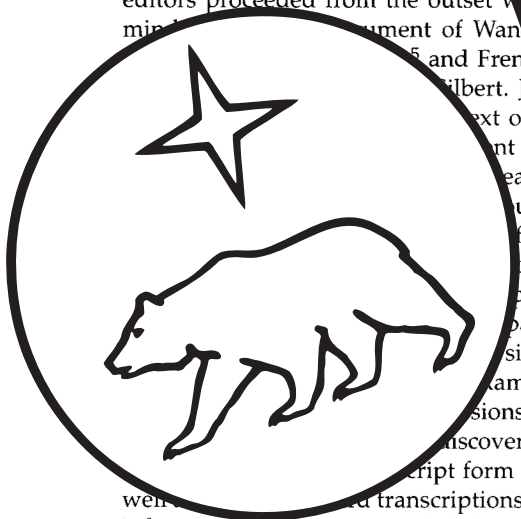
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

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 Reuben Jacobi's legendary edition was published by Bärenreiter. Jacobi'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 Jacobi'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, Jacobi 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 piano – the later editors proceeded from the outset with the harpsichord in mind. The argument of Wanda Landowska (1879–1959) and French eighteenth-century specialists like Gilbert. Jacobi was the first to restore the text of the first printed edition of the *Les petits marteaux* to the original symbols in their original handwriting from Rameau's autograph, thus removing the false late impressions. The edition is intended for the performing musician on a re-examination of the original to produce a faithful as possible transcription, particularly in the regard to the signs (see p. XI). The edition is also based on Rameau himself, the original manuscript. Further, it is the first time a discovered piece that has come to light in script form (*Les petits marteaux*) as well as the 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 were published in three books which the author had engraved at his own expense and whose first impressions appeared in 1705–6, 1724 and 1726–7, respectively. There are no known earlier versions of the pieces antedating the appearance of these books. All the sources are described below and discussed in detail in the *Critical Commentary*.

Nouvelle Suites de Pièces de Clavecin (1726–7)

E 1726/27]. A few years after the publication of E 1724 (see vol. 1, I), Rameau presented another publication, probably in response to the unabated demand for his music. The two „New Suites“ appeared with the title: NOUVELLES SUITES / DE / PIÈCES DE CLAVECIN / Composées PAR M.^R RAMEAU. / avec des remarques sur les différents genres de Musique / Gravées par M^{lle} Joire Rousseau. Le prix broché 6.^h / A PARIS, / Chez L' Auteur, au de deux pour les trois Rois. / Le S.^r Boivin, M.^d S.^r et au de la rue de D'or. / Le S.^r Leclerc, M.^d rue de la Harpe, au Croix Dor. / Avec Privilège du Roy. The year of publication is rather problematical. Erwin Reubens (Koblenz) and Kenneth Gilbert, without stating their reasons, both assumed that the book appeared in 1728. John Gustafson and David Fuller pleaded instead for „c. 1730–30“ and argued as follows: »In September 1730, Albin Rousseau the engraver was married and signed himself M^{me} Rousseau“ on title-pages. The Nouvelles Suites had apparently not been published at the time that Boivin published his 1729 catalogue (now lost) from which Johann Gottfried Walther made a worklist for Rameau in his 1732 Musikalisches Lexicon. The harpsichord works cited there are as follows: „Es sind auch an[no]. 1708 Pièces vors Claveçin von ihm heraus gekommen, so das erste Buch ausmachen ... Sonsten hat er auch herausgegeben: le nouveau Systeme, so 3 livres kostet: und deux Suites de Pièces vors Clavessin, so zusammen 5 livres gelten. s. Boivins Music-Catalogum auss Jahr 1[7]29, p. 16.“ The „1708“ book is clearly Rameau-JP-1 [=E 1705/06]; the „deux suites“ can only refer to Rameau-JP-2 [=E 1724], which does indeed consist of two suites (which might have been cited in the catalogue, as it was in others), given the price of 5 livres (the title-page price in Rameau-JP-2 is slightly higher, 7 livres). In no case could „deux suites“ mean „deux livres“ (Rameau-JP-2 and Rameau-JP-3 [=E 1726/27]), as the price would be approximately double that listed.«⁸

This proof by inference seems questionable for two reasons:

a) If Walther was mistaken in specifying the price as »five livres altogether«, his entry for »two suites of pieces for the harpsichord« may indeed refer to the books of 1724 and 1726–7. In any event, it is strange that the twelve-page volume of

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. Jacobi. 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 (1999, *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. Jacobi: *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, ed. by Franz Giegling. Zurich, 1984, p. 289.

6 J.-P. Rameau: *New Edition of the Complete Keyboard Works*. Vol. I. *The Books of 1705–6 and 1724, La Dauphine, Les petits marteaux*; Vol. III. *Les Indes Galantes (1735/36)*, ed. by Siegbert Rampe. Kassel etc., 2004.

7 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), S. VIII.

8 Bruce Gustafson and David Fuller: *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699–1780*. Oxford, 1990, p. 204.

1705–6, which was already over twenty years old, should cost »three livres« in 1729, whereas the thirty-three-page book of 1724 only cost five livres. It is also striking that Walther speaks of »five livres altogether«. He may well have been referring to »two series of pieces for harpsichord« that possibly cost fifteen livres »altogether« rather than five.

b) Even more food for thought is given by the composer's address on the title page of *E 1726/27: Chez L'Auteur, rue des deux Boule aux trois Rois* (see facsimile on p. 1).⁹ It is here that Rameau lived in the home of his parents-in-law after marrying Marie-Louise Mangot (1707–1785) on 25 February 1726. No new address is known for the couple before the baptism of their son Claude-François Rameau on 3 August 1727. It is hardly likely that Rameau, who was by then widely known, would have placed the address of his parents-in-law on the title page of a post-1727 publication engraved at his own expense. It therefore seems safe to assume that the *Nouvelles Suites* appeared in print some time between February 1726 and the summer of 1727 in order to capitalize on the high sales figures of the 1724 print. This date is substantiated by Friedrich Wilhelm Marpurg's *Nachricht von verschiedenen berühmten französischen Organisten und Clavieristen*,¹⁰ where the year of publication is given as 1726.¹⁰

The new edition (in oblong format, plate size c. 23.5 x 17.5 cm) was now engraved in toto, that is, including the title page and the two pages of *Remarques*. The engraver was Louise Roussel, who had already engraved the main body of music in *E 1726/27*. The section of *E 1726/27* consists of twenty-five-line staves grouped into four parts.

The *Remarques* (see facsimile on p. 2) are written in the first person singular, as if by Rameau himself, and are addressed to the beholder of the new edition. The first *Remarque* calls for the C² clef, which calls for the C² clef in the left hand. He then refers to his *Pieces de Clavecin en*

E 1726/27 have survived in three impressions. The first has not been clearly subdivided into four parts. However, see *E 1726/27* below.

In the original plates appeared in the first impression, perhaps even posthumously. The title page, like *E 1731d* (see volume I), is identical to the title page of the *Revue des ouvrages de M. Rameau* that lists the titles of 12 February 1760 as well as the *Code de musique pratique* and the *Reflexions sur le Principe sonore* from the same year. For this impression the pages 2, 3, 6–8, 12, 15, 20 and 25 were re-engraved, suggesting that the plates of 1726–7 had deteriorated due to the many impressions made from them. The title page of this impression is identical to that of the original print.¹²

E 1760 As early as 1760, four years before his edition of Rameau's book of 1724 (*E 1764*, see volume I), the London publisher John Walsh issued his own edition of the *Nouvelles*

Suites under the title *A Collection of Lessons for the Harpsichord [...] Opera Seconda*. London, John Walsh.¹³ The musical text, being based on one of the Parisian copies, is irrelevant for the purposes of our edition.

Pieces de Clavecin en Concerts (1741)

E 1741 Rameau's final collection of harpsichord music was published in 1741 with the title *PIECES DE CLAVECIN / EN CONCERTS, / AVEC UN VIOLON OU UNE FLUTE, / ET UNE VIOLE OU UN DEUXIÈME VIOLON. / PAR M. RAMEAU. / Le prix en blanc. y compris l'in – 4.º pour le deuxième Violon, 24. liv[re]. / SE VEND A PARIS / CHEZ L'AUTEUR, rue des Bon-Enfants. / LA VEUVE BOVIN, à la Régence, rue Saint-Honoré. / M. LE CLAIR, à la Croix d'Or, rue d'Orléans. / AVEC PRIVILEGE, 1741. / Gravé par Roule. / (see facsimile on p. 45). This publication was advertised in the *Mercur de France* as early as March 1741.¹⁴ However, as the royal privilege is dated 12 August of the same year, we may assume that the print did not appear before that date.*

Today the *Concerts* of 1741 are generally regarded as chamber music. However, as stated in their original title page, they are first and foremost harpsichord pieces that may be performed with or without the accompaniment of melodic instruments. The latter possibility, though largely disregarded in our own day, is specifically referred to in Rameau's *Préface* to the *Concerts* in the first edition, where the composer advises arranging all of the pieces for solo harpsichord (see p. 48 and facsimile on p. 46). To illustrate this practice he has the so-called »Cinquièmes« engraved just above an arrangement on the blank page of the original print. In fact, only four pieces are involved: *LA LIVRE* on page 13 (see p. 52 in our volume), *LA GAZARTE* on page 18 (see p. 62), *LA TIMIDE* on page 26 (see p. 68) and *L'INDISCRETE* on page 40 at the end of the book (see p. 77).

Three impressions of this volume are known to exist today, all taken from the same plates but supplied with a different title page. Besides *E 1741*, there exist two impressions dating from 1752 (see *E 1752a* and *E 1752b* below) in which Rameau himself was involved. There was also a newly engraved English edition published by John Walsh in London as early as 1750 (see *E 1750* below). However, it has passed unnoticed that there must have been at least two different impressions made of the 1741 print. These impressions differ in a tiny detail: for *LA RAMEAU* in the *IV.º Concert*, the later impression¹⁵ places a *pincé* after the first note (a¹) in bar 26 (m. 24 in our edition) in the right hand of the harpsichord part. This *pincé* is missing in the first impression.¹⁶ It follows that the later impression must have originated some time between 1741 and 1752.

The original print of 1741 was published in upright format (plate size c. 21.5 x 28 cm) and comprises forty pages of music in score along with a title page and a two-page *Avis* (see

9 See also the facsimile, ed. by P. Lescat. Courlay (France), 1987, p. 16. Other facsimile editions were published in Columbus, Ohio, [n. d.] (*Early Music Facsimiles* 73) and in Gap (France), 1984.

10 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* I. Band. Fünftes Stück. Berlin, 1755; Reprint Hildesheim etc., 1970, p. 456.

11 See *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 188. For our edition we consulted the copy preserved in the Bibliothèque Municipale de Lyon.

12 A facsimile of this impression was published in New York, [n. d.] (*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile* 1/13).

13 See *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 189. B. Gustafson and D. Fuller: *A Catalogue ...* (1990), p. 204.

14 B. Gustafson and D. Fuller: *A Catalogue ...* (1990), pp. 208f.

15 A facsimile of this impression was published in Geneva in 1982 and is based on the copy Vm⁷ 5309 preserved in the Bibliothèque Nationale de France (information kindly supplied by Sylvie Minkoff, Geneva).

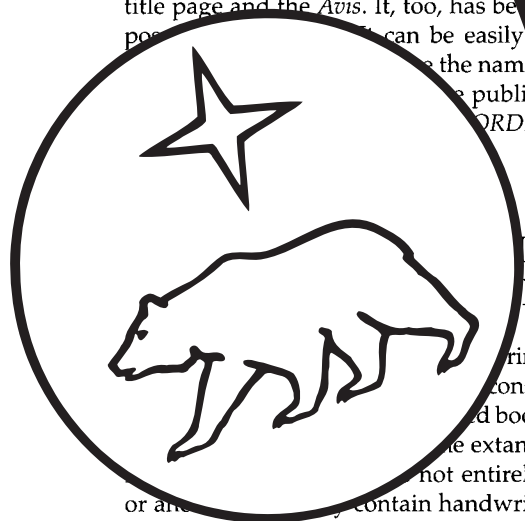
16 A facsimile of the earlier impression, edited by Jean Saint-Arroman and Philippe Lescat, was published in Courlay, France, in 1989. It is based on the copy preserved in the Bibliothèque Inguimbertaine in Carpentras, France.

facsimile on p. 46). It was prepared by the Parisian engraver Louis Huë. Louise Roussel, the engraver of *E 1724* and *E 1726/27*, was also involved in the sale of the edition, having in 1730 married the violinist Jean-Marie Leclair (1697–1764), whose name appears beneath the retailer's address on the title page. In addition to the score, the print also appeared with an additional part for second violin as a substitute for the viola da gamba. At least fourteen copies of *E 1741* are known to exist today.

E 1750 The first foreign edition was published in 1750 with the title *Five Concertos for the Harpsichord compos'd by Mr Rameau accompanied with a violin or german flute or two violins or viola. with some select Pieces for the harpsichord alone. London, Printed for I. Walsh.*¹⁸ It is based on *E 1741* and was accordingly ignored for the purposes of our edition.

E 1752a This new impression, evidently organized by Rameau himself, was published with the same title and from the same plates as *E 1741*. The only differences are the newly engraved title page with 1752 given as the year of publication and an *Avis* to replace the earlier one.¹⁹ We have therefore ignored this print for the purposes of our edition.

E 1752b A second impression with the date 1752 was likewise prepared from the same plates as the first, but from the title page and the *Avis*. It, too, has been ignored for the purposes of our edition. It can be easily distinguished from *E 1752a* by the name *L'AUTEUR LA CHASSE* and the publisher's address *ORDET* instead of *Mr. LE*.



METHOD AND PRACTICE

In the preparation of the prints of the books of 1722, we consulted one copy of every printed book. However, we were not entirely sure that the extant copies of the various books were not entirely impossible that one or another might 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.

17 See *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 190. We have based our edition on the two facsimiles published in Carpentras and Paris, respectively.

18 See *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 193.

19 See *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 191.

20 See *Répertoire International des Sources Musicales ...* (1978), R 192.

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 common 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 other 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 toward 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 (# b ♯) have been standardized to the form commonly used today (♯).

6) Beaming of notes beaming conforms with the sources.

7) Distribution of Voices between the Staves None of the sources consistently divides the voices between the hands. When transcribing from sources, the original distribution of the voices between the staves was only taken into account when it seemed meaningful and feasible from the standpoint of performance technique. For the same reasons, it was occasionally necessary to alter the direction of stems. On the other hand, the original symbols for the right hand (*d.* for «droit») and the left hand (*g.* for «gauche») have been retained.

8) Repeat signs In French keyboard music of the seventeenth and eighteenth centuries we find four different symbols to indicate repeats: *liaison*, a ^ between the «prima» and «seconda volta» (reproduced as square brackets in our edition); *renvois*, a % or 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.²¹ For this reason our edition, unlike previous modern editions, consistently reproduces the French sign as ||:|. It transpires that several pieces, such as *L'indifférente* (p. 30), reckon with the repeat of only one of the two sections. Unlike previous mo-

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

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.

recommendation that the pieces in his 1741 book be played on a solo harpsichord (see the *Avis* on p. 46 and the translation on p. 48), almost 250 years had to pass before Thérèse Dussaut published a version for keyboard instrument in 1982. This volume was not only an arrangement of the original musical text but also a performance edition²⁸ of which the pianist also made a recording.²⁹ An initial foray in this direction had already been essayed by the harpsichordist Scott Ross with his recordings of the first *Concert* in 1975.³⁰ Our edition is the first to present the pieces of 1741 in a version that adds no expression marks of any sort to the original text.

Admittedly, Rameau's whimsical commentary of 1741 is no more capable of bearing up to interpretative scrutiny than his suggestion at the end of the *Avis pour le Clavecin*: »If the keyboard compass of the harpsichord will not accommodate all of these pieces, the player need only lift the finger where the missing key would have been located« (see p. 48). Similar words can be found in the *Avis aux Concertans*: »These pieces, when played on a solo harpsichord, will leave nothing more to be desired; one would not even suspect that they could be improved upon with further adornment: this is at least the opinion of several persons of taste and skill whom I have questioned on the subject« (see p. 48). In reality, it is musically unsatisfactory to play a melody on a solo harpsichord accompaniment in these passages where the compositional substance is dominated by the melody instruments. In the present version I have therefore attempted, following Rameau's »Cinq pièces«, to adopt his

in rendering such passages on a keyboard instrument. The measures are identified on the reduction of the melody on the keyboard instrument by the key of the music. Readers' readings are referred to on. ³¹

ks: the Persian General Thameine de Calistre (1728). Kouli-Kamven 1732, assumed control of himself in 1736.

ended as a tombeau for Count 1679), who rose to become first 1741. If this interpretation is correct, the first *Concert* in the collection cannot have been completed before July of that year. In the orchestral version of the movement (*Gavotte en Rondeau* in Act 3 of *Zoroastre*, 1749) Rameau wrote the eighth-notes as *notes inégales*, except in bars 19–25.

LE VÉZINET probably refers to the originally forested area of that name located to the west of Paris. It was cleared of trees by the Maréchal de Noailles in 1721 in order to create a vineyard.

Whether LA LABORDE alludes to the composer Jean-Benjamin de La Borde (1734–1794), who was also Louis XV's chamberlain and later the author of a four-volume *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780), or to Jean-Joseph

de La Borde (1724–1794), a banker with close ties to the court, will probably remain an open question. Evidence on behalf of the younger La Borde, despite his tender age of seven years, are the fact that he received his training as a composer from Rameau himself and his first opera, *La chercheuse d'oiseaux*, was premièred in 1748 when the boy was only fourteen years old.

LA BOUCON refers to the harpsichord virtuoso Anne-Jeanne Boucon (1708–1780), who in 1747 married the composer Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711–1772). Friedrich Wilhelm Marpurg wrote in 1755 that she was »a pupil of Rameau, a great virtuoso who also understands the art of composition.«³²

L'AGAÇANTE: The verb *agacer* is defined in Trévoux' *Dictionnaire Universel Français et Latin* (Paris, 1777) as follows: »to entice someone [...], also used in a figurative sense of „to lure“ someone with glances, an attractive personality, or the thousands of things that women may say or do to draw to herself the attention of someone whom she likes.«

L'APPLINÉE: As mentioned above (see p. XII), Alexandre Jean Joseph de Riche de La Poplinière (1693–1762) was Rameau's most important patron. Rameau was his music director roughly from the mid-1730s.

Timide means »shy, fearful.« In the ensemble version each group of four eighth-notes in the melody parts (*Per Rondeau*) is placed beneath a slur, which is generally taken to mean that they should be played as *notes égales*. Nonetheless, there is evidence to suggest that such groups could also be played as *notes inégales*,³³ which would be more in keeping with the character of *L'Indiscrette*. Whatever the case, neither the harpsichord part of the ensemble version nor Rameau's autograph arrangement has slurs of any sort to indicate this interpretation.

In the second volume I have adhered to Rameau's *Avis pour le Clavecin* (see pp. 46 and 48) by omitting the entrances of the melody instruments at the opening of each section.

According to Furetière's *Dictionnaire Universel* (Paris, 1690), a pantomime was a »buffoon who formerly used to appear on stage in the theater and alluded to all manner of things by means of gestures and signs«. In this piece I depart from Rameau's recommendation, in *Avis pour le Clavecin* (see pp. 46 and 48), of transferring to the keyboard instrument the musical substance of the melody instruments in the final six bars of both sections. However, it is equally possible to end in bar 28 directly after bar 22, and in bar 72 directly after bar 66.

Furetière (1690) explains the adjective *indiscrette* as follows: »Someone who acts passionately without considering what he does or says [...]; imputed especially to someone who is unable to keep a secret«. Rameau's own arrangement of *L'Indiscrette* for the harpsichord is surprisingly plain and unadorned. My arrangement, printed on p. 88 of the *Appendix*, is not intended as an improvement upon the composer, but rather as an alternative that incorporates the virtuoso substance of the original harpsichord part.

LA RAMEAU, at the end of the fourth *Concert*, imitates a series of portraits of composers that continues in the final *Concert*.

28 J.-P. Rameau: *Pièces en Concert pour Piano. Clavessin I & II*, ed. by Thérèse Dussaut. Paris, 1982.

29 Rameau – *Pièces en Concert*. T. Dussaut, Piano. FY 061 (1982).

30 Rameau – *Das Cembalowerk*. Scott Ross, harpsichord. Teldec 6.35346 (1975).

31 J.-P. Rameau: *Pièces de clavecin en concerts*, ed. by E. R. Jacobi. Kassel etc., 1961.

32 F. W. Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge ...* (1755), p. 464.

33 See e. g. the *Musette* in Jacques-Martin Hotteterre's *Suite à deux dessus* in G major op. 6 (*Deuxième Suite de pièces à deux dessus pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, violes &c.*, Paris, 1717).

The stylistically somewhat old-fashioned *FUGUE LA FORQUERAY* is probably intended to depict Antoine Forqueray (1672–1745) rather than his son Jean-Baptiste Forqueray (1699–1782). Both men figured with Marin Marais (1656–1728) among the leading French virtuosos of the viola da gamba. In the final Concert Rameau perhaps contrasts them with the violinist and composer Jean-Baptiste Cupis (1711–1788). However, it is readily conceivable that *LA CUPIS* actually alludes to Marie-Anne Cupis (1710–1770), a famous dancer at the Académie royale de musique who was known as »La Camargo« and who took part in the première of Rameau's *Hippolyte et Aricie* (1733).

I wish to express my thanks to the House of Bärenreiter, and especially to its director Dr. Wendelin Göbel and its reader Michael Töpel, for initiating this new edition and to the reader Dr. Wolfgang Thein (Bad Arolsen) for helping with the preparations.

I am also grateful to Prof. Dr. h. c. Kenneth Gilbert (Paris), Bernd Katzbichler (Munich), Dr. Catherine Massip (Pa-

ris), Reinhard von Nagel (Paris) and Prof. Dr. Ulrich Siegele (Tübingen) for providing information and suggestions, and to Mr. Roger Clement (Munich) and Dr. Markus Linkelmann (Paris) for checking the translations that Dr. Erwin Reuben Jacobi supplied in 1958 for the prefaces to Rameau's books of 1726–7 and 1741. 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.

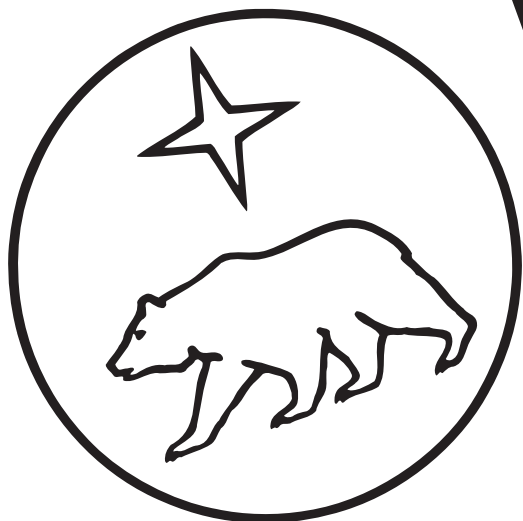
Finally, I wish to extend my thanks to the following libraries and their employees for placing source material at my disposal and granting permission to publish:

Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras
British Library, London
Bibliothèque Municipale de Lille
Bibliothèque Nationale de France, Paris

Cologne, March 2001

Siegbert Rampe

Translated by J. Bradford Robinson



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

VORWORT

Die erste Gesamtausgabe der Tastenmusik Jean-Philippe Rameaus (1683–1764) wurde von Camille Saint-Saëns im Rahmen der *Œuvres complètes* (1895–1924) herausgegeben.¹ Erst 1958 folgte eine praktische Edition – jene legendäre Ausgabe Erwin Reuben Jacobis im Bärenreiter-Verlag, die zur Verbreitung von Rameaus Clavierkompositionen im Musikleben wesentlich beigetragen hat und bis heute in nicht weniger als sieben Auflagen erschien.² Eine dritte Edition legte 1979 Kenneth Gilbert vor,³ der ebenso wie Graham Sadler (1979)⁴ unseren Blick auf einen bis dahin weitgehend unbekannten Teil von Rameaus Clavierwerk richtete, welcher nun anhand der vorliegenden Ausgabe erstmals vollständig erschlossen wird: mit sämtlichen Transkriptionen für Clavier, die der Komponist von seiner Oper *Les Indes Galantes* angefertigt hatte.

Die Notwendigkeit einer Neuausgabe von Jacobis Edition sowie deren Ergänzung um einen zweiten und dritten Band soll freilich die Leistungen der früheren Herausgeber nicht vergessen machen: Sowohl Saint-Saëns' als auch Jacobis und Gilberts Publikationen waren zu deren Zeit Pioniertaten. Hatte Saint-Saëns versucht, Rameaus Tastenmusik durch bearbeitende Eingriffe größeren Umfangs der zeitgenössischen Musikern und dem Pianoforte als Instrument ihrer Epoche zu erschließen, so sich die späteren Herausgeber von Jacobis an das Pleyel-Instrument (1799),⁵ Gilbert an französische Clavichordinstrumente (1959) und schließlich an die Antiquarische Edition an und gab die ursprüngliche Form wie von Rameaus Editionen auf.

Die Edition von 1958 beruht nicht allein auf der Erstausgabe, sondern auf der Wiedergabe von deren exakter Übertragung der (XVII). Vielmehr bezieht sie sich, die offenbar Rameau selbst stechen ließ. Darüber hinaus präsentierte die Ausgabe als Erstdruck ein inzwischen bekannt gewordenes, nur handschriftlich überliefertes Stück (*Les petits marteaux*) und sämtliche von Rameau veranlassten Transkriptionen für Tasteninstrument. Die von vornherein für Clavier bestimmten Kompositionen erscheinen im ersten und zweiten, die Transkriptionen im zweiten und dritten Band.⁶

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

2 J.-P. Rameau: *Pièces de Clavecin*, hrsg. von Erwin R. Jacobi. Kassel etc., 1958 (72002). Eine japanische Lizenzausgabe erschien 1977 bei Zen-On Music in Tokyo.

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

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

5 Die Edition von 1958 trägt die Widmung: *In dankbarer Erinnerung an meine Lehrerin Wanda Landowska*; vgl. E. R. Jacobi: *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. von Franz Giegling. Zürich, 1984, S. 289.

6 J.-P. Rameau: *Neue Ausgabe sämtlicher Clavierwerke. Band I. Die Bücher von 1705/06 und 1724, La Dauphine, Les petits marteaux; Band III. Les Indes Galantes (1735/36)*, hrsg. von Siegfbert Rampe. Kassel etc., 2004.

QUELLEN

Rameaus Originalkompositionen für Clavier kamen in drei Büchern heraus, die der Autor auf eigene Rechnung stechen ließ und in den Jahren 1705/06, 1724 und 1726/27 in erster Auflage edierte. Eine Überlieferung früherer Fassungen dieser Werke, die noch vor die Drucklegung zurückreichen, ist bisher nicht nachzuweisen. Sämtliche Quellen werden im folgenden beschrieben und im *Kritischen Bericht* ausführlich angeführt.

Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (1726/27)

E 1726/27. Wenige Jahre nach E 1724 (siehe Band I) legte Rameau ein weiteres Buch vor, wohl um der anhaltenden Nachfrage Rechnung zu tragen. Die beiden „Neuen Suiten“ erschienen unter folgendem Titel: *NOUVELLES SUITES / DE / PIÈCES DE CLAVECIN / Composées par M. RAMEAU. / avec des remarques sur les différents genres de Musique. / Gravées par Mlle. Louise Rousseau. / Le prix est de 6.^h / A PARIS, / Chez L'Auteur, rue des deux Rois, aux trois Rois. / Le S.^r Boivin, M.^{re} S. Monnot, la Régie D'or. / Le S.^r Leclerc, M.^{re} de la Croix, etc. / Avec Privilège du Roy. Problématique ist die Klärung des Publikationsjahrs. Erwin Reuben Jacobis und Kenneth Gilbert hatten ohne nähere Begründung eine Veröffentlichung um 1728 angenommen.⁷ Bruce Gustafson und David Fuller trafen sich für »c. 1729–30« und argumentierten, was folge: »Die Stecherin Mademoiselle Roussel hatte im Sommer 1730 und bezeichnete sich seither als „M^{re} Leclerc“. Mit Veröffentlichung von Boivins Verlagskatalog von 1729, der nicht erhalten blieb, waren die „Nouvelles Suites“ jedoch noch nicht herausgekommen. Dies geht aus Johann Gottfried Walthers „Musicalischem Lexicon“ von 1732 hervor, wo nach Boivins Vorlage ein Werkverzeichnis Rameaus erschien. Dort werden folgende Cembalowerke angeführt: „Es sind auch an[no]. 1708 Pièces vors Clavecin von ihm heraus gekommen, so das erste Buch ausmachen ... Sonsten hat er auch herausgegeben: le nouveau Systeme, so 3 livres kostet: und deux Suites de Pièces vors Clavessin, so zusammen 5 livres gelten. s. Boivins Music-Catalogum auss Jahr 1[7]29, p. 16.“ Das Buch von „1708“ ist eindeutig Rameau-JP-1 [=E 1705/06]; die „deux suites“ können sich nur auf Rameau-JP-2 [=E 1724] beziehen, die tatsächlich aus zwei Suiten bestehen (und als solche in diesem wie auch in anderen Katalogen zitiert worden sein dürften), angeboten zum Preis von „5 livres“ (die Preisangabe auf dem Titelblatt von Rameau-JP-2 ist mit „7 livres“ geringfügig höher). Keinesfalls kann „deux suites“ „zwei Bücher“ bedeuten (Rameau-JP-2 und Rameau-JP-3 [=E 1726/27]), da die Kosten sich in diesem Fall nahezu verdoppelt hätten.«⁸*

Diese Indizienkette erscheint aus zwei Gründen fraglich:

a) Sollte Walther bei der Preisangabe von »zusammen 5 livres« ein Fehler unterlaufen sein, könnten sich hinter der

7 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.

8 Bruce Gustafson und David Fuller: *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699–1780*. Oxford, 1990, S. 204. Englische Originalfassung auf S. IX.

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.

druck von 1741 (Hochformat, Plattengröße ca. 21,5 x 28 cm) wurde nunmehr von dem Pariser Stecher Louis Huë angefertigt. Louise Roussel, die Stecherin von E 1724 und E 1726/27, war allerdings auch in diesem Fall am Verkauf der Ausgabe beteiligt, hatte sie doch 1730 den Geiger Jean-Marie Leclair (1697–1764) geheiratet; sein Name erscheint unter den Verkaufsadressen auf dem Titelblatt. Neben der Partitur kam zusätzlich eine Stimme für die zweite Violine als Ersatz für die Gambe heraus. Von E 1741 sind gegenwärtig mindestens 14 verschiedene Exemplare bekannt.¹⁷

E 1750 Unter dem Titel *Five Concertos for the Harpsichord compos'd by Mr Rameau accompanied with a violin or german flute or two violins or viola. with some select Pieces for the harpsichord alone. London, Printed for I. Walsh* erschien 1750 die erste ausländische Ausgabe,¹⁸ die auf E 1741 beruht und deshalb in der vorliegenden Edition unberücksichtigt blieb.

E 1752a Diese offenbar von Rameau selbst veranstaltete Neuauflage kam unter dem Titel und nach den Platten von E 1741 heraus, ausgenommen das neugestochene Titelblatt mit der Jahreszahl 1752 sowie der *Avis*, die die älteren ersetzen.¹⁹ Für die vorliegende Ausgabe wurde dieser Druck daher nicht heran gezogen.

E 1752b Eine zweite Titelaufgabe mit Datum 1752 entstand ebenfalls mit Ausnahme von Titelblatt und *Avis* nach den Platten von E 1741 und blieb hier außer Acht. Sie ist von zwei Exemplaren bekannt, weil unter den Verlagsadressen neben L'AUTEUR L'ÉDITEUR J. B. BORDET steht. M. de Clair er-

...jeweils auf den Erstdruck ... Von jeder bekannten Auflage herangezogen. Im einzelnen ... sämtliche erhaltenen ... 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 Neuauflage.

Fall das Exemplar der Bibliothèque Inguimbertaine in Carpentras (Frankreich).

¹⁷ Vgl. *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 190. Für die vorliegende Edition wurden die beiden faksimilierten Exemplare in Carpentras und Paris herangezogen.

¹⁸ Vgl. *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 193.

¹⁹ Vgl. *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 191.

²⁰ Vgl. *Répertoire International des Sources Musicales* ... (1978), R 192.

2. Vorsatztakte Zu Beginn jedes Satzes unterrichtet im Notentext ein Vorsatztakt über Schlüsselung und Akzidentiensetzung am Anfang der betreffenden Quelle.

3. Übertragung der Quellen Die überlieferten Notentexte samt Originaltitel, Taktbezeichnungen, Pausen- und Bogen- setzung, Ornamentik und Beischriften erscheinen in Gestalt und Orthografie der Quellen. Originale Wortbeiträge werden im Notentext gerade, in den Fußnoten sowie im *Vorwort* und *Kritischen Bericht* kursiv gesetzt. Ausgenommen hiervon sind:

- a) die Umwandlung zeitüblicher Formen von Auflösungs- zeichen (siehe 5. *Akzidentiensetzung*);
- b) die Wiedergabe originaler Da capo-Symbole durch die heute übliche Variante (%).

4. Ergänzungen des Herausgebers Sämtliche Ergänzungen des Herausgebers sind durch [] für Noten, Pausen und Buchstaben, durch { } für Ligaturen und System- überbänge sowie durch Klammer für Akzidentien gekennzeichnet. Zusätze des Herausgebers dienen allein dem Verständnis des überlieferten Notentextes und bleiben auf ein Minimum beschränkt.

5. Akzidentiensetzung Zwar ist Rameau Autor des *Traité de l'harmonie* (1722) und damit Begründer der modernen Harmonik, er entspricht jedoch nicht seine Akzidentien- setzung der Praxis zu Beginn des 18. Jahrhunderts und offen- bart deshalb eine häufig willkürlich erscheinende Mischung zeitgenössischer und moderner Konventionen. Inge- richtete Zusammenhänge hinsichtlich der vorliegenden Edition: in den Quellen vorhandenen Akzidentien- Zeichen gelten im allgemeinen als vollständige Takte, gelegentlich aber nur für die unmittelbar folgende Note; in diesen Fällen werden Akzidentien vom Herausgeber als Vorschläge oder der Warnung halber im Kleinstich ohne Klammern über oder unter der betreffenden Note platziert; über Akkorden bezie- hen sich solche Akzidentien grundsätzlich auf die Terz oder Sexte. Zusätzliche Akzidentien im Notentext, die von dieser Regel abweichen, entstammen durchweg den Quellen. Ori- ginale Akzidentien mit Auflösungsfunktion (# b ♯) wurden zu der heute üblichen Gestalt (♯) vereinheitlicht.

6. Balkensetzung Die Balkensetzung entspricht durchweg den Lesarten der Quellen.

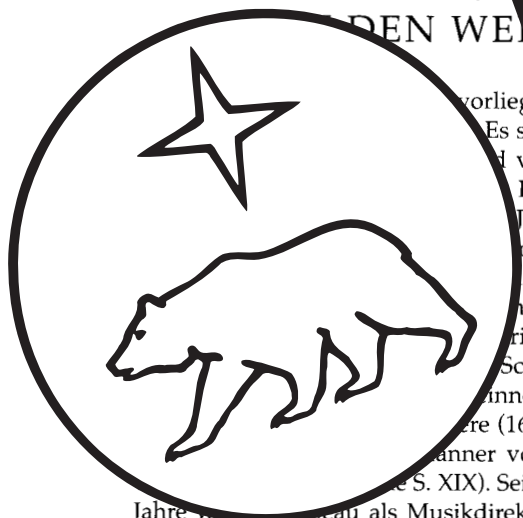
7. Die Verteilung der Stimmen über die Systeme Keine der Quellen lässt eine konsequente Stimmenverteilung über die Hände erkennen. Bei der Übertragung wurde die ori- ginale Stimmenverteilung über die Systeme nur dann berück- sichtigt, wenn sie spieltechnisch sinnvoll und realisierbar er- schien. Aus denselben Gründen war vielfach auch eine Ände- rung der Richtung von Notenhälsen erforderlich. Unverän- dert beibehalten sind dagegen die originalen Symbole d. («droit») und g. («gauche») für die rechte und linke Hand.

8. Wiederholungszeichen In der französischen Tasten- musik des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich vier verschie- dene Symbole, um Wiederholungen anzuzeigen: *Liaison* als ~ zwischen »prima« und »seconda volta« (in der vorliegen- den Edition als eckige Klammern wiedergegeben), *Renvois* als % - oder ähnliches Symbol, *Guidons* als Kustoszeichen (hier als Noten gedruckt) sowie das traditionelle Wiederholungs-

zeichen |:|. Ausweislich zeitgenössischer Quellen unterscheidet sich letzteres von dem noch heute gebräuchlichen italienischen Symbol ||: dadurch, dass nur der vorangehende Teil wiederholt wird.²¹ Daher ist das französische Zeichen in der vorliegenden Edition im Unterschied zu früheren Neuausgaben konsequent als ||: wiedergegeben. Dabei zeigt sich, dass mehrere Stücke, beispielsweise *L'indifférente* (S. 30), mit der Wiederholung nur eines einzigen der beiden Teile rechnen. Anders als in den bisherigen Neuausgaben wurden einfache || zwischen den einzelnen Teilen eines Stückes ebenfalls nicht ersetzt (etwa durch ||: oder ||:). Demnach sind die beiden Teile des 2.^e *Menuet* (S. 31) eben nicht zu wiederholen! So gesehen präsentieren die Erstdrucke von Rameaus Claviermusik ein ausgesprochen differenziertes System von Wiederholungen und nicht wiederholten Teilen, dem jede Stereotypie fremd ist.

9. Ornamentik Die Notation der Ornamentik entspricht konsequent den Quellen. Für ihre Ausführung verweist Rameau in den Vorworten von *E 1726/27* und *E 1741* ausdrücklich auf die Tabelle des Buches von 1724, die auf S. 91 als Faksimile wiedergegeben wird.

BEMERKUNGEN ZU DEN WERKEN



vorliegenden Bänden sind. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass vor allem die virtuoseren Klavierstücke, also gut aus Johann Sebastian Bachs Cembali bzw. Spinette, die es hat, schwerlich zu qualigem Cembalo (F₁–F₇) (Paris 1751, erhalten. Original: Schiebekoppel),²² das der Komponist Alexandre-Jean Rameau (1693–1762) gehört haben. Rameau war ein Mann von Paris und Rameaus Werke (S. XIX). Seit etwa Mitte der 1730er Jahre war Rameau als Musikdirektor von La Poplinières Privatkanzelle, Hemsch als dessen Cembalostimmer.²³

Die Werke in den Büchern von 1705/06 und 1724 dürften jedoch für ältere Instrumente entstanden sein (siehe Band I, S. XX). Hingegen rechnet *Les trois Mains* aus den *Nouvelles Suites* von 1726/27 mit einem Instrument, das von G₁ oder A₁ bis d³ reicht. Im Buch von 1726/27 findet sich zudem die einzige Solokomposition (*La Poule*), die ausdrücklich zwei Manuale verlangt. Da sämtliche späteren Instrumente, u. a. von Donzelague in Lyon sowie der Blanchets, Hemschs u. a. in Paris, einen größeren Tonumfang besitzen, lässt sich der Klang solcher französischen Cembali mit Rameaus Büchern bis 1726/27 also nicht unmittelbar in Verbindung bringen.

Noch weiter reicht der Klaviaturumfang in *E 1741*: Die Concerts 1–3 und 5 rechnen zwar noch mit den soeben be-

schriebenen Verhältnissen. Im vierten Concert werden jedoch die Töne F₁ (*LA PANTOMIME*, T. 13f. bzw. 57f.) und f³ (*LA RAMEAU*, T. 29f. und 73 der vorliegenden Ausgabe) erforderlich. Dieser Ambitus weist deutlich auf ein frühes Modell des »klassischen« französischen Cembalos mit fünf Oktaven von F₁ bis f³ hin, wie es uns heute durch zeitgenössische Instrumente von Nicolas und François Etienne Blanchet (Paris, 1730 und 1733),²⁴ Pierre Donzelague (Lyon, 1711 und 1716)²⁵ sowie Antoine Vater (Paris, 1732 und 1737)²⁶ bekannt ist. Sie besaßen häufig zwei Manuale (I: 8'4', II: 8' + Lautenzug).

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. Rameau selbst nimmt in solchen Problemen erst in den *Remarques* von 1726/27 dezidiert Stellung. In diesem Buch beansprucht er c-Moll *Menuet* die beiden ersten Akkoladen von S. 30, der erste Teil von *La Poule* die beiden letzten Akkoladen der gegenüber liegenden Seite 21. Am Anschluss an den zweiten Teil von *La Poule* (S. 22–23) folgt auf den beiden letzten Akkoladen von S. 23 das 2.^e *Menuet*. In den *Remarques* heißt es hierzu: »Die beiden *Menuets* sollen hintereinander gespielt werden, obgleich 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, sodass man sich dann nicht über die kleinen Mängel, die sich vordrängen, hinweg sehen würde, beispielsweise wenn man das Blatt für eine Wiederholung ändern muss, sieht das Faksimile auf S. 30 und die Übersetzung auf S. 31. Mit dieser Praxis steht Rameau offensichtlich in der französischen Tradition zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Drucke für Cembalo und von Weiden sollen ohne Rücksicht auf die geplante Reihenfolge der Sätze zu gliedern. Ein Extrembeispiel hierfür ist Louis-Nicolas Clérambaults *1.^{er} Livre* von 1703/04: Dort erscheint die zweite Suite (c-Moll) in der Ordnung *Allemande – Gigue – Prelude – Courante – Sarabande Grave*!

Demnach dürfte die oben vorgeschlagene 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.

Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin (1726/27) Von diesen Stücken kehren drei in Opern Rameaus wieder: *Sarabande* in *Zoroastre* (1749), *Menuet* in *Castor et Pollux* (1737) und *Les Sauvages* (»Die Wilden«) in *Les Indes Galantes* (1735; siehe Band III, S. 70). Zu *Les Sauvages* wurde Rameau vermutlich von der Aufführung zweier Indianer aus dem amerikanischen Louisiana am 10. September 1725 im Pariser *Théâtre-Italien* angeregt (Brief vom 25. Oktober 1727 an Antoine Houdar de Lamotte).²⁷ Auch im Buch von 1726/27 geben zahlreiche Titel Aufschluss über Rameaus Charakterisierungen: *La [Pièce] Triomphante* (»Ein triumphierendes Stück«), *Les Tricotets* (»Die Klöpplerinnen«), *L'indifférente* (»Die Gleich-

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

22 Privatbesitz von Françoise Moulinié, Toulouse.

23 Donald H. Boalch: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840. Third Edition*, hrsg. von Charles Mould. Oxford, 1995, S. 384.

24 D. H. Boalch: *Makers of the Harpsichord ...* (1995), S. 241 und 245.

25 D. H. Boalch: *Makers of the Harpsichord ...* (1995), S. 298.

26 D. H. Boalch: *Makers of the Harpsichord ...* (1995), S. 669f.

27 Vgl. hierzu Roger Savage: »Rameau's American dancers«, in: *Early Music* XI/4 (Oktober 1983), S. 441–452.

gültige«), *La Poule* («Das Huhn») und *L'Egyptienne* («Die Zigeunerin»). Zu *Allemande*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Les Triolets*, und vor allem zu *L'Enharmonique* hat sich Rameau in seinen *Remarques* (siehe S. 2 und 3) ausführlich geäußert.

Zu ergänzen bleibt, dass die dritte Hand in *Les trois Mains* («Die drei Hände») keinesfalls durch ein zweites Manual zu ersetzen ist; vielmehr lässt Rameaus Notation keinen Zweifel daran, dass es sich hier um ein Stück mit überschlagenden Händen im Sinne einer Sonate von Domenico Scarlatti (1685–1757) handelt, gespielt auf einer einzigen Klaviatur. Die Skalen in den Takten 41 und 87 sind offensichtlich als Glissandi (64stel-Noten!) mit dem Daumen auszuführen.

Pieces de Clavecin en Concerts (1741) Ungeachtet Rameaus Empfehlung, die Stücke aus dem Buch von 1741 seien auch auf dem Cembalo allein vorzutragen (siehe den *Avis* auf S. 46 und die Übersetzung auf S. 48), sollte es fast 250 Jahre dauern, bis Thérèse Dussaut 1982 eine Fassung für Tasteninstrument publizierte. Hier handelt es sich nicht nur um eine Bearbeitung des originalen Notentexts, sondern um eine Interpretationsausgabe,²⁸ die die Pianistin auch einspielte.²⁹ Einen ersten Vorstoß in diese Richtung hatte bereits der Cembalist Scott Ross mit seiner Aufnahme des ersten Concerts von 1975 gemacht.³⁰ Im vorliegenden Band erscheinen die Stücke von 1741 nun erstmals in einer Fassung, die dem Originaltext keinerlei Vortragsbezeichnungen hinzugefügt.

Allerdings hält Rameaus launiger Kommentar von 1741 eine Überprüfung kaum mehr Stand als sein *Avis pour le Clavecin*: »Entspricht das Cembalo nicht allen diesen Taktarten, so ist es nicht allein dieser Taktarten, sondern auch der Weisheit, die ich im *Avis* dem Cembalo allein vorzuziehen übrig, man vermutet eine weitere Ausschmückung zumindest der Ansicht, daß das Cembalo ein Metier, die ich dazu nicht geeignet, sondern kompositisch bestimmt wird, nicht zur Begleitung vorzutragen. Ich habe in der Fassung nach dem Vorbild von 1741 versucht, solche Passagen auf dem Cembalo in Stil und Claviersatz Rameaus wiederzugeben. Diese Takte werden im *Kritischen Bericht* ausgewiesen; aufführungspraktische Informationen der Melodiestimmen, die sich auch auf dem Tasteninstrument realisieren lassen, sind als Fußnoten im Notenteil angeführt. Für einen Vergleich mit den ursprünglichen Lesarten sei auf Jacobis Edition der Ensemblefassung verwiesen.³¹

Zu den Stücken im einzelnen:

LA COULICAM spielt offensichtlich auf den persischen General Thamas Kouli-Kam, den Titelhelden von Antoine de Claudres *Histoire de la dernière révolution de Perse* («Geschichte der letzten Revolution von Persien») an, die 1728 in Paris erschien. 1732 stürzte Kouli-Kam dann den persischen Schah, übernahm die Regierung und wurde 1736 selbst Schah.

LA LIVRI ist vermutlich als Tombeau auf den Grafen Louis Sanguin de Livri (geboren 1679) zu verstehen, der zuletzt erster Kammerdiener des Königs war und im Juli 1741 verstarb. Sollte diese Interpretation zutreffen, kann das erste Concert der Sammlung nicht vor Juli dieses Jahres abgeschlossen worden sein. In der Orchesterfassung des Satzes (*Gavotte en Rondeau* im 3. Akt von *Zoroastre*, 1749) hat Rameau die Achtelnoten, ausgenommen T. 19–23, inegal notiert.

LE VÉZINET bezieht sich wahrscheinlich auf jene ursprünglich bewaldete Gegend gleichen Namens westlich von Paris, die der Maréchal de Noailles 1721 roden ließ, um ein Weingut zu errichten.

Ob sich hinter *LA LABORDE* der Komponist, Kammerdiener Louis' XV. und spätere Autor des vierbändigen *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780) Jean-Benjamin de La Borde (1734–1794) oder der dem Namen nach stehende Bankier Jean-Joseph de La Borde (1724–1794) verbirgt, ist kaum zu klären. Für den jüngeren La Borde sprechen trotz des geringen Alters von nur 17 Jahren eine Ausbildung als Komponist durch Rameau selbst sowie der Umstand, dass er sein erstes Orchestralstück *Chercheuse d'oiseaux* 1748 mit gerade 14 Jahren komponierte.

LA BOUCON meint die Cembalovirtuosin Anne-Jeanne Boucon (1708–1780), die 1747 den Komponisten Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711–1792) heiratete. Friedrich Wilhelm Marpurg schreibt 1750 über die Boucon: »Sie ist eine Schülerin von Rameau, ein grosser Treffrin, und die dabey die Composition versteht.«³²

L'AGACERIE: In Trévoux' *Dictionnaire Universel Français* (Paris, 1771) wird das Verb *agacer* folgendermaßen erklärt: »Jemanden reizen [...], bezaubern, man auch im übertragenen Sinn für „jemanden erregen“ und zwar durch den Blick, durch anziehendes Wesen, durch tausenderlei Dinge, die eine Frau sagt, um die Aufmerksamkeit von jemandem auf sich zu ziehen, der ihr gefällt.«

LA POPLINIÈRE: Wie oben erwähnt (siehe S. XVIII), war Alexandre-Jean-Baptiste Le Riche de La Poplinière (1693–1762) Rameaus wichtigster Mäzen. Rameau wirkte seit etwa Mitte der 1730er Jahre als dessen Musikdirektor.

TIMIDE heißt »schüchtern, ängstlich«. In der Ensemblefassung sind Gruppen von je vier Achtelnoten (*Per Rondeau*) der Melodiestimmen unter einem Bogen notiert, was gemeinhin als Hinweis auf eine Ausführung als *notes egales* verstanden wird. Gleichwohl existieren Belege für eine mögliche inegale Wiedergabe solcher Notengruppen,³³ die dem Charakter von *LA TIMIDE* eher entsprechen dürfte. Und in der Cembalostimme der Ensemblefassung wie auch in Rameaus eigenhändiger Bearbeitung fehlen ohnehin jegliche Bögen, die einer solchen Darstellung entgegen stehen könnten.

Im zweiten *TAMBOURIN* habe ich mich an Rameaus *Avis pour le Clavecin* gehalten (siehe S. 46 und 48), indem ich die Einsätze der Melodieinstrumente zu Beginn beider Teile fortfallen ließ.

Ein *Pantomime* war laut Furetières *Dictionnaire Universel* (Paris, 1690) »ein Spaßmacher, der früher auf der Szene im Theater erschien und mit Gesten und Zeichen auf allerlei Begebenheiten anspielte«. In diesem Stück habe ich, abweichend von Rameaus Empfehlung im *Avis pour le Clavecin* (siehe S. 46 und 48), die musikalische Substanz der Melodie-

28 J.-P. Rameau: *Pièces en Concert pour Piano. Clavessin I & II*, hrsg. von Thérèse Dussaut. Paris, 1982.

29 Rameau – *Pièces en Concert*. T. Dussaut, Piano. FY 061 (1982).

30 Rameau – *Das Cembalowerk*. Scott Ross, Cembalo. Teldec 6.35346 (1975).

31 J.-P. Rameau: *Pièces de clavecin en concert*, hrsg. von E. R. Jacobi. Kassel etc., 1961.

32 F. W. Marpurg: *Historisch-Kritische Beyträge ...* (1755), S. 464.

33 Vgl. beispielsweise die *Musette* in Jacques-Martin Hotteterres *Suite à deux dessus G-Dur* op. 6 (*Deuxième Suite de pièces à deux dessus pour les flûtes traversières, flûtes-à-bec, violes &c.*, Paris, 1717).

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

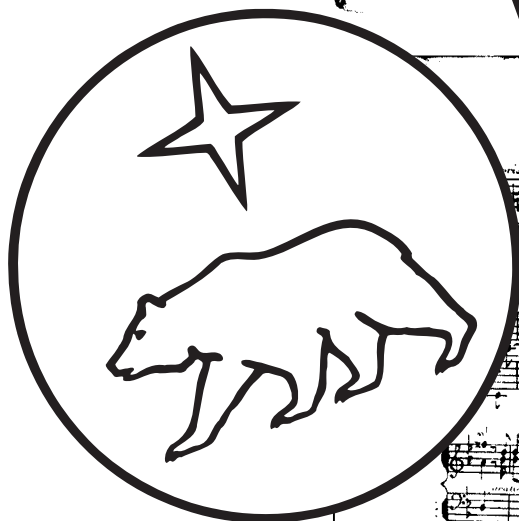
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

L'Enharmonique



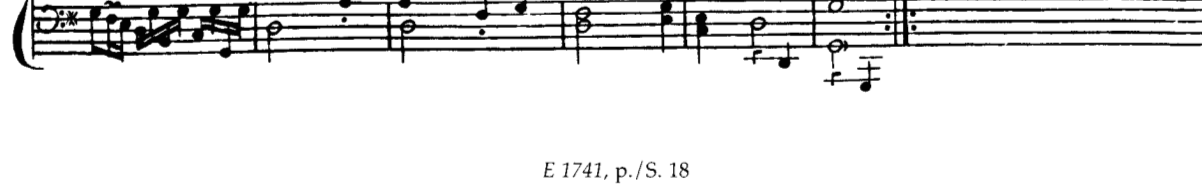
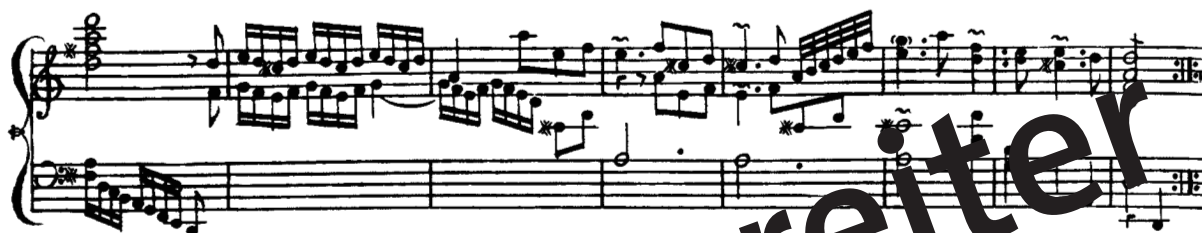
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

E 1726/27, pp./S. 26–27

(Bibliothèque Municipale de Lyon)

L'Enharmonique.

du livre de 1726/27 · from the book of 1726–7 · aus dem Buch von 1726/27

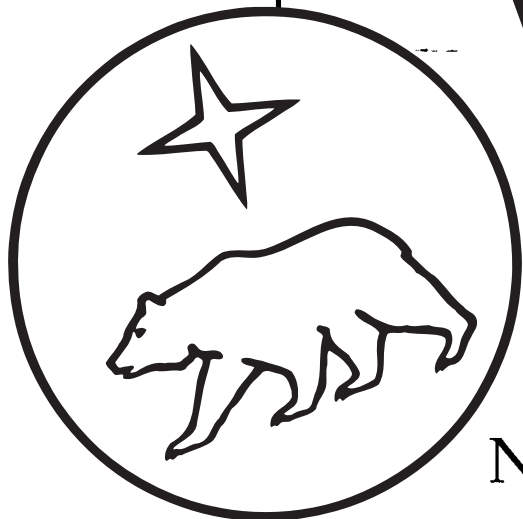
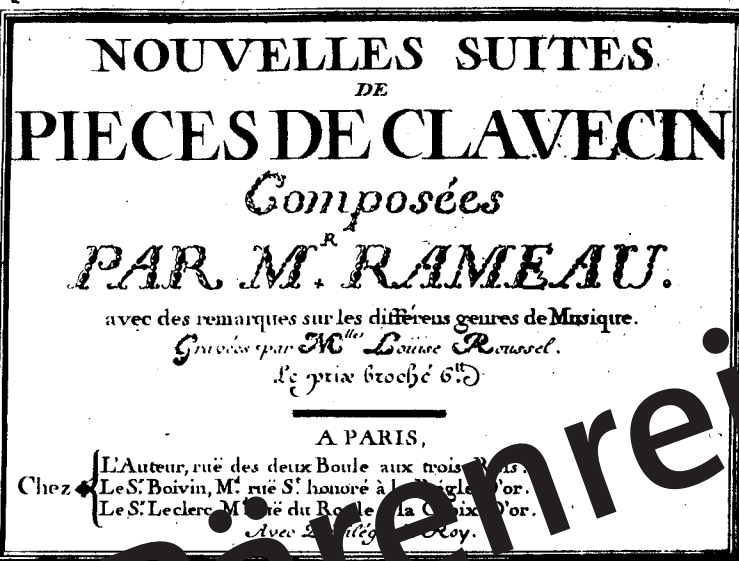


E 1741, p./S. 18

(Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras)

L'Agaçante

du livre de 1741 · from the book of 1741 · aus dem Buch von 1741



NOUVELLES SUITES

DE

PIECES DE CLAVECIN

(Paris, 1726/27)

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.

ANMERKUNGEN

zu den Stücken dieses Bandes und zu den
verschiedenen Musikstilen

Wenn die neue Notationsart [im G²- und F⁴-Schlüssel], deren ich mich für die Stücke dieses Bandes bedient habe, ihre Schwierigkeiten mit sich bringt, so hat sie auch Vorteile, die, wie ich glaube, für jene entschädigen sollten: Von welcher Seite die Hände auch kommen mögen, die Schlüssel ändern sich dabei nie, und die Noten, die zusammen angeschlagen werden müssen, sind so angeordnet, dass man sich nicht irren kann. Die einzige Schwierigkeit besteht darin, zu wissen, mit welcher Hand gewisse Mittelstimmen zu spielen sind; aber im allgemeinen sind derartige Stimmen der linken Hand vorbehalten, sobald die rechte sie nicht bequem übernehmen kann. Im übrigen soll man so viel wie möglich diejenige Hand davon entlasten, die irgendwelche Verzierungen wie *tremblement*, *pincé* und *port de voix* auszuführen hat.

Im vierten *Double* der *Gavotte* sollen die Noten, deren Hälse nach oben führen, mit der rechten Hand gespielt werden, diejenigen, deren Hälse nach unten reichen, mit der linken Hand, und die Terzen, die darin repetiert werden, abwechselnd mit beiden Händen, indem man jede Terz mit der linken beginnt.

Die *Guidons* [siehe S. XVII] am Ende der beiden letzten *Doubles* der gleichen *Gavotte* [siehe S. 26 und 27] stehen anstelle einer Note, mit welcher die Reprisen beginnen, wenn man sie wiederholt. Daher muss man in diesem Fall E anstelle von C anschlagen.

Die beiden *Menuets* sollen hintereinander gespielt werden, obgleich es jedes Stück getrennt sind.

Die Platten diesen letzten Stücken anpassen, wenn sie [die GröÙe des Bandes [E 1724, siehe auch] über die kleinen [Tafel], die würde, beispielsweise, wenn man den mess, oder wenn die en.

hen, ist unerlässlich; des- auf dem Cabalo di- ren Bande [E 1724] kon- hier vorlie- den neu- d auf erfassen.

ist eher schnell als langsam de und *Sarabande*, das Thema *monique*. Man halte sich jedoch einen besser ist, durch zu große seine Schnelligkeit zu sündigen. Wenn man en gemacht hat, erfasst man unmerklich seinen Charakter und erföhlt bald das richtige Tempo.

Die Wirkung, die man im 12. Takt der *Reprise* von *l'Enharmonique* empfindet, ist zunächst vielleicht nicht nach jedermanns Geschmack; man gewöhnt sich indessen daran, wenn man sich nur ein wenig darum bemüht, und man empfindet sogar die ganze Schönheit darin, wenn man den ersten Widerstand überwunden hat, den das Ungewohnte in diesem Fall verursachen kann. Die Harmonie, die diesen Eindruck hervorruft, ist keineswegs eine zufällige; sie beruht auf rationalen Ursachen und wird von der Natur selbst bestätigt. Für Kenner hat sie etwas sehr Bestechendes, aber die Ausführung muss die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung durch einen zarten Anschlag unterstützen – indem man mehr und mehr die Vorhalte dehnt, je näher der Höhepunkt kommt, wo man einen Augenblick innehalten muss, wie durch das Zeichen $\frown$ angegeben ist.

Die gleiche Wendung tritt im fünften Takt der zweiten *Reprise* [T. 28] von *Triomphante* auf, aber hier ist die Wirkung weniger überraschend, weil die aufeinander folgenden Modulationen im Hinblick auf die Geschwindigkeit des Tempos hier in anderer Weise behandelt sind. Diese Wirkung entsteht aus dem Unterschied von einem Viertelton zwischen dem Cis und dem Des des ersten und zwischen dem His und dem C des zweiten Stückes. Und obwohl dieser

REMARKS

on the Pieces in this Book and on the
Different Styles of Music

If the new manner of notation [with G² and F⁴-keys] which I have used for the pieces in this book has its difficulties, it also has its good points, which, in my opinion, must make up for the former. From whichever side the hands move, the clefs on the staves never change, and the notes which have to be played together are so arranged in the new notation that there can be no misunderstanding. The only difficulty consists in knowing with which hand to play certain middle parts: in general, parts of this sort are reserved for the left hand whenever the right hand cannot manage them with facility. Moreover it is necessary, so far as possible, to keep free that hand which has to perform grace-notes, such as *tremblement*, *pincé* and *port de voix*.

In the fourth *Double* of the *Gavotte*, the notes which have their stems pointing upward are to be played by the right hand, and those having their stems pointing downward with the left hand, while the thirds which are repeated are to be played by both hands alternately, commencing each pair of Thirds with the left.

The *Guidons* [see p. XI] at the end of the two last *Doubles* of the same *Gavotte* [see p. 26–27] must take the place of the note on which commence the Reprises, when they are played for the second time; in other words, it is necessary in this case to play E instead of C.

The two *Menuets*, though separated by another piece, are in fact to be played consecutively.

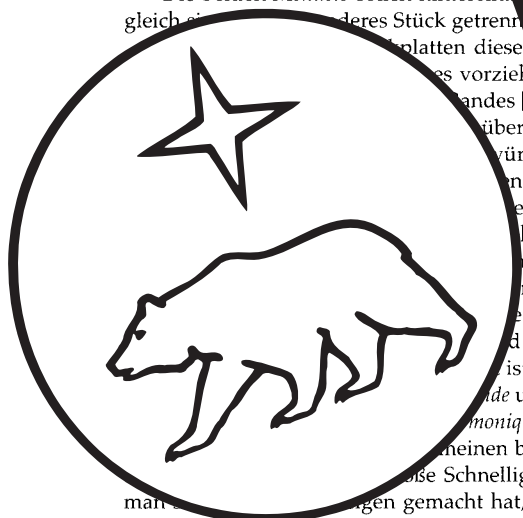
I have had to arrange my copper plates to suit these last pieces, but I thought that one would prefer them to conform to the first book [E 1724, see volume I] and would in respect to willing to overlook any minor faults to be found in them, such as when it is necessary to turn the page for repetition, where the notes are little too crowded.

If one really wishes to ascertain how these last pieces should be played, consultation of the table of grace-notes and the essay on the technique of the finger on the harpsichord in my book of pieces preceded [E 1724] by none must not be omitted.

Except for the *Allemande*, the *Sarabande*, the simple of the *Gavotte*, the *Triolet* and the *Enharmonique*, the pace of these compositions tends rather to be sprightly than to be slow. But always remember that it is better, as a general rule, to err by playing too slowly than by playing too fast; technical mastery of a piece lets one quite imperceptibly grasp the character of it so that a sense of the proper pace is soon acquired.

The effect experienced in the twelfth bar of the *Reprise* of the *Enharmonique* may not perhaps be to everyone's taste right away; one can nonetheless grow accustomed to it after a little application, and even grow to awareness of all its beauty once the initial aversion, which in this case might result from lack of familiarity, has been overcome. The harmony which creates this effect has by no means been thrown in haphazardly; it is based on logic and has the sanction of Nature herself; it is the ingredient most savoured by the connoisseur; however, its performance must bring out the composer's intention through a softening of the touch and by suspending the appoggiaturas more and more as one approaches the thrilling passage where a momentary stop is indicated by the sign $\frown$.

The same passage occurs in the fifth bar of the second *Reprise* of the *Triomphante*; but less unexpected here is the effect of successive modulations which herein are treated in another manner, in keeping with the sprightliness of the movement. This effect is born of the difference of one Quarter-tone between the C# and the D $\flat$ of the first piece, and between the B# and the C of the second; and although this Quarter-tone has effectively no place there, since C# and D $\flat$ or B# and C are one and the same note, the same sound, the same key on the keyboard, the effect of it is none the less perceptible by reason of the unexpected succession of the different modulations which, in their passage, necessarily require this Quarter-tone. It is not from the



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Viertelton dort tatsächlich nicht vorhanden ist, weil ja Cis und Des, beziehungsweise His und C nichts anderes sind als die gleiche Note, der gleiche Ton, die gleiche Taste auf der Klaviatur, ist seine Wirkung dennoch durch die unerwartete Folge der verschiedenen Modulationen spürbar, die bei ihrem Verlauf diesen Viertelton mit Notwendigkeit fordern. Es ist nicht das Intervall im besonderen, durch das der Eindruck entsteht, den wir davon zwangsläufig empfangen; dieser entsteht einzig und allein durch die Modulation, die ihn zu dem macht, was er ist und was ich alsbald darlegen werde. Aber einstweilen frage man sich, warum man in der Tonart auf A die kleine Terz zwischen A und C als angenehm empfindet, während in der Tonart auf Cis die übermäßige Sekunde zwischen A und His sehr schrill erscheint, wo doch diese beiden Intervalle jeweils von den gleichen Tasten hervorgebracht werden.

Es ist der gleiche Viertelton, der den diatonischen Halbton zwischen H und C von dem chromatischen Halbton zwischen H und His unterscheidet, wie dies seit jeher bemerkt wurde; und es ist dieser gleiche Viertelton, auf dem das enharmonische Tongeschlecht beruht. Aber die Modernen, die in Bezug auf diese Tatsache von den Alten nichts Klareres zu lernen verstanden, haben diese Arten der Chromatik und Enharmonik als reine Spekulation angesehen und sie aus unserer Musik verbannt mit der Behauptung, der Viertelton sei unserer Natur nicht gemäß. Das Ohr hat indessen in unserer Zeit anders entschieden, und nun bleibt den Musikern nichts übrig, als zu erkennen, was sie (eigentlich) tun, das heißt, dasjenige, was die Modulation in Zusammenhang bringt, was sie bis jetzt vollkommen vom Intervall abhängig gemacht haben.

Es ist festzuhalten, dass man nicht zwei Halbtonen aufeinander folgen lassen kann, es sei denn, der eine diatonisch und der andere chromatisch; sonst bilden sie mehr oder weniger als einen [ganzen] Ton. Man sollte man sich vor Augen halten, dass der [ganze] Ton bestimmter Ton nur als Folge der Modulation ist, die ihn erzeugt. Zwei Modulationen aufeinander folgen lassen, die diatonischen Halbton verlangt, sind die Wirkung zwischen den beiden Halbtonen gibt; der erste Halbton ist erforderlich, um mit dem zweiten zu verbinden. Und es genügt, dass es sich um eine Modulation handelt, um es sich annehmen zu können. Die Modulation ist die Art, die man diatonisch nennt, so dass jeweils eine der beiden hervortreten lässt. Aber Lullys schöne Diatonik gewöhnlich, was man mir geraten, mich [vorerst] nicht auf die einfache Enharmonik zu halten.

Ich habe es für nötig gehalten, bei dieser Gelegenheit einige etwas tiefergehende grundsätzliche Gedanken über diese Musikarten darzulegen, die bis jetzt nur am Rande behandelt worden sind, und deren Natur den Musikern vorerst nur sehr unvollkommen bekannt ist. Denn immer wieder betitelt man mit Diatonik das, was in Wirklichkeit Chromatik ist, oder mit Chromatik jenes, was eigentlich Diatonik ist. Und diejenigen, welche als die größten Fachleute gelten, bezeichnen ein Doppelkreuz mit dem Namen Enharmonik, wo doch dieses Doppelkreuz nichts weiter ist als ein Zeichen für einen rein diatonischen [ganzen] Ton innerhalb der ihn fordernden Modulation, ohne dass es [das Doppelkreuz] jemals irgend etwas Enharmonisches in ihr voraussetzt.

In einigen der letzten Stücke habe ich Oktavparallelen eingefügt, eigens zur Aufklärung derjenigen, die man vor der Wirkung dieser Oktavparallelen gewarnt hat. Und ich bin überzeugt, dass, wenn man nur sein Ohr dabei zu Rate zieht, man es schlecht finden würde, wenn sie nicht darin enthalten wären.

interval as such that the impression which we must receive from it originates, but solely from the modulation which makes it what it is, which I shall demonstrate forthwith; but meanwhile, ask yourself why you experience the effect of a very pleasant minor Third between A and C in the Tonality of A; and why you perceive only the effect of a very harsh augmented Second between A and B# in the Tonality of C#, though each of these two intervals is still formed on either side of the same two keys.

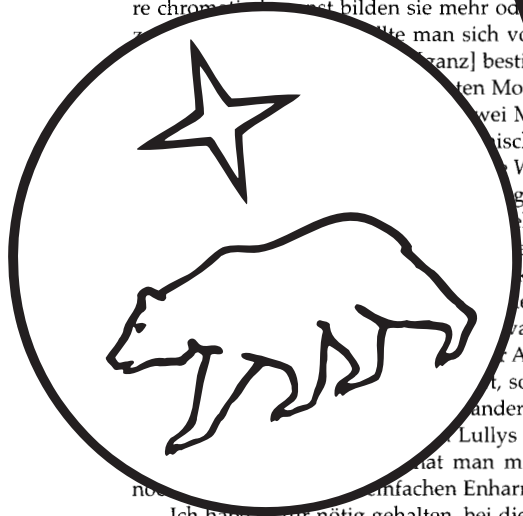
It is this very Quarter-tone which makes the difference between the Diatonic semi-tone from B to C and between the Chromatic semi-tone from B to B#, as has always been recognised; and it is on this same Quarter-tone that the Enharmonic style depends. But the Moderns, having been unable to extract from the Ancients any specific explanation of this fact, regarded these Chromatic and Enharmonic styles as pure speculation and banished them from our music, the Quarter-tone not being natural to us. Now days, however, the ear has judged otherwise and the musician needs nothing more than to recognize what he is perceiving, describing to modulation what hitherto had been related only to mere interval.

Note that one cannot have two consecutive semi-tones only if one is Diatonic and the other Chromatic; otherwise they will form more, or less than one tone: but note also that this Tone which you take for an object here is a certain Tone only because a certain modulation requires it. In other words, if you make two modulations follow each other, each of which requires the Diatonic semi-tone, the outcome will necessarily be the effect of an Enharmonic between the two Semi-tones which follow each other; and the second Semi-tone will fundamentally have a Quarter-tone more than it needs to form the Tone with the first, and fundamentally it suffices to have this so, for one to sense this effect in question, but always in relation to the modulation and never to the interval.

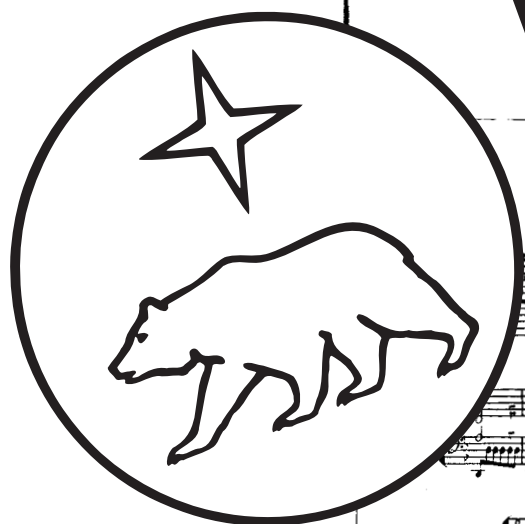
I have composed a harpsichord piece in this style which one might call Diatonic Enharmonic, seeing that one of the two styles there only by virtue of the other; but as so many singularities could offend the ear, which is accustomed to the beauty of Diatonic of Lully, I was advised to forbid by the attempts of the plain Enharmonic.

I thought should on this occasion provide a somewhat deeper insight into those latter styles of music, which appear to have been practised only sparingly until now, and the nature of which is still only very imperfectly known to musicians: for the title of Diatonic is constantly being given to that which is Chromatic or that of Chromatic to that which is Diatonic; and those who appear to be the most knowledgeable call a double Sharp Enharmonic whereas this double Sharp is only the sign of a purely Diatonic sound in the modulation which requires it, without there ever being anything Enharmonic about it.

In several of these latter pieces, I have inserted octaves in parallel, for the express purpose of undeceiving those who have been put on their guard against the effect of duplicate octaves, and I am convinced that if only one consulted one's ear on this point, one would censure their omission.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



20

Menuet.

La Poule.

21

Menuet.

22

Menuet.

23

Menuet.

24

Menuet.

25

Menuet.

26

Menuet.

27

Menuet.

28

Menuet.

29

Menuet.

30

Menuet.

31

Menuet.

32

Menuet.

33

Menuet.

34

Menuet.

35

Menuet.

36

Menuet.

37

Menuet.

38

Menuet.

39

Menuet.

40

Menuet.

41

Menuet.

42

Menuet.

43

Menuet.

44

Menuet.

45

Menuet.

46

Menuet.

47

Menuet.

48

Menuet.

49

Menuet.

50

Menuet.

51

Menuet.

52

Menuet.

53

Menuet.

54

Menuet.

55

Menuet.

56

Menuet.

57

Menuet.

58

Menuet.

59

Menuet.

60

Menuet.

61

Menuet.

62

Menuet.

63

Menuet.

64

Menuet.

65

Menuet.

66

Menuet.

67

Menuet.

68

Menuet.

69

Menuet.

70

Menuet.

71

Menuet.

72

Menuet.

73

Menuet.

74

Menuet.

75

Menuet.

76

Menuet.

77

Menuet.

78

Menuet.

79

Menuet.

80

Menuet.

81

Menuet.

82

Menuet.

83

Menuet.

84

Menuet.

85

Menuet.

86

Menuet.

87

Menuet.

88

Menuet.

89

Menuet.

90

Menuet.

91

Menuet.

92

Menuet.

93

Menuet.

94

Menuet.

95

Menuet.

96

Menuet.

97

Menuet.

98

Menuet.

99

Menuet.

100

Menuet.

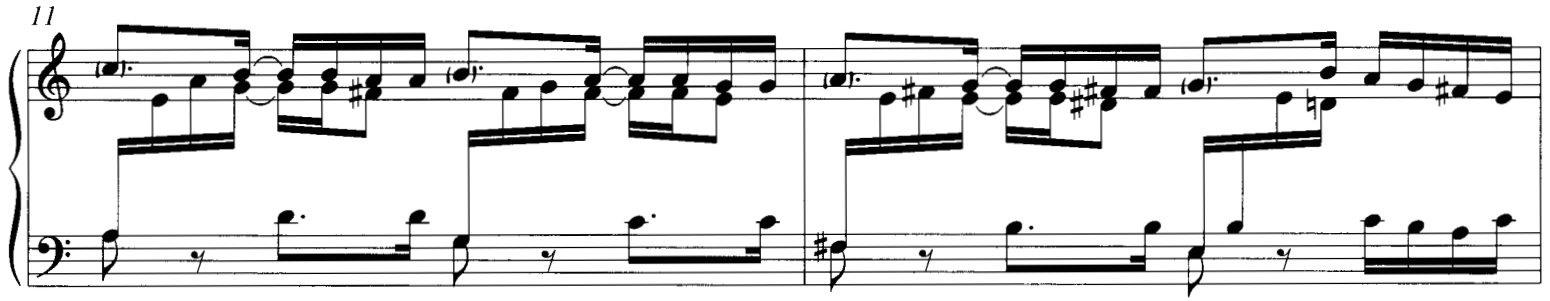
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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



20 [2.] §

Reprise



22

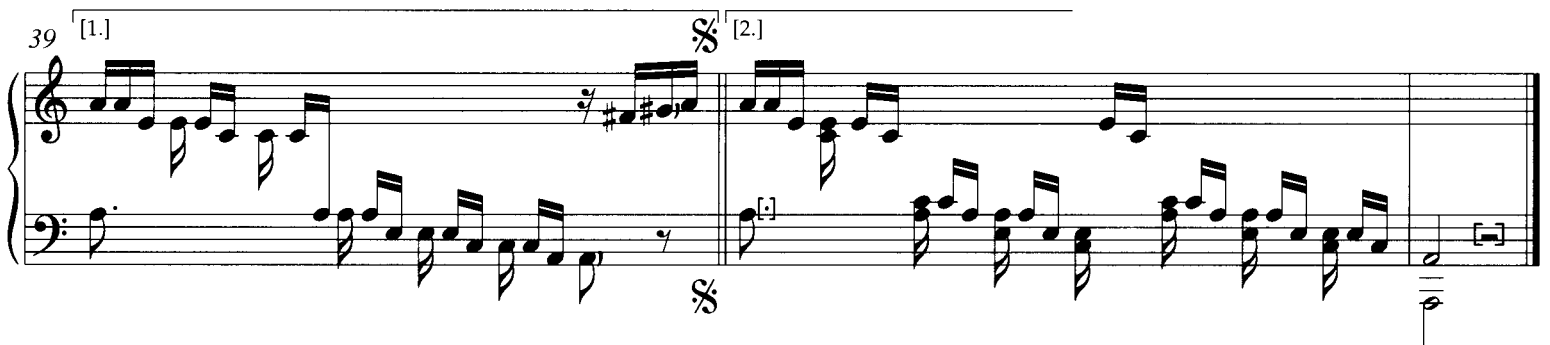
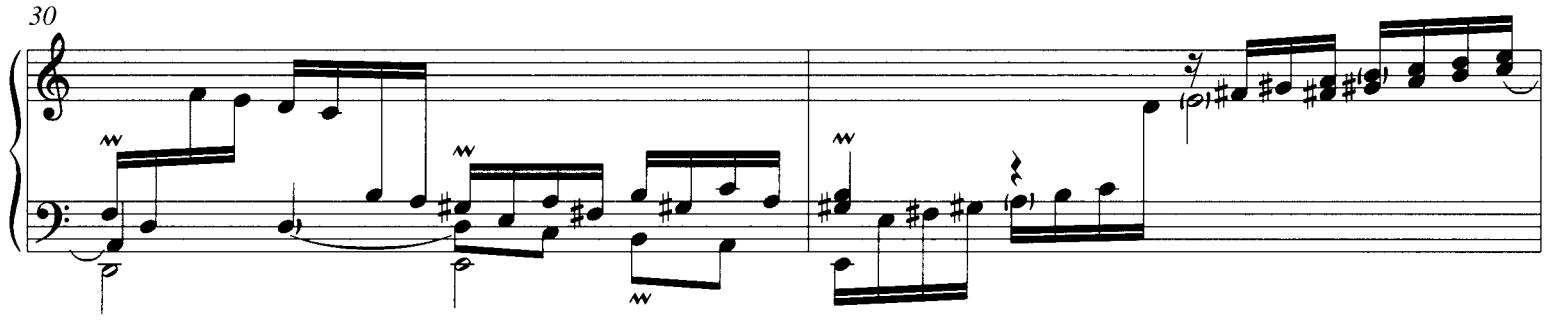


24



28





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

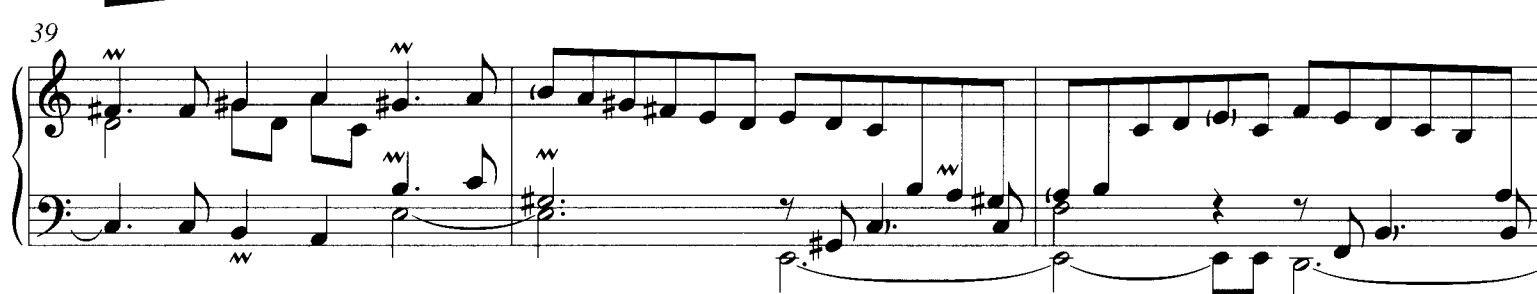
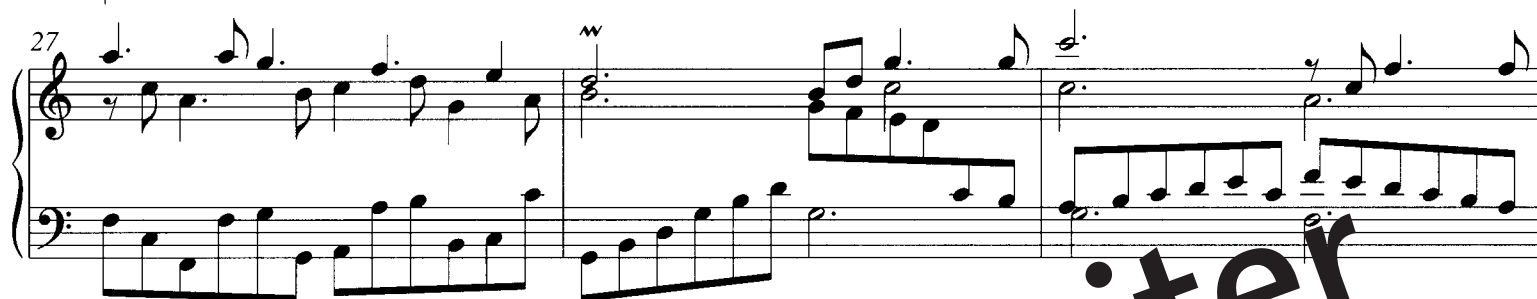
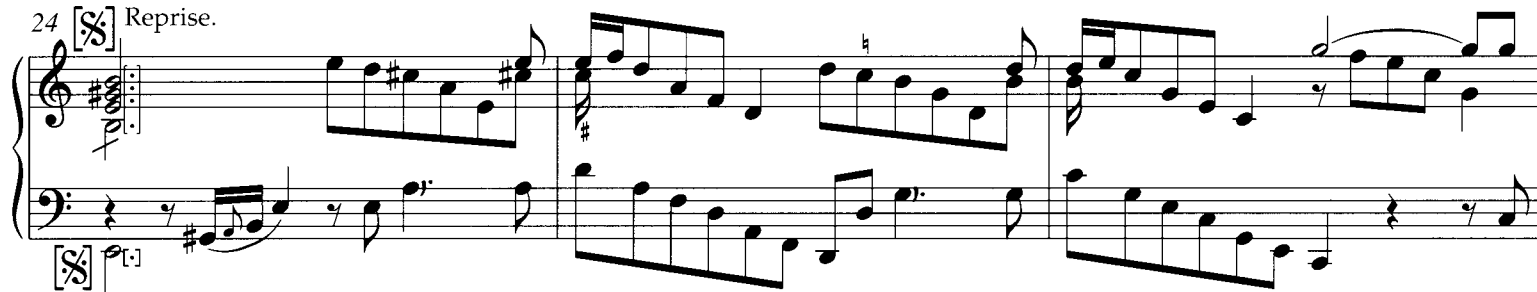
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



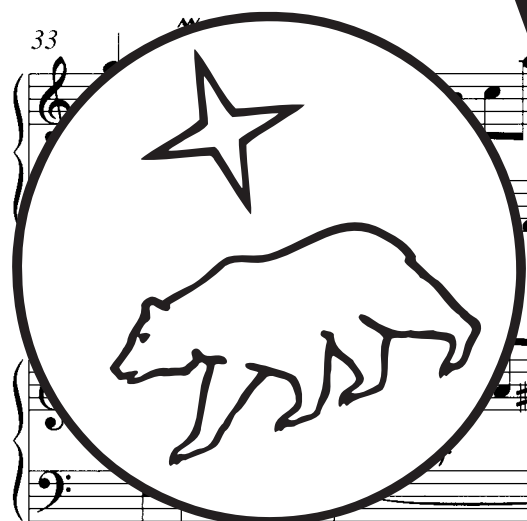
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

24 [§] Reprise.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Sarabande.

harpégé.



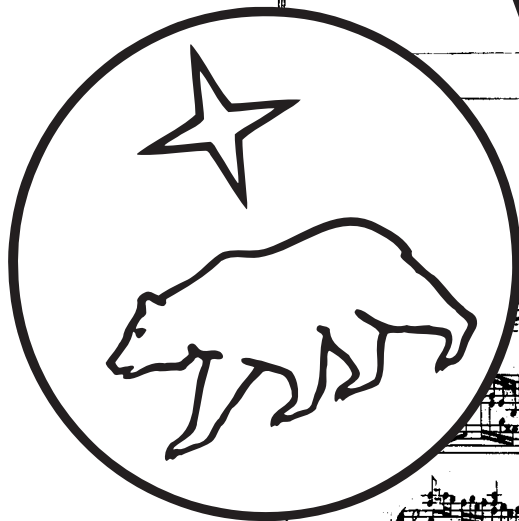
6

11

18

23

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



6

Sarabande.

Les trois Mains.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

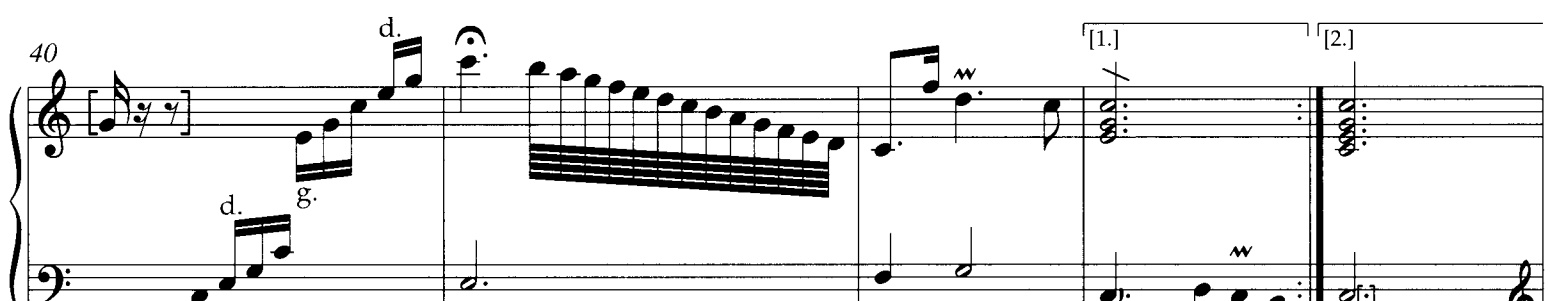
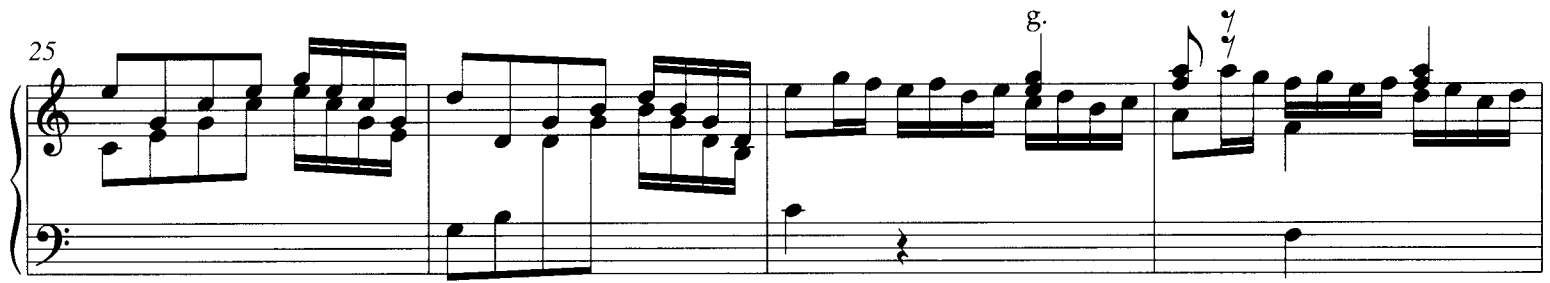
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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

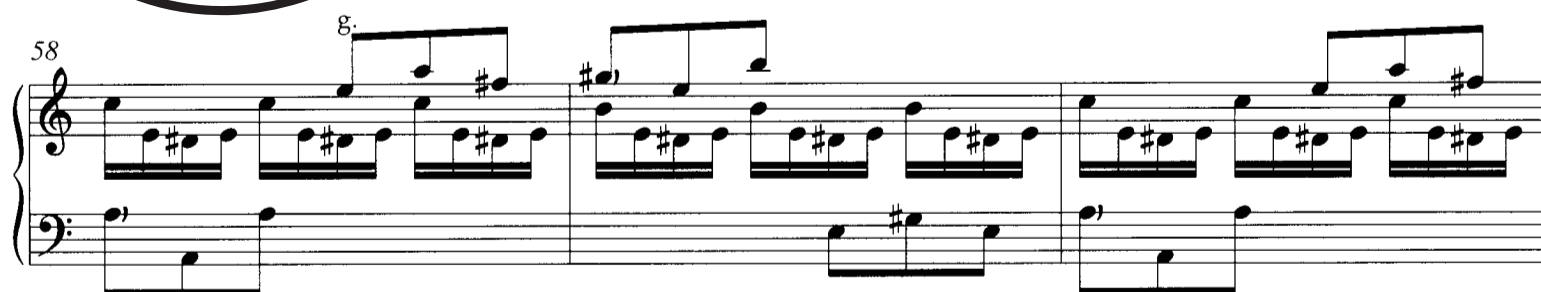


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



44 Reprise.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

64



68



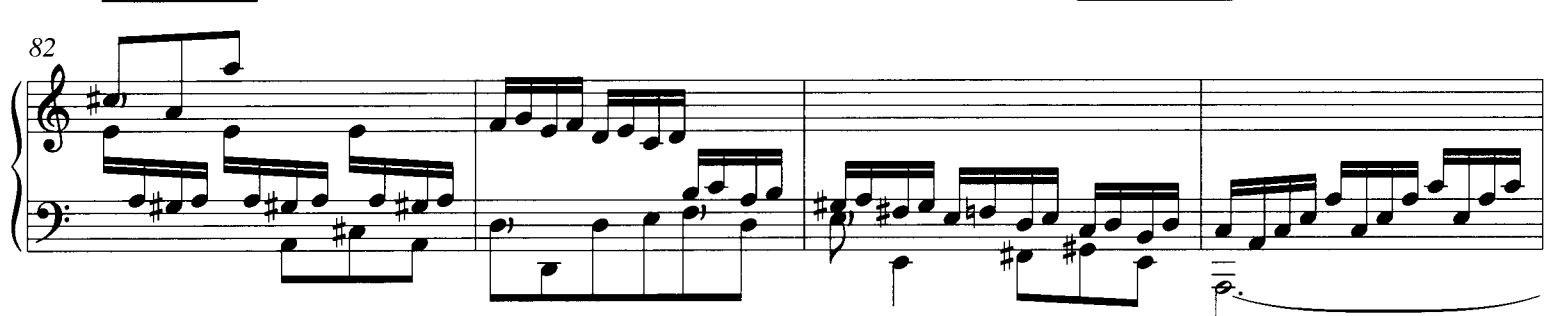
72



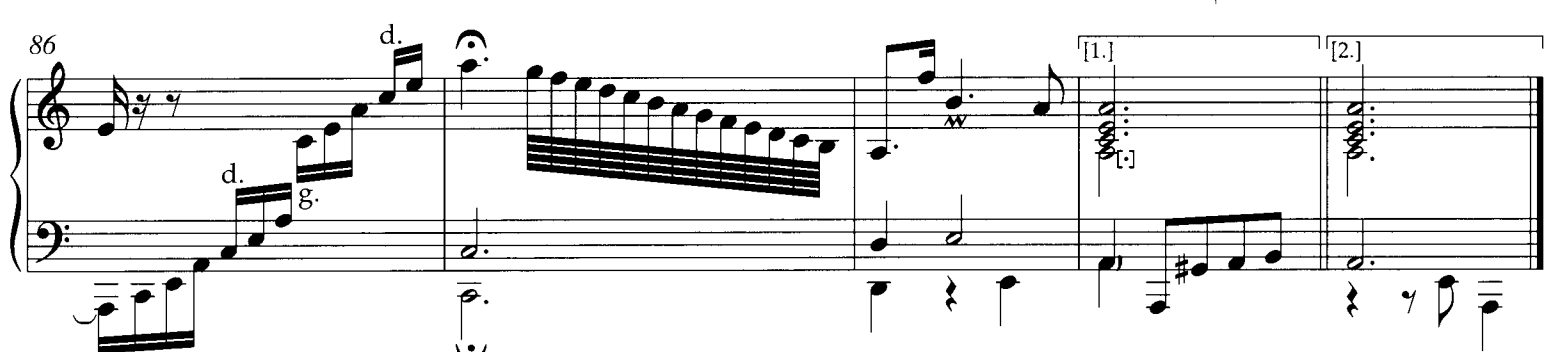
76



82



86



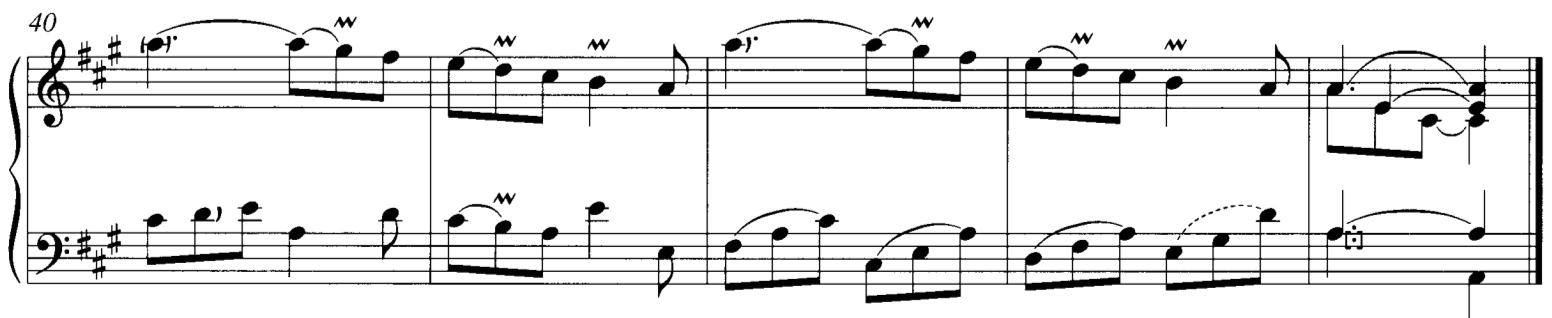
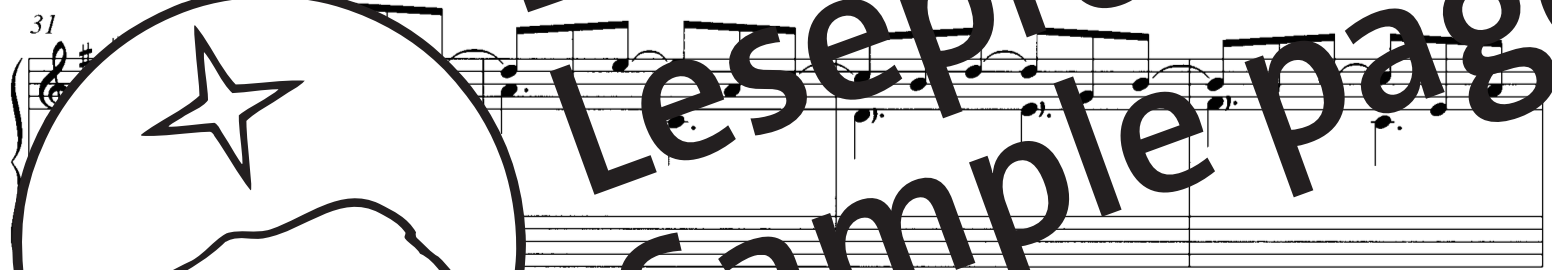
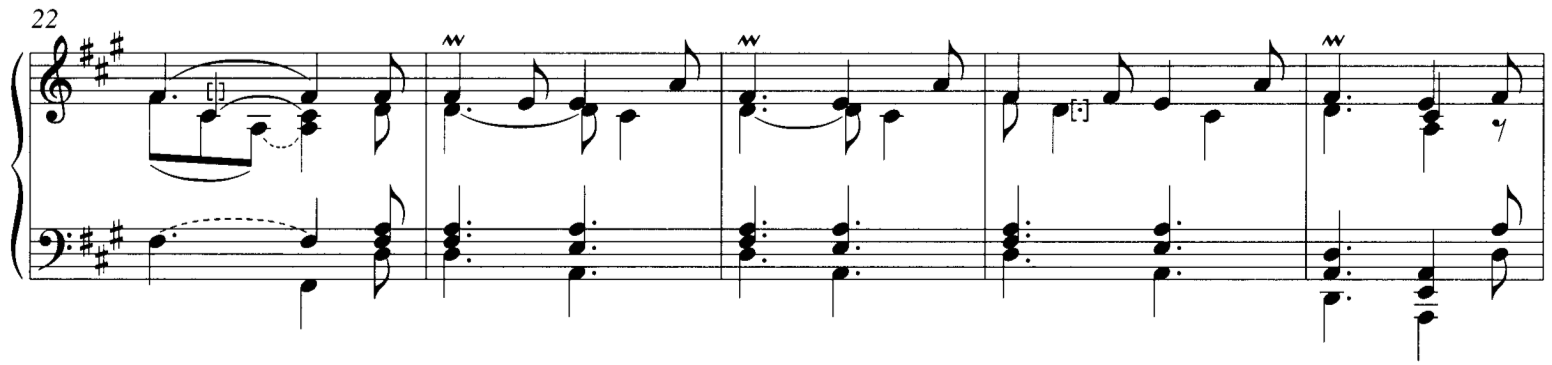
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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

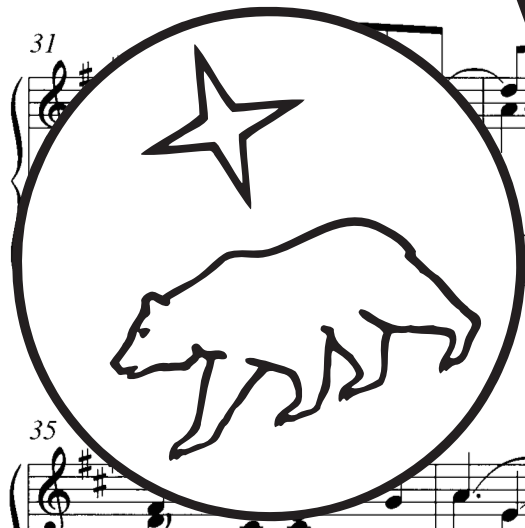


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

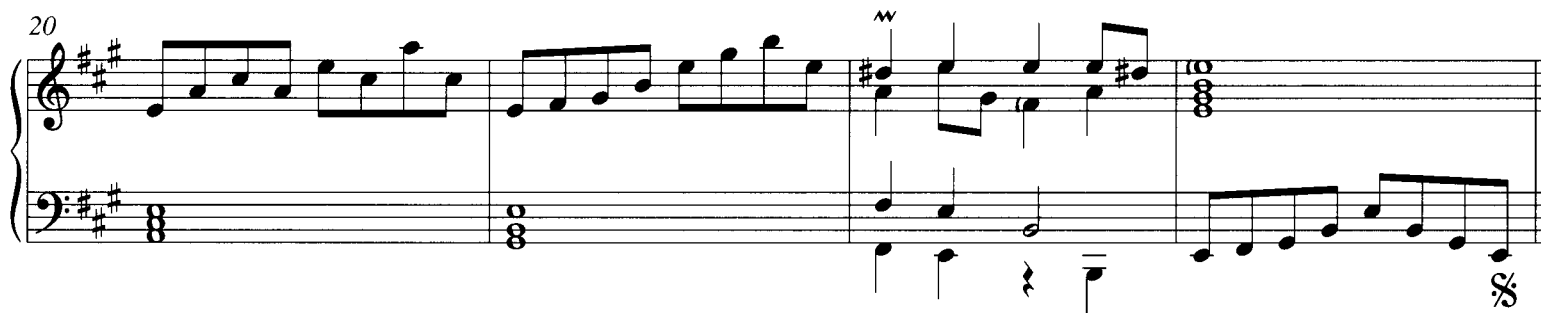
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

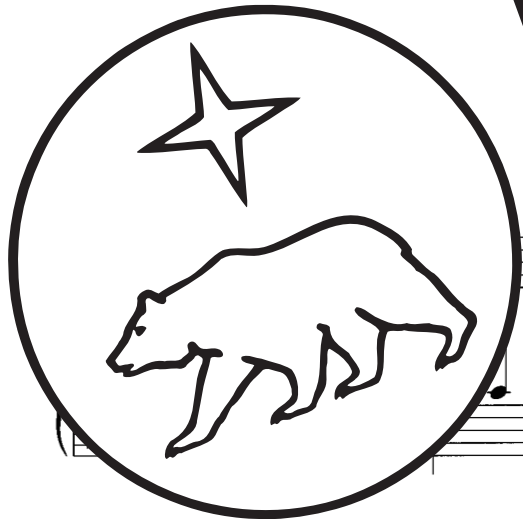


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

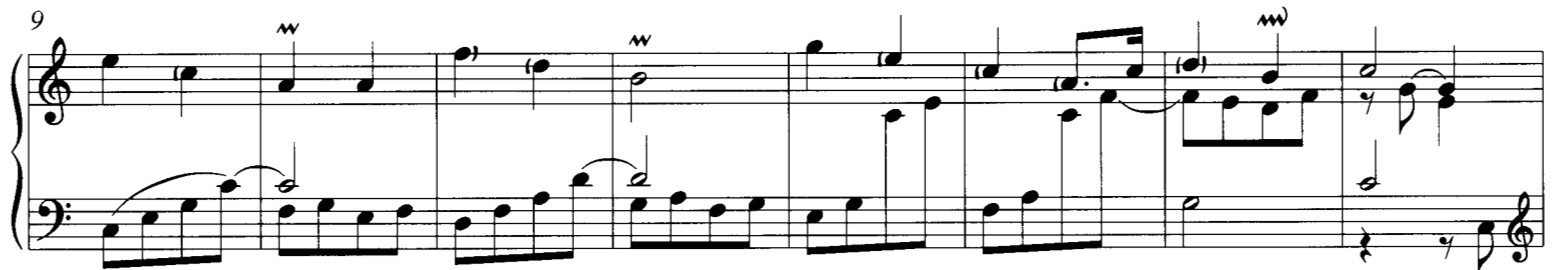


La Triomphante.





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



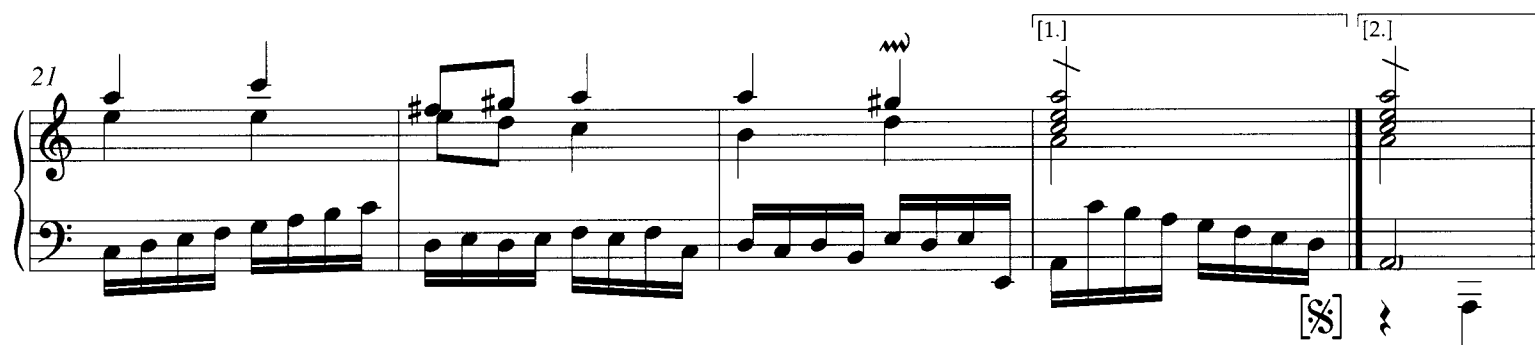
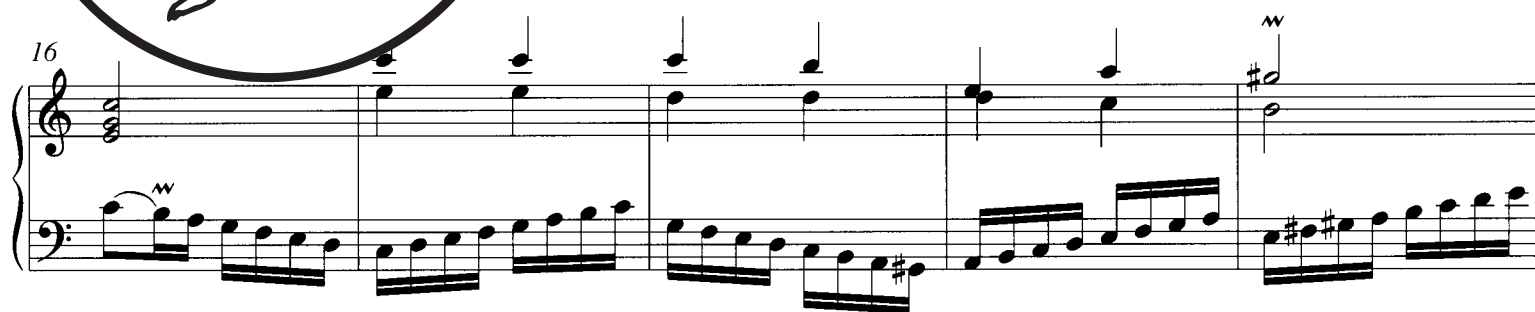
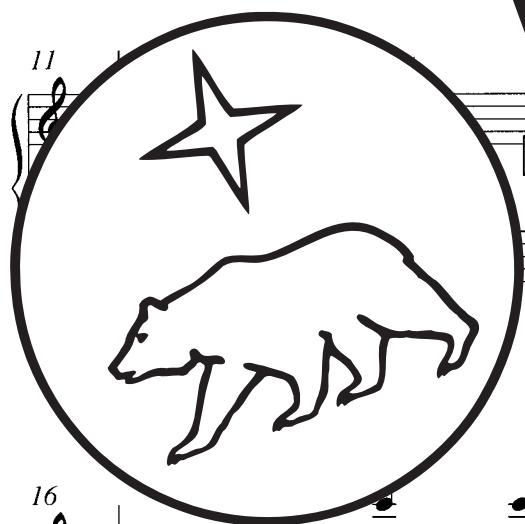
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

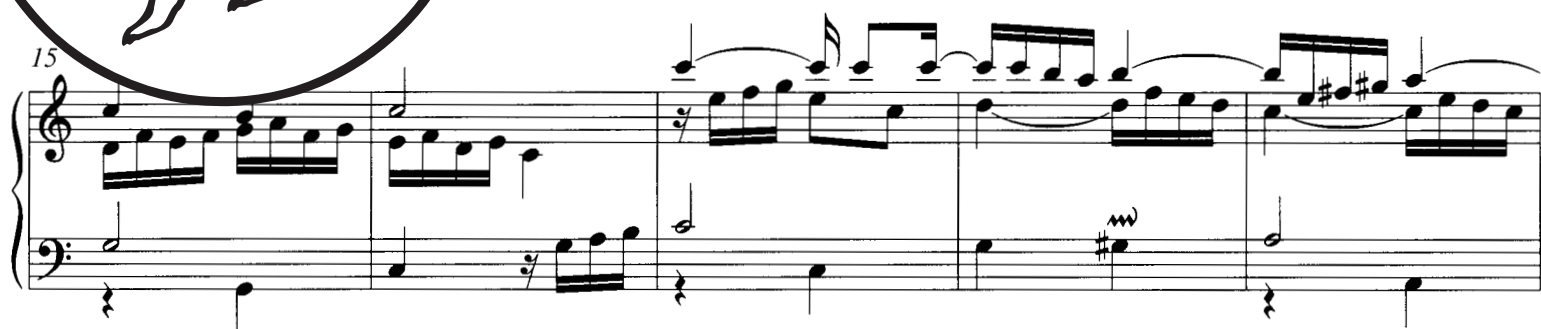
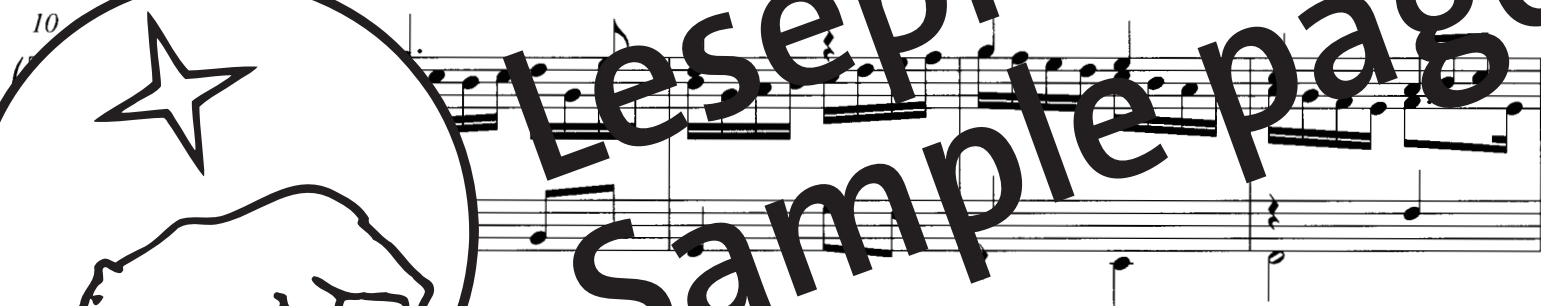
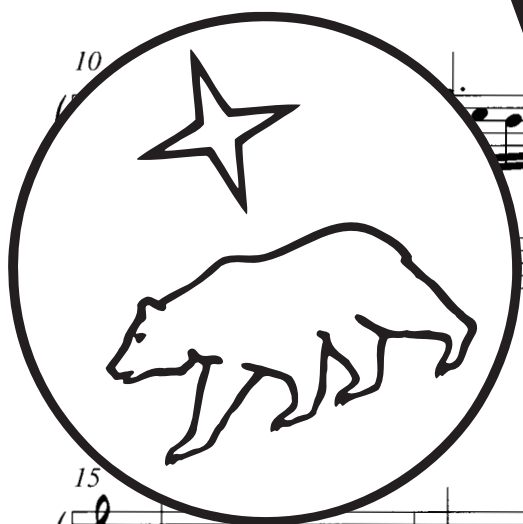
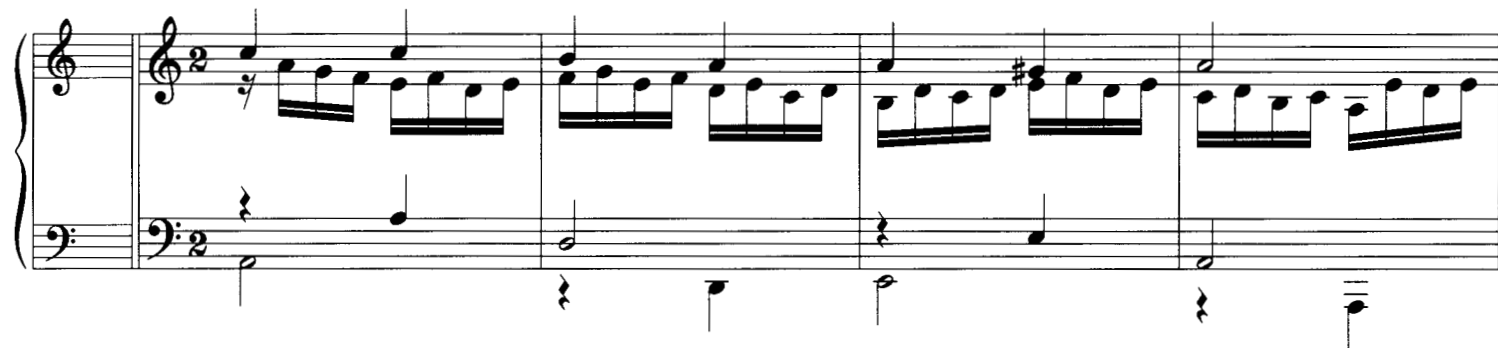
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

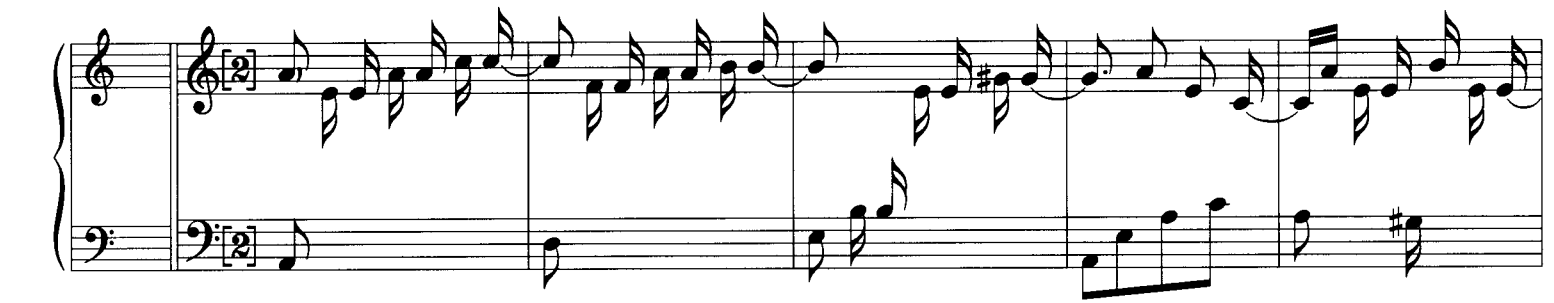


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



3.^{me} Double.



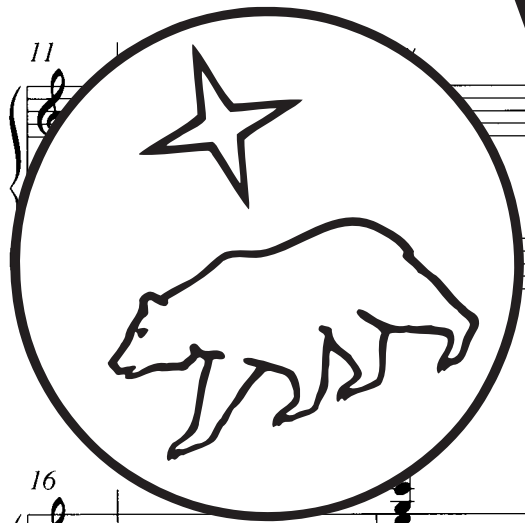
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

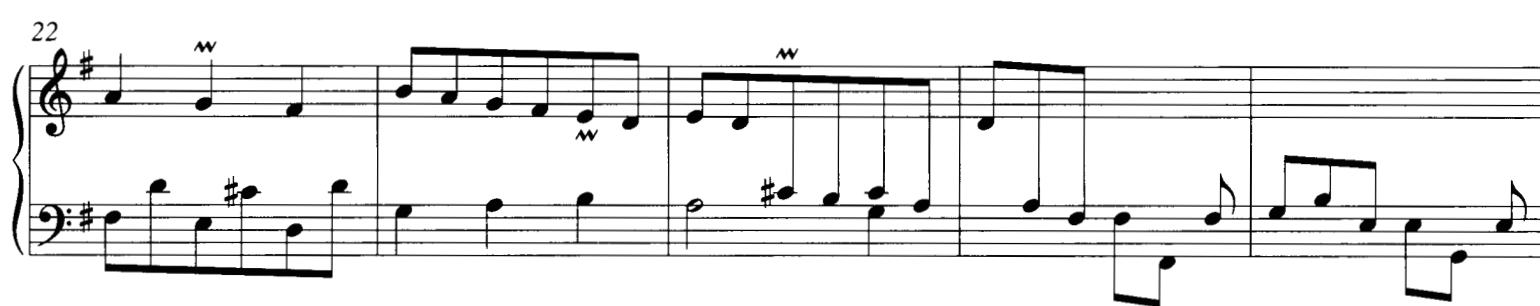
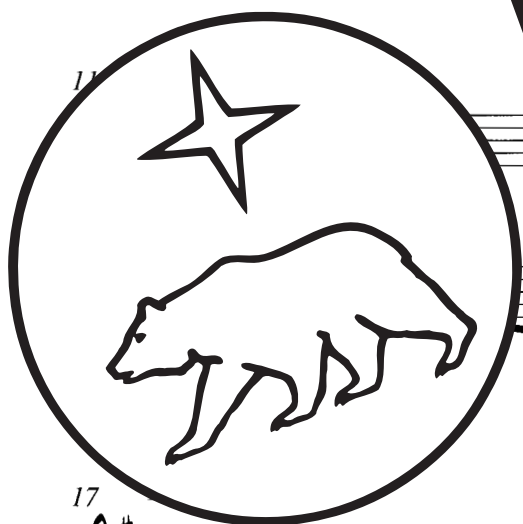
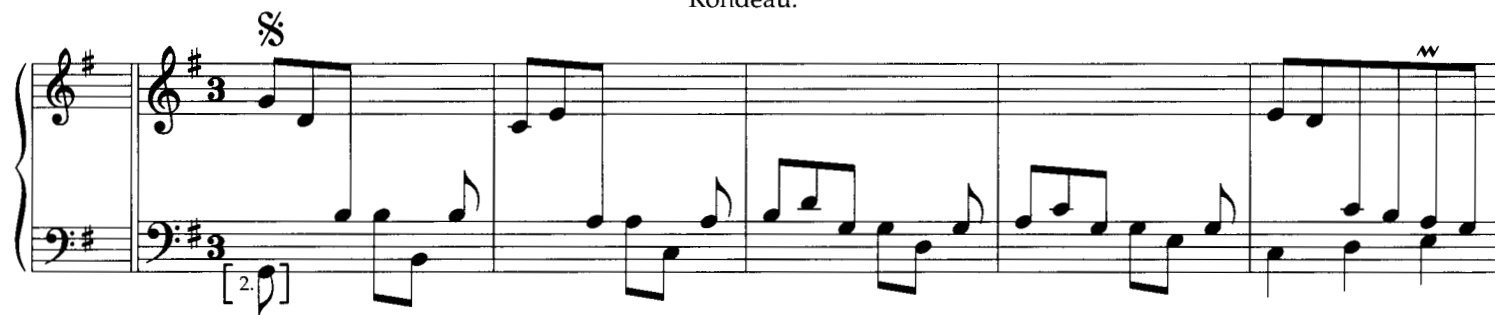


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Les Tricotets.

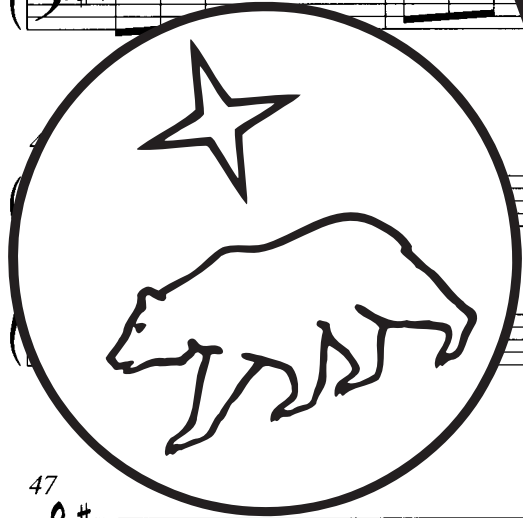
Rondeau.



27

33 2.^{me} Rep.

37



47

52

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.

17

Reprise.

25

2.^e Menuet

7

Reprise.

20

26

* Au sujet de l'ordre de Menuet et 2.^e Menuet, cf. Préface, p. VI.
 For the order of Menuet and 2.^e Menuet cf. Preface, p. XII.
 Zur Reihenfolge von Menuet und 2.^e Menuet siehe Vorwort, S. XVIII.

La Poule.

Co co co co co co co dai.

doux.

fort.

doux.

fort.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

31

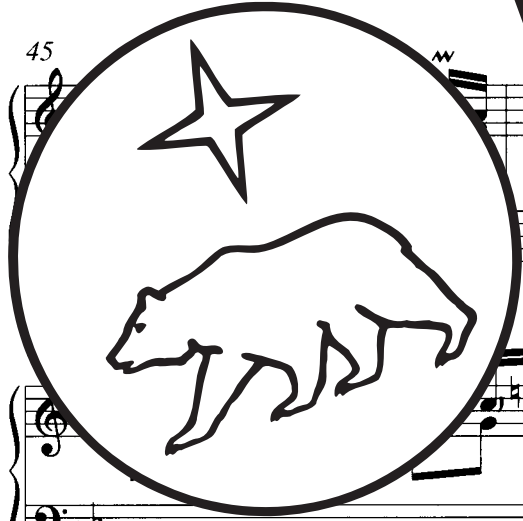
36

41

45

53

57



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.

87

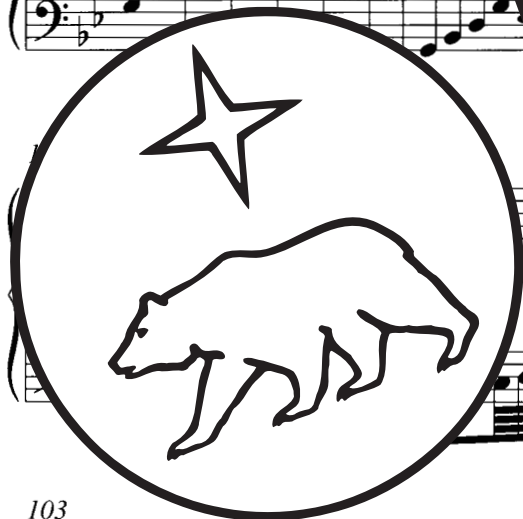
d. *g.* *d.* *g.* *doux.*

92

d. *g.* *d.* *g.* *[fort]* *d.* *g.*

96

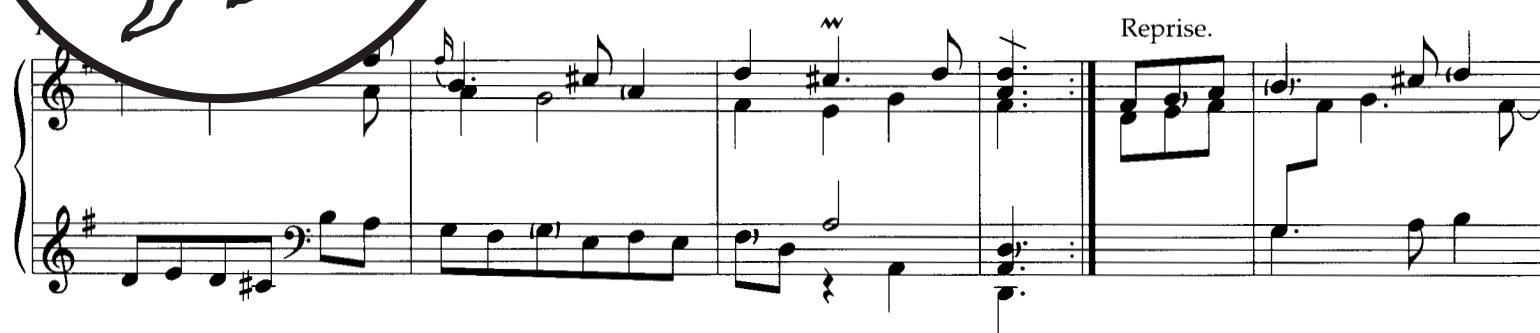
doux. *fort.*



103

107

Les Triolets.





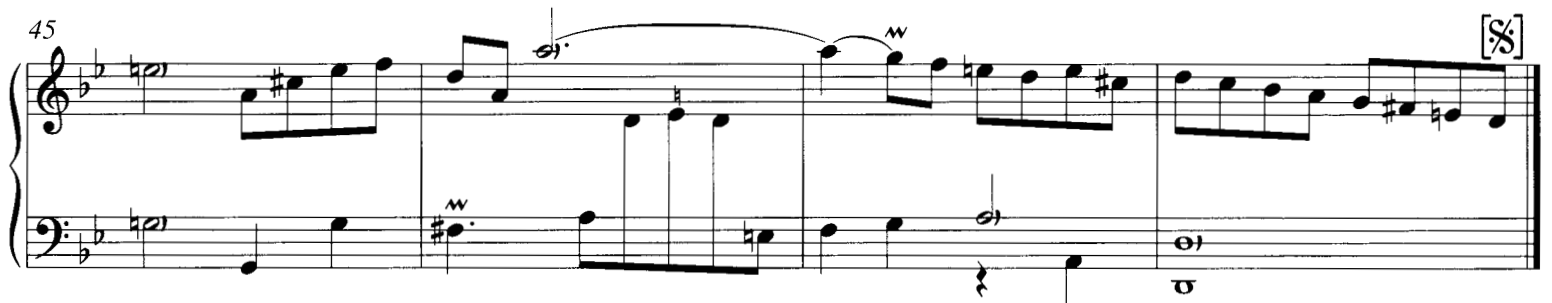
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.



L'Enharmonique.

Gratueusement.

7

hardim.^{[en]t} sans alterer la Mesure.

13

gratueusem.^{[en]t}

20

grat[ieusement].

33

40

Reprise.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



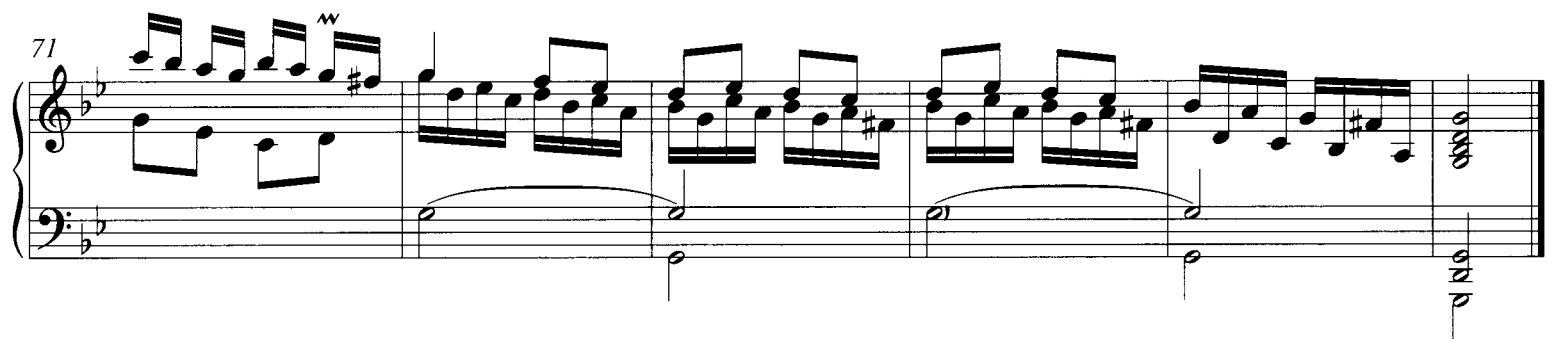
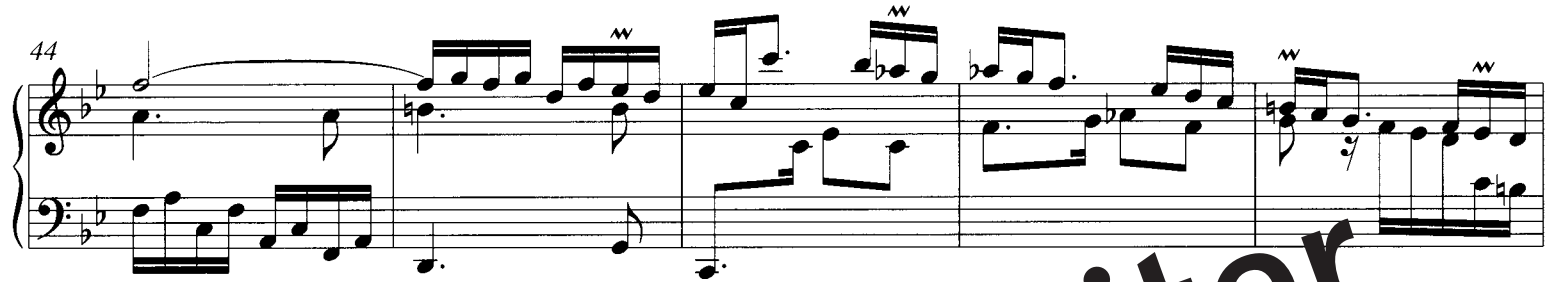
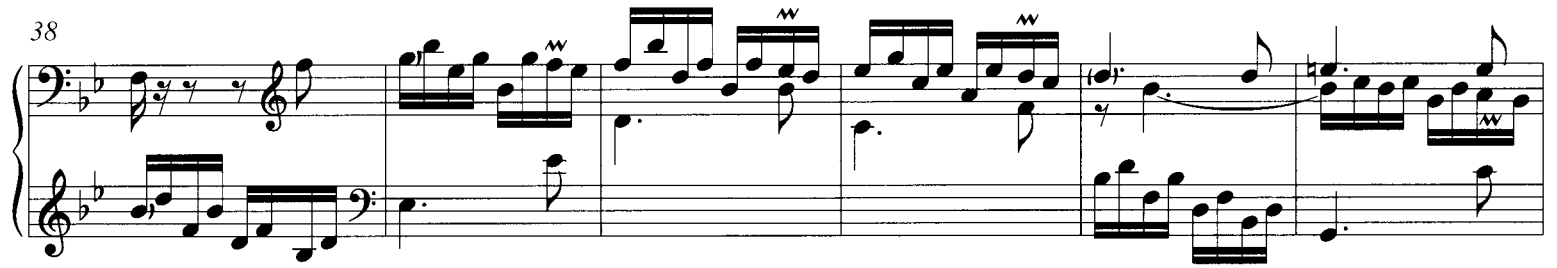
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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

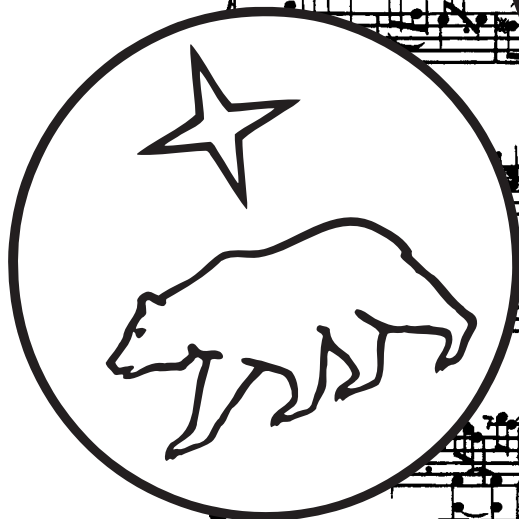
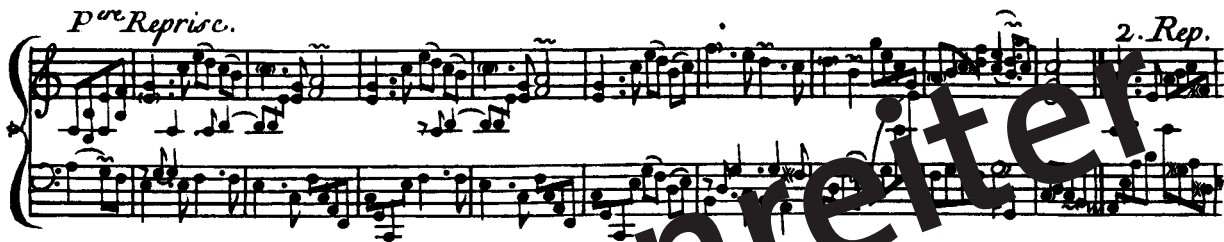


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



26 *P.^r Rondeau gracieux.* LA TIMIDE. *Pour le Clavecin Seul.*



E 1741, p./S. 26
(Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras)

LA TIMIDE
du livre de 1741 · from the book of 1741 · aus dem Buch von 1741

PIECES DE CLAVECIN

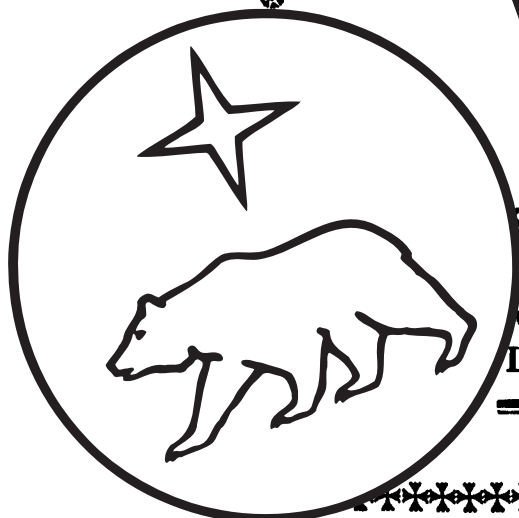
EN CONCERTS,

AVEC UN VIOLON OU UNE FLUTE,

ET UNE VIOLE OU UN DEUXIEME VIOLON.

PAR M. RAMEAU.

Le prix en blanc, y compris l'in-4^e pour le deuxième Violon, 24. liv.



SE VEND A PARIS

AUTEUR, rue des Non-Enfants.

VEUVE B... à la Règle d'or, rue Saint-Honoré.

LE CLAIR, à la Croix d'or, rue du Roule.

AVEC PRIVILEGE, 1741.

Gravé par Hui.

PIECES DE CLAVECIN EN CONCERTS

(Paris, 1741)

Adaptées au Clavecin seul par
Jean-Philippe Rameau et Siegbert Rampe

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.

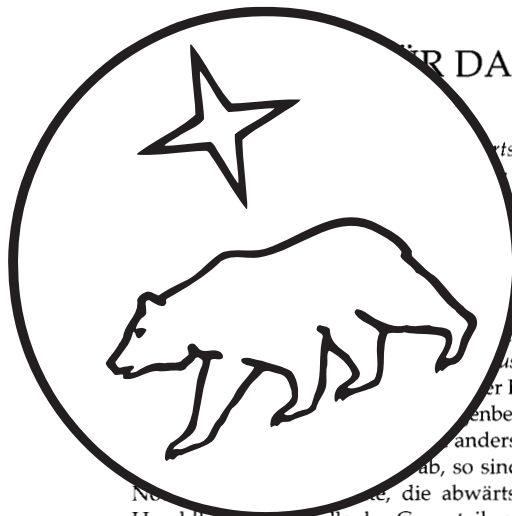
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

HINWEISE FÜR DIE SPIELER

Der Erfolg der Sonaten, welche vor kurzem erschienen sind – Stücke für Cembalo mit einer Violine –, veranlasste mich, bei den neuen *Pieces de Clavecin*, die ich heute vorzulegen wage, ungefähr derselben Konzeption zu folgen: Ich fertigte kleine *Concerts* für Cembalo, Violine oder Flöte und eine Viola da gamba oder zweite Violine; das Quartett herrscht darin weit gehend vor. Ferner glaubte ich, sie [die *Concerts*] als Partitur herausgeben zu müssen; denn es sollen sich nicht nur die drei Instrumente untereinander mischen, sondern sich auch die zusammen Konzertierenden gegenseitig hören. Vor allem müssen Violine und Viola da gamba auf das Cembalo achten, wobei zwischen bloßer Begleitung und thematischen Teilen zu unterscheiden ist, um im ersten Fall besonders zurückhaltend zu spielen. Alle ausgehaltenen Töne sollen eher zurück genommen als forciert werden, verkürzte Töne äußerst zart [*avec douceur*] artikuliert und solche, welche ununterbrochen aufeinander folgen, weich ausgeführt werden. Erfasst der Geist jedes Stück, so fügt sich das Ganze zusammen.

Diese Stücke auf dem Cembalo allein vorgetragen lassen nichts zu wünschen übrig; man vermutet nicht einmal, dass sie durch weitere Ausschmückung verbesserungsfähig seien: Dies ist zumindest die Ansicht mehrerer Personen von Geschmack und Metier, die ich hierzu befragte, und von denen die meisten mir gerne die ihre eingegeben, mir einige andere [Personen] vorenthalten.

Die Stimme der zweiten Violine, oder man sich zu den Engangelung einer Gambe zu bedienen hat, ist schon so sehr zu hören.



FÜR DAS CEMBALO
Pieces de viole etc. – Entsprechen
 Man findet ein Verzeichnis
 thält [E 1724, siehe Band I].
 ine Stücke für Cembalo al-
 ergeben, wenn sie von Vi-
 n.
 erholung, ein *Rondeau*
 treffenden] Note setzt über
 us dient, ersetzt wird. Man
 er Hand an, welche dort spielt,
 enbenenfalls unter Hinzunahme
 anders möglich ist.
 ab, so sind die nach oben führenden
 No. ... die abwärts gerichteten für die linke
 Hand [bestimmt]. Falls das Gegenteil zufällig eintritt, unterscheide
 man klar, welcher Hand man sich zu bedienen hat.

Ein T. [Tacet] zwischen zwei kurzen Strichen, nämlich || T. ||, zeigt an, dass das Cembalo diesen Teil mitspielt, wenn es von anderen Instrumenten begleitet wird.

Um die *Tambourins* auf dem Cembalo allein auszuführen, sind dazu die Violine als Oberstimme und der Bass des Cembalos erforderlich, wobei überall – auch bei Wiederholungen – der Bass einen Takt nach der Oberstimme einsetzt. Die Pausen der Violine sind durch die Cembalostimme zu ergänzen.

Falls das Cembalo allein spielt, sind die Takte in denen das Cembalo [Pausen] zählt, in dem Stück *La Rameau* durchweg auszulassen. In jedem Teil des Stückes *La Pantomime* können die letzten sechs Takte durch einen Schlusstakt ersetzt werden.

Entspricht der Umfang des Cembalos nicht allen dieser Stücke, ist lediglich dort der Finger zu heben, wo sich die fehlende Taste befände, falls die [betreffenden] Noten in einem Akkord mit Terz, Quarte, Oktave etc. auftreten. Falls die Noten einstimmig aufeinander folgen, genügt es dagegen, sie durch zu Harmonie und Melodie passende [Töne] im Rahmen des Tonumfangs, auf den man sich zu beschränken hat, zu ersetzen.

NOTES TO PERFORMERS

The success of recently published sonatas, which have come out as harpsichord pieces with a violin part, has given me the idea of following much the same plan in the new harpsichord pieces which I am venturing to bring out today. I have given them the form of little *Concerts* for harpsichord, violin or flute, and viol or second violin; they are mostly in four parts and I have thought it well to give them in score because not only must the three instruments blend but the performers must hear each other, and especially the violin and viol must adapt themselves to the harpsichord, distinguishing what is merely accompaniment from what is thematic, playing still more softly in the former case. All sustained notes should be sounded decrescendo rather than crescendo; curtailed notes should be clearly but very gently [*avec douceur*] articulated and no ones should be smooth. But it is by grasping the spirit of each piece that everything will be played as it should.

These pieces lose nothing by being played on the harpsichord alone; indeed, one could never suspect it capable of any other adornment. Each of these, is the opinion of several persons of taste and skill whom I have consulted on this subject, most of whom have given me the honour of giving names to some of them.

I have had the second violin part engraved separately, because it should be used only in the absence of a viol.

NOTICE FOR THE HARPSICHORD

The ornaments, such as *Pincé*, *Crochances*, *Pommes de bois*, etc., are here the same as in my other harpsichord pieces; a table of them will be found at the beginning of the volume containing *Les Cyclopes* [E 1724, volume I].

From these *Concerts* I have transcribed five little pieces for solo harpsichord, because they are different here and there from when they are played with the violin and viol.

The *Guidons* [%] placed at the end of a *Reprise* for repeating a *Rondeau* are meant as substitutes for the actual notes or rests with which this *Rondeau* begins; the time values should be adapted to the needs of the playing hand in order to perform what follows, while the other hand helps out the first one where this is needed.

In progressions using each hand in turn the up-turned stems generally indicate the right hand and the down-turned ones the left. If the contrary happens to occur, the performer will see clearly which hand to use.

A T. [tacet] between two little strokes, || T. ||, shows that the harpsichord should be silent here when it is accompanied by the other instruments.

To play the *Tambourins* on the solo harpsichord one should take the violin treble and the harpsichord bass; the bass should always begin one bar after the treble, even in the Reprises. Where the violin is silent, the right-hand of the harpsichord should be substituted.

In the piece *La Rameau*, when the harpsichord is playing it solo, the bars where it (i.e. its right hand) is silent should always be left out. The last six bars of each section of *La Pantomime* may be cut and replaced by one closing bar.

If the harpsichord used has not the range needed for some of these pieces, it will be enough to let the finger strike where the missing note would be whenever the notes form chords of thirds, fourths or octaves, etc.; whereas, with successive single notes, others may be substituted which suit the harmony and the melody and are within the range at one's disposal.

3

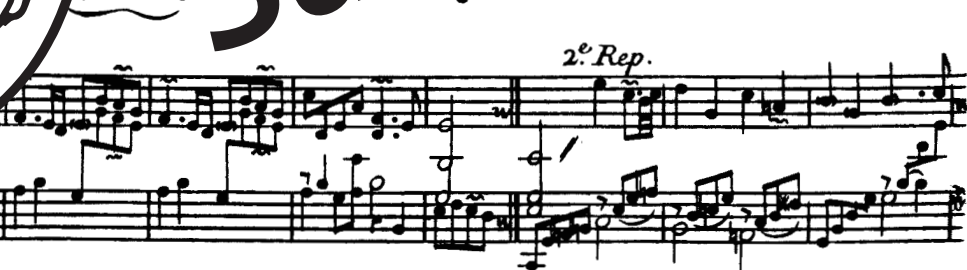
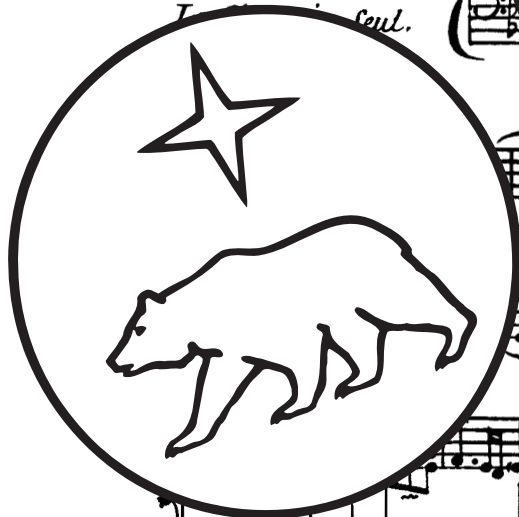


LA LIVRI,

Rondeau gracieux

pour

Tenir seul.



E 1741, p./S. 3

(Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras)

LA LIVRI

du livre de 1741 · from the book of 1741 · aus dem Buch von 1741

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

LA LIVRI

Rondeau gracieux

Version originale de Rameau

The image displays a musical score for a piece titled "Rondeau gracieux" by Rameau. The score is written for piano and includes a large circular logo on the left side featuring a stylized bear and a star. The score is divided into several systems, with measures numbered 4, 8, 21, and 25. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. The score concludes with a "Fin" marking at the end of the first system.

4

8

21

25

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

[1. 3.] 4.

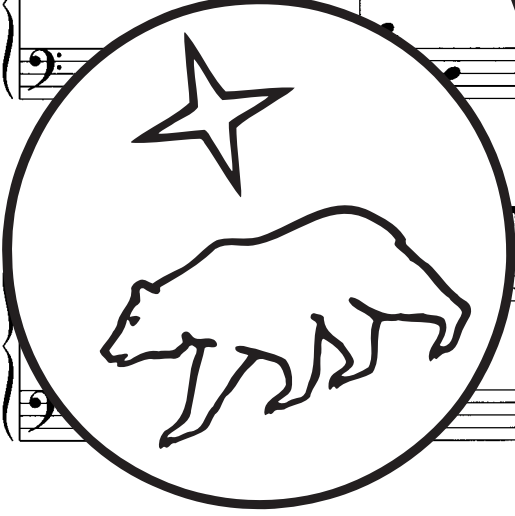
Fin

[2.] 2.^e Rep.

Gaiment, sans vitesse.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 11 and includes a circular logo on the left side. The fourth system begins at measure 21. The fifth system begins at measure 26 and ends with a double bar line and repeat signs. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. A large, diagonal watermark is overlaid across the middle of the page.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



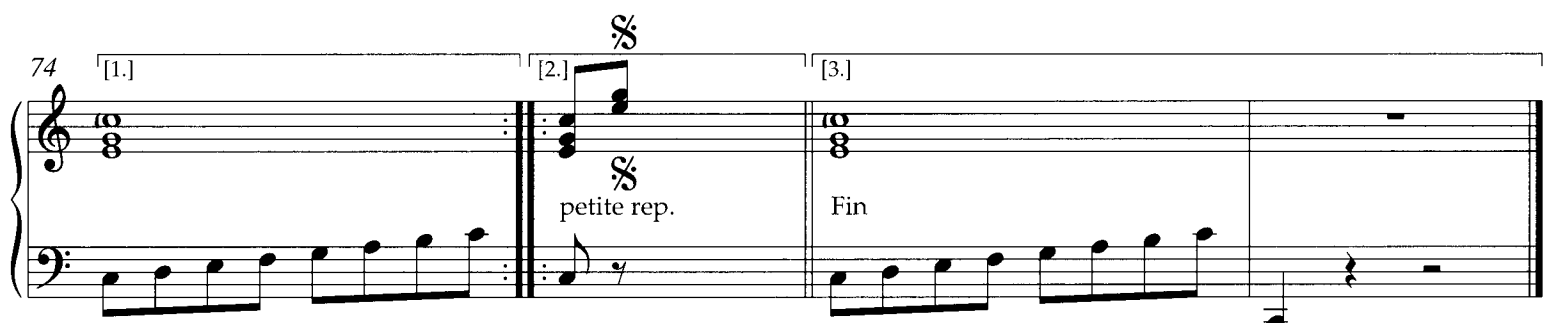
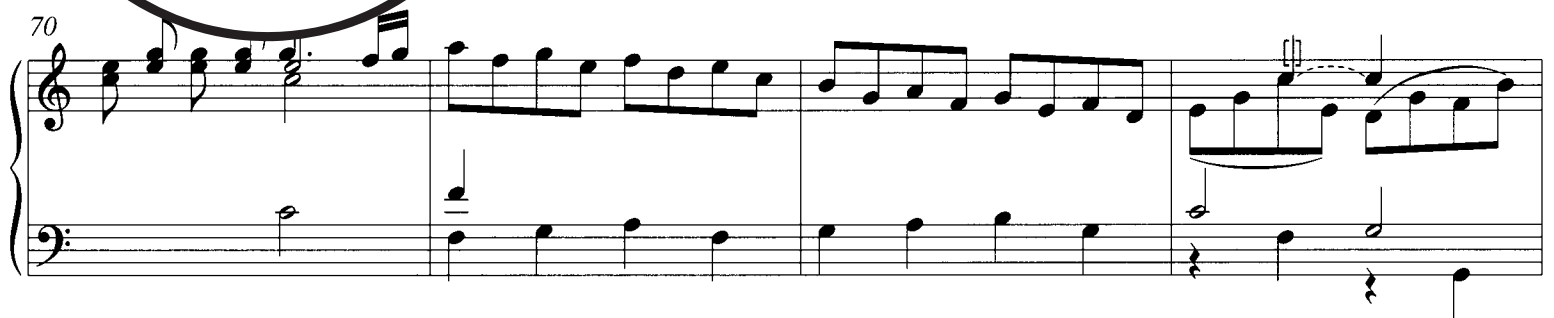
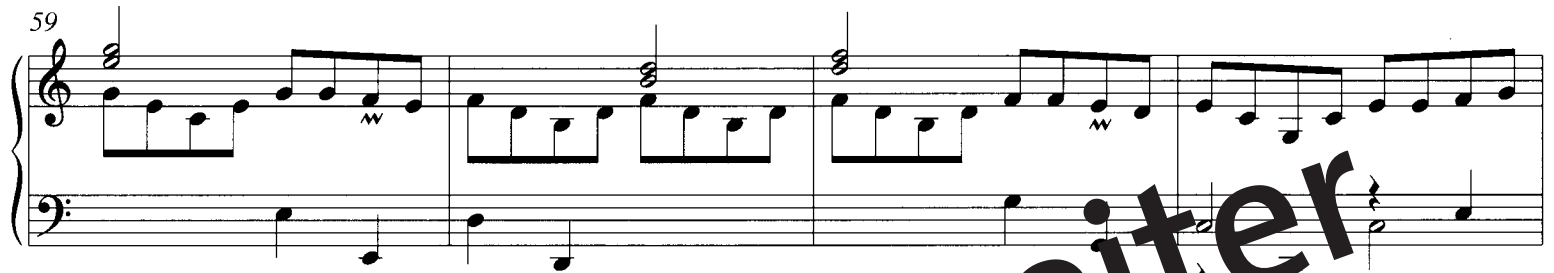
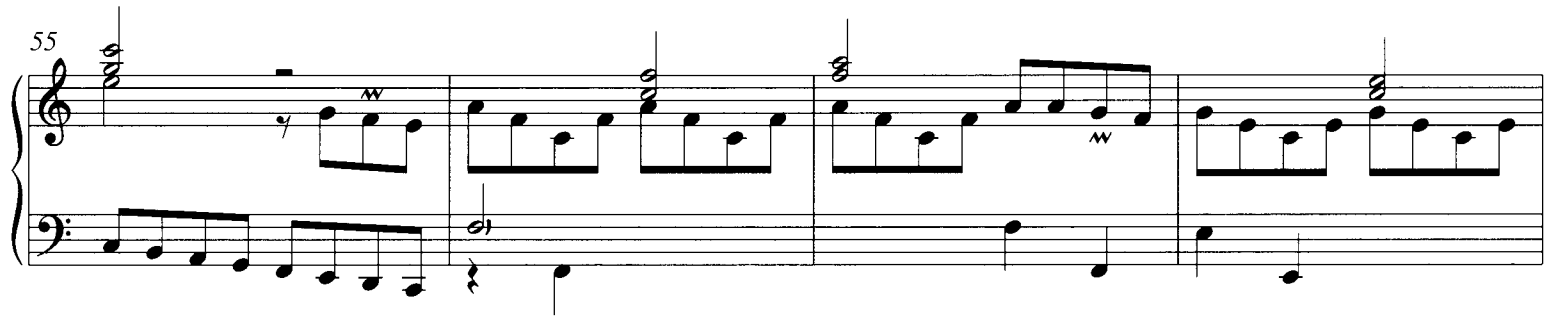
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

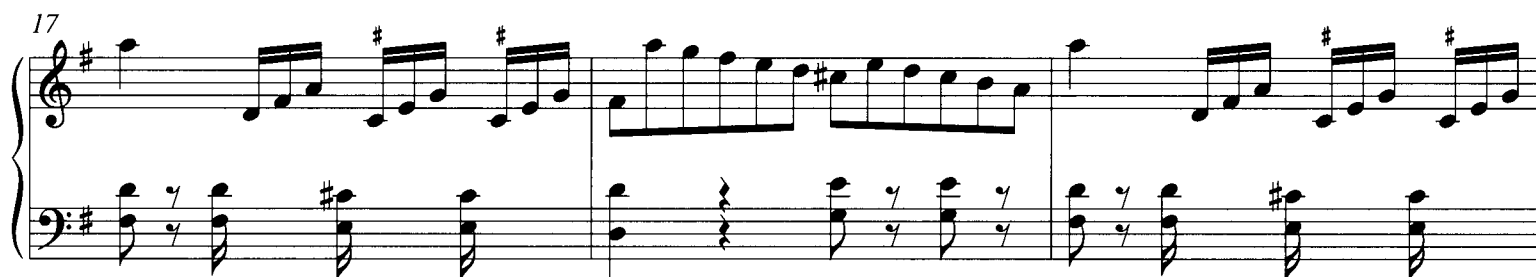
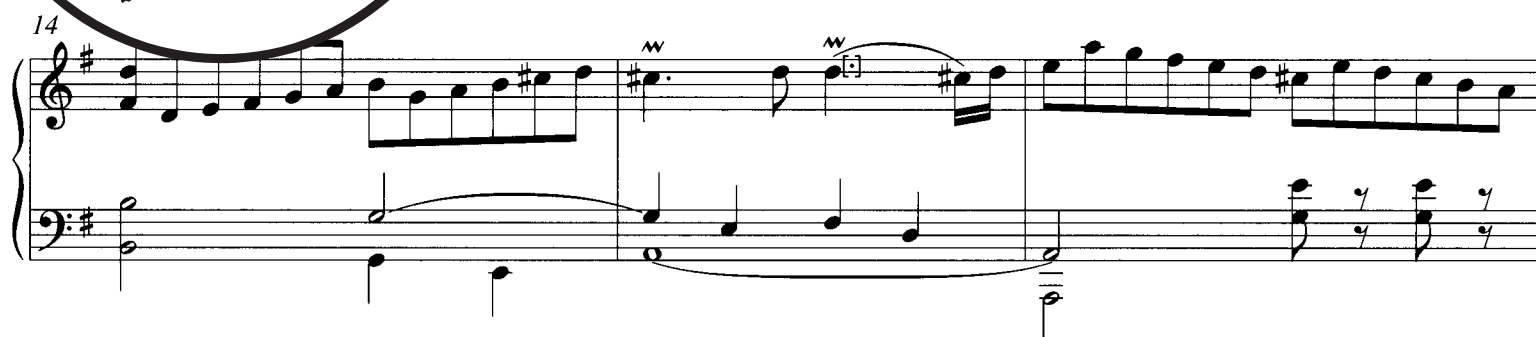
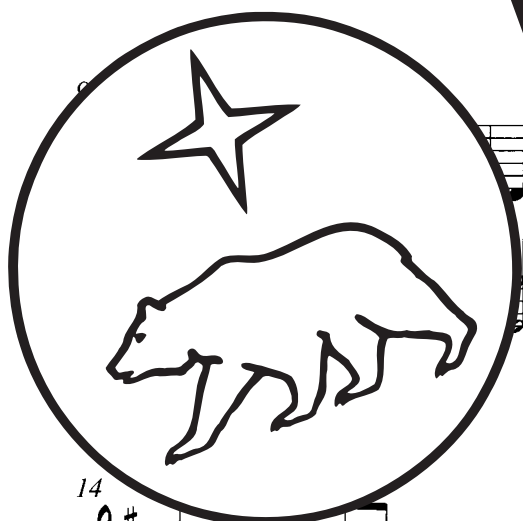
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



DEUXIÈME CONCERT

LA LABORDE.

Rondement

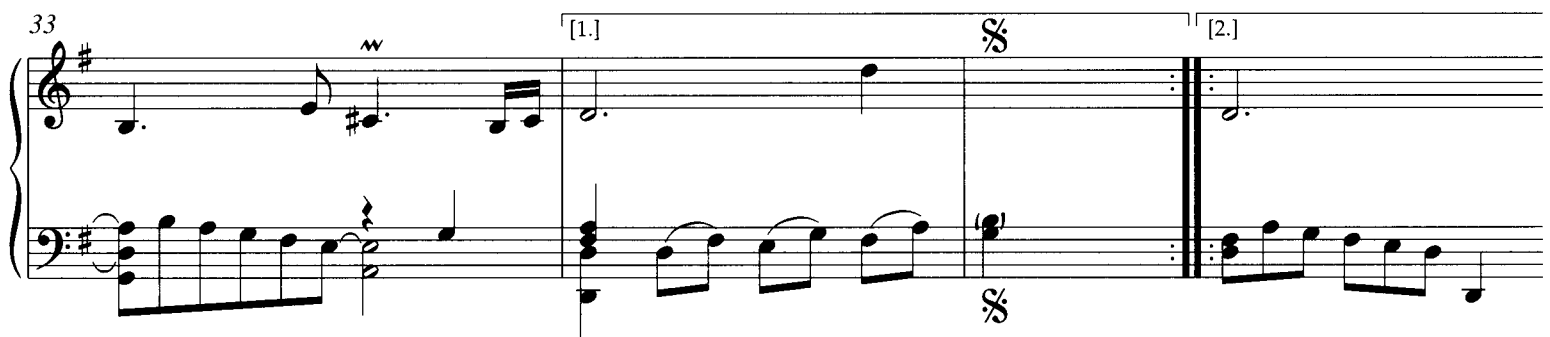
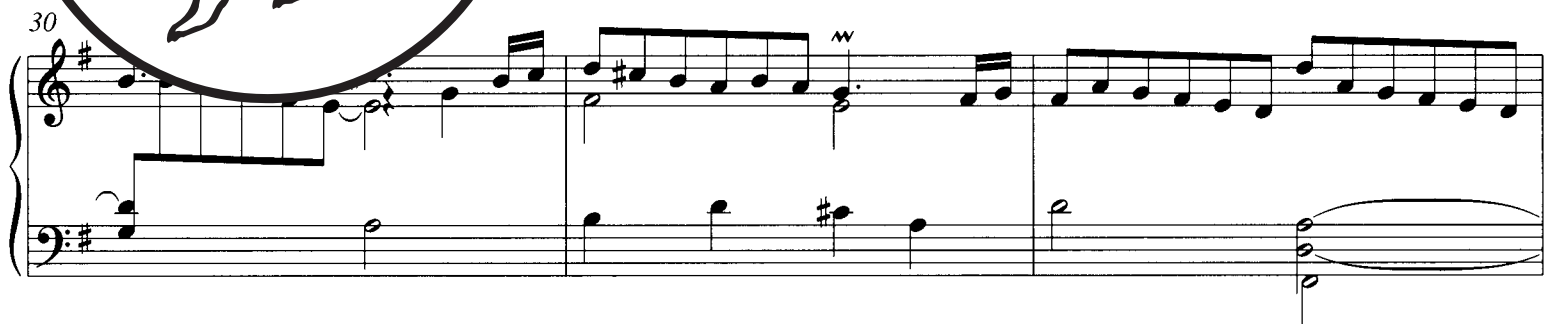
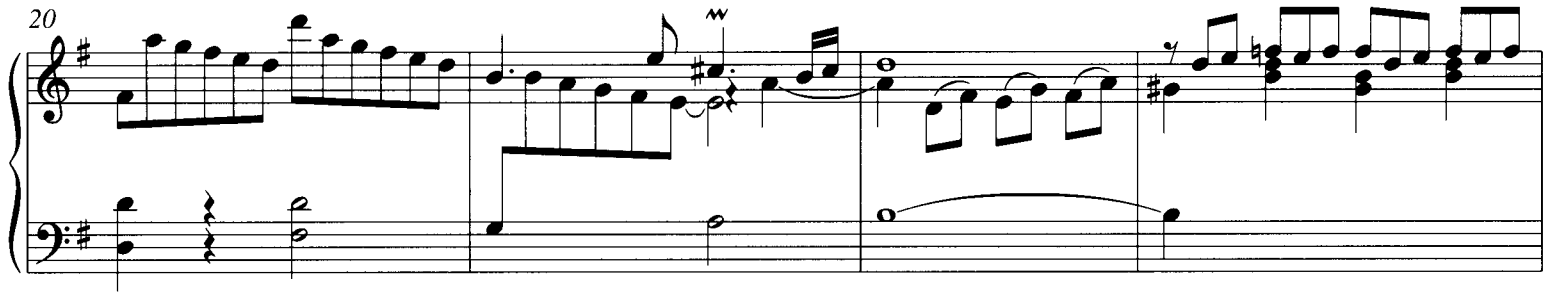


1) *Viole* dans la version originale:
Viole in the original version:
Viole in der ursprünglichen Fassung:



2) *Violon* et *Viole* dans la version originale:
Violon and *Viole* in the original version:
Violon und *Viole* in der ursprünglichen Fassung:





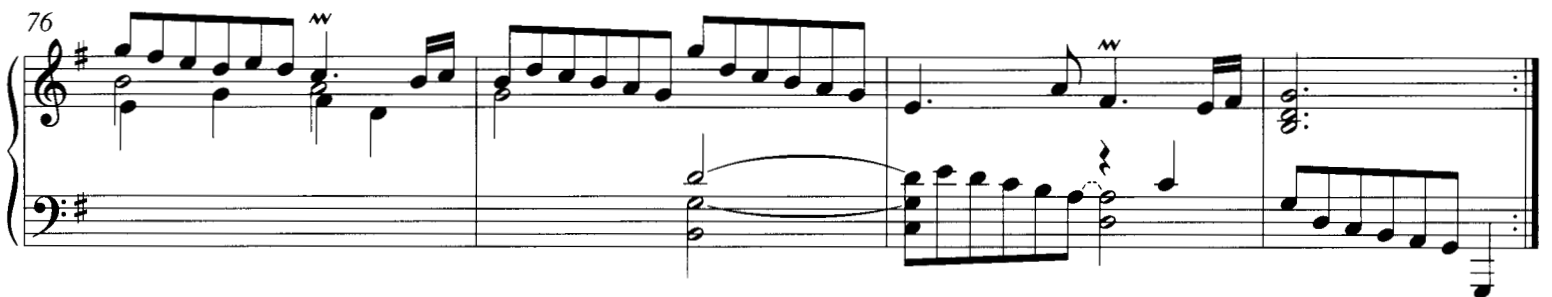
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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 BOUCON

Air, gracieux.





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.



Premier Menuet.

64

Premier Menuet.

6

11

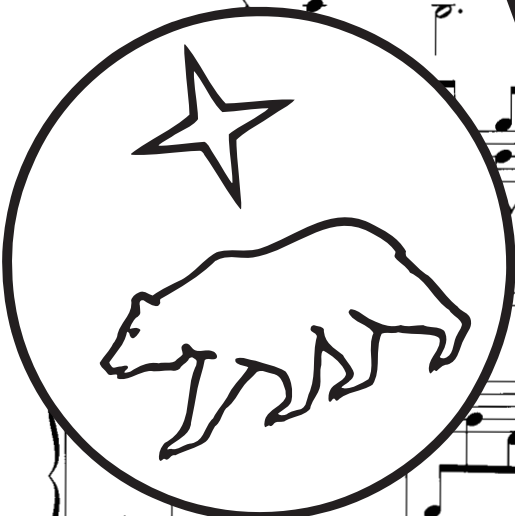
27

32

Petite Reprise.

BA 6582

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piece titled 'Premier Menuet.' The notation is in 3/4 time and G major (one sharp). It consists of two systems of grand staves. The first system contains measures 1 through 10, with measure numbers 6 and 11 indicated at the start of their respective staves. The second system contains measures 11 through 26, with measure numbers 27 and 32 indicated at the start of their respective staves. A section titled 'Petite Reprise.' begins at measure 27. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. In the lower-left corner, there is a circular logo containing a stylized bear and a star. The page number '64' is in the top left, and the publisher's code 'BA 6582' is at the bottom center.

2.^e Menuet

65

7

12

17

27

32

Fin.

Da capo

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

On reprend le p.^r Menuet.

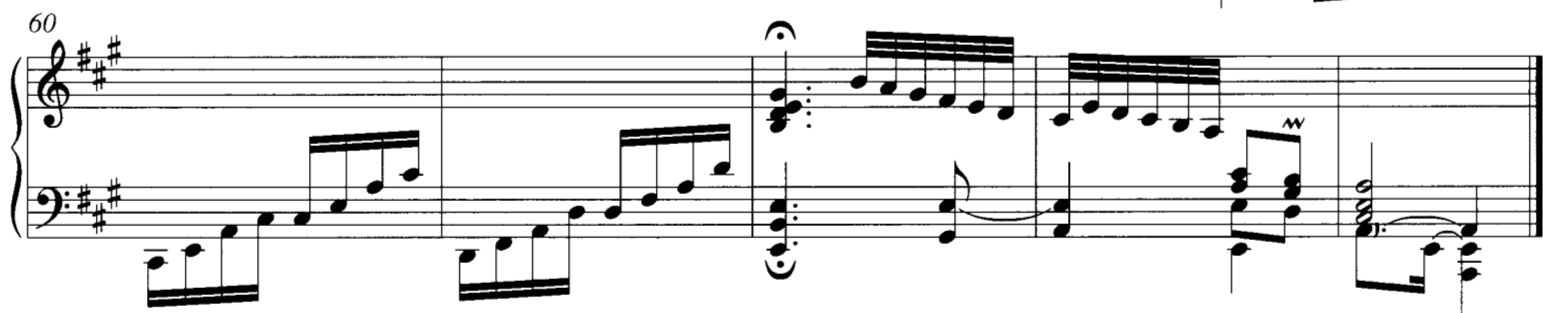
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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



LA TIMIDE.

P.^{er} Rondeau gracieux.

Version originale de Rameau



2.^e Rondeau

[S]

5

Fin.

9

13

20

24

[On reprend le P.^{er} Rondeau]

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.

2.^e Tambourin en Rondeau.

71



On reprend le P^{er} Tambourin.

IV.^E CONCERT

LA PANTOMIME.

Loure vive.



* Violon & Viole: un peu fort



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.



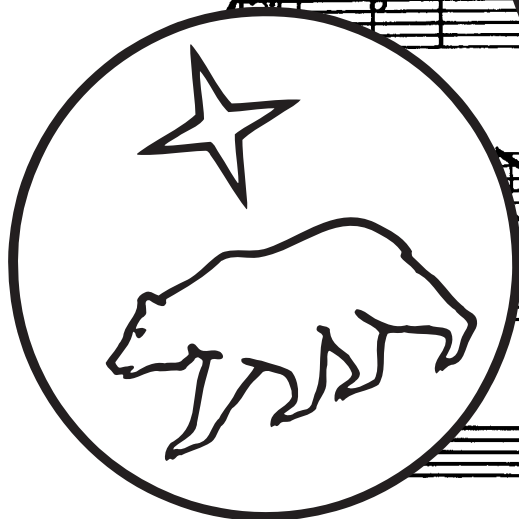
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

40

L'INDISCRETE

Rondeau pour le

Clavecin Seul.

*Vivement.**Fin. P.^{re} Reprise**2.^e Reprise.*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

E 1741, p./S. 40

(Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras)

L'INDISCRETE

du livre de 1741 · from the book of 1741 · aus dem Buch von 1741

L' INDISCRETE

Rondeau [S]

Version originale de Rameau

* Vivement.

4

P.^{re} Reprise 9

19

23

* Une version alternative se trouve dans l'Annexe, p. 88.
 An alternative version is to be found in the Appendix, p. 88.
 Eine Alternativfassung findet sich im Anhang, S. 88.

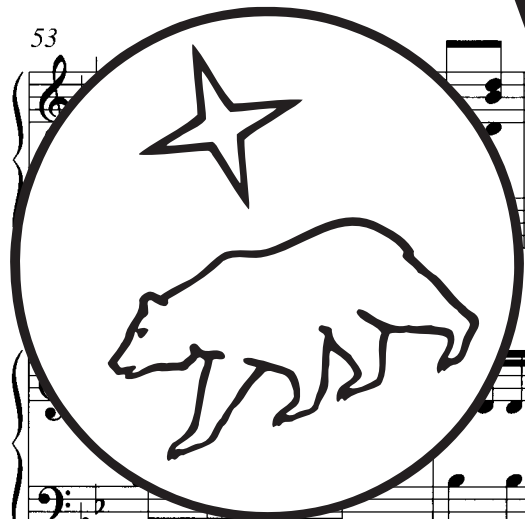
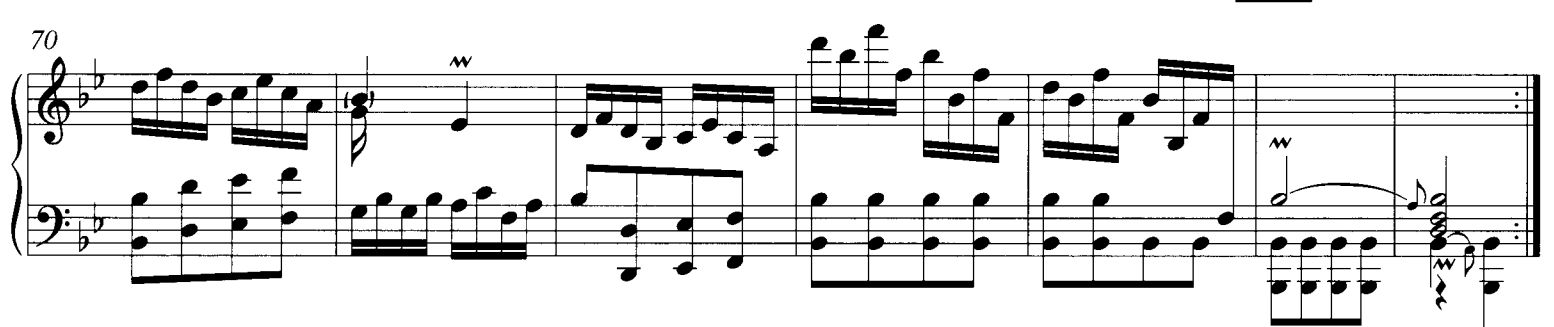
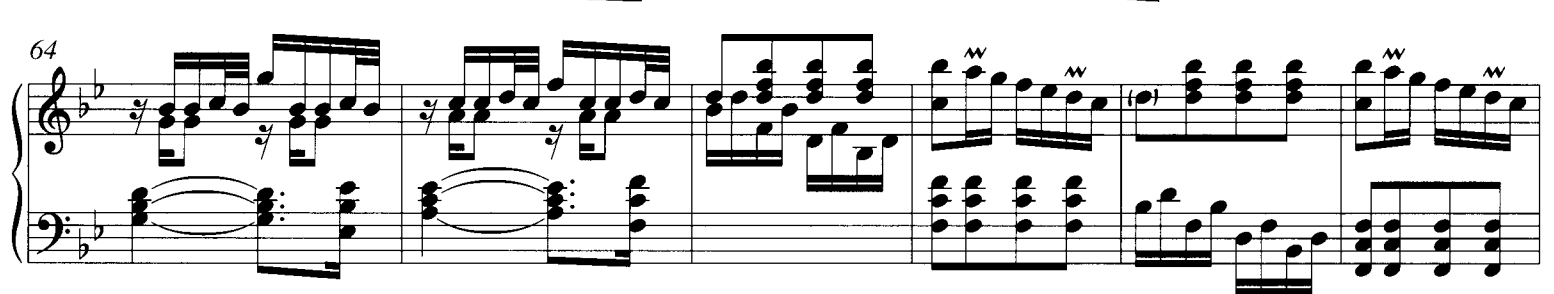
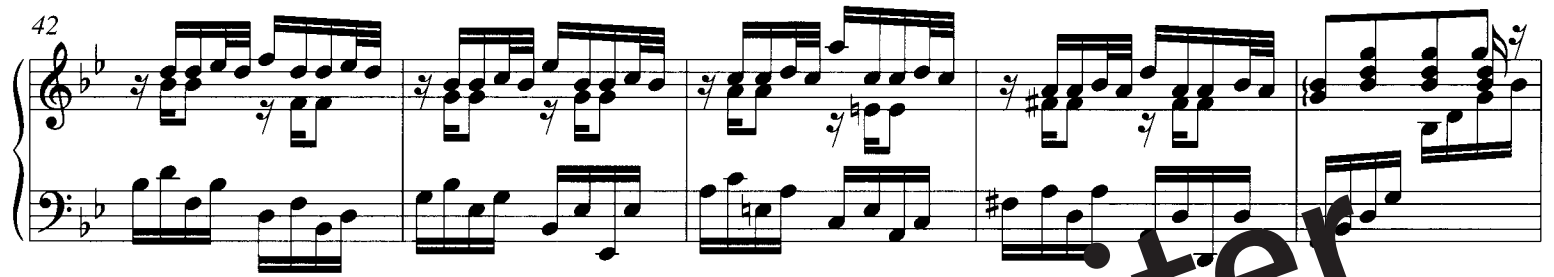
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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

CINQUIÈME CONCERT

FUGUE LA FORQUERAY.

7

13

32

38

Gracieux.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

44

49

53

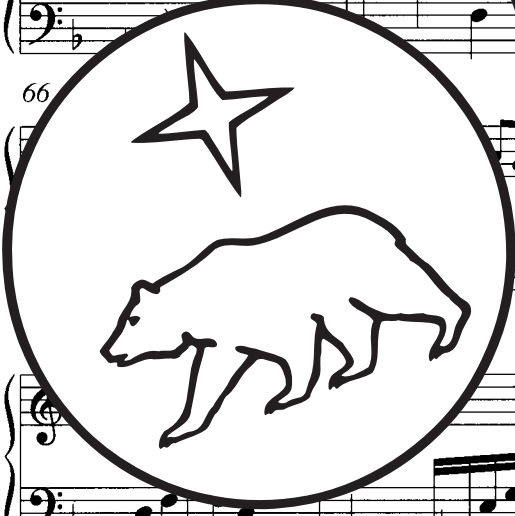
60

66

74

80

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



On recommence, en faisant une noire de la dernière ronde.

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.

32 Reprise

37

41

44

54

58

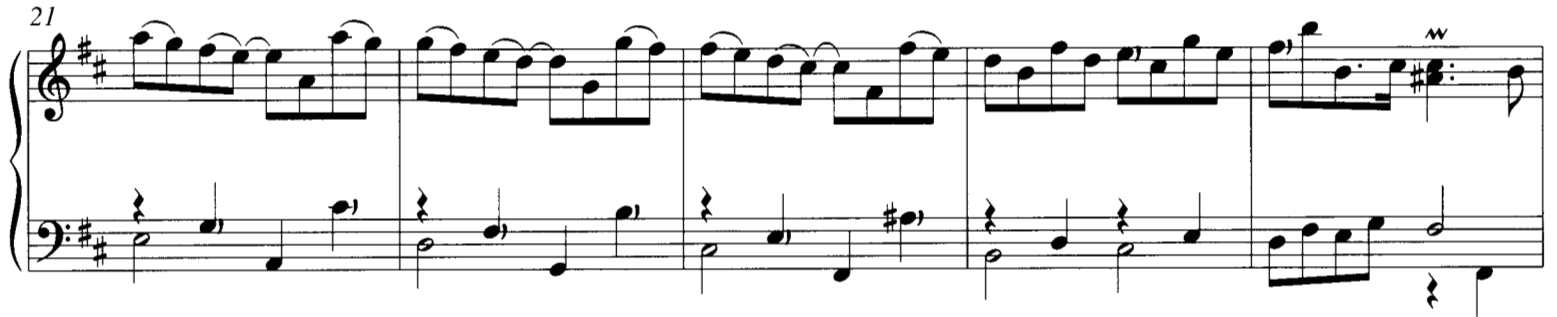
LA MARAIS.

Rondement.



Reprise. 17





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

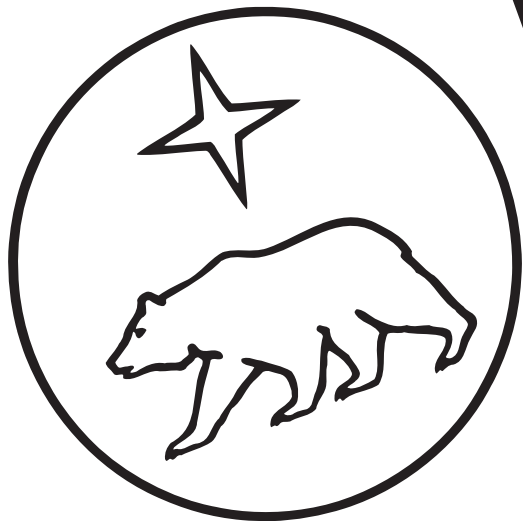
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

ANNEXE
APPENDIX
ANHANG



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Rondeau [S]

Vivement.

Fin.

P.^{re} Reprise2.^e Reprise.

CRITICAL COMMENTARY

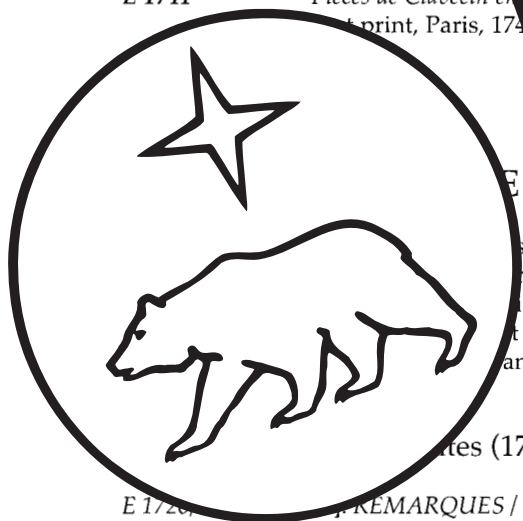
I. ABBREVIATIONS

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

II. SOURCES

E 1726/27 *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*,
first print, Paris, 1726/27

E 1741 *Pièces de Clavecin en Concerts*,
first print, Paris, 1741



REFERENCES

s. All texts underlined
ces. Spec. comme
pieces. The original sym
t have been repeated
and ♯.

tes (1726/27)

E 1726/27, pp. REMARQUES / Sur le Pièces de ce Livre,
& sur les differens genres de Musique.

E c. 1760, [pp. II-III]: REMARQUES / Sur le Pièces de ce Livre,
& sur les differens genres de Musique.

E 1726/27, pp. 2-3: *Allemande*.

- m. 4, S: 2nd note ♯ instead of ♮
- mm. 13, last beat, to 14, last beat: A and T have the same beaming
- m. 15, S: 14th-15th notes ♯ instead of 32nds
- m. 32, S: 2nd note ♮ instead of ♯
- m. 34, last beat: A and T have the same beaming
- m. 35, S: last note as well as ♯ are missing
- m. 35, 2nd and last beats: A and T have the same beaming

E 1726/27, pp. 4-5: *Courante*.

- m. 11, A: 4th-5th notes without beaming
- m. 22, B: 2nd note with additional ♮-flag

E 1726/27, p. 6: *Sarabande*.

E 1726/27, pp. 6-9: *Le trois Mains*.

E 1726/27, pp. 9-10: *Fanfarinette*.

E 1726/27, p. 11: *La / Triomphante*.

E 1726/27, p. 12: *Gavotte*.

E 1726/27, pp. 12-13: *2^e Double / de la / Gavotte*.
m. 24, T: additional ♯ on 2nd beat

E 1726/27, p. 13: *2^{me} Double*

E 1726/27, p. 14: *2^{me} Double*
m. 17, between 1st and 2nd notes missing,
between 2nd and 3rd notes
m. 21, S: 2nd note a♯" instead of g♯"

E 1726/27, p. 15: *4^{me} Double*

E 1726/27, p. 16: *4^{me} Double*

E 1726/27, p. 17: *4^{me} Double*

E 1726/27, pp. 18-19: *Les Triolets / Ronde*

E 1726/27, p. 19: *L'Enharmonique*.

E 1726/27, p. 20: *Menuet*.

E 1726/27, p. 23: *2^e Menuet*
m. 10, T: last note g instead of b♭
m. 10, B: last note e♭ instead of g
m. 16 instead of m. 17, RH and LH: *Reprise*.

E 1726/27, pp. 20-23: *La Poule*.
m. 106, RH: additional ♯ on the 1st beat

E 1726/27, p. 24: *Les Triolets*.

E 1726/27, p. 25: *Les Sauvages*.
m. 39, S: 2nd and 5th notes with handwritten ♯

E 1726/27, pp. 26-27: *L'Enharmonique. Gracieusement*.
m. 18, A: 2nd note e♭' instead of d'
m. 28, S: 2nd note ♯ instead of ♮
m. 42, LH: ♯ instead of ♮
m. 64, A and B: all 4 ♮-notes with one beam
m. 88, A: 2nd note e♭' instead of d'

E 1726/27, pp. 28-29: *L'Egyptienne*.

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.

NOMS et figures des agrements	NOMS et expressions des agrements	Liaison	Expression
Cadence	Cadence	Une liaison qui embrasse deux notes différentes, comme ---	
Cadence appuyée	Cadence appuyée	marque qu'il ne faut lever le doigt de dessus la première qu'après avoir touché la seconde.	
Double Cadence	Double Cadence	La note liée à celle qui porte une Cadence ou un Pincé, sert de commencement à chacun de ces agrements	
Double	Double	Exemple	Expression
Pincé	Pincé	Une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'on les touche.	
Port. de voix	Port. de voix	Exemple	Expression
Coulez	Coulez	Le port. de voix se fait dans le milieu de la batterie.	
Pincé et port. de voix	Pincé et port. de voix	Exemple	Expression
Son Coupé	Son Coupé	Exemple	Expression
Sub.		Exemple	Expression

Menuet en Rondeau

Fin



Piano Music

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Clavier
- Vol. I: BWV 846-869. BA05191
- Vol. II: BWV 870-893. BA05192

The Six English Suites
BWV 806-811. BA05165

The Six French Suites BWV 812-817.
Embellished version. BA05166

Goldberg Variations BWV 988.
BA05162 / BA10848*

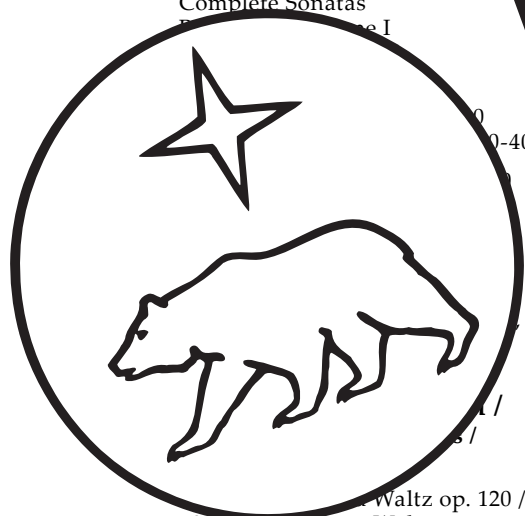
Inventions and Sinfonias
BWV 772-801. BA05150 / BA05241*

Six Partitas BWV 825-830.
BA05152 / BA05247*

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas in separate
editions – please see our website

Complete Sonatas
Volume I



Waltz op. 120 /
50 Variations on a Waltz composed
by Vienna's Most Excellent
Composers and Virtuosos
"Diabelli Variations". BA09656

Johannes Brahms

Ballads op. 10. BA09601*
Fantasies op. 116. BA09628*
Three Intermezzi op. 117. BA09629*
Piano Pieces op. 118. BA09630*
Piano Pieces op. 119. BA09631*
Variations and Fugue on a Theme
by Handel op. 24. BA09607
Waltzes op. 39. BA09602*

* With fingerings

Frédéric Chopin

Vingt-quatre Préludes op. 28 /
Prélude op. 45. BA09610*
Barcarolle in F-sharp major op. 60.
BA11831*
Berceuse op. 57. BA11830*

Sonata for Piano in B minor op. 58.
BA11828*

Claude Debussy

Children's Corner. BA08767*
Deux Arabesques. BA08768*

Images 1^{re} série. BA10821*

Images 2^e série. BA10822*

Prelude in E-flat major op. 18*
Prelude in G major (2nd edition). BA10819*

Suite bergamasque. BA08769*

Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA10841*

Barcarolles. BA11081*

Pavane op. 40. BA11082*

Valses-caprices. BA10843

5 Impromptus. BA11851

Trois Romances sans paroles op. 12
BA11852

Fanny Henselt

Concertos for Piano
Concerto in E-flat major op. 1
for Piano. BA11853

Frans Liszt

Piano Pieces from the Years 1880–
1885. BA10871

Sonata in B minor. BA09650

Felix Mendelssohn Bartholdy

Songs without Words. BA09069*

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonatas. Vol. 1: Nos. 1-9. BA04861 /
Vol. 2: Nos. 10-18. BA04862

Variations for Piano. BA05746

Miscellaneous Works for Piano. BA05745

Sonata in A major K. 331 (300*)
"Alla Turca". BA11816

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621

Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632

Jeux d'eau. BA10824*

Valses nobles et sentimentales.
BA10826*

Camille Saint-Saëns

Six Études pour piano op. 10

Premier livre. BA11854

Six Études pour piano op. 11

Deuxième livre. BA11855

Six Études pour la main gauche seule
op. 135. BA11856

Erik Satie

Ogives / Gnémopédie. BA11806

Gnossienne op. 10

Avant-dernières pensées. BA10849

3 Nocturnes et une Marche de Poire. BA10809

Franz Schubert

Allegro for Piano Four-hands

in A minor op. post. 11 D 937

"Lebensstürme". BA11886

Fantasy in C major op. 15 D 760

"Wanderer Fantasy". BA10870

Fantasy for Piano Four-hands

in F minor op. 103 D 940. BA11862

Impromptus op. 90, D 899,

op. post 142, D 935. BA09648*

Moments Musicaux op. 94, D 780.
BA09647*

Late Piano Pieces. BA09634

Piano Sonatas I. The Early Sonatas.
BA09642

Piano Sonatas II. The Middle Sonatas.
BA09643

Piano Sonatas III. The Late Sonatas.
BA09644

Works for Piano Duet, Volume III.
BA09645

Robert Schumann

Scenes from Childhood op. 15. BA09639*

Forest Scenes op. 82. BA09640*

Album for the Young. 43 Piano
Pieces op. 68. BA09641*

Arabeske op. 18 / Blumenstück op. 19
BA10865

Alexander Skrjabin

Complete Piano Sonatas

Vol. 1: BA09616 / Vol. 2: BA09617

Vol. 3: BA09618 / Vol. 4: BA09619



Bärenreiter



www.baerenreiter.com

Musik für Cembalo

Music for Harpsichord

Jesper Boje Christensen

Die Grundlagen des Generalbaß-
spiels im 18. Jahrhundert
BA08186 Deutsche Ausgabe
BA08176 Französische Ausgabe
BA08177 Englische Ausgabe

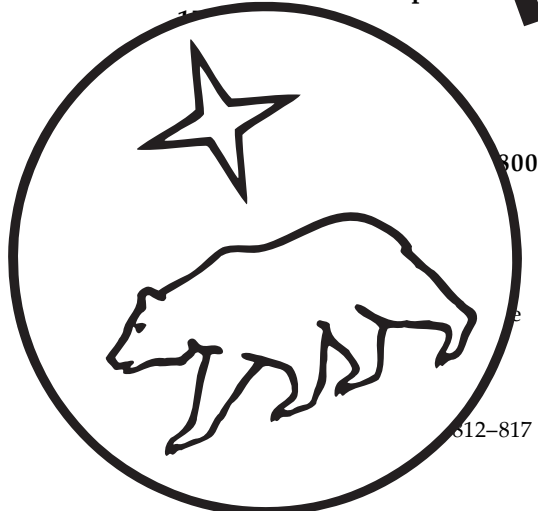
Deutsche Orgel- und Clavier- musik des 17. Jahrhunderts

Ed. S. Rampe
BA08427 Band 2

Deutsche Orgel- und Claviermusik der Bach-Zeit

Ed. S. Rampe
BA09255

Orgel- und Claviermusik der kaiserlichen Hofkapelle Wien



Goldberg-Variationen BWV 988
Urtext / Ed. C. Wolff
BA05162

Klavierbearbeitungen
fremder Werke I–III
Urtext / Ed. K. Heller
Band I: BWV 972–977
BA05221

Band II: BWV 978–984
BA05222

Band III: BWV 985–987, 592^a, 972^a,
965, 966, 954
BA05223

Musikalisches Opfer BWV 1079
Urtext / Ed. C. Wolff
BA05154



aus: Couperin, *Pièces des clavecin. Troisième livre* · BA10846

Sämtliche Klavierwerke
in vier Bänden. Urtext. TP02002

Suiten, Partiten, Sonaten
bearbeitet für Cembalo von
Gustav Leonhardt. Ed. S. Henstra
BA11820

François Couperin

Pièces de clavecin
Urtext / Ed. D. Herlin

Premier livre (1713)
BA10844

Second livre (1717)
BA10845

Troisième livre (1722)
mit 4 Concerts royaux
BA10846



Girolamo Frescobaldi

Neue Ausgabe sämtlicher Orgel-
und Klavierwerke
Urtext / Ed. C. Stembridge
Band I.1: BA08411
Band I.2: BA08412
Band II: BA08413
Band III: BA08414
Band IV: BA08415

Jean-Philippe Rameau

Pièces de Clavecin
Ed. E. R. Jacobi
BA03800

Sämtliche Klavierwerke I–III
Pièces de clavecin. Édition intégrale
Urtext / Ed. S. Rampe
Band I: BA06581 / Band II: BA06582
Band III: BA06583

Set aller 3 Bände: BA06584

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.