

NICOLAS 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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
HM 135

VORWORT

I. 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*-Spieler², 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 unentdeckt bleiben? Mehr als 250 Jahre waren vergangen, seit im Musikgeschäft von Mme Boivin in Paris eine Gruppe von Sonaten erschien, deren Titelblatt lautete:

IL PASTOR FIDO, | Sonates, | POUR | La Musette,
Viele, Flûte, Hautbois, Violon, | Avec la Basse Continüe. |
DEL SIG.^R | ANTONIO VIVALDI. | Opera XIII.^a |
prix en blanc 6.^{lt} | [typographisches Emblem] | A PARIS |
Chez M.^e Boivin M.^{de} rue S.^t Honoré à la Règle d'Or. | Avec
Privilege du Roy.

- 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 Sumpfpfeifen in einer mit Ventilen ausgestatteten zylindrischen Tonne, die es dem Spieler ermöglichte, die Sumpfpfeifen in verschiedenen Kombinationen an- und auszustellen. Der Tonumfang reichte von *ffis* 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 *pastourelle* teilnehmen wollten, die seinerzeit sich außerordentlicher Beliebtheit erfreute.
- 3 Eine detaillierte Biographie Chédevilles findet sich in Lescats zweitem Aufsatz (1992), S. 111–114.

Das ahnungslose Pariser Publikum hatte keinen Grund, irgendwelche unlauteren Geschäfte zu vermuten. In dieser Zeit, gegen Ende der 1730er Jahre, war Vivaldis 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 Geist seiner Musik: Joseph Bodin de Boismortier, Michel Blavet, Michel Corrette und Nicolas Chédeville, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, komponierten bewusst Werke in Vivaldischer Manier oder verbreiteten Transkriptionen und Arrangements der gefeiertsten Kompositionen des venezianischen Priesters. Am beliebtesten und dem französischen Publikum am vertrautesten waren offensichtlich *Die vier Jahreszeiten*; 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 aus adligen 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 sämt-

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

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

licher Sammlungen Vivaldis mit Opus-Nummern sowie auch der Werke anderer prominenter italienischer Komponisten agierte. Charles-Nicolas hingegen erhielt am 9. März 1736 ein offizielles Privileg „à faire imprimer, graver et donner au public plusieurs ouvrages de musiques de différens auteurs qui ont pour titre: tout Corelli, douze œuvres de Vivaldi, neuf œuvres d’Albinoni, neuf œuvres de Valentini“.⁶ Le Clerc wusste offenbar nicht, dass Albinonis Op. 10 gerade bei Le Cène erschienen war, bei der Anzahl der bis dahin veröffentlichten Sammlungen Vivaldis – zwölf – irrte er jedoch nicht. Nach den Enttäuschungen der zu Beginn seiner Laufbahn eingegangenen Verbindung mit den venezianischen Verlegern Sala und Bortoli hatte Vivaldi sich nach Amsterdam und dort an die Firma des berühmten Etienne Roger gewandt. Von *L’Estro Armonico*, Op. 3, bis Op. 12 war Roger – und nach dessen Tod sein Schwiegersohn Michel-Charles Le Cène – Vivaldis einziger autorisierter Verleger.⁷ Anfang der 1730er Jahre jedoch gelangte Vivaldi nach einer Reihe unglücklicher persönlicher und kommerzieller Erfahrungen zu der Überzeugung, dass es besser sei, seine Musik nicht mehr zu veröffentlichen, da er mit dem Verkauf einzelner Konzerte in handschriftlicher Form mehr verdienen konnte.⁸ Nach 1729, dem Jahr, in dem sein Op. 12 bei Le Cène erschien, sah man in Europa keine weiteren Veröffentlichungen neuer Sammlungen von ihm.

Dann plötzlich, nach fast zehn Jahren des Schweigens, tauchte ein Op. 13 von Vivaldi in der Pariser Szene auf, wo er niemals direkte Kontakte oder einen Verleger besessen hatte. Um das Privileg zur Veröffentlichung ersuchte nicht, wie man hätte erwarten können, die Firma Le Clerc, die schließlich bereits die Rechte zu allen übrigen Sammlungen besaß, sondern der mit den Familien Hotterre und Chédeville verwandte Musiker Jean-Noël Marchand, geboren 1700 und seit 1725 „tambour et fifre du roi“ in der *Ecurie*. Am 21. März 1737 erhielt Marchand die Genehmigung zu

fair jmp[rim]er. et graver et donner au public les treize et quatorzieme œuvre de Vivaldy, la dixieme œuvre d’Albinony, la dixieme œuvre de Valentiny sans paroles pour la musette et vielles.

Offensichtlich beanspruchte dieser Marchand, der nie zuvor als Verleger tätig gewesen war, hier ein Territorium, das unmittelbar an den Besitz der Brüder Le Clerc grenzte. Auch er glaubte irrtümlicherweise, Albinoni habe es nur auf neun gedruckte Opera gebracht; doch er war zu Recht der Meinung, dass es nur einen Weg gebe, aus der großen Mode der italienischen Musik Kapital zu schlagen, und zwar indem man das Monopol von Le Clerc umging und ein Privileg für noch nicht veröffentlichte Werke erwarb, also höhere Opusnummern vertrieb als die in den Patenten von Le Clerc genannten. Indem er um dieses Privileg ersuchte und es erwarb, implizierte Marchand, dass Vivaldis Op. 13 und 14 sich bereits in seinem Besitz befanden – Sammlungen, die die Welt noch nicht kannte. Zu diesem Zeitpunkt konnte in Paris niemand wissen, dass Vivaldi kein Interesse mehr daran hatte, seine Musik in veröffentlichter Form zu verbreiten, oder dass er niemals willens gewesen wäre, seine Musik jemand anderem als seinem bevorzugten niederländischen Verleger anzuvertrauen. Das falsche Op. 13 konnte daher unangefochten erscheinen.

War also Marchand der Autor von *Il Pastor Fido*, wie man lange Zeit geglaubt hat?⁹ Sein bescheidener musikalischer Hintergrund sowie die geringe Zahl eigener Kompositionen¹⁰ – eine einzelne Sammlung schlichter *Airs pour deux tambourins, musettes et vielles*, die vor 1737 veröffentlicht wurde – schließen ihn von vornherein aus. Tatsächlich handelte es sich bei der unter dem Namen des berühmten Vivaldi erschienenen Sammlung um eine *mélange*, denn sie enthielt nicht nur sehr einfache Sätze und *galanteries* im französischen Stil, sondern auch Pas-

6 Siehe Michel Brenet, „La Librairie musicale en France de 1653 à 1790 d’après les Registres de privilèges“, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8 (1906–1907), S. 401–466, hier S. 436.

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

8 Brief von Edward Holdsworth an Charles Jennens vom 13. Februar 1733, veröffentlicht in Michael Talbot, „Charles Jennens and Antonio Vivaldi“, in *Vivaldi veneziano europeo* („Quaderni vivaldiani“, 1), hrsg. von Francesco Degrada, Florenz, Olschki, 1980, S. 67–75, hier S. 71, sowie in verschiedenen späteren Studien von Talbot und anderen.

9 Bereits 1974 konstatierte Peter Ryom: „Die 6 Sonaten Op. XIII sind von fraglicher Authentizität“ (*Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: Kleine Ausgabe*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1974, S. 151). Drei Jahre später unternahm Ryom eine sorgfältige Studie von *Il Pastor Fido* (*Les Manuscrits de Vivaldi*, Kopenhagen, Antonio Vivaldi Archives, 1977, S. 471–483) und kam zu dem Schluss, dass der Autor „un musicien français, probablement J. N. Marchand“ sei. Im darauf folgenden Jahr meinte Michael Talbot (*Vivaldi*, London, Dent, 1978, S. 132), die Vivaldi zugeschriebenen Sonaten Op. 13 seien „geschickte Nachahmungen von fremder, wohl Pariser Hand“ und vermutete Marchand als ihren Autor.

10 Eine Biographie von Jean-Noël Marchand findet sich in Marcelle Benoît, „La Dynastie des Marchand“, *Recherches sur la musique classique française*, 1 (1960), S. 127–129.

sagen ausgesprochen feiner Musik sowie einige kraftvolle musikalische Gedanken, die mit einer Meisterschaft entwickelt wurden, zu der ein einfacher Musiker wie Marchand sich kaum hätte aufschwingen können. Erst 1990 kam die Identität dieses unbekanntes aber begabten Fälschers ans Licht, als die von Marchand eigenhändig unterschriebene *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, 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 [...].

Mithin gab also der entfernte Vetter Marchand seinen Namen dafür her, die wahre Identität des Komponisten zu verbergen. Was könnten die „Raisons Particulieres“ gewesen sein, auf die das Dokument anspielt? Die späten 1730er Jahre fielen mit dem Höhepunkt der Beliebtheit der *musette* zusammen, einem verbesserten pseudopastoralen Instrument, das die in den Künsten und der Literatur heraufbeschworene arkadische Welt sehr wirkungsvoll einzufangen vermochte. 1737 – in dem Jahr, in dem *Il Pastor Fido* veröffentlicht wurde – gab der berühmte Hotteterre *Le romain* seine *Méthode de musette* heraus, die schon im folgenden Jahr nachgedruckt wurde. 1737 war auch das Jahr, in dem der Adlige Gaspard de Gueidan 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 *pastou-*

rellerie, 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 Renommé 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.

Allerdings war *Il Pastor Fido* nicht der Erfolg beschieden, 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 fiktiven Op. 14 nicht weiter verfolgten. Chédeville jedenfalls – vielleicht durch diese Erfahrung ernüchert – 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 Montéclair’s *Jephté* (1742).

11 Musée Granet, Aix-en-Provence.

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

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 unternahm 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 Cousins definitiv sämtlicher Rechte auf das von ihnen geschaffene Werk entthob, 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'étant pas autheur de cet ouvrage, et que c'est au contraire led.[it] S[ieu]r. chedeville, qui est Rellement et veritablement l'auteur 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 aufrecht erhalten 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 den trüben Untiefen eines juristischen Disputs erhebt, dessen Einzelheiten uns heute weitgehend verborgen bleiben, war wohl der Grund warum die Druckgeschichte von *Il Pastor Fido* zu einem solch abrupten Ende kam: Corrette musste sich geschlagen geben und die angekündigte Neuauflage wurde nie verwirklicht.

Damit war dieses Kapitel abgeschlossen. Chédeville, Marchand und Corrette hatten jeder auf seine Weise versucht, aus Vivaldis fiktivem Op. 13 Profit zu schlagen. Vivaldi selbst hat von diesem Missbrauch seines Namens und seines musikalischen Gedankenguts nie etwas erfahren.

2. 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, um der Öffentlichkeit eine neue Sammlung von Werken Vivaldis zu „verkaufen“, lediglich einige Fragmente zitieren und dann – soweit ihm 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 erst 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 Jeanne Roger (die Tochter des Verlegers) um 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 angeeignete, 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.

IL PASTOR FIDO

Sonata II, 2. Satz



Sonata III, 2. Satz

Allegro ma non Presto



Sonata IV, 2. Satz

Allegro



Sonata IV, 4. Satz

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 259 (Op. 6, Nr. 2), 1. Satz

Allegro ma non Presto



J. Meck, WV 18 (A. 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



Als Chédeville die eröffnenden Themen von Mecks Violinkonzert in A-Dur entlehnte, muss er gedacht haben, dass seine Vorlage nicht von Meck sondern von Vivaldi stammte. Das Konzert befindet sich zusammen mit fünf weiteren Konzerten in der Anthologie von Jeanne Roger, wo keines der einzelnen Werke einem bestimmten Komponisten zugeschrieben ist. Die Namen der Komponisten erscheinen nur auf dem Titelblatt, in zufälliger Reihenfolge und nicht immer korrekt: Veracini, Vivaldi, Alberti, Salvini und Torelli. Chédeville glaubte offensichtlich, dass das sechste und letzte Konzert der Gruppe von Vivaldi stammte. Er war nicht als einziger dieser Meinung, denn dasselbe Konzert ist unter dem Namen des roten Priesters auch in zwei handschriftlichen Kopien in Lund überliefert.¹⁴ Dass dieser ehrenwerte deutsche Komponist seinen Stil an Vivaldi orientierte, ist allgemein bekannt; im vorliegenden Fall jedoch besteht eine thematische Konkordanz mit einem tatsächlich existierenden Konzert in A-Dur von Vivaldi, das als handschriftliche Kopie in einer weiteren Bibliothek erhalten ist, die auch Mecks Konzert beherbergt:¹⁵

A. Vivaldi, RV 339, 3. Satz



Um den *Pastor Fido* zu komponieren, griff Chédeville nur auf gedruckte Vorlagen von – zurecht oder fälschlich – Vivaldi zugeschriebenen Werken zurück. Es ist daher unwahrscheinlich, dass er die RV 339 enthaltende Handschrift besaß oder konsultierte. Meck hingegen könnte das Werk gekannt und sein Eröffnungsthema plagiiert haben. Chédeville fand sich daher ironischerweise in einer Situation, wo er Meck kopierte, den er irrtümlich für Vivaldi hielt, dabei aber an ein Thema geriet, das tatsächlich auf diesen zurückging. Dieser „Reigen“ von Entlehnungen wird noch enger, wenn wir einen weiteren seltsamen Zufall bedenken: Mecks Thema im $\frac{4}{4}$ -Takt wurde von Chédeville zum $\frac{3}{4}$ -Takt komprimiert – eine Änderung, die es unversehens in die ursprünglich von Vivaldi beabsichtigte Gestalt zurückführte.

Dass Chédeville tatsächlich Mecks Konzert und nicht RV 339 zur Vorlage nahm, erweist sich am vierten Satz

14 S-L, Saml. Engelhart Nr. 412; S-L, Saml. Kraus Nr. 85. Beide Handschriften bestehen aus separaten Stimmen. Eine dritte handschriftliche Kopie befindet sich in D-SW1, Mus. 3641, wo die Zuschreibung richtig „di Signor Meck“ lautet.

15 D-SW1, Mus. 5566.

von Sonata V, der musikalische Material aus dem dritten Satz von Mecks Werk enthält. Damit benutzte Chédeville dieses angeblich von Vivaldi stammende Konzert gleich in zwei Sonaten – das Eröffnungsthema aus dem ersten Satz des Konzerts in A-Dur wurde in derselben Tonart in Sonata IV verwendet, während das des dritten Satzes für Sonata V nach C-Dur transponiert wurde.

Auf das offensichtlich beliebte Menuett in C-Dur, das Vivaldi in der Zeit zwischen 1713 und der zweiten Hälfte der 1730er Jahre in seiner Musik insgesamt viermal verwendete (RV 185, RV 188, RV 447, RV 729), scheint Chédeville über die Sammlung Op. 4 und nicht über Op. 7 aufmerksam geworden zu sein. Denn Sonata VI enthält ein ausgedehntes Zitat aus dem sechsten Konzert von Op. 4. Dieser Verpflanzung ist es vor allem zu verdanken, dass *Il Pastor Fido* mit solch großer Überzeugung Vivaldi zugeschrieben wurde. Die Entlehnung betrifft (abgesehen von einigen unwesentlichen Kürzungen) einen vollständigen Satz, der zu den schönsten und einprägsamsten in Vivaldis Sammlung gehört; dieser wurde sehr geschickt von fünf auf zwei Stimmen reduziert, während seine für ein Konzert angemessene Ritornellform in die eher für eine Sonate passende zweiteilige Form umgearbeitet wurde. Dieses große Segment authentischer Musik am Ende der Sammlung diente in der Vergangenheit als schlagkräftiges Argument für Vivaldis Autorschaft. Bekanntlich ist jedoch das Vorhandensein von authentischer Musik in einem Pasticcio oder einer Fälschung keine Garantie für die Echtheit des Werkes in seiner Gesamtheit. Dasselbe Thema liegt auch Chédevilles *Fuga da Cap[p]ella* zugrunde, dem zweiten Satz von Sonata VI. In diesem Fall verwendete der Fälscher allerdings nur die ersten paar Noten und machte sie zum Thema einer zweistimmigen Fuge, die man ohne Übertreibung als ein meisterhaftes und absolut perfektes Exemplar ihrer Gattung bezeichnen kann.

Um Sonata III einen Vivaldischen Anstrich zu verleihen, nahm Chédeville das Eröffnungsthema des zweiten Konzerts von Op. 6 und transponierte es von Es-Dur nach G-Dur, um es für die im Titel spezifizierten Blasinstrumente besser spielbar zu machen.

Angesichts der von ihm beabsichtigten Zuschreibung seiner Fälschung an Vivaldi erscheinen Chédevilles Entlehnungen aus Werken dieses Komponisten sinnvoll; weniger leicht nachzuvollziehen ist hingegen, warum er beschloss, auch ein thematisches Fragment von Alberti zu verwenden. Die Entlehnung von Meck geschah, wie wir gesehen haben, unbeabsichtigt; es besteht jedoch kein

Zweifel, dass Chédeville Albertis Konzert in voller Kenntnis seiner Autorschaft ausschaltete, 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 sie dem Ambitus der *vièle* oder der *musette* anzupassen, und die technisch anspruchsvollsten Sätze werden geschickt unter die weniger schwierigen verteilt.

Abschließend muss man Chédevilles eigenem kompositorischen Beitrag ein ehrliches Kompliment aussprechen, der, wie bereits erwähnt, die Entlehnungen wesentlich an Umfang überschreitet. Wie Boismortier, Corrette und Braun hat auch Chédeville seine gründliche Kenntnis des Stils, den er zu imitieren trachtete, unter Beweis gestellt. In einigen der durchweg originalen Sätze – darunter die *Pastorale* von Sonata IV und der Eröffnungssatz von Sonata VI mit der unmittelbar folgenden ausgezeichneten Fuge – erweist er sich als Komponist von beachtlicher Begabung, sicherlich aber als einer 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).

3. 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 zu jener von den überaus produktiven Hotteterres und Philidors so sehr bereicherten Gruppe von 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 mit solcher Vehemenz, dass er schließlich als ihr letzter Verfechter endete, als sie in den 1760er Jahren praktisch von der Bildfläche verschwunden war.¹⁷ Es ist daher nur angemessen, der *musette* 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

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“.

Philidor-Familie und Jacques Hotteterre gleich in den ersten Jahren des Jahrhunderts die Blockflöte 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 G 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 Sammlung *Abaco Opera Quarta* vorgeschlagen:¹⁹ Chédeville befürwortet hier die gleiche Vorgehensweise, erwähnt aber auch die Möglichkeit, die Sonate auf der *musette du ton* zu spielen, indem man beide Partien eine Terz höher legt. Mit dieser Methode wird das Stück selbst – nicht nur die Griffweise – nach C-Dur transponiert. Die Oberstimme wird im französischen Violinschlüssel und der Bass im Baritonschlüssel (mit F auf der Mittellinie) gelesen. Es ist nicht klar, warum diese zweite Option – die es erlaubt hätte, auch *Sonata IV* aus dem *Pastor Fido* auf der gebräuchlicheren *musette du ton* anstatt auf der selteneren *musette du cinq* zu spielen – hier nicht erwähnt wird, da sie doch trotz allem 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 Bassgamba 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, niemals aufgehört hatte, als französischer Komponist zu denken und zu schreiben. Es gibt ganze Sätze (I.1, I.3, V.1, 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 kadenzialen 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

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.

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 abgesehen, 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 historisch korrekte 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 *trompette* bezeichnete Technik anwendet, während auf der *musette* gerade noch Triller und Mordeante 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 der Quelle 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)

PREFACE

I. THE STORY OF A DISTINGUISHED FORGERY

It was in 1990 that, thanks to the discovery of an illuminating *Déclaration* dated 1749, Philippe Lescat finally set to rest the many doubts that had plagued the attribution of the controversial Op. 13,¹ the famous *Pastor Fido* that had until then been one of the most frequently performed and best liked of Vivaldi's collections. He showed once and for all that the Venetian priest had composed no "Op. 13", and that the true author of the collection was in fact Nicolas Chédeville the younger (*le cadet*), an oboist and player of the *musette*² who was related to the Hotte-terre dynasty and the composer of several collections of chamber music, as well as being a teacher and instrument-maker.³ How could the deception have lasted for so long? Over 250 years had elapsed since the appearance in Paris, at the music shop of Mme Boivin, of a set of sonatas whose title-page read:

IL PASTOR FIDO, | *Sonates*, | POUR | La Musette, Vie-
le, Flûte, Hautbois, Violon, | *Avec la Basse Continüe*. |
DEL SIG.^R | ANTONIO VIVALDI. | Opera XIII.^a |
prix en blanc 6.^{li} | [typographisches Emblem] | A PARIS |
Chez M.^e Boivin M.^{de} rue S.^t Honoré à la Règle d'Or. | *Avec*
Privilege du Roy.

The innocent Parisian public had no grounds to suspect anything underhand. This was a time when, towards the

end to the 1730s, Vivaldi's music was enjoying its glory days in France. Between 1737 and 1751 Mme Boivin and the Le Clerc brothers issued as many as thirteen editions of Vivaldi's music, either in its original form or arranged in various ways.⁴ During a period when Vivaldi's reputation was in decline in Italy, a fact that soured his last years, the French public and French composers responded with enthusiasm to the spirit of his music: Joseph Bodin de Boismortier, Michel Blavet, Michel Corrette and Nicolas Chédeville, to mention only the most eminent names, made a point of composing works in the Vivaldian manner, or else placed into circulation transcriptions and arrangements of the Venetian priest's most celebrated compositions.

Obviously, *The Four Seasons* were the works most familiar to, and dearest to the hearts of, the French public; from 1728 onwards, Jean-Pierre Guignon played them several times at the *Concert Spirituel*, and on 25 November 1730 King Louis XV himself commanded a scratch performance of the "Spring" Concerto (*La Primavera*), in which the inevitable Guignon was accompanied by an orchestra made up of nobles.⁵ The appearance of such publications as *Le Printemps ou les Saisons amusantes* by Chédeville and the *Laudate Dominum de coelis, Motet à grand chœur dans le concerto du Printemps de Vivaldi* by Corrette testifies eloquently to the fashion of those years.

Italian composers as a whole – with Vivaldi at their head – had succeeded in making inroads into the taste of the formerly very insular French, and the race was therefore on to acquire the rights to publish their music. The Le Clerc brothers, Jean-Pantaléon and Charles-Nicolas, managed to gain a kind of monopoly over the publication and marketing, within France, of Italian music. In 1733 Jean-Pantaléon became the agent of Le Cène, who was the leading Dutch music publisher and the authorized engraver of all Vivaldi's collections with opus number, as well as of those by other prominent Italian composers. For his part, Charles-Nicolas obtained on 9 March 1736 an official privilege to "faire imprimer, graver et donner au public plusieurs ouvrages de musi-

1 The *Déclaration* was transcribed and reproduced in facsimile by Lescat in his article "Il Pastor Fido, une œuvre de Nicolas Chédeville", *Informazioni e studi vivaldiani*, 11 (1990), pp. 5–10. The same author develops the argument in a more detailed article of the same title published in *Vivaldi. Vero e falso*, ("Quaderni vivaldiani", 7), eds. Antonio Fanna and Michael Talbot, Florence, Olschki, 1992, pp. 109–125.

2 The small, refined bagpipe that became fashionable in France in the 1730s. It possessed two chanters (the *petit chalumeau* and *grand chalumeau*) and six drones contained within a cylindrical barrel provided with valves that enabled the player to turn the drones on and off in various combinations. Its compass ran from *f/f#* to *d'''*. Wind was supplied by a small bag positioned under the player's arm, which relieved him of the necessity to puff out his cheeks unbecomingly, thereby making the instrument usable by persons of rank wishing to participate in the *pastourellerie* that was then all the rage.

3 A detailed biography of Chédeville can be found in Lescat's second article (1992), pp. 111–14.

4 Enumerated in Peter Ryom, *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales*, Copenhagen, Engstrøm & Sødring, 1986, pp. 9–35.

5 *Mercure de France*, December 1730, p. 2758.

ques de différens auteurs qui ont pour titre: tout Corelli, douze œuvres de Vivaldi, neuf œuvres d'Albinoni, neuf œuvres de Valentini".⁶ 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 all the other collections, but by Jean-Noël Marchand, a musician related to the Hotteterre and Chédeville families who had been born in 1700 and was taken into the *Ecurie* as a "tambour et fifre du roi" in 1725. On 21 March 1737 Marchand received permission to:

fair jmp[r]im[er]. et graver et donner au public les treize et quatorzieme œuvre de Vivaldy, la dixieme œuvre d'Albinony, la dixieme œuvre de Valentiny sans paroles pour la musette et vieilles.

It is clear that this Marchand, who had never been active previously as a publisher, was laying claim to a territory lying just beyond that owned by the Le Clerc brothers. He, too, believed erroneously that Albinoni had stopped

6 See Michel Brenet, "La Librairie musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres de privilèges", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8 (1906–07), pp. 401–66, at p. 436.

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 Degradà, Florence, Olschki, 1980, pp. 67–75, at p. 71, as well as in several later studies by Talbot and others.

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 compositions¹⁰ – a solitary collection of elementary *Airs pour deux tambourins, musettes et vieilles*, published before 1737 – rule him out immediately. In fact, the Op. 13 that appeared under the name of the famous Vivaldi was a *mélange* containing not only very simple movements and *galanteries* in the French style but also moments of fine music and some strong ideas that were sustained with a mastery to which a simple player such as Marchand could hardly aspire. It was only in 1990 that the identity of this unknown but capable counterfeiter 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 – so he said – by a desire to serve truth ("rendre hommage a la vérité"). Marchand threw aside the mask by putting his name to a long legal deposition, dated 17 September 1749, in which it was finally admitted that:

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.

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 [...].

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'agrèer quil obtint sous le sien Privilege de sa majesté [...].

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 little bagpipe as a coarse, clumsy (“grossier, maladroit”) instrument.¹² If it could be shown that even a great composer, the famous Vivaldi, was willing to devote an entire new collection to the “galant” *musette*, the resistance of the last critics might be overcome, and new artistic and pecuniary space might be won for the practitioners of the instrument.

Chédeville had distinguished himself up to then as a player, teacher and maker of the *musette*. Nearly all his many sonatas and suites – habitually characterized as “amusantes” – were intended for the *musette*. Even though alternative instruments such as the flute, oboe or violin were invariably specified, their musical style never transgressed the limits of key and compass imposed by the bagpipe. Having already committed six collections to

print, Chédeville judged that the right moment had come to bring before the public his pseudo-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. 14 ran for nine years. On its expiry, in 1746, the two cousins made no moves to renew it, perhaps discouraged by low sales or by the many 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 a notary. Protesting his noble desire to “serve truth”, he put a spoke in the wheel of his more famous colleague, declaring that:

led. Sieur Corrette n'étant pas auteur de cet ouvrage, et que c'est au contraire led.[it] S[ieu]r. chedeville, qui est Rellement et veritablement l'auteur 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 claim-

11 Musée Granet, Aix-en-Provence.

12 *Mercur de France*, October 1739, pp. 2357–58.

ing 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.

2. 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 imagi-

IL PASTOR FIDO

Sonata II, 2nd movt.



nation. *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*:

SOURCES

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



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



RV 447, 3rd movt.



RV 729 (Sinfonia), 3rd movt.



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.

Sonata III, 2nd movt.

Allegro ma non Presto



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

Allegro ma non Presto



Sonata IV, 2nd movt.

Allegro



J. Meck, WV 18 (A. Vivaldi, RV Anh. 65), 1st movt.

Allegro



Sonata IV, 4th movt.

Allegro



G. M. Alberti, vn 4 A1, 1st movt.

Allegro



Sonata V, 4th movt.

Allegro ma non Presto



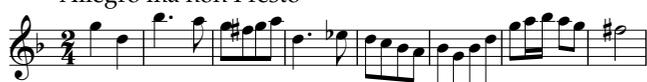
J. Meck, WV 18, 3rd movt.

Allegro



Sonata VI, 2nd and 4th movts.

Allegro ma non Presto



A. Vivaldi, RV 316a (Op. 4 no. 6), 1st movt.

Allegro



When Chédeville borrowed the opening themes of the violin concerto in A major by Meck, he must have believed that the source work was not by that composer but by Vivaldi. This concerto is found alongside five other concertos, none of which is attributed individually to a composer, in the Jeanne Roger anthology. It is only on the title-page that we see the composers' names, arranged in random order and not always accurate: Veracini, Vivaldi, Alberti, Salvini and Torelli. Chédeville evidently thought that the sixth and last concerto of the set was Vivaldi's. He was not the only person to believe so, for the same concerto exists in two manuscript copies in Lund under the name of the Red Priest.¹⁴ That this worthy German composer based his style on Vivaldi's is well known, but in the present case there is a thematic concordance with

an actual concerto in A major by Vivaldi surviving in a manuscript copy in a further library that holds Meck's concerto:¹⁵

A. Vivaldi, RV 339, 3rd movt.

Allegro



In order to compose *Pastor Fido*, Chédeville referred only to printed examples of works ascribed – correctly or otherwise – to Vivaldi. It is therefore improbable that he owned or consulted the manuscript containing RV 339. On the other hand, Meck may well have known it and plagiarized its opening theme. Ironically, therefore, Chédeville found himself in the position of copying Meck while mistaking him for Vivaldi, but happened upon a theme that genuinely went back to the second composer. This “loop” of

14 S-L, Saml. Engelhart Nr. 412; S-L, Saml. Kraus Nr. 85. Both manuscripts are in separate parts. A third manuscript copy is located in D-SWI, Mus. 3641, where it is stated correctly to be “di Signor Meck”.

15 D-SWI, Mus. 5566.

borrowings becomes even tighter if we consider a further strange coincidence: Meck's theme in $\frac{4}{4}$ was compressed by Chédeville into a $\frac{3}{4}$ format – a change that inadvertently returned it to Vivaldi's original guise.

That Chédeville's model was Meck's concerto, not RV 339, is proved by the presence, in the fourth movement of Sonata V, of musical material taken from the third movement of the same concerto by the German. 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 authorship. But, as one well knows, the presence of genuine music in a pasticcio or spurious work is no guarantee whatever of overall authenticity. The same theme lies also at the root of Chédeville's *Fuga da Cap[p]ella*, which forms the second movement of Sonata VI. In this instance, the forger made use only of the opening notes of the theme, turning them into the subject of a two-voice fugue that can be described without exaggeration as a masterly and absolutely perfect specimen of its type.

To set a Vivaldian stamp on Sonata III, Chédeville took the opening theme of the second concerto of Op. 6, transposing it from E-flat major to G major in order to make it more playable 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 scattered astutely 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 those years with turning out *ariettes* and *galanteries amusantes*.

3. 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,

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.

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 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 alone the *flûte traversière*, which, right from the very first years of the century, had, through the combined efforts of De La Barre, various members of the Philidor family and Jacques Hotteterre, cast the recorder into total obscurity.¹⁸ Even though the fingering and compass of the *musette* are close to those of the recorder, making the sonatas of *Il Pastor Fido* very comfortable to play on that instrument, one has to point out that a performance on this instrument would have struck contemporaries as a laughable anachronism. In general, the simple, rather undemanding nature of most movements making up *Il Pastor Fido* allows them to be played without trouble on any of the instruments listed on the title-page.

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.

Only *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 "da chiesa" 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,

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

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, 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 number. The factors of economy, notational parsimony and common practice all played their part in inducing composers to mark only those slurs that were really necessary – in other words, 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 *trompette*, while the *musette* can just about manage trills and mordants) the notation of slurs was fairly redundant, although the latter became 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 Maria Sardelli
Florence, 2005

(Translated by Michael Talbot)

© by Bärenreiter

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 Hotetterre, *Avertissement al Premier Livre*, nouvelle edition, Paris, l’auteur, 1715.