

JEAN BARRIÈRE

VOL.2
SONATES POUR LE VIOLONCELLE
AVEC LA BASSE CONTINUE

BRUNO COCSET

**GUIDO BALESTRACCI
& LES BASSES RÉUNIES**

α



JEAN BARRIÈRE (1707-1747)

SONATA FOR CELLO AND B.C. NO. 2 / BOOK II, IN F# MINOR *CELLO, HARPSICHORD, CELLO CONTINUO, DOUBLE BASS*

- | | | |
|----------|---------|------|
| 1 | ADAGIO | 2'01 |
| 2 | ALLEGRO | 1'58 |
| 3 | LARGO | 3'02 |
| 4 | GIGA | 2'04 |

SONATA FOR CELLO AND B.C. NO. 5 / BOOK I, IN F MAJOR *CELLO, THEORBO*

- | | | |
|----------|---------|------|
| 5 | ADAGIO | 3'41 |
| 6 | ALLEGRO | 1'55 |
| 7 | ADAGIO | 0'35 |
| 8 | ALLEGRO | 2'52 |

SONATA FOR PARDESSUS AND B.C. NO. 4 / BOOK V, IN G MAJOR *PARDESSUS, CELLO CONTINUO, HARPSICHORD*

- | | | |
|-----------|---------|------|
| 9 | ADAGIO | 2'31 |
| 10 | ALLEGRO | 2'46 |
| 11 | ADAGIO | 1'04 |
| 12 | ARIA | 2'33 |

13 HARPSICHORD PIECE 'LA BOUCON' / BOOK VI, IN C MINOR 3'44
HARPSICHORD

SONATA FOR CELLO AND B.C. NO. 3 / BOOK I, IN E MINOR
CELLO, HARPSICHORD, CELLO CONTINUO, DOUBLE BASS

14 ADAGIO 1'19

15 ALLEGRO 1'30

16 ADAGIO 2'30

17 ARIA GRATIOSO 1'59

18 ALTRO (ARIA) 2'45

SONATA FOR CELLO AND B.C. NO. 6 / BOOK III, IN G MAJOR
*SMALL TENOR VIOLIN, HARPSICHORD, CELLO CONTINUO,
DOUBLE BASS*

19 LARGO 2'56

20 ALLEGRO 2'03

21 LARGO 1'19

22 ARIA GRATIOSO 1'52

SONATA FOR CELLO AND B.C. NO. 6 / BOOK IV, IN C MAJOR
CELLO, CELLO CONTINUO, DOUBLE BASS

- | | | |
|-----------|---------|------|
| 23 | ALLEGRO | 4'24 |
| 24 | LARGO | 4'00 |
| 25 | ALLEGRO | 3'36 |

HARPSICHORD PIECE 'LA TRIBOLET' / BOOK VI, IN A MINOR
HARPSICHORD

- | | | |
|-----------|----------|------|
| 26 | GRATIOSO | 5'12 |
|-----------|----------|------|

SONATA FOR PARDESSUS AND B.C. NO. 6 / BOOK V, IN F MINOR
PARDESSUS, TENOR VIOLIN CONTINUO, HARPSICHORD

- | | | |
|-----------|----------------------|------|
| 27 | LARGO | 1'44 |
| 28 | ALLEGRO | 3'32 |
| 29 | GRAVE & ARIA ALLEGRO | 1'44 |

TOTAL TIME : 73'27

BRUNO COCSET

CELLO, TENOR VIOLIN & DIRECTION

Cello 'Aubade', Charles Riché, Fours 2009

(No. 2, F# minor / Book II & No. 6, C major / Book IV)

**Cello after Gasparo da Salò,
Charles Riché, Fours 2000**

(No. 2, E minor / Book I & No. 5, F major / Book I, continuo of No. 4, G major / Book V)

**Small tenor violin alla bastarda after
a still life by Bartolomeo Bettera,
Charles Riché, Fours 2007**

(No.6, G major / Book III)

**Tenor violin after Amati tuned in B flat,
Charles Riché, Fours 2003**

(continuo of No. 6, F minor / Book V)

GUIDO BALESTRACCI

PARDESSUS

**6-string Pardessus after Michel Collichon
(Paris c.1690)**

**Paolo Giuseppe Rabino, Almese (Turin)
2013**

BERTRAND CUILLER

HARPSICHORD

Harpsichord after Vater, early 18thC

**German-Italian, Philippe Humeau,
Barbaste 2007**

**French two-keyboard harpsichord after
the instrument by P. Taskin, Paris, 1769,
in the Russell Collection Edinburgh,
Jean-Michel Chabloz, 2004**

(for 'La Boucon' & 'La Tribolet' / Book VI)

EMMANUEL JACQUES

CELLO

Jacques Boquay cello, Paris 1726

RICHARD MYRON

DOUBLE BASS

**Dominicus Busan double bass,
Venice, 1743**

LUCA PIANCA

THEORBO

**Luc Breton archlute,
Vaux-sur-Morges, 1991
(No. 5, F major / Book I)**

JEAN BAPTISTE BARRIÈRE

(DIT «JEAN BARRIÈRE») 1707-1747

«... AUTRES SONATES»

Depuis une quinzaine d'années, Jean Barrière est devenu incontournable pour les violoncellistes se consacrant au répertoire de leur instrument au XVIII^e siècle. Passionnant à étudier de par sa richesse et son inventivité instrumentale, il est aussi particulièrement captivant musicalement et se partage avec le public avec bonheur.

Les 24 sonates consacrées au violoncelle (Livres I à IV) sont autant d'histoires qui se renouvellent sans cesse et forment un corpus exceptionnel par sa variété de langages. Les explorer nous fait côtoyer la douce mélancolie d'un Ste Colombe et la virtuosité théâtrale des Forqueray père et fils pour la France, le chant libre de Vivaldi¹ et les humeurs narratives parfois chaotiques de Geminiani² pour l'Italie, quand ce ne sont pas des références instrumentales et musicales plus tardives... Ces références dévoilent un esprit indéniablement précurseur et curieux d'avancer avec son instrument : Jean Barrière natif de Bordeaux, devenu « musicien ordinaire de l'Académie Royale de Musique » (aujourd'hui l'Opéra de Paris) se rendra en Italie sans doute autant pour perfectionner son art instrumental que pour s'imprégner plus profondément de cette culture qui rayonne sur l'Europe entière depuis plusieurs décennies. Loin d'une confrontation « querelleuse et bouffonesque » c'est un subtil métissage qu'il nous offre, se jouant de plusieurs styles et trouvant un ton qui lui est propre. Techniquement, Jean Barrière nous prouve comment il aimait explorer son instrument et comment il devait être habile à en jouer !

Jouer Jean Barrière aujourd'hui, c'est donc se confronter à quelques énigmes instrumentales et s'identifier modestement à un musicien instrumentiste accompli qui

brillera au Concert Spirituel (« *Mercur de France* » - septembre 1738)... C'est aussi goûter à l'essence d'un subtil et savoureux mélange d'affects !

Après lui avoir consacré un premier album en 2001³ il était irrésistible de s'immerger à nouveau dans son monde en gravant d'autres sonates, avec le regard et le cheminement des Basses Réunies de ces dernières années. Mon souhait de vous en faire découvrir plus de facettes nous a conduit à ouvrir les deux derniers opus de Jean Barrière, les Livres V et VI, consacrés respectivement au pardessus de viole (qu'il jouait sans doute lui-même) et au clavecin. Pour vous parler du Livre V je laisserai la plume à Guido Balestracci qui joue ici deux sonates de ce recueil.

Pour ma part je jouerai cinq sonates tirées des Livres I à IV et Bertrand Cuiller deux pièces tirées du Livre VI, « La Boucon » et « La tribolet ».

La question « quel violoncelle pour jouer ces sonates ? » peut se poser pour certaines d'entre elles. Résoudre certaines difficultés ou problématiques pour leur réalisation technique en utilisant des violoncelles accordés différemment ou à cinq cordes peut parfois sembler crédible. Curieusement si un certain mouvement fonctionne le suivant viendra souvent contredire ce choix ! Il faudrait alors changer d'instrument ou d'accord entre deux mouvements d'une même sonate : peu probable... À mes yeux, seule la sonate 6 du Livre III se jouait certainement sur un violoncelle ténor, accordé une quinte au dessus du violoncelle en *do*. Elle ne descend d'ailleurs pas en dessous du *sol*. J'utilise ici un petit ténor italien accordé en quartes et quintes successives quasi dans la tessiture de l'alto, par libre choix esthétique de la texture sonore. Pour toutes les autres sonates, j'utilise le violoncelle en *do* à quatre cordes avec l'accord usuel en quintes : les solutions de doigtés empruntent au jeu de main gauche de la viole de gambe (que Jean Barrière jouait, on dit qu'il commença par cet instrument) ou à l'usage du pouce dans

les hauteurs de l'instrument (sonate 6 / Livre IV), une pratique sans doute rencontrée lors de son séjour attesté en Italie et reprise par la suite en France au cours du XVIII^e siècle par ses successeurs. Ceci remet un peu de piment dans la chronologie « historique » de notre instrument, qu'on a peut-être voulu ordonner de façon trop linéaire et méthodique : la position du pouce, une découverte âprement disputée ! Quoi qu'il en soit, si certains passages peuvent sembler démonstratifs, les prouesses ne sont jamais gratuites : elles captivent autant que la poésie, participent dans un juste équilibre à la rhétorique et à l'éloquence d'un discours sans cesse renouvelé.

Bruno Cocset, mai 2015

1. Antonio Vivaldi - Alpha 004 - Sonates pour violoncelle & basse continue
2. Francesco Geminiani - Alpha 084 - Sonates pour violoncelle & basse continue
3. Jean Barrière - Alpha 015 - Sonates pour violoncelle & basse continue

LE PARDESSUS DE VIOLE À 6 OU 5 CORDES ET LE QUINTON MUTATIONS ET TRANSFORMATIONS MUSICALES SOUS LOUIS XV

«Le Maître de viole voyant avec douleur leur instrument négligé, ont eu recours au pardessus à cinq cordes, stratagème bien permis, & qui n'a pas manqué de réussir, par la raison qu'il nous faut toujours du nouveau.

Madame Levi & Madame Haubault, ont montré tout leur talent sur cet instrument : la legereté, la précision, la finesse du coup d'archet, les sons articulés & flatteurs leur ont attiré les applaudissement du Public au Concert Spirituel :»

Pierre-Louis d'Aquin,
Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres
(Amsterdam et Paris 1754)

Lorsque Monsieur Barrière publie à Paris autour de 1740 (les sources diffèrent) son Livre V de *Sonates pour le Pardessus de viole avec la basse continue*, cet instrument est très à la mode parmi les maîtres de viole et les dames ayant reçu leur éducation musicale sur la basse de viole. À l'approche des années 1740 Marin Marais est décédé depuis une douzaine d'années, (précisément en 1728, trois ans après la publication de son cinquième et dernier livre de *Pièces de viole*), et Antoine Forqueray est à la fin de sa vie. Malgré l'activité de quelques maîtres comme Louis de Caix d'Hervelois, Roland Marais ou Charles Dollé, et bien d'autres moins connus, l'histoire de la basse de viole vit alors

une phase de lente et progressive sortie de la scène musicale professionnelle. Écoutons à titre d'exemple Jean-Baptiste Forqueray en témoigner dans sa dédicace à Henriette de France datant de 1747 :

« ...*La Viole, malgré ses avantages, est tombée dans une Espèce d'oubli, votre goût, Madame, peut lui rendre la célébrité quelle a eue si longtemps...* ».

De plus, cette époque de l'Ancien Régime voit le développement dans le milieu musical d'une forte appréciation pour la musique italienne et, par conséquent, pour son instrument par excellence : le violon. C'est ainsi que ce nouveau goût à la fois stylistique et instrumental se répand rapidement dans les salles de concert parisiennes, en particulier dans celle du Palais des Tuileries où avaient lieu les premières séries de concerts publics du Concert Spirituel.

Le pardessus de viole, le plus petit et aigu des instruments de l'ancienne famille des violes, connaît à ce moment une véritable fortune, le XVIII^e siècle assistant au développement d'un riche répertoire autour de cet instrument aux sonorités si particulièrement adaptées aux grandes salles.

Les premières sources le concernant remontent à la fin du XVII^e siècle. Le luthier Michel Collichon, très apprécié pour la facture de ses violes de gambe, en signe deux exemplaires datant l'un de 1686 et l'autre approximativement de 1690, ce dernier ayant inspiré la copie jouée dans le présent enregistrement.

À cette époque le pardessus ressemble à un petit dessus de viole. Il a six cordes, des éclisses hautes et sera utilisé ainsi jusqu'à la fin du siècle, bien que de manière minoritaire à partir des années 1750.

Michel Corrette dans sa *Méthode pour apprendre facilement à jouer du Pardessus de Viole à 5 et à 6 cordes avec des Leçons à I. et II. Parties*, publiée à Paris (ca.1748), en donne l'accord suivant :

Chapitre IX.

La maniere d'accorder le Pardessus de Viole a 6. cordes

Le Pardessus de Viole est composé de 6. Cordes accordées de quarte en quarte, excepté la 5.^e corde qui s'accorde a une tierce majeure plus bas que la quatrieme corde .

La 1.^{er} Corde mommée Chanterelle s'accorde au ton de SOL.

La 2.^e au ton de RE .

La 3.^e au ton de LA .

La 4.^e au ton de MI

La 5.^e au ton d'UT .

Et la 6.^e et derniere corde au ton de SOL, a deux Octaves plus bas que la , Chanterelle .

Exemple.

*Accord du Pardessus
a 6. Cordes .*



Quand Corrette publie sa méthode, le pardessus de viole connaît désormais une configuration morphologique alternative, reflet du changement des conditions musicales. Une variante à cinq cordes apparaît alors, le répertoire pour pardessus étant destiné principalement à ce modèle à partir de la moitié du siècle. Toujours Corrette nous en donne l'accord :

Chapitre III.

Manche du Pardessus de Viole a 5. cordes.

La 1^{re} Corde nommée Chanterelle

S'accorde en SOL ..A

La 2^e Corde en Re.....B

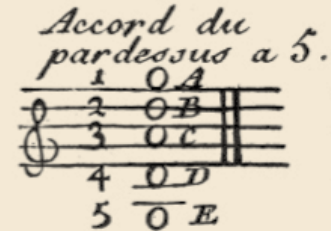
La 3^e Corde en la.....C

Ces 3. cy dessus sont accordées comme le pardessus a 6. Cordes

La 4^e Corde en Re.....D

La 5^e et dernière corde en SOL....E

Ces deux cy sont accordées comme la 3^e et 4^e Cordes du Violon



Le nouvel accord, mélangeant des quartes et des quintes, ainsi qu'une diminution du nombre des cordes et de la hauteur des éclisses, confèrent à l'instrument une sonorité plus directe, probablement plus présente, visant à imiter davantage le violon. Le chemin sera ensuite accompli avec la naissance du quinton, pardessus à cinq cordes avec un véritable corps de violon, réunissant idéalement les qualités de deux familles, celle des violes et celle des violons. Encore Corrette nous en dit son enthousiasme :

« *Le Quinton est une espece d'instrument androgyne monté a 5. cordes qui tient du Pardessus de Viole et du Violon* ».

« *Le Quinton a un son ravissant puis qu'il a les dessus flutez du Pardessus de Viole, et les basses sonores du Violon...* ».

Jean-Baptiste Barrière, comme tout interprète, fut sans doute fasciné par ces éléments. L'inventaire des instruments de sa collection, fait à sa mort, répertorie plusieurs pardessus de viole.

L'histoire de cet instrument est aussi l'histoire des goûts réunis : d'un côté la viole, archétype du féminin et de l'identité française, mais aussi de la musique des anciens ; de l'autre le violon, l'instrument italien par définition, symbole du masculin, ainsi que de la nouvelle musique prisée par la bourgeoisie.

Instrument de la noblesse, permettant de jouer la musique du moment sans renoncer aux sonorités de l'Âge d'or de la viole de gambe, le pardessus réussit non seulement l'harmonie des styles, mais aussi le prolongement dans le temps de la tradition violistique française. Dernier représentant, avec le baryton, d'une famille très ancienne, il aura eu le mérite de faire résonner dans les palais parisiens la musique de viole tout au long du XVIII^e siècle.

Guido Balestracci, Montgeron-Juin 2015

JEAN-BAPTISTE BARRIÈRE (CALLED 'JEAN BARRIÈRE') 1707-1747 '...OTHER SONATAS'

In the past 15 years, Jean Barrière has become essential for cellists focussing on the 18th-century repertoire for their instrument. Fascinating to study for the richness and instrumental inventiveness, his music is also particularly captivating and happily shared with the audience.

The 24 sonatas for cello (Books I-IV) are so many stories that are continually renewed and form a corpus exceptional for its variety of languages. As we explore them, we verge on the sad melancholy of a Sainte Colombe and the theatrical virtuosity of Forqueray father and son for France, the free song of Vivaldi¹ and the sometimes chaotic narrative moods of Geminiani² for Italy, when they are not later instrumental and musical references... These references reveal a spirit that is undeniably precursory, curious about advancing with his instrument: Jean Barrière, a native of Bordeaux who became a *musicien ordinaire de l'Académie Royale de Musique* (today the Paris Opera) would go to Italy, doubtless as much to perfect his instrumental art as to soak up more profoundly this culture that had been exerting its influence all across Europe for several decades. Far from a 'quarrelsome and comical'³ confrontation, it offers us a subtle blending, making light of several styles and finding a tone uniquely its own. Technically, Jean Barrière proves to us how he loved to explore his instrument and how skilfully he must have played it!

So playing Jean Barrière today means confronting a few instrumental enigmas and identifying modestly with an accomplished instrumentalist who would shine in Le Concert

Spirituel (*Mercure de France*, September 1738)... It also means tasting the essence of a subtle, savoury mixture of affects!

After having devoted a first album to him in 2001⁴, it was irresistible being immersed once again in his world by recording other sonatas, with the point of view and progression of Les Basses Réunies over these past few years. My wish to help you discover further facets of that world led us to open the last two opuses of Jean Barrière, Books V and VI, devoted respectively to the pardessus (which he doubtless played himself) and the harpsichord. To tell you about Book V, I shall hand over the pen to Guido Balestracci who plays two sonatas from that collection here. As for me, I play five sonatas from Books I-IV, and Bertrand Cuiller two pieces from Book VI: 'La Boucon' and 'La tribolet'.

The question of 'which cello to play these sonatas?' can be raised for some of them. Resolving certain difficulties or problems for their technical realisation by using cellos tuned differently or with five strings can sometimes seem credible. Curiously, although a certain tempo may work, the following will often come to contradict this choice, which would then necessitate changing instruments or turning between two movements of the same sonata: highly unlikely... In my opinion, only Sonata 6 of Book III was surely played on a tenor cello, tuned a fifth above the cello in C; moreover, it does not descend below G. Here I use a small Italian tenor tuned in successive fourths and fifths almost in the compass of the alto, by free aesthetic choice of the sound texture. For all the other sonatas, I use the four-string cello in C with the usual tuning in fifths: the fingering solutions derive from the playing of the left hand of the viola da gamba (which Jean Barrière played - it is said that he began with that instrument) or the use of the thumb in the upper parts of the instrument (Sonata 6 / Book IV), a practice doubtless encountered during his attested

stay in Italy and subsequently taken up by his successors in France in the course of the 18th century. This puts back a bit of spice in the 'historical' chronology of our instrument, which some have perhaps wanted to organize in an overly linear and methodical way: the position of the thumb, a bitterly argued discovery! Regardless, if some passages may seem demonstrative, the prowess is never gratuitous: they captivate as much as poetry, participating in a proper balance of rhetoric and eloquence in a constantly renewed discourse.

Bruno Cocset, May 2015
Translated by John Tyler Tuttle

1. Antonio Vivaldi: Sonatas for cello & b.c. (Alpha 004)
2. Francesco Geminiani: Sonatas for cello & b. c. (Alpha 084)
3. Translator's note: a reference to the Quarrel of the Buffoons in the mid-18th century disputing the relative merits of French and Italian music.
4. Jean Barrière: Sonatas for cello & b.c. (Alpha 015)

THE 6- OR 5-STRING PARDESSUS AND QUINTON MUSICAL TRANSFORMATIONS UNDER LOUIS XV

‘The Masters of the viol, observing with distress their instrument being neglected, had resorted to the five-string pardessus, a stratagem well permitted, & which did not fail to succeed, because we always need something new.

Madame Levi & Madame Haubault demonstrated all their talent on this instrument: the lightness, the precision, the refinement of the bowing, the articulated & flattering sounds brought them the applause of the Audience at Le Concert Spirituel.’

Pierre-Louis d’Aquin,
Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres
(Amsterdam and Paris, 1754)

When Monsieur Barrière published his Book V of *Sonates pour le Pardessus de viole avec la basse continue* in Paris c.1740 (sources differ), this instrument was very much in vogue amongst masters of the viol and ladies having received their musical education on the bass viol. At the dawn of the 1740s, Marin Marais had already been dead a dozen years (in 1728, to be exact, three years after the publication of his fifth and final book of *Pièces de viole*), and Antoine Forqueray was nearing the end of his life. Despite the activity of a few masters such as Louis de Caix d’Hervelois, Roland Marais, Charles Dollé, and many others less known, the bass viol was slowly but progressively making its exit from the

professional musical scene. As an example, we have Jean-Baptiste Forqueray's dedication to Henriette de France dating from 1747: '...The Viol, despite its advantages, has fallen into a Sort of oblivion. Your taste, Madame, can give it back the fame it enjoyed for so long...'

Furthermore, during that period of the Ancien Régime, the musical milieu witnessed the growing appreciation of Italian music and, concomitantly, of its instrument par excellence: the violin. So it was that this new taste, both stylistic and instrumental, quickly spread in Parisian concert halls, in particular that of the Tuileries Palace where the first series of public concerts by Le Concert Spirituel were given.

At that time, the pardessus, the smallest and highest instrument of the old family of viols, enjoyed true good fortune, the 18th century witnessing the development of a rich repertoire for this instrument with its sonorities so particularly adapted to large halls.

The earliest sources concerning it go back to the end of the 17th century. Instrument maker Michel Collichon, highly appreciated for his violas da gamba, signed two, one dating from 1686, the other from approximately 1690, the latter having inspired the copy played in the present recording. At that time, the pardessus resembled a small treble viol. It had six strings and high ribs and would be used thus until the end of the century, even though in a minority as of the 1750s.

Michel Corrette, in his *Méthode pour apprendre facilement à jouer du Pardessus de Viole à 5 et à 6 cordes avec des Leçons à I. et II. Parties*, published in Paris (c.1748), gives the following tuning:

Chapitre IX.

La maniere d'accorder le Pardessus de Viole a 6. cordes

Le Pardessus de Viole est composé de 6. Cordes accordées de quarte en quarte, excepté la 5.^e corde qui s'accorde a une tierce majeure plus bas que la quatrieme corde .

La 1.^{er} Corde nommée Chanterelle s'accorde au ton de SOL.

La 2.^e au ton de RE .

La 3.^e au ton de LA .

La 4.^e au ton de MI

La 5.^e au ton d'UT .

Et la 6.^e et dernière corde au ton de SOL, a deux Octaves plus bas que la , Chanterelle .

Exemple.

*Accord du Pardessus
a 6. Cordes .*



When Corrette published his tutor, the pardessus henceforth went through an alternative morphological configuration, reflecting the change in musical conditions. A five-string variant appeared at that time, the repertoire for pardessus being intended primarily for this model as of the mid-century. Corrette again provides us with the tuning:

Chapitre III.

Manche du Pardessus de Viole a 5. cordes.

La 1^{re} Corde nommée Chanterelle

S'accorde en SOL ..A

La 2^e Corde en Re.....B

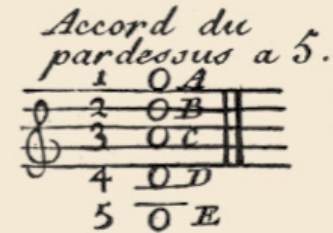
La 3^e Corde en la.....C

Ces 3. cy dessus sont accordées comme le pardessus a 6. Cordes

La 4^e Corde en Re.....D

La 5^e et dernière corde en SOL....E

Ces deux cy sont accordées comme la 3^e et 4^e Cordes du Violon



The new tuning, combining fourths and fifths, as well as a reduction in the number of strings and the height of the ribs, gave the instrument a more direct and probably more present sonority, aiming at imitating the violin to a greater degree. The path would then be achieved with the birth of the quinton, a five-string pardessus with a real violin body, ideally combining the qualities of two families, viols and violins. Again, Corrette expresses his enthusiasm: 'The Quinton is a kind of androgynous instrument mounted on 5. strings, which takes after the Pardessus and the Violin. The Quinton has a ravishing sound since it has the fluted treble of the Pardessus and the sonorous basses of the Violin...'

Like any other musician, Jean-Baptiste Barrière was doubtless fascinated by these elements. The inventory of his instrument collection, drawn up after his death, lists several pardessus.

The history of this instrument is that of *les goûts réunis*: on the one side the viol, archetype of the feminine and French identity but also of the music of the ‘ancients’; on the other, the violin, the Italian instrument by definition, symbol of the masculine as well as of the new music prized by the bourgeoisie.

Instrument of the nobility, allowing for playing the music of the day without giving up the sonorities of the golden age of the viola da gamba, the pardessus achieves not only the harmony of styles but also the prolongation in time of the French viol traditions. The last representative, along with the baryton, of a very old family, it will have had the merit of making viol music resound in Parisian palaces throughout the 18th century.

Guido Balestracci,
Montgeron, June 2015
Translated by John Tyler Tuttle

JEAN-BAPTISTE BARRIÈRE (GENANNT „JEAN BARRIÈRE“) 1707-1747 „...WEITERE SONATEN“

Seit ca. fünfzehn Jahren ist die Beschäftigung mit Jean Barrières Kompositionen zu einem regelrechten Muss für Cellisten mit Neigung zum Repertoire ihres Instruments aus dem 18. Jahrhundert geworden. Die Vielfalt und der Ideenreichtum dieser auch musikalisch ganz besonders spannenden Werke macht ihr Studium so faszinierend, und daher ist es auch eine große Freude, sie mit dem Publikum zu teilen.

Die vierundzwanzig Cellosonaten aus Jean Barrières „Livres I-IV“ stellen alle gewissermaßen sich ständig erneuernde Geschichten dar, sie bilden einen außergewöhnlichen Korpus mit einer Vielzahl musikalischer Idiome. Bei näherer Erkundung dieser Werke trifft man auf französischer Seite auf die zarte Melancholie eines Monsieur de Sainte-Colombe sowie auf die theatralische Virtuosität von Antoine Forqueray und seinem Sohn Jean-Baptiste, auf italienischer Seite hingegen auf den schwungvoll-freien Stil Vivaldis¹ und die manchmal chaotisch-narrativen Stimmungen Geminianis², wenn es sich nicht um noch spätere instrumentale und musikalische Referenzen handelt. Diese Referenzen offenbaren einen unbestreitbar wissensdurstigen Geist, welcher seiner Zeit voraus war und der sich mit seinem Instrument weiter entwickeln wollte: Jean Barrière, gebürtig aus Bordeaux, wurde 1730 „gewöhnlicher Musiker der [Pariser] Académie Royale de Musique“ (heute die „Opéra national de Paris“) und unternahm dann eine Studienreise nach Italien, wohl um seine Kunstfertigkeit auf dem Instrument zu vervollkommen, aber auch, um tiefer in diese Kultur einzudringen, die damals seit etlichen Jahrzehnten schon über ganz Europa ausstrahlte. Weit von einer Konfrontation

in der Art des „Buffonistenstreits“³ entfernt bietet Barrière eine subtile Mischung aus verschiedenen Stilen, in einem ganz eigenen Tonfall. Technisch-virtuos gesehen beweist Jean Barrière, wie sehr ihm die Erkundung seines Instruments am Herzen lag und auch welcher Meister er selbst auf diesem war!

Wenn man Jean Barrières Werke heute spielen will, wird man daher konfrontiert mit einigen „Instrumental-Rätseln“; zudem bedeutet dies eine bescheidene persönliche Annäherung an diesen vollendeten Instrumentalisten, der beim „Concert Spirituel“ brillierte (laut einem Bericht des „Mercure de France“ im September 1738). Ebenso kommt man in direkten Kontakt mit einer subtilen und köstlichen Mischung von Affekten!

Nach einem ersten Album mit Werken Barrières 2001⁴ war die Verlockung allzu groß, durch die Einspielung weiterer Sonaten wieder in die Welt dieses Komponisten einzutauchen, unter Berücksichtigung der Entwicklung der „Basses Réunies“ in den letzten Jahren. Mein Wunsch, dem Hörer noch mehr Facetten dieses Komponisten vorzustellen, bewog uns dazu, die beiden letzten Opus von Jean Barrière heranzuziehen, die „Livres V/VI“ für „Pardessus de viole“⁵ (Instrument, das er wahrscheinlich selbst spielte) beziehungsweise für Cembalo. Guido Balestracci stellt an anderer Stelle das „Livre V“ vor, aus dem er zwei Sonaten spielt.

Ich für meinen Teil interpretiere fünf Sonaten aus den „Livres I - IV“ sowie Bertrand Cuiller zwei Stücke aus dem „Livre VI“, „La Boucon“ und „La Tribolet“.

Die Frage, welches Instrument man zum Spielen dieser Sonaten verwenden soll, kann sich bei einigen von ihnen durchaus stellen. Die Benutzung unterschiedlich gestimmter oder fünfsaitiger Celli zur Lösung bestimmter Schwierigkeiten oder Probleme bei ihrer

technischen Umsetzung kann plausibel erscheinen. Kurioserweise funktioniert dies zunächst bei einigen Sätzen, und gleich darauf im darauffolgenden aber wiederum nicht! Man müsste also zwischen zwei Sätzen derselben Sonate das Instrument wechseln oder anders stimmen, das klingt aber eher unwahrscheinlich. Meiner Meinung nach wurde nur die Sonate Nr. 6 des „Livre III“ sicher auf einem Cello in Tenorlage gespielt, das eine Quinte über dem Cello in C gestimmt war. Sie geht übrigens nicht bis unter das tiefe G hinunter. In dieser Einspielung verwende ich ein kleines italienisches Cello in Tenorlage, welches in sukzessiven Quartan und Quinten gestimmt ist, fast schon im Tonumfang der Viola, eine frei durch die Ästhetik der Klangstruktur bedingte Wahl. Für alle anderen Sonaten verwende ich das viersaitige Cello in C mit der üblichen Stimmung in Quinten: Lösungen für die Fingerstellungen der linken Hand machen diesbezüglich Anleihen bei der Viola da gamba (Jean Barrière spielte dieses Instrument; man sagt, er habe überhaupt damit begonnen) oder bei dem Einsatz des Daumens in den hohen Lagen des Instruments (Sonate Nr. 6/„Livre IV“), eine Praxis, die er wahrscheinlich während seines als sicher geltenden Aufenthalts in Italien kennengelernt hatte. Diese Spieltechnik wurde danach in Frankreich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts von seinen Nachfolgern übernommen. Auf diese Weise kommt ein wenig Würze in die „historische“ Chronologie unseres Instrumentes, die wir vielleicht zu linear und methodisch ordnen wollten: die Position des Daumens, eine hart umkämpfte Entdeckung! Wie auch immer, wenn einige Passagen auch zu ostentativ erscheinen mögen, sind es doch keine „Kunststücke“ rein nur um der Kunst willen, nein, sie fesseln einen genauso wie Poesie und partizipieren ausgewogen an der Rhetorik und Eloquenz einer sich stets erneuernden Klangrede.

Bruno Cocset, Mai 2015

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

1. Antonio Vivaldi - Alpha 004 - Sonaten für Violoncello & Basso continuo
2. Francesco Geminiani - Alpha 084 - Sonaten für Violoncello & Basso continuo
3. Der zwischen 1752 und 1754 in Paris geführte sog. „Buffonistenstreit“ (*frz. Querelle des Bouffons*) drehte sich vordergründig um die Vorherrschaft der französischen oder der italienischen Oper. Anm. d. Ü.
4. Jean Barrière - Alpha 015 - Sonaten für Violoncello & Basso continuo
5. *Frz.* „Noch darüber“ [über dem „Dessus de viole“, *frz.* Sopranviola]. Der „Pardessus de viole“ war eine noch kleinere Viola mit fünf bis sechs Saiten, eine davon zusätzlich in der Höhe. Anm. d. Ü.

DER FÜNF- ODER SECHSSAITIGE „PARDESSUS DE VIOLE“¹ SOWIE DER „QUINTON“² UMBRUCH UND FORMENWANDEL IN DER MUSIK ZUR ZEIT LUDWIGS XV.

„Die Meister im Gambenspiel hatten mit großem Unbehagen bemerkt, dass ihr Instrument vernachlässigt wird und sie haben daher auf den fünfsaitigen Pardessus zurückgegriffen, eine gar wohl gestattete List, & die zu gelingen nicht gefehlt hat, aus dem Grunde, weil es uns stets an Neuem gebricht.

Madame Levi & Madame Haubault haben all ihr Talent auf diesem Instrumente bewiesen: die Leichtigkeit, Genauigkeit und Feinheit bei der Bogenführung, die artikulierte & einschmeichelnde Tongebung haben ihnen den Beifall des Publikums beim „Concert Spirituel“ beschert.“

Pierre-Louis d'Aquin

„Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres“

(Amsterdam und Paris, 1754)

Als Jean-Baptiste Barrière um 1740 (die Quellenlage ist hier nicht eindeutig) in Paris sein „Livre V“ (fünftes Buch) der „Sonates pour le Pardessus de viole avec la basse continue“ veröffentlichte, war dieses Instrument bei den Gambisten ebenso wie bei den Damen höchst beliebt, welche ihre musikalische Ausbildung auf der „Basse de viole“ (Bassviola/

Bassgambe) genossen hatten. Zu dieser Zeit war Marin Marais schon seit zwölf Jahren tot (er starb 1728, drei Jahre nach der Veröffentlichung seines fünften und letzten Bandes der „Pièces de viole“); Antoine Forqueray stand am Ende seines Lebens. Trotz des Bemühens berühmter Interpreten wie etwa Louis de Caix d’Hervelois, Roland Marais oder Charles Dollé, aber auch anderer, weniger bekannter Gambisten, erlebte die Bassviola als professionelles Ensembleinstrument einen langsamen und fortschreitenden Niedergang. So schreibt beispielsweise Jean-Baptiste Forqueray 1747 in seiner Widmung an Henrietta Maria von Frankreich:

„Die Gambe, all ihren Vorteilen zum Trotz, ist in eine Art Vergessen geraten. Eure Liebhaberei, Madame, kann ihr die Berühmtheit, die sie so lange genoss, wieder zurückbringen.“

Zudem entwickelte sich zu dieser Zeit im „Ancien Régime“ in den musikalischen Kreisen eine große Vorliebe für die italienische Musik, und folgerichtig auch für ihr Paradeinstrument, die Violine. So verbreitete sich dieser neue „Goût“ (Geschmack) auch als Instrumentalstil in den Pariser Konzertsälen, insbesondere im „Palais des Tuileries“, in dem die ersten Konzertsreihen des „Concert Spirituel“ stattfanden.

Der „Pardessus de viole“, das kleinste und höchste Instrument der altehrwürdigen Gambenfamilie, erlebte zu diesem Zeitpunkt eine regelrechte Blüte, da sich im 18. Jahrhundert ein umfangreiches Repertoire rund um dieses Instrument mit seinem großen Konzertsälen perfekt angepassten Klang entwickelte.

Die ersten, sich auf den „Pardessus“ beziehenden Quellen gehen zurück auf das 17. Jahrhundert. Der für seine kunstvoll gefertigten Gamben geschätzte Geigenbauer Michel

Collichon baute 1686 und wahrscheinlich 1690 zwei „Pardessus“; das letztere Instrument diente als Vorbild für die in vorliegender Einspielung verwendete Kopie.

Zur damaligen Zeit ähnelte der „Pardessus de viole“ einem kleinen „Dessus de viole“. Er besaß sechs Saiten sowie hohe Zargen; das Instrument war bis zum Ende des Jahrhunderts in Gebrauch, wenn auch ab den 1750er Jahren in geringerem Maße.

Michel Corrette gibt in seiner ca. 1748 in Paris veröffentlichten „Méthode pour apprendre facilement à jouer du Pardessus de Viole à 5 et à 6 cordes avec des Leçons à I. et II. Parties“ folgende Stimmung für den „Pardessus“ an:

Chapitre IX.

La maniere d'accorder le Pardessus de Viole a 6. cordes

Le Pardessus de Viole est composé de 6. Cordes accordées de quarte en quarte, excepté la 5.^e corde qui s'accorde a une tierce majeure plus bas que la quatrieme corde .

La 1.^{er} Corde mommée Chanterelle s'accorde au ton de SOL.

La 2.^e au ton de RE .

La 3.^e au ton de LA .

La 4.^e au ton de MI

La 5.^e au ton d'UT .

Et la 6.^e et derniere corde au ton de SOL, a deux Octaves plus bas que la , Chanterelle .

Exemple.

*Accord du Pardessus
a 6. Cordes .*



Als Corrette seine Schrift veröffentlichte, kam es zu einer abgewandelten Gestaltung des „Pardessus de viole“, diese Tatsache spiegelte auch den Umbruch in den musikalischen Gegebenheiten wider. Damals entstand eine fünfsaitige Variante des „Pardessus“; das Repertoire war ab der Jahrhundertmitte dann auch hauptsächlich auf diese ausgerichtet. Auch hierfür gibt Corrette wieder die Stimmung an:

6

Chapitre III.

Manche du Pardessus de Viole a 5. cordes.

La 1^{re} Corde nommée Chanterelle

S'accorde en SOL ..A

La 2^e Corde en Re.....B

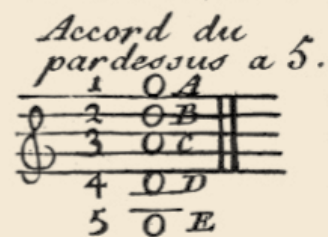
La 3^e Corde en la.....C

Ces 3. cy dessus sont accordées comme le pardessus a 6. Cordes

La 4^e Corde en Re.....D

La 5^e et dernière corde en SOL....E

Ces deux cy sont accordées comme la 3^e et 4^e Cordes du Violon



Diese neuartige Stimmung mit ihrer Mischung aus Quarten und Quinten, verbunden mit einer Reduzierung der Saitenzahl sowie der Zargenhöhe, lässt das Instrument „unmittelbarer“ klingen, wahrscheinlich auch präsenter; beabsichtigt war wohl ein Imitieren der Violine. Die Entstehung des „Quinton“ rundete diese Entwicklung schließlich ab; es handelt sich hierbei um einen fünfsaitigen „Pardessus“ mit einem regelrechten Geigenkorpus; auf diese Weise wurden die Vorzüge der beiden Instrumentenfamilien Gambe und Violine ideal miteinander in Einklang gebracht.

Corrette bemerkt begeistert dazu:

„Der Quinton ist eine Art mit fünf Saiten bespanntes Zwitterinstrument, welches viele Eigenschaften sowohl von dem Pardessus de viole als auch von der Violine in sich vereint. Der Quinton besitzt einen betörenden Klang, da er von dem Pardessus de viole den flötenartigen Diskant hat sowie die sonoren Bässe von der Violine.“

Jean-Baptiste Barrière war wohl wie jeder Interpret von diesen Aspekten des Instrumentes fasziniert. Im nach seinem Ableben erstellten Bestandsverzeichnis seiner Instrumentensammlung sind mehrere „Pardessus de viole“ aufgeführt.

Die Geschichte dieses Instrumentes ist zugleich auch die Geschichte des „Vermischten Geschmacks“, mit einerseits der Gambe, stellvertretend für das Weibliche und für den französischen Stil, aber auch für die Musik früherer Zeiten und andererseits der Violine, welche als italienisches Instrument *per definitionem* galt, zudem als Symbol des Männlichen und der neuen, vom Bürgertum geschätzten Musik.

Der „Pardessus“ als Instrument des Adels, auf dem die Musik dieser Zeit gespielt werden konnte, ohne auf den Klang der Blütezeit der Viola da gamba zu verzichten, gestattete nicht nur die Harmonie der Stile, sondern auch die zeitliche Ausdehnung der französischen Gambentradition. Er war mit dem Baryton³ der letzte Vertreter einer altehrwürdigen Instrumentenfamilie und brachte noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch in den Pariser Palais die Gambenmusik zum Erklingen.

Guido Balestracci, Montgeron, im Juni 2015
Übersetzung: Hilla Maria Heintz

1. *Frz.* „Noch darüber“ [über dem „Dessus de viole“, *frz.* Sopranviola]. Anm. d. Ü.
2. Fünfsaitige *frz.* Diskantviola des späten 18. Jh. mit der Stimmung g-d1-a1-d2-g2; das unterschiedlich gebaute Instrument konnte auch Merkmale der Violine aufweisen. Anm. d. Ü.
3. (*griech.*: *barytonos* = *tieftönend*), Streichinstrument der Violenfamilie in Tenor-Basslage mit 6–7 Griffsaiten in der Stimmung 1A-D-G-c-e-a-d1 und 9–44 Aliquotsaiten, die teils zusätzlich von hinten mit dem linken Daumen angezupft werden können. Anm. d. Ü.

BRUNO COCSET AND *LES BASSES RÉUNIES* WOULD LIKE TO THANK...
FOR THEIR PRECIOUS HELP: BARBARA ENGLMEIER, ANOUK ET VINCENT MURY

RECORDED FROM 9 TO 14 FEBRUARY 2015
HUGUES DESCHAUX RECORDING PRODUCER

JOHN TYLER TUTTLE ENGLISH TRANSLATION
HILLA MARIA HEINTZ ÜBERSETZUNGEN INS DEUTSCHE
VALÉRIE LAGARDE & AURORE DUHAMEL DESIGN & ARTWORK

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
PAULINE PUJOL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

COVER PAINTING: CLAUDE JOSEPH VERNET (1714-1789) A GRAND VIEW
OF THE SEA SHORE ENRICHED WITH BUILDINGS SHIPPING AND FIGURES © D.R
© EMANUEL JACQUES (P.3)

BRUNO COCSET ET L'ENSEMBLE *LES BASSES REUNIES* REÇOIVENT
LE SOUTIEN DE LA DRAC BRETAGNE, DE LA VILLE DE VANNES,
DE VANNES AGGLO ET DE LA SPEDIDAM.

LA SPEDIDAM GÈRE LES DROITS DES ARTISTES-INTERPRÈTES
EN MATIÈRE D'ENREGISTREMENT, DE DIFFUSION ET DE RÉUTILISATION
DES PRESTATIONS ENREGISTRÉES.

ALPHA 220 © LES BASSES RÉUNIES & OUTHERE MUSIC FRANCE 2015
© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2015

