CHÉDEVILLE

Il Pastor Fido

zugeschrieben / attributed to
Antonio Vivaldi

Sechs Sonaten
für Musette, Drehleier, Flöte, Oboe oder Violine
und Basso continuo

Six Sonatas
for Musette, Hurdy gurdy, Flute, Oboe or Violin
and Basso continuo

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Federico Maria Sardelli

Partitur / Score

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8735

INHALT / CONTENTS

Vorwort III
Preface XII

Sonata I 1
Sonata II 12
Sonata III 18
Sonata IV 28
Sonata V 38
Sonata VI 50

Kritischer Bericht 60
Critical Commentary 61

© 2005, 2017 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
6. Auflage / 6th Printing 2024

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-55982-4

VORWORT

DIE GESCHICHTE EINER MEISTERHAFTEN FÄLSCHUNG

1990 gelang es Philippe Lescat dank der Entdeckung einer aufschlussreichen *Déclaration* aus dem Jahr 1749, endlich die zahlreichen Zweifel auszuräumen, die die Zuschreibung des kontroversen Op. 13 belastet hatten – des berühmten *Pastor Fido*, der bis dahin zu den beliebtesten und am häufigsten aufgeführten von Vivaldis Werksammlungen gehört hatte.[1] Lescat bewies ein für allemal, dass der venezianische Priester kein „Op. 13" komponiert hatte und dass es sich bei dem Autor der Sammlung vielmehr um Nicolas Chédeville den Jüngeren (le cadet) handelte, einen Oboisten und *musette*-Spieler[2], der mit der Hotteterre Dynastie verwandt war, mehrere Sammlungen von Kammermusik komponierte und außerdem als Lehrer und Instrumentenbauer tätig war.[3] Wie konnte diese Täuschung so lange [illegible]? Mehr als 250 Jahre waren ver[illegible]äft von Mme Boivin in [illegible]erschien, deren [illegible]tel

[illegible]*Musette*, [illegible] Flûte, [illegible]*üe.* | DEL SIG.R | [illegible]*blanc 6.lt* | Itypo[illegible]*M.e Boivin [illegible].de rue [illegible]e du Roy.*

[illegible]tte keinen Grund [illegible]e zu vermuten. In d[illegible]er Jahre, war Vivaldis

1 Die *Déclaration* wurde von Lescat in seinem Artikel „Il Pastor Fido, une œuvre de Nicolas Chédeville", *Informazioni e studi vivaldiani*, 11 (1990), S. 5–10, übertragen und im Faksimile reproduziert. Derselbe Autor entwickelt seine Beweisführung zudem in einem ausführlicheren Artikel gleichen Titels in *Vivaldi. Vero e falso* („Quaderni vivaldiani", 7), hrsg. von Antonio Fanna und Michael Talbot, Florenz: Olschki, 1992, S. 109–125.

2 Ein kleiner, verbesserter Dudelsack, der in den 1730er Jahren in Frankreich populär wurde. Er besaß zwei Schalmeien (*petit chalumeau* und *grand chalumeau*) sowie sechs Summpfeifen in einer mit Ventilen ausgestatteten zylindrischen Tonne, die es dem Spieler ermöglichte, die Summpfeifen in verschiedenen Kombinationen an- und auszustellen. Der Tonumfang reichte von *f/fis* bis *d'''*. Die Luftzufuhr wurde durch einen kleinen Dudelsack geregelt, den der Spieler unter den Arm klemmte und der ihn von der Notwendigkeit befreite, seine Backen unschön aufzublähen; damit konnte das Instrument auch von ranghohen Personen gespielt werden, wenn sie an der *pastourellerie* teilnehmen wollten, die seinerzeit sich außerordentlicher Beliebtheit erfreute.

3 Eine detaillierte Biographie Chédevilles findet sich in Lescats zweitem Aufsatz (1992), S. 111–114.

Musik in Frankreich auf der Höhe ihrer Popularität. Zwischen 1737 und 1751 gaben Mme Boivin und die Brüder Le Clerc insgesamt dreizehn Editionen von Vivaldis Musik heraus, entweder in ihrer originalen Form oder in verschiedenen Bearbeitungen.[4] In einer Zeit, als Vivaldis Ruhm in Italien bereits zu verblassen begonnen hatte – ein Umstand, der ihm seine letzten Lebensjahre vergällte –, reagierten das französische Publikum und die französischen Komponisten mit Enthusiasmus auf den Geschmack seiner Musik. Joseph Bodin de Boismortier, Michel Blavet, Michel Corrette und Nicolas Chédeville d. J. zählen zu den bekanntesten Namen, die seine konzertierten bewusst Werke in Vivaldischer Manier oder verbreiteten Transkriptionen und Arrangements der gefeierten Kompositionen des venezianischen Priesters. Am beliebtesten und dem französischen Publikum am vertrautesten waren offensichtlich *Le quattro stagioni*; Jean-Pierre Guignon spielte sie 1728 und danach mehrfach im Concert Spirituel, und König Louis XV leitete am 25. November 1730 höchstpersönlich eine ad hoc zusammengestellte Aufführung des „Frühlings" (*La Primavera*), in der der unvermeidliche Guignon von einem Orchester begleitet wurde, das ausschließlich aus Spielern bestand.[5] Das Erscheinen von Publikationen wie *Le Printems ou les saisons amusantes* von Chédeville und dem *Laudate Dominum de coelis, Motet à grand chœur dans le concerto du Printems de Vivaldi* von Corrette zeugen beredt von der in diesen Jahren herrschenden Mode.

Überhaupt war es italienischen Komponisten – Vivaldi an ihrer Spitze – gelungen, den Geschmack der bis dahin ausgesprochen insularen Franzosen schrittweise zu erobern, und so gab es nun ein Wettrennen auf die Rechte zur Veröffentlichung ihrer Musik. Den Brüdern Le Clerc, Jean Pantaléon und Charles-Nicolas, gelang es, sich eine Art Monopol für die Veröffentlichung und Vermarktung italienischer Musik in Frankreich zu sichern. 1733 wurde Jean-Pantaléon Agent für Le Cène, den führenden niederländischen Verleger, der als autorisierter Stecher sämtlicher Sammlungen Vivaldis mit Opus-Nummern sowie auch der Werke anderer prominenter italienischer Komponisten agierte. Charles-Nicolas hingegen erhielt am 9. März 1736 ein

4 Verzeichnet bei Peter Ryom, *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Kopenhagen: Engstrøm & Sødring, 1986, S. 9–35.

5 *Mercure de France*, Dezember 1730, S. 2758.

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.

Déclaration ihn ohne jeglichen Zweifel als Nicolas Chédeville entlarvte. Nach zwölf Jahren der Verheimlichung war es Marchand selbst, sein Cousin sechsten Grades, der Chédevilles Namen an die Öffentlichkeit brachte – getrieben, wie er sagte, von dem Wunsch, der Wahrheit zu dienen („rendre hommage a la vérité"). Marchand beendete die Maskerade, indem er seinen Namen unter eine lange eidesstattliche Erklärung setzte, die auf den 17. September 1749 datiert ist und in der schließlich zugegeben wurde, dass:

> En mil sept cent trente six Et mil sept cent trente sept, S[ieu]r. nicolas Chedeville, hautbois de la chambre du Roy, auroit composé Entr'autres choses le Treizieme œuvre de vivaldy […].

Warum aber beantragte dann nicht Chédeville selbst das Privileg zum Vertrieb seiner Vivaldi-Fälschung? Zu diesem Umstand verrät Marchand kaum etwas, er bemerkt lediglich:

> Sr. Chedeville voulant mettre cet ouvrage au jour, a eu des Raisons Particulieres pour qu'il ne parut par son Nom, auroit prié Led.[it] S[ieu]r. Marchand d'agreer qu'il obtint sous le sien Privilege de sa majesté […].

Mithin [illegible]te Vetter Marchand seinen Na[illegible]dentität des Komponis- [illegible]ie „Raisons Particu[illegible]okument ansprelt? [illegible] Höhepunkt der [illegible]em verbesserten [illegible]in den Künsten [illegible]arkadische Welt [illegible]ochte. 1737 [illegible]entlicht wurde [illegible]main seine *Méthode* [illegible]olgenden Jahr nachgedr[illegible]uch das Jahr, in dem der Adlige Gaspa[illegible]eidan sich von Hyacinthe Rigaud in einem prächtigen Gemälde verewigen ließ, in dem er seine mit Elfenbein und Brokat verzierte *musette* zur Schau stellt.[11] Die Vorliebe für *pastourellerie*, ein fruchtbares Feld für die Pflege der *musette* und der *vièle* (Drehleier), konnte jedoch nicht alle Kritiker überzeugen; einige von ihnen hielten den kleinen Dudelsack auch weiterhin für ein grobes, plumpes („grossier, maladroit") Instrument.[12] Wenn man zeigen könnte, dass selbst ein großer Komponist, der berühmte Vivaldi, bereit war, der „galanten" *musette* eine ganze neue Sammlung zu widmen, könnte man vielleicht den Widerstand auch der letzten Kritiker überwinden und den Spielern dieses Instruments neue künstlerische und finanzielle Territorien erschließen.

Chédeville hatte sich bis dahin als Spieler, Lehrer und Erbauer der *musette* einen Namen gemacht. Nahezu alle seine zahlreichen Sonaten und Suiten – die gewöhnlich als „amusantes" bezeichnet waren – waren für die *musette* bestimmt. Auch wenn alternative Instrumente wie die Flöte, Oboe oder Violine jeweils angegeben wurden, überschritt ihr musikalischer Stil niemals die vom Dudelsack vorgegebenen Beschränkungen hinsichtlich Tonart und Tonumfang. Nachdem er bereits sechs Sammlungen in Druck gegeben hatte, hielt Chédeville den Moment für gekommen, seinen Pseudo-Vivaldi an die Öffentlichkeit zu bringen, da er so endlich das gewünschte Renommee für sein Lieblingsinstrument zu erlangen hoffte und außerdem das Gewinnpotential ausschöpfen wollte, das sich mit diesem illustren Namen verband. Nicht willens, ein solch delikates und riskantes Unterfangen offen anzugehen, überredete er seinen weniger bekannten Vetter – den sicherlich die Aussicht auf die Beteiligung am Gewinn reizte –, das Privileg in seinem Namen zu beantragen.

Anscheinend war *Il Pastor Fido* nicht der Erfolg geschienen, den seine Initiatoren sich erhofft hatten. Weder wurde für die Sammlung in der Presse geworben, noch gab es – wie bei Chédevilles übrigen Veröffentlichungen – Nachdrucke. Vielleicht war dies der Grund, warum die beiden Vettern den Gedanken an eine Fortsetzung mit einem weiteren Opus 14 nicht weiter verfolgten. Chédeville jedenfalls – vielleicht durch diese Erfahrung ernüchtert – veröffentlichte von nun an nur noch Musik unter seinem eigenen Namen, darunter seine Bearbeitungen der *Vier Jahreszeiten* und anderer Konzerte aus Vivaldis Op. 8, die 1739 unter dem Titel *Le Printems ou les Saisons amusantes* erschienen. Es folgten weitere Transkriptionen, die ebenfalls für die unvermeidliche *Musette* bearbeitet waren – Op. 4 von Dall'Abaco (1739) sowie Arien aus Montéclairs *Jephté* (1742).

Doch was veranlasste Marchand, seinen Betrug ausgerechnet 1749 einzugestehen? Das Privileg, das er für *Il Pastor Fido* und das phantomhafte Op. 14 erworben hatte, galt für neun Jahre. Bei seinem Erlöschen im Jahr 1746 unternahmen die beiden Cousins nichts zu seiner Erneuerung, vielleicht entmutigt durch die niedrigen Verkaufszahlen oder durch die hohen Risiken, die mit der Sache verbunden waren. Man stelle sich jedoch ihre Überraschung vor, als am 20. Mai 1748 Michel Corrette das Privileg beantragte und erhielt, „les œuvres de vivaldy, ayant pour titre Le Pastor Fido" nachzudrucken. Dieser Schachzug, der die beiden

11 Musée Granet, Aix-en-Provence.

12 *Mercure de France*, Oktober 1739, S. 2357–2358.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Cousins definitiv sämtlicher Rechte auf das von ihnen geschaffene Werk enthob, erregte in ihnen wahrscheinlich den dringenden Wunsch nach Vergeltung. Marchand wartete ein Jahr, in dem Corrette nichts unternahm; dann schritt er zur Tat und wandte sich an einen Notar. Indem er seinen noblen Wunsch äußerte, „der Wahrheit zu dienen“, machte er seinem berühmteren Kollegen einen Strich durch die Rechnung; er erklärte, dass:

> led. Sieur Corrette n'etant pas autheur de cet ouvrage, et que c'est au contraire led.[it] S[ieu]r. chedeville, qui est Rellement et veritablement l'autheur auquel led.[it] S[ieu]r. Marchand n'a fait que preter son nom […].

Die Absicht hinter alledem war, dass die von Corrette auf ein Werk eines inzwischen verstorbenen ausländischen Komponisten erworbenen Rechte nicht aufrechterhalten werden konnten, wenn es sich in Wirklichkeit um das Werk eines noch lebenden französischen Autors handelte. Und Corrette konnte die Situation auch nicht durch die Behauptung retten, das Werk sei von ihm selbst – was er, wie Marchands Aussage impliziert, wohl vorhatte. Diese Enthüllung, die sich aus [illegible] eines juristischen Disputs erhebt, [illegible] uns heute weitgehend verborgen [illegible] Grund, warum die Druckge[illegible]u einem solch abrupten Ende [illegible] geschlagen geben und die [illegible] wurde nie verwirklicht.

[illegible] abgeschlossen. Chédeville[illegible]tten jeder auf seine Weise [illegible]vem Op. 13 [illegible]t zu sein. [illegible]n diesem Missbrauch seines [illegible]sikalischen Gedankenguts nie

DIE ZUTATEN

Um eine Fälschung herzustellen, die die Öffentlichkeit über mehr als zweieinhalb Jahrhunderte zu täuschen vermag, bedarf es gewisser Fähigkeiten. Chédeville war als begabter Komponist nicht nur in der Lage, Arien und Menuette im galanten Stil zu schreiben, sondern er beeindruckte auch durch seine soliden Kenntnisse im Kontrapunkt und seine flexible schöpferische Vorstellungskraft. Man könnte sagen, dass *Il Pastor Fido* zu neunzig Prozent sein eigenes Werk war; für den Rest verwendete er Themen und deren Fortspinnung von Vivaldi und anderen Komponisten. Offensichtlich rechnete er damit, dass er [illegible] der Öffentlichkeit eine neue Sammlung von Werken Vivaldis zu „verkaufen“, lediglich einige Fragmente zitieren und dann – soweit [illegible] dies möglich war – in demselben musikalischen Idiom weiterentwickeln müsse. Bei den ihm zur Verfügung stehenden Materialien handelte es sich weder um unveröffentlichte Handschriften noch um neue Werke, sondern um Kompositionen, die viele Jahre zuvor [illegible] bei den niederländischen und dann bei den französischen Verlegern von Vivaldis Musik erschienen und damit in Paris leicht erhältlich waren. Im einzelnen waren dies Op. 4 und Op. 6 (vielleicht auch Op. 7) sowie eine Anthologie, die Jean-Roger (die Tochter des Verlegers) im Jahr 1718 herausgegeben hatte und die in loser Abfolge Konzerte von Veracini, Alberti, Meck und anderen vereinte.[13] Die einzige Komposition, für die Chédeville auf eine Handschrift zurückgreifen musste, war ein Konzert des Bologneser Komponisten Giuseppe Matteo Alberti.

Dies also waren die Zutaten, die Chédeville sich aneignete, um seinen *Pastor Fido* mit einem Vivaldischen Flair auszustatten:

13 *VI Concerti à 5 Stromenti* […] *Del Signo. F. M. Veracini, A. Vivaldi, G. M. Alberti, Salvini e G. Torelli.* Der Band wurde nach 1723 bei Le Cène nachgedruckt.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

IL PASTOR FIDO

Sonata II, 2. Satz

Allegro assai



Sonata I



Sonata

Allegro



Sonata V, 4. Satz

Allegro ma non Presto



Sonata VI, 2. und 4. Satz

Allegro ma non Presto



QUELLEN

A. Vivaldi, RV 185, 4. Satz (Op. 4, Nr. 7)

Allegro



RV 188 (Op. 7, Libro I, Nr. 2), 3. Satz

Allegro



RV 447, 3. Satz

Minuet



RV 729 (Sinfonia), 3. Satz



A. Vivaldi, RV 2[illegible] (Op. 6, Nr. 2), 1. Satz

Allegro [illegible]non Presto



J. Meck, WV [illegible] (A[illegible]Vivaldi, RV Anh. 65), 1. Satz

Allegro



G. M. Alberti, vn 4 A1, 1. Satz

Allegro



J. Meck, WV 18, 3. Satz

Allegro



A. Vivaldi, RV 316a (Op. 4, Nr. 6), 1. Satz

Allegro



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.

Meck geschah, wie wir gesehen haben, unbeabsichtigt; es besteht jedoch kein Zweifel, dass Chédeville Albertis Konzert in voller Kenntnis seiner Autorschaft ausschlachtete, da es nie veröffentlicht wurde und auch nicht in einer irrtümlich Vivaldi zugeschriebenen Handschrift überliefert ist.[16] Man kann die Möglichkeit nicht absolut ausschließen, dass Chédeville eine anonyme oder fälschlicherweise mit dem Namen Vivaldis versehene Abschrift des Stücks besaß; viel wahrscheinlicher ist jedoch, dass er sich wegen der stilistischen Ähnlichkeit mit der Musik des Venezianers bewusst dazu entschloss, dieses Thema von einem anderen Komponisten zu entlehnen.

Insgesamt baute Chédeville bei der Transkription seiner Vorlagen gerne ein Element der Mäßigung und Vereinfachung ein, um seinem Publikum, das sich weitgehend aus Amateurspielern zusammensetzte, übermäßige Schwierigkeiten zu ersparen. In diesem Sinne sind die ursprünglichen „Allegro"-Tempobezeichnungen oft durch ein nachfolgendes „ma non presto" modifiziert, Tonumfänge werden reduziert, um sich dem Habitus der viële oder der *musette* anzupassen, und die technisch [illegible] Sätze werden geschickt unter [illegible] verteilt.

[illegible]villes einem [illegible] Komponisten [illegible] Entlehnungen [illegible] Wie Boismortier, [illegible]lle seine gründ[illegible]tieren trachtete, [illegible] durchweg [illegible] [illegible]e von Sonata V[illegible]ta VI mit der unm[illegible]leten Fuge – erweist er sich [illegible] achtlicher Begabung, sicherlich aber [illegible] der besseren unter denen, die sich in diesen Jahren wie er selbst mit der Produktion von ariettes und galanteries amusantes beschäftigten.

16 Albertis Violinkonzert „vn 4 A1" ist in zwei handschriftlichen Quellen überliefert: F-Pc, fonds Blancheton, „Op. 1" Nr. 3; GB-Mp, Ms 580 Ct 51 (69). Es mag von Bedeutung sein, dass eine der Quellen sich in Paris befindet, wo Chédeville vielleicht auf sie aufmerksam wurde. Für seine freundlichen Hinweise möchte ich Michael Talbot danken, dem Autor eines Katalogs von Albertis Werken („A Thematic Catalogue of the Orchestral Works of Giuseppe Matteo Alberti (1685–1751)", *RMA Research Chronicle*, 13 (1976), 1–26).

ANMERKUNGEN ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Instrumente

Wie bei allen übrigen Werken Chédevilles sowie auch bei zahlreichen anderen Sammlungen aus der Zeit nennt der Titel eine Reihe von Instrumenten, die alle zur Ausführung dieser Sonaten geeignet sind: *musette*, *vielle*, Flöte, Oboe und Violine. Die Reihenfolge, in der diese auf dem Titelblatt erscheinen, ist nicht willkürlich, sondern entspricht einer Hierarchie, die von den Gepflogenheiten der Zeit und den persönlichen Vorlieben des Komponisten geprägt war. Wie wir gesehen haben, gehörte Chédeville [illegible] jenen [illegible] von den überaus produktiven Hotteterres und Philidors so sehr bereicherten [illegible] Flötisten, die zugleich auch Oboisten, Instrumentenbauer, Lehrer und Komponisten waren. Wie sein Cousin Jacques Hotteterre spielte er bei der Verbreitung und Intensivierung der modischen Vorliebe für die *musette* eine wesentliche Rolle, allerdings tat er dies nicht so sehr mit Vehemenz, dass er schließlich als letzter Verfechter endete, als sie in den 1740er Jahren praktisch von der Bildfläche verschwunden war.[17] Es ist daher nur angemessen, [illegible] unter den für die Aufführung von *Il Pastor Fido* empfohlenen Instrumenten sowohl in ästhetischer als auch in symbolischer Hinsicht eine Art Ehrenplatz einzuräumen. Bei dem zweiten Instrument auf der Liste, der *vielle*, handelt es sich eigentlich um die *vielle à roue*, eine Art Drehleier, die der Welt der Bauern und des fahrenden Volkes entlehnt wurde, um verfeinert und den arkadischen Empfindsamkeiten des Zeitalters der Aufklärung angepasst zu werden. Genau wie die *musette* fand auch dieses Instrument bei Hofe und beim Adel zahlreiche Anhänger – die *vielle* wird in fast sämtlichen Kompositionen von Chédeville und in einem Großteil der Werke von Corrette und Boismortier verlangt. Auf diese beiden Instrumente, die unbestreitbar am besten geeignet sind, den im Titel der Sammlung vermerkten pastoralen Charakter der Musik zu realisieren, folgen die drei gewöhnlicheren Instrumente Flöte, Oboe und Violine. Unter Flöte verstand man in Frankreich in den 1730er Jahren ausschließlich die *flûte traversière*, die dank der vereinten Anstrengungen von De La Barre, verschiedenen Mitgliedern der Philidor-Familie und Jacques Hotteterre gleich in den ersten Jahren des Jahrhunderts die Block-

17 Jean-Baptiste de Laborde beschreibt ihn in seinem *Essai sur la musique*, Paris: Onfroy, 1780, III, S. 501, als „Chefdeville, le plus celebre joueur de *musette* qu'il y ait en France. Depuis sa mort cet instrument à été abandonné".

Bärenreiter Leseprobe Sample page

flöte in die absolute Vergessenheit verdrängt hatte.[18] Obwohl Griffweise und Tonumfang der *musette* denen der Blockflöte recht ähnlich sind und damit die Sonaten des *Pastor Fido* auf diesem Instrument sehr bequem gespielt werden können, sei doch darauf hingewiesen, dass die Verwendung einer Blockflöte den Zeitgenossen als lächerlicher Anachronismus erschienen wäre. Insgesamt erlaubt der einfache, recht anspruchslose Charakter der meisten Sätze im *Pastor Fido* ihre problemlose Ausführung auf jedem der im Titel genannten Instrumente.

Lediglich die in A-Dur stehende Sonata IV wäre auf einer *musette du ton* – der Name bezeichnet das auf F gestimmte Standardinstrument – unspielbar. Der Komponist beeilt sich jedoch darauf hinzuweisen, dass seine Sonate bequem auf einer *musette du cinq* gespielt werden kann, wenn die Oberstimme im „französischen" Violinschlüssel (mit C auf der untersten Linie) gelesen wird. Der Part wird dann gegriffen, als stände er in C-Dur, erklingt aber in A-Dur. Eine ähnliche Lösung wird für die ebenfalls in A-Dur stehende Sonata II in der zwischen 1740 und 1745 erschienenen [illegible] Opera Quarta vorgeschlagen:[19] Ch[illegible] hier die gleiche Vorgehensweis[illegible] Möglichkeit, di[illegible] Sonate auf der [illegible], indem man beide Partien [illegible] dieser Methode wird das [illegible] Griffweise – nach C-Dur [illegible]me wird im französische[illegible]s im Baßschlüssel mit[illegible]n. Es ist nicht klar, warum [illegible] es erlaubt hätte, auch So[illegible] *Fido* auf der gebräuchlicheren [illegible]t auf der selteneren *musette* du [illegible]ier nicht erwähnt wird, da sie doch [illegible] eine sehr brauchbare Möglichkeit darstellt.

Was den Bass betrifft, so fällt unter den üblicherweise für den Continuo verwendeten Instrumenten der prominenteste Platz eher dem Violoncello (dessen Virtuosität in der *Fuga* von Sonata VI in einer flinken Obligatopassage zur Schau gestellt wird) als der zunehmend ungebräuchlichen Bassgambe zu. Der in der Sammlung vorherrschende italienisierende Stil spricht ebenfalls eher für das Cello. Auch wenn prinzipiell als Harmonieinstrument für die gesamte Sammlung ein gewöhnliches Cembalo dienen könnte, gibt die in der *Pastorale* von Sonata IV erscheinende Angabe „Organo" einen Hinweis auf die Intentionen des Komponisten. Die Verwendung einer Orgel ist auch für die gesamte Sonata VI von Vorteil, da diese als einzige unter den sechs Sonaten typische „da chiesa"-Eigenschaften aufweist.

Verzierungen

Obwohl das französische musikalische Vokabular eine große und hochdifferenzierte Palette von Verzierungen aufwies, scheint *Il Pastor Fido* sich auf die beiden gebräuchlichsten Ornamente beschränkt zu haben – *tremblement* (Triller) und *port de voix* (Vorschlag). Man könnte behaupten, dass die Vorliebe des Komponisten für den italienischen Stil hier die Verwendung von Verzierungen ausschloss, die für diesen atypisch wären. Die Situation ist damit jedoch nicht wirklich zutreffend beschrieben, da, wie wir gesehen haben, mit Ausnahme des kleinen Teils direkt zitierter italienischer Musik das Gros der Kompositionen direkt auf Chédeville zurückgeht, der trotz all seiner Bemühungen, die italienische Manier nachzuahmen, nie als aufgehört hatte, als französischer Komponist zu denken und zu schreiben. Es gibt ganze Sätze (z.B. V.5, V.6, V.7), die völlig dem französischen Idiom entsprechen. Es wäre daher nicht falsch zu versuchen, diese Musik so zu interpretieren, wie sie seinerzeit in Frankreich verstanden und gespielt worden wäre, wo man ganz selbstverständlich fallende Terzen mit *coulements* (Durchgangstönen) auffüllte, jeden kadenziellen Grundton auf einer starken Taktzeit mit einem aufsteigenden Vorschlag von der unteren Nebennote begann, jeden Vorschlag mit einem *pincé* (Schneller) verzierte, pathosgeladene Stellen mit *accents* (Betonungen) auf den punktierten Noten versah, Kadenzstellen mit einem *tour de chant* oder einem *tour de gosier* (beides Doppelschlagfiguren) ausstattete, und so weiter.[20] Chédeville begnügt sich damit, in Sonata I ein paar unabdingbare *ports de voix* zu markieren, die das von Hotteterre eingeführte Symbol „V" verwenden, das dieser in einer Verzierungstabelle zu Beginn der zweiten Auflage seines *Premier Livre* (1715) einführte. Doch eigentlich verlangen alle Sonaten ihrer Komponierweise gemäß noch zahlreiche weitere *ports de voix* sowie *coulements*, *pincés* und dergleichen mehr. Um die Partitur nicht zu überladen, haben wir davon ab-

18 Die von Anne Danican Philidor seinen *Pièces pour la Flute Traversiere* aus dem Jahr 1712 als Anhang beigefügte Sonate für Blockflöte stellt das letzte französische Beispiel eines Solostücks für dieses Instrument dar.

19 Siehe die Einleitung von Marcello Castellani zu der Faksimileausgabe, Florenz: S.P.E.S., 1998.

20 Eine Zusammenfassung der wichtigsten französischen Verzierungen findet sich bei Georg Muffat, *Florilegium secundum*, Passau, 1698; Michel L'Affilard, *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris: Ballard, 1705; Jacques Hotteterre, *Avertissement al Premier Livre, nouvelle edition*, Paris: l'auteur, 1715.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

gesehen, diese Fülle an Verzierungen – die in Chédevilles Zeitalter als Notwendigkeit angesehen wurden, nicht als Luxus – in den üblichen editorischen eckigen Klammern zu ergänzen. Allerdings haben wir an Kadenzstellen Triller sowie an Parallelstellen einige zusätzliche Vorschläge hinzugefügt.

Artikulation

Es versteht sich von selbst, dass die vorliegende Sammlung – wie es in jedem Musikdruck des 18. Jahrhunderts der Fall ist – weniger Bögen enthält als tatsächlich notwendig sind. Ökonomische Faktoren, Zurückhaltung in der Notierung und die allgemeinen Gepflogenheiten der Zeit haben dazu geführt, dass Komponisten nur diejenigen Bögen vermerkten, die wirklich benötigt wurden, die also eine besondere oder ungewohnte Spielweise einer bestimmten Phrase anzeigten. Was immer in den Bereich der normalen Aufführungspraxis fiel, brauchte nicht eigens angezeigt zu werden. Die gestochene Ausgabe des *Pastor Fido* weist eine vergleichsweise hohe Zahl von Bögen auf, jedoch nicht genug, um sie zu einer verlässlicheren Anleitung für eine historische Spielweise zu machen als andere Veröffentlichungen aus dieser Zeit. In der vorliegenden Edition haben wir Bögen nur dort ergänzt, wo sie an analogen Stellen bereits existierten; wir haben uns also darauf beschränkt, den Notentext einheitlicher zu gestalten, ohne Vorschläge zur Interpretation zu machen. Es sei hinzugefügt, dass für Instrumente wie die *musette* und die *vielle* mit ihrem anhaltend erklingenden Bordun und ihrer mühsamen Artikulierung (auf der *vielle* können die Noten leichter getrennt werden, wenn man eine als *trompete* bezeichnete Technik anwendet, während auf der *musette* gerade noch Triller und Mordente auszuführen sind) die Notierung von Bögen ziemlich überflüssig war, während diese bei der Ausführung auf einer Flöte, Oboe oder Violine äußerst wichtig werden. Der moderne Spieler muss daher die wenigen in den Quellen erscheinenden Bögen je nach Bedarf ergänzen. Am wichtigsten sind dabei diejenigen, die ausgeschriebene Vorschläge mit der Hauptnote verbinden.

Florenz 2005 Federico Maria Sardelli

(Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny)

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.

Le Clerc evidently did not know that Albinoni's Op. 10 had only just been brought out by Le Cène, but he made no mistake about the number of Vivaldi collections – twelve – that had been issued. After the disappointments of his association, in his early career, with the Venetian printers Sala and Bortoli, Vivaldi had turned to Amsterdam and the firm of the famous Etienne Roger. From *L'Estro Armonico*, Op. 3, right through to Op. 12, Roger – and, after his death, his son-in-law Michel-Charles Le Cène – was his sole authorized publisher.[7] However, towards the beginning of the 1730s various unfortunate personal and commercial experiences persuaded Vivaldi to cease publishing his music, since he could earn more by selling his concertos singly in manuscript.[8] After 1729, the year in which his Op. 12 appeared from Le Cène, Europe saw no new published collections by him.

Suddenly, after almost ten years of silence, an Op. 13 by Vivaldi burst upon the scene in Paris, where he had never possessed direct contacts or a publisher. The privilege to publish it was sought not by the Le Clerc firm, as one might have expected, since it already held rights over Vivaldi collections, but by Jean-Noël Marchand, [illegible] to the Hotteterre and [illegible]n born in 1700 and [illegible]our et Maître du roi" [illegible] received permis-

[illegible] public les douze [illegible]ize dixieme œuvre [illegible]tiny sans pa[illegible]

[illegible]o had never been ac[illegible], was laying claim to a ter[illegible]d that owned by the Le Clerc brothers. [illegible], believed erroneously that Albinoni had stopped at Op. 9, but he was quite right in thinking that there was only one way to make money from the great vogue for Italian music, and that was to bypass the Le Clerc monopoly by obtaining a privilege for works not yet published, thus sporting opus numbers higher than those quoted in the Le Clerc patents. By seeking and acquiring this privilege, Marchand implied that he was already in possession of Vivaldi's Opp. 13 and 14, collections still unknown to the world. At that time, no one in Paris was in a position to know that Vivaldi no longer had any interest in circulating his music in published form or that he would, in any case, never have considered entrusting it to a firm other than his favoured Dutch one. The false Op. 13 could therefore emerge unchallenged.

Was Marchand himself therefore the author of *Il Pastor Fido*, as was long believed?[9] His humble musical background and his meagre tally of compositions[10] – a solitary collection of elementary *Airs pour deux tambourins, musettes et vielles*, published before 173[illegible] – rule him out immediately. In fact, the Op. [illegible] that appeared under the name of the famous Vivaldi was a *mélange* containing not only [illegible] simple movements and *galanteries* in the French style but also moments of fine music and symphonic ideas that were sustained with a mastery to which a simple player such as Marchand could hardly aspire. It was only in 2000 that the identity of this unknown but capable composer came to light, when the *Déclaration* signed in person by Marchand revealed him beyond question to be Nicolas Chédeville. After twelve years of concealment, it was Marchand himself, his sixth cousin, who brought Chédeville's name out into the open, impelled – he said – by a desire to serve the truth ("rendre hommage a la vérité"). Marchand thus [illegible] side the mask by putting his name to a long legal deposition, dated 17 September 1749, in which it was finally admitted that:

> Et mil sept cent trente six Et mil sept cent trente sept, S[ieu]r. nicolas Chedeville, hautbois de la chambre du Roy, auroit composé Entr'autres choses le Treizieme œuvre de vivaldy […].

But why, then, had it not been Chédeville himself who applied for the privilege relating to his Vivaldian forgery? On this matter, Marchand gives little away, noting merely:

> Sr. Chedeville voulant mettre cet ouvrage au jour, et ayant des Raisons Particulieres pour qu'il ne parut par son nom, auroit prié Led.[it] S[ieu]r. Marchand d'agréer quil obtint sous le sien Privilege de sa majesté […].

7 See Rudolf Rasch, "La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and his Dutch Publishers", *Informazioni e studi vivaldiani*, 17 (1996), pp. 89–135.

8 Letter from Edward Holdsworth to Charles Jennens of 13 February 1733, published in Michael Talbot, "Charles Jennens and Antonio Vivaldi", in *Vivaldi veneziano europeo* ("Quaderni vivaldiani", 1), ed. Francesco Degrada, Florence, Olschki, 1980, pp. 67–75, at p. 71, as well as in several later studies by Talbot and others.

9 As early as 1974, Peter Ryom stated: "Die 6 Sonaten Op. XIII sind von fraglicher Authentizität" (*Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: Kleine Ausgabe*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974, p. 151). Three years later, Ryom made a careful study of *Il Pastor Fido* (*Les Manuscrits de Vivaldi*, Copenhagen: Antonio Vivaldi Archives, 1977, pp. 471–83), concluding that the author was "un musicien français, probablement J. N. Marchand". The following year, Michael Talbot (*Vivaldi*, London: Dent, 1978, p. 132) declared that Vivaldi's Op. 13 sonatas were "skilful pastiches by a foreign, probably Parisian hand" and proposed Marchand himself as their author.

10 A biography of Jean-Noël Marchand is given in Marcelle Benoît, "La Dynastie des Marchand", *Recherches sur la musique classique française*, 1 (1960), pp. 127–9.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

So the distant cousin, Marchand, put his name forward in order to conceal the identity of the true author. What could have been the "Raisons Particulieres" to which the document alludes? The closing years of the 1730s coincide with the height of the vogue for the *musette*, a refined pseudo-pastoral instrument that captured very effectively the Arcadian world conjured up by the arts and in literature. In 1737 – the same year that *Il Pastor Fido* came out – the famous Hotteterre Le romain issued his *Méthode de musette*, which was reprinted in the following year. 1737 was also the year when the nobleman Gaspard de Gueidan had himself immortalized by Hyacinthe Rigaud in a magnificent painting in which he shows off his *musette* decked out with ivories and brocades.[11] The fashion for *pastourellerie*, a fertile terrain for the cultivation of the *musette* and the *vièle* (hurdy-gurdy), did not win over all the critics, some of whom continued to regard the [illegible] bagpipe as a coarse, clumsy ("grossier, mal-adroit") instrument.[12] If it could be [illegible] that even a great composer, the famous Vivaldi [illegible] was willing to devote an entire new collection to the "gallant" *musette*, the reluctant critics might be overcome, and new [illegible]ury space might be won for the instrument. [illegible]quished himself up to then as [illegible]er of the *musette*. Nearly all [illegible]es – habitually characterized intended for the *musette* [illegible]trument such as the flute, [illegible]bly specified, their mutual [illegible]e limits of key and compass [illegible]e. Having already committed [illegible]nt, Chédeville judged that the [illegible] come to bring before the public his [illegible]Vivaldi, with which he hoped both to win definitive acceptance for his favourite instrument and to exploit the potential for economic gain promised by that illustrious name. Unwilling to undertake such a delicate and risky operation in the open, he persuaded his more obscure cousin – doubtless tempted by the prospect of sharing in the proceeds – to take out the privilege on his behalf.

However, *Il Pastor Fido* did not turn out to be quite the success for which its instigators hoped. The collection was not advertised in the press and was not reprinted, unlike Chédeville's other publications. This may well have been the reason why the two cousins did not pursue the idea of continuing with a fictitious Op. 14. For his part, Chédeville, perhaps chastened by the experience, went on to publish music only under his own name. Such works included his transcription-cum-adaptation of *The Four Seasons* and other concertos from Vivaldi's Op. 8, which appeared in 1739 under the title of *Le Printems ou les Saisons amusantes*. There followed other transcriptions, likewise adapted for the inevitable *musette*: the Op. 4 of Dall'Abaco (1739) and arias taken from Montéclair's *Jephté* (1742).

But what induced Marchand to come clean precisely in 1749? The privilege that he had taken out for *Il Pastor Fido* and the phantom Op. 13 ran for nine years. On its expiry, in 17[illegible] the "cousins" made no moves to renew it, perhaps discouraged by low sales or by the financial risks that would be entailed. But imagine their surprise when, on 20 May 1748, Michel Corrette requested and obtained a privilege to reprint "les œuvres de vivaldy, ayant pour titre Le Pastor Fido". This move, which definitively removed all rights over their creation from the two cousins, probably ignited in them a peremptory desire for retaliation. Marchand waited a year, during which time Corrette did nothing and then finally took the plunge and went to the notary. Protesting his noble desire to "dire la verité", he put a spoke in the wheel of his more famous colleague, declaring that:

> [illegible]d. Sieur Corrette n'etant pas autheur de cet ouvrage, et que c'est au contraire led.[it] S[ieu]r. chedeville, qui est Reellement et veritablement l'autheur auquel led.[it] S[ieu]r. Marchand n'a fait que preter son nom […].

The implication of all this was that the rights gained by Corrette over a work by a foreign composer, now deceased, could not remain valid in respect of one by a living French author. Nor could Corrette escape by claiming the work as his, as Marchand's assertion implies he wished to. This revelation, emerging from the murky depths of a legal dispute whose details are mostly hidden from us today, was probably the reason why the publishing history of *Il Pastor Fido* came to such an abrupt end: Corrette had to concede victory, and the promised new edition never materialized.

The chapter was therefore closed. Each in his own way, Chédeville, Marchand and Corrette had all tried to draw profit from Vivaldi's supposed Op. 13. Meanwhile, Vivaldi himself remained in complete ignorance of the abuse made of his name and of his musical ideas.

11 Musée Granet, Aix-en-Provence.
12 *Mercure de France*, October 1739, pp. 2357–58.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

THE INGREDIENTS

To put together a forgery that deceives the public for over two and a half centuries requires a certain skill. Chédeville was an able composer capable not merely of turning out arias and minuets in *galant* style but also of impressing with his solid counterpoint and fluent creative imagination. *Il Pastor Fido*, one could say, was ninety per cent his own handiwork; for the remainder, he used themes and their continuations by Vivaldi and other composers. He evidently calculated that in order to "sell" a new Vivaldi collection to the public, he needed merely to quote a few fragments and then to develop them – so far as he could – in the same musical language. The materials available to him were neither unpublished manuscripts nor recent music but works brought out many years earlier first by Dutch and then by French publishers of Vivaldi's music, all of which were easily obtainable in Paris. These were Op. 4 and Op. 6 (perhaps also Op. 7), plus an anthology that Jeanne Roger (the publisher's daughter) had issued around 1718, which united in random fashion concertos by Veracini, Alberti, Meck and others.[13] The one composition for which Chédeville needed to have recourse to a manuscript was a concerto by the Bolognese composer Giuseppe Matteo Alberti.

These, then, were the ingredients that Chédeville appropriated in order to impart a Vivaldian flavour to his *Pastor Fido*:

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

IL PASTOR FIDO

Sonata II, 2nd movement



SOURCES

A. Vivaldi, RV 185, 4th movement (Op. 4, no. 7)



RV 188 (Op. 7, Libro I, no. 2), 3rd movement



RV 447, 3rd movement

Minuet



RV 729 (Sinfonia), 3rd movement



Sonata III, 2nd movement

Allegro ma non Presto



A. Vivaldi, RV 259 (Op. 6, no. 2), 1st movement

Allegro ma non Presto



13 *VI Concerti à 5 Stromenti* […] *Del Signo. F. M. Veracini, A. Vivaldi, G. M. Alberti, Salvini e G. Torelli*. The volume was reissued after 1723 by Le Cène.

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.

Chédeville thus drew on this concerto supposedly by Vivaldi in two different sonatas: the opening theme of the concerto's first movement was left in A major for Sonata IV, while that of its third movement was transposed to C major for Sonata V.

The evidently well-loved minuet in C major that Vivaldi used as many as four times in his music (RV 185, RV 188, RV 447, RV 729) during a period stretching from 1713 to the second half of the 1730s appears to have come to Chédeville's notice via the Op. 4 collection rather than via Op. 7. This is because Sonata VI contains an extensive quotation from the sixth Op. 4 concerto. Above all, it has been this implant that has caused *Il Pastor Fido* to be ascribed so firmly to Vivaldi. The borrowing comprises a complete movement (ignoring a few small cuts), one of the most beautiful and memorable in Vivaldi's set, which has been reduced very ably from five to two parts and has had its ritornello form, appropriate for a concerto, converted into the binary form more suited to a sonata. This large chunk of genuine music, placed at the end of the set, proved an effective argument in the past for Vivaldi's [illegible] as one well knows, the presence [illegible] iccio or spurious work [illegible] all authenticity. The [illegible] Chédeville's *fuga* [illegible] d movement of [illegible] made use only [illegible] ning them into [illegible] an be described [illegible] absolutely pe[illegible]

[illegible] ata III, Chédeville to[illegible] ond concerto of Op. 6, transp[illegible] jor to G major in order to make it more p[illegible] by the wind instruments specified in the title.

Whereas Chédeville's borrowings from Vivaldi make sense in the light of his intention to attribute his pastiche to this composer, it is less clear why he chose also to include a thematic fragment taken from Alberti. The borrowing from Meck occurred, as we saw, by accident, but there is no reason to doubt that Chédeville raided Alberti's concerto in full knowledge of its authorship, since it was never published and is not preserved in any manuscript attributed in error to Vivaldi.[16] One cannot altogether exclude the possibility that Chédeville owned an anonymous copy or one incorrectly bearing Vivaldi's name, but it is far more likely that he deliberately opted to borrow this theme by a composer other than Vivaldi on account of its stylistic compatibility with the Venetian's music.

In general, Chédeville, when transcribing his models, liked to introduce an element of moderation and simplification in order to preserve his public, largely composed of amateur players, from excessive difficulties. In this spirit, the original "Allegro" tempo markings are often qualified by a following "ma non Presto", compasses are narrowed to bring them within the capability of the *vièle* or the *musette*, and the technically most difficult movements are [illegible] among less demanding ones.

In conclusion, one has to pay a sincere compliment to Chédeville's own compositional contribution, which, as already remarked, predominates by a considerable margin over the borrowings. Like Boismortier, Corrette and Braun, Chédeville showed that he possessed a thorough knowledge of the style that he opted to imitate. Some of the wholly original movements, which include the *Pastorale* of Sonata IV and the opening movement of Sonata VI, together with the superb fugue that follows it, prove him to be a composer of considerable talent and certainly one of the more expert among those who, like him, busied themselves in these years with turning out *ariettes* and *galanteries amusantes*.

NOTES CONCERNING PERFORMANCE

Instruments

As in all other works by Chédeville himself and in many French collections contemporary with him, the title contains a list of instruments that are all valid candidates for the performance of these sonatas: *musette*, *vielle*, flute, oboe, violin. The order in which they appear on the title-page is not arbitrary but corresponds to a hierarchy determined by the fashions of the time and by the composer's own preferences. As we saw, Chédeville belonged to that swarm of flautists-cum-oboists-cum-instrument builders-cum-teachers-cum-composers to which the prolific Hotteterre and Philidor had supplied so many members. Like his cousin Jacques Hotteterre, he played his part in disseminating

16 Alberti's violin concerto "vn 4 A1" survives in two manuscript sources: F-Pc, fonds Blancheton, "Op. 1" no. 3; GB-Mp, Ms 580 Ct 51 (69). It may be significant that one source is located in Paris, where it perhaps came to Chédeville's attention. I would like to thank Michael Talbot, author of a catalogue of Alberti's works ("A Thematic Catalogue of the Orchestral Works of Giuseppe Matteo Alberti (1685–1751)", *RMA Research Chronicle*, 13 (1976), 1–26), for his kind suggestions.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

and stoking up the vogue for the *musette*, but he did this so vigorously that he ended up by becoming its last exponent when, in the 1760s, it had practically disappeared from sight.[17] It is therefore only right to accord the musette a sort of pre-eminence, both aesthetic and symbolical, among the instruments permitted to perform *Il Pastor Fido*. The second instrument in the list, the *vielle*, is none other than a *vielle à roue*, the name given to a species of hurdy-gurdy plucked from the world of peasants and itinerants in order to be gentrified and perfected in accordance with the Arcadian sensibilities of the Age of the Enlightenment. In exactly the same way as the *musette*, this instrument gained a large following at court and among the aristocracy: the *vielle* is called for in almost all Chédeville's compositions and in very many of those by Corrette and Boismortier. After these two instruments, which are undeniably the ones best equipped to express the pastoral character recorded in the collection's title, there follow the three more ordinary instruments: flute, oboe and violin. The flute used in France in the 1730s was already the *flûte traversière*, [illegible] the very first years of the century [illegible] combined efforts of De La Barr[illegible] e Philidor family and Jacques [illegible]er into total obscurity. Even [illegible] compass of the *musette* are [illegible]ler, making the sonatas of [illegible]ble to play on that instru[illegible] that a performance on this [illegible]ruck contemporaries as a [illegible]n general, the simple, rather [illegible] most movements making up [illegible]em to be played without trouble [illegible]ruments listed on the title-page.

Sonata IV, which is in A major, would be unperformable on a *musette du ton*, the name given to the standard instrument pitched in F. The composer hastens to inform us that this sonata can, however, be played comfortably on a *musette du cinq* by reading the treble part in the 'French' violin clef (with G on the lowest line). The part is then fingered as in C but sounds in A. A similar solution is proposed for Sonata II, likewise in A major, in the collection entitled *Abaco Opera Quarta*, which appeared between 1740 and 1745:[19] Here, Chédeville advocates the same expedient, but mentions as well the possibility of playing the sonata on the musette du ton by taking both parts up a third. Using this method, the piece itself – not just its fingering – is transported to C major. The treble part is read as if from the French violin clef, and the bass from the baritone clef (with F on the middle line). It is unclear why this second option, which would have allowed also Sonata IV from *Il Pastor Fido* to be played on the more common *musette du ton rather* than on the rarer *musette du cinq*, is not advocated there, for it remains, despite everything, a very viable option.

Regarding the bass, pride of place among the ordinary instruments participating in the continuo must go to the cello (whose dexterity is celebrated in a swift obbligato passage in the *fuga* of Sonata VI) rather than to the increasingly obsolescent bass viol. The Italianate style that predominates in the collection is a further factor favouring the cello. Even if, in principle, an ordinary harpsichord can serve as the harmony instrument for the entire set, the direction "Organo" appearing in the Pastorale of Sonata IV gives some indication of the composer's thinking. Organ can also be used with advantage in the whole of Sonata VI, the only work among the six to display "dark" characteristics.

Ornamentation

Although the French musical lexicon boasted a huge and sophisticated array of ornaments, *Il Pastor Fido* appears to restrict itself to the two most common: the *tremblement* (trill) and the *port de voix* (appoggiatura). One might argue that the composer's inclination towards the Italian style here precluded the use of embellishments foreign to it. But this does not really describe the case adequately, since, as we saw, leaving aside the small portion of Italian music quoted directly, the bulk of the music is the handiwork of Chédeville, who, for all his efforts to ape the Italian manner, never ceased to think and express himself as a French composer. There are entire movements (I.1, I.3, V.1, V.6, V.7) fully conforming to the French style. So it would not be wrong to seek to interpret this music as it would have been received and performed at the time in France, where it was second nature to fill up falling thirds with *coulements* (passing appoggiaturas), to precede a cadential tonic on a strong beat with an appoggiatura rising from the leading note,

17 Jean-Baptiste de Laborde, in his *Essai sur la musique*, Paris: Onfroy, 1780, III, p. 501, writes of: "Chefdeville, le plus celebre joueur de musette qu'il y ait en France. Depuis sa mort cet instrument à été abandonné".

18 The recorder sonata that Anne Danican Philidor added in an appendix to his *Pièces pour la Flute Traversière* of 1712 constitutes the last French example of a solo piece written for this instrument.

19 See the introduction by Marcello Castellani to the facsimile edition, Florence: S.P.E.S., 1998.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

to decorate every appoggiatura with a *pincé* (a lower mordant), to introduce *accents* (exclamations) on dotted notes in the most pathos-laden places, to deck out cadences with a *tour de chant* or a *tour de gosier* (these are both turn-figures), and so on.[20] Chédeville is content to mark a few essential *ports de voix* in Sonata I, employing the symbol "V" established by Hotetterre in the table of ornaments prefacing the 1715 reprint of his *Premier Livre*. But many other ports de voix are called for by the style of writing in all the sonatas, as are *coulements*, *pincés* and their fellows. We have refrained from adding, within the usual editorial square brackets, this wealth of ornaments – which in Chédeville's day were considered a requirement, not a luxury – simply in order not to overload the score. We have, however, added trills at cadences and have supplied a few extra appoggiaturas by analogy with ones already present.

Slurs

It is clear that, as in every eighteenth-century published collection, the slurs that are present fall short of the true [illegible] factors of economy, notational parsimony [illegible] all payed their part in [illegible] those slurs that were [illegible] that represented

a special or unfamiliar way of playing a phrase. Anything falling within the ambit of common practice needed no marking. The engraved edition of *Il Pastor Fido* has a relatively high incidence of slurs, but not enough to make it a more reliable guide to historically correct performance than any other publication of the same period. In the present edition, we have followed the policy of adding slurs by analogy with ones already existing, limiting ourselves to making the text more consistent without offering advice on interpretation. One must add that for such instruments as the *musette* and the *vielle*, with their continuously sounding drones and laborious articulation, the *vielle* can separate the notes more successfully by using the technique known as the *tremplé*, while the *musette* can just about manage trills and mordants) the notation of slurs was [illegible] redundant, although the latter becomes highly relevant to any performance on a flute, oboe or violin. So the modern performer will have to supplement the few slurs appearing in the source with the many that are needed, of which the most essential are those linking fully written out appoggiaturas to the main note.

Federico [illegible] Sard[illegible]
[illegible]orence, 1[illegible]
(translated by Michael Talbot)

20 For a summary of the main French ornaments, see Georg Muffat, *Florilegium secundum*, Passau, 1698; Michel L'Affilard, *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris: Ballard, 1705; Jacques Hotteterre, *Avertissement al Premier Livre, nouvelle edition*, Paris: l'auteur, 1715.

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.

Sonata I



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2005, 2017 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro Tempo di Gavotta



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

*) Siehe kritischer Bericht / Cf. Critical Report



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Giga

Allegro



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.

16

Allegro assai

12

23

34

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

103

Sarabanda
Adagio

7

13

19

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

Sonata III

Preludio

Andante



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Giga
Allegro



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro ma non Presto



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Sonata V



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

38

Allegro ma non presto

9

18

26

34

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

Un poco Vivace



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.

Giga
Allegro



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.

9

Fine

21 **Minuetto II**

37

[*Da capo a Fine*]

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Sonata VI



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample 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.

Sonata V

Satz	Stimme	Takt	
II	Bc	122	Über der 1. Note steht vor der Ziffer 6 ein redundantes ♮
II	Bc	122	2. Note mit Bezifferung 5/3 statt 5/♯
III	Os	37	3. und 5. Note ohne ♭
III	Os	46	𝅗𝅥 ohne Punkt.
IV	Bc	14	4. Note irrtümlich mit ♯ (statt ♭ in der Bedeutung eines ♮)
IV	Bc	41	In der Bezifferung der 3. Note fehlt ein ♭ zur Bezeichnung der kleinen Terz

Sonata VI

Satz	Stimme	Takt	
III	Os	1	Vor der 4. Note steht ein überflüssiges ♭
III	Bc	11	5. Note ohne Achtelfähnchen
IV	Os	4/12	Die offensichtliche Inkonsistenz (*d''* in Takt 4, *c''* in Takt 12) findet sich bereits in Vivaldis Vorlage für diesen Satz
IV	Bc	21	2. Note ohne ♭
IV	Bc	26	2. Note ohne ♯
IV	Bc	73	5. Note mit Bezifferung 6♭ anstelle von 5̊
IV	Bc	95	Vor der Note e steht ein offenbar redundantes ♮ (hierbei könnte es sich allerdings um ein Warnu[illegible]akzidenz handeln, das den Wechsel von B-Dur nach d-Moll anzeigt)
IV	Os	107	Vor der [illegible] steht ein ♭ (in der Bedeutung eines ♮) anstelle eines ♯

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

[illegible]ITICAL COMMENTARY

Sonata I

movt.	part	bar	
I	Bc	8	The figure 6 is placed in error over note 4
I	Bc	27	The progression represented by the last two figures (6̊ followed by 6) gives rise to parallel fifths with the treble part (which may, however, be regarded as licit, since the first fifth is diminished).
I	Bc	34	The figure 6 is placed in error over the last note
I	S	37	The trill is placed in error over note 4
I	Bc	46	The figure 6 is placed in error over note 4
I	S, Bc	76	The 𝅘𝅥𝅯 and 𝄾 on the third beat are to be omitted if the *Da capo* is taken from the opening upbeat
II	Bc	53	Note 2 is prefaced by a superfluous ♭
II	Bc	75/83	Note 3 without ♭
III	S, Bc	64	The 𝅘𝅥𝅯s and 𝄾 on the third beat are to be omitted if the *Da capo* is taken from the opening upbeat
V	S, Bc	45	The direction “unissonni” (*recte*, unisoni) appears at the start of bar 45 instead of half way through bar 44

IL [illegible] Musette, Viele, Flûte, Haut[illegible]*e.* | DEL SIG.^{R} | ANTONIO VIV[illegible] *en blanc 6.^{lt}* | [typographisches Emblem] *Chez M.^{e} Boivin M.^{de} rue S.^{t} Honoré à la Règle d'Or.* | *Avec Privilege du Roy.*

Three known examples: D-Mbs, F-AR (incomplete), US-Wc.
“S” = Solo part (Treble); “Bc” = Basso continuo.

Sonata II

movt.	part	bar	
II	Bc	69	Note 4 without ♭
IV	Bc	94	The figure 6 is placed in error over note 2

Sonata III

movt.	part	bar	
I	S, Bc	1	Time signature given as $\frac{8}{4}$ (instead of $\frac{4}{8}$)
I	S	11	♪♪♪ instead of ♪♪♪ on beat 2
I	Bc	39	Note 2 figured 6 instead of 7
II	Bc	22	The figure 2 is placed over the second instead of the third ♪ of the bar
IV	Bc	16	♩ ♩ instead of ♩ ♪
IV	Bc	36, 40	The figure 6 is placed over the third instead of the second ♪
IV	Bc	39	The figure 6/5 appears over note 1
IV	Bc	86	Note 5 *A*
IV	S, Bc	94	𝅝 instead of 𝅗𝅥.

Sonata IV

movt.	part	bar	
I	S, Bc	1–22	The entire movement is notated according to the French convention of *inégalité*. All ♪ should be performed as dotted eighths, in places where dots appear above the notes, which indicates that they are to be given their literal value. These dots do not have, in this context, the additional significance of staccato but serve merely to suspend the duration of *inégalité*. However, as happens, the text contains some inconsistencies or errors of engraving, which are corrected here in accordance with the recommended rhythm. The opening "Solo" which appears below the first system seems to be superfluous, since there is no different instrumentation for the basso continuo part but merely to record, redundantly, that the bass concludes the movement alone. By the same token, "Solo" ought to have appeared at the start of the movement – where, however, it is not present. Seeing that the marking is superfluous, it has been thought appropriate simply to omit it.
II	S	20	𝅗𝅥 instead of 𝅗𝅥.
II	Bc	52	The figure 7 is placed over note 3 instead of note 2
III	S	65	The word "Fine" is placed, inexplicably, under the last note
IV	Bc	12/80	Note 3 is *f* in bar 12 but *d* in the parallel bar, bar 80: we have allowed this innocuous inconsistency to stand
IV	S, Bc	34/35	In place of a double-sided repeat sign, these two bars are separated by a simple thin-thin double bar
IV	Bc	39	Note 4 *c* (♯)

Sonata V

movt.	part	bar	
II	Bc	122	A redundant ♮ is prefaced to the figure 6 above the first note
II	Bc	122	Note 2 is figured 5/3 instead of 5/♯.
III	S	37	Notes 3 and 5 without ♭
III	S	46	Note ♩ without dot
IV	Bc	74	Note 4 with ♯ (in error for ♭ signifying ♮)
IV	Bc	41	The figuring for note 3 lacks a ♭ for the minor third

Sonata VI

movt.	part	bar	
I	S	1	Note 4 is prefaced by a superfluous ♭
III	Bc	11	Note 5 lacks the flag that makes it a ♪
IV	S	4/12	The apparent inconsistency (*d''* in bar 4, *c''* in bar 12) was already present in the Vivaldian original of this movement
IV	Bc	21	Note 2 without ♭
IV	Bc	26	Note 2 without ♯
IV	Bc	73	Note 5 figured 6♭ instead of barred $\frac{6}{5}$
IV	Bc	95	The note e is prefaced by an apparently redundant ♮ (which may, however, be a cautionary accidental marking the move from B-flat major to D minor)
IV	S	107	Note 2 is prefaced by a ♭ (signifying a ♮) instead of a ♯

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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

[illegible]-40

[illegible] /
[illegible] /

33 Variations on a 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 maj op. 60. BA11831*

Berceuse op. 57. BA11830*

Claude Debussy

Children's Corner. BA08767*

Deux Arabesques. BA08768*

Images 1re série. BA10821*
Images 2e série. BA10822*

Préludes (1er Livre). BA10[illegible]
Préludes (2me Livre). BA[illegible]0819

Suite bergamasque. BA0[illegible]769*

Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA10841

Barcarolles. BA10842

Pavane op. 50. BA[illegible]32

Valse-Caprices. BA[illegible]0843

5 Impromptus. BA11851

Trois Romances sans paroles op. 17. BA11852

Franz Liszt

Piano Pieces from the Years 1880 to 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 maj K. 331 (300i) "Alla Turca". BA11816

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621

Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632

Maurice Ravel

Jeux d'eau. BA10824*

Valses nobles et sentimentales. BA10826*

Camille Saint-Saëns

Six Études pour piano op. 52
Premier livre. BA11854

Six Études pour piano op. [illegible]1
Deuxième livre. BA11[illegible]5

Six études pour la main gauche seule op. 13. BA[illegible]356

Erik Satie

Ogives / Cymnopédies. BA10806

Gnossiennes. BA[illegible]08[illegible]

Avant-dernières pensées. BA10849

3 Morceaux en forme de Poire. BA10809

Franz Schubert

Fantasy in C maj op. 15, D 760 "Wanderer Fantasy". BA[illegible]0870

Impromptus op. 90, D 899 / op. posth. 142, D 935. BA[illegible]0848*

Moments Musicaux op. 94, D 780. BA[illegible]0647

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

Piano Sonatas I-III (Set of BA09642, BA09643, BA09644). BA10889

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 Leseprobe Sample page

A 151 · 2024-05

Bärenreiter

www.baerenreiter.com

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.