

BACH

AU PARDESSUS DE VIOLE

Transcriptions de diverses
sonates avec clavecin

MÉLISANDE CORRIVEAU
Pardessus de viole

ERIC MILNES
Clavecin



BACH

AU PARDESSUS DE VIOLE

Transcriptions de diverses
sonates avec clavecin

MÉLISANDE CORRIVEAU
Pardessus de viole

ERIC MILNES
Clavecin / harpsichord

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Sonate pour violon et basse continue en sol majeur, BWV 1021

Sonata for Violin and Basso Continuo in G Major, BWV 1021

- | | | |
|----|------------|--------|
| 1. | I. Adagio | [3:51] |
| 2. | II. Vivace | [1:11] |
| 3. | III. Largo | [2:22] |
| 4. | IV. Presto | [1:30] |

Sonate en trio pour orgue n° 3 en ré mineur, BWV 527

Trio Sonata No. 3 for organ in d minor, BWV 527

- | | | |
|----|--------------------|--------|
| 5. | I. Andante | [5:19] |
| 6. | II. Adagio e dolce | [6:17] |
| 7. | III. Vivace | [4:02] |

Sonate pour viole de gambe et clavecin n° 2 en ré majeur, BWV 1028

Sonata for viola da gamba and harpsichord No. 2 in D Major, BWV 1028

- | | | |
|-----|--------------|--------|
| 8. | I. Adagio | [1:46] |
| 9. | II. Allegro | [4:18] |
| 10. | III. Andante | [3:58] |
| 11. | IV. Allegro | [4:19] |

Sonate en trio pour orgue n° 4 en mi mineur, BWV 528

Trio Sonata No. 4 for organ in e minor, BWV 528

- | | | |
|-----|----------------------|--------|
| 12. | I. Adagio - Vivace | [2:43] |
| 13. | II. Andante | [4:40] |
| 14. | III. Un poco allegro | [2:30] |

Sonate en sol majeur formée de pièces pour orgue à trois voix *

*Sonata in G major conceived from three organ pieces **

- | | | |
|-----|--|--------|
| 15. | Prélude de choral / <i>Chorale Prelude</i> : « Herr Jesu Christ, dich zu uns wend », BWV 655 | [3:19] |
| 16. | Largo de la Sonate en trio pour orgue en sol majeur, BWV 529
<i>Largo from Trio Sonata for Organ in G Major, BWV 529</i> | [5:27] |
| 17. | Prélude de choral / <i>Chorale Prelude</i> : « Allein Gott in der Höh' sei Ehr », BWV 676 | [4:18] |
| 18. | Sicilienne , en sol mineur, de la Sonate pour flûte traversière et clavecin en mi bémol majeur, BWV 1031
<i>Sicilienne from Sonata for Flute and Harpsichord in Eb Major, BWV 1031</i> | [2:13] |

* réalisation / *realisation* **Mélisande Corriveau**

LES INSTRUMENTS / *THE INSTRUMENTS*

Pardessus de viole à cinq cordes fabriqué en 1750 à Paris par Pierre Le Pileur, «faiseur d'instruments» pour les mousquetaires du roi (Louis XV).

Five string Pardessus de viole by Pierre Le Pileur, instrument maker for the Musketeers of King Louis XV - Paris 1750.

Clavecin flamand à deux claviers fabriqué par en 2016 à Montréal par Yves Beaupré, aimablement prêté par M. Jacques Marchand

Flemish Double Harpsichord by Yves Beaupré, Montréal, 2016, through the generosity of Mr. Jacques Marchand.

BACH

AU PARDESSUS DE VIOLE

Transcriptions de diverses sonates avec clavecin

Comment peut-on expliquer que Bach, magicien coloriste des sons, et qui sait utiliser comme personne chaque instrument d'une façon idiomatique, change tout à coup l'instrumentation, de façon laconique et pour des raisons pratiques ? Il se considérait évidemment moins comme roi que nous nous considérons comme royalistes, et il croyait que si on avait des devoirs on pouvait aussi se permettre des libertés.

- Gustav Leonhardt,

« Si bémol - la - do - si bécarré », *Silences*, n° 2, 1985



Encore peu connu, le **pardessus de viole** est le membre le plus aigu de la famille des violes de gambe. De la taille du violon et comportant cinq ou six cordes, il se pose, comme ses sœurs, entre les genoux de celui ou celle qui en joue, et produit une sonorité claire, mais néanmoins discrète et délicate. Les Français l'inventent à la toute fin du XVII^e siècle pour concurrencer, dans la musique de chambre, un nouvel arrivant, le violon. En France comme ailleurs, celui-ci constituait depuis plus d'un siècle, avec des représentants de divers formats de l'aigu au grave, la base de l'orchestre, mais il fera son entrée comme soliste par le biais du genre naissant de la sonate italienne, rapidement populaire dans les cercles parisiens et bientôt cultivé autour de 1700 par plusieurs compositeurs au nord des Alpes.

La basse et, dans une moindre mesure, le dessus de viole demeuraient les instruments de prédilection des Français, raffinés et porteurs de nuances infinies, alors que le violon joué seul était considéré comme rude et vulgaire, tout juste bon à faire danser la compagnie. L'arrivée de la musique transalpine changera lentement la donne, non sans quelques querelles entre les partisans du goût français et ceux de la manière italienne, considérée tout à fait neuve et séduisante. Le pardessus de viole s'approprie dès lors le répertoire du violon, dans les limites de ses possibilités techniques, avant d'acquiescer peu après le sien propre.

L'instrument reçoit très tôt le surnom de « violon des femmes », dans lequel il faut voir davantage un constat qu'un jugement réducteur. Le beau sexe, en effet, et sauf de rarissimes exceptions, n'était pas appelé, faute de débouchés professionnels, à s'engager dans la carrière musicale, encore moins – comme les hommes d'ailleurs – lorsqu'issu de la noblesse. Les femmes qui s'adonnent à la musique le font en amateurs, et jouer dans l'intimité des salons ce qui leur convient sur le pardessus les dispense, elles qui connaissent déjà la basse ou le dessus de viole, d'avoir à apprendre un nouvel instrument fort difficile tout en leur ménageant un maintien plus convenable...

Plusieurs compositeurs, parmi lesquels Jean Barrière, Louis de Caix d'Hervelois, Joseph Bodin de Boismortier et Charles Dollé *, écrivent bientôt pour le pardessus non seulement des danses et des pièces de caractère à la française, mais également de véritables sonates. Ainsi, notre instrument se trouve lui aussi à participer à l'esthétique des « goûts réunis » chère aux Français des premières décennies du XVIII^e siècle et qui visait à marier, comme le voulait André Campra, « la vivacité de la musique italienne et la délicatesse de la musique française ».

Ces deux styles nationaux, **Johann Sebastian Bach** les possède à la perfection. Il en a fait très tôt son miel, les amalgamant à son génie tout pétri de contrepoint. S'il n'a jamais écrit pour le pardessus de viole – connaissait-il même l'instrument? –, toute sa vie il a transcrit nombre de ses propres pages en changeant leur instrumentation. Bach se montre certes très sensible au coloris sonore, mais, sauf quand, dans sa musique sacrée, il confère à un instrument spécifique une fonction symbolique, il semble davantage préoccupé par les jeux de lignes régis par les règles du contrepoint, chez lui aussi souples que parfaitement maîtrisées et qui ne nuisent jamais à la beauté du matériau mélodique.

Le maître a toujours veillé à l'éducation musicale de ses fils, et Nikolaus Forkel, son premier biographe, rapporte que c'est pour délier les doigts et les pieds de son aîné, Wilhelm Friedemann, qu'il couche sur le papier, quelque part entre 1723 et 1729, les trois voix de ses *six Sonates [en trio] pour orgue, BWV 525-530*. Leur contrepoint se tisse d'abord et avant tout entre les deux voix supérieures, qui, d'une magnifique plasticité, dialoguent et s'échangent des motifs, parfois renversés, tandis que la ligne de basse leur sert de support harmonique et leur propose à l'occasion des rythmes de gigue ou de sicilienne.

La sonate en trio de l'époque baroque fait ordinairement appel à quatre musiciens, deux d'entre eux s'occupant de la ligne de basse – ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que les désignations de «trio» ou de «quatuor» se rapportent au nombre d'instruments requis et non plus à la structure polyphonique de la composition. Ainsi les trios que sont les *Sonates pour orgue* de Bach ne demandent qu'un seul interprète lorsque joués sur deux claviers et pédale, mais ils peuvent aussi bien connaître d'autres distributions, à deux, trois ou quatre protagonistes.



Soucieux d'abord de structures, Bach ne se prive pas de changer les distributions sonores de certaines de ses œuvres ou de les reprendre dans d'autres contextes. Ses *Sonates pour orgue* n'échappent pas à cette pratique puisque plus de la moitié des mouvements qui les constituent sont des réélaborations de morceaux antérieurs ou encore serviront plus tard à d'autres compositions. Ainsi, entre autres exemples, le premier mouvement de la *Sonate n° 4, BWV 528*, a d'abord été conçu en tant que *Sinfonia* pour hautbois d'amour, viole de gambe et basse continue, qui ouvre la seconde partie de la *Cantate BWV 76* – de là son *Adagio* introductif de quatre mesures –, et le deuxième mouvement de la *Sonate n° 3, BWV 527*, se retrouvera au centre du *Concerto pour flûte, violon et clavecin, BWV 1044*.

L'écriture en trio est également courante dans les chorals pour orgue de Bach. Les *Préludes de choral* «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend», *BWV 655*, et «Allein Gott in der Höh' sei Ehr», *BWV 676*, sont à cet égard exemplaires, construits de façon analogue aux divers mouvements des *Sonates pour orgue* et dans le même esprit radieux. Dans le premier, qui fait partie des dix-huit *Chorals de Leipzig* rassemblés pour publication à partir de 1747, la mélodie du choral ne se fait entendre, à la basse, qu'au deux tiers du morceau. Le second fait partie du troisième volume de la *Clavier-Übung*, paru en 1739; le choral entre d'abord à la voix médiane, puis apparaît aux deux autres, toujours parfaitement fondu dans le discours. Comme dans les *Sonates pour orgue*, on peut confier la main droite de l'organiste à un instrument mélodique et donner sa gauche à la main droite du claveciniste et la pédale à la gauche de celui-ci.

Virtuose du clavier, Bach est le premier à donner au clavecin, dans plusieurs de ses plus belles compositions de chambre, un rôle concertant, le faisant dialoguer de plain-pied avec l'instrument mélodique, violon, flûte ou basse de viole, dans une texture en trio ou en quatuor. La *Sonate pour viole de gambe et clavecin n° 2, BWV 1028*, comme ses consœurs *BWV 1027* et *1029*, est difficile à dater et aucune des trois n'est, semble-t-il, une version première. Après deux mouvements enchaînés et apparentés thématiquement, une sicilienne marquée *Andante* débouche sur un entraînant *Allegro* en rythme ternaire. Quand à la *Sonate pour flûte traversière et clavecin en mi bémol majeur, BWV 1031*, même si elle est d'attribution douteuse, sa *Sicilienne*, en *sol* mineur, ravit toujours par sa touchante limpidité.

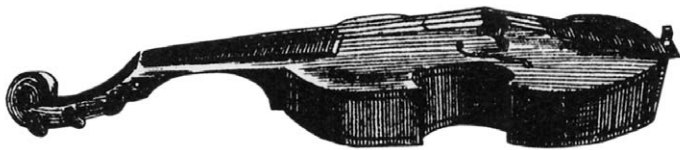
Mais Bach n'abandonne pas le genre plus ancien de la sonate avec basse continue, comme en témoigne la concise *Sonate pour violon en sol majeur, BWV 1021*, qui pourrait dater du début de la décennie 1730. Bâtie sur la même ligne de basse que la *Sonate en trio pour flûte, violon et basse continue, BWV 1038*, mais antérieure, elle est peut-être, tout comme celle-ci, le fruit d'une activité pédagogique familiale. Quoi qu'il en soit, les mélodies délicatement ornementées de ses mouvements lents rivalisent avec les doubles et triples cordes du deuxième volet et l'aplomb du fugato final.

Dans un esprit très « goûts réunis », ce disque propose diverses sonates du Cantor dans les couleurs rares, mais non moins authentiques, du pardessus de viole, ce qui n'enlève rien à leur poésie, leur dynamisme, leur élégance et leur plénitude. On serait même tenté de dire : au contraire...

© François Filiatrault, 2021

* Compositeurs enregistrés par Mélisande Corriveau et Eric Milnes sur le disque *Pardessus de viole* paru chez ATMA Classique en 2016 et dont la notice, signée par Mme Corriveau, donne sur l'instrument les informations les plus complètes.

Fig. 3.



Relatively unknown today, the **pardessus de viole** is the smallest member of the viola da gamba family. Roughly the size of a violin, and with five or six strings, it is held, like the other members of the viol family, between the knees of the person playing it, and produces a focused but discreet and delicate sound. The French invented it at the very end of the 17th century to compete with a newcomer to chamber music, the violin. In France as elsewhere, the latter was for more than a century, with representatives of various formats from high to low, the basis of the orchestra. The violin would make its entry as a solo instrument through the emerging genre of the Italian sonata, quickly popular in Parisian circles and soon adopted around 1700 by numerous composers north of the Alps.

The bass viol and, to a lesser extent, the treble viol remained the preferred instrument for the French, refined and with infinite nuance, while the solo violin was considered rough and vulgar, adequate for dance. The arrival of transalpine music will slowly change the situation, not without some conflict between the supporters of the French and those of the Italian taste, which was considered novel and appealing. The pardessus de viole therefore appropriates the violin repertoire, within the limits of its technical possibilities, before acquiring its own repertoire soon after.

The instrument received the nickname “women’s violin” very early on. In this we can see more of an observation than a reductionist judgment. Women (notwithstanding very rare exceptions) were not called upon, for lack of professional opportunities, to engage in a musical career, even less - like men also - when they came from the nobility. Women who devoted themselves to music did so as amateurs, and playing in the privacy of their living rooms the pardessus freed those who already knew the bass or the treble viol from having to learn a new and very difficult instrument, while allowing them a more suitable posture...

Several composers, including Jean Barrière, Louis de Caix d’Hervelois, Joseph Bodin de Boismortier and Charles Dollé *, wrote not only French dances and character pieces for the pardessus, but also true sonatas. The instrument therefore is involved in the aesthetic pursuit of “united tastes” dear to the French in the first decades of the eighteenth century which strove to combine, as André Campra wanted, “the liveliness of Italian music and delicacy of French music.”

Johann Sebastian Bach mastered those two national styles, very early on making them his own, and infusing them with the genius of his counterpoint. He never did write for the *pardessus de viole* (did he even know of the instrument?) but during his entire life he adapted many of his own works by changing their instrumentation. Except when in his sacred music he confers a symbolic function on a specific instrument, Bach is less preoccupied with sonority than with the sets of lines governed by rules as flexible as they are perfectly mastered of counterpoint, rules which do not ever go against the beauty of the melodic material.

The master always looked after the musical education of his sons. Nikolaus Forkel, his first biographer, reports that it is to untie the fingers and feet of his elder, Wilhelm Friedemann, that he puts down on paper, some time between 1723 and 1729, the six Trio Sonatas for organ, BWV 525-530. Their counterpoint is woven first and foremost between the two upper voices, which, with a magnificent plasticity, dialogue and exchange patterns, sometimes reversed, while the bass line serves as a harmonic support and offers occasionally the rhythms of *gigue* or Sicilian.

The Baroque trio sonata usually calls for four musicians, two of them attending to the bass line - it was not until the end of the 18th century that the designations of “trio” or “quartet” refers to the number of instruments required rather than the polyphonic structure of the composition. The trios that are Bach’s Organ Sonatas require only one performer when played on two keyboards and pedal, but they can also be presented with other distributions, with two, three or four performers.

Concerned first of all with structure, Bach does not hesitate to change the sound distributions of some of his works or to use them in other contexts. His Organ Sonatas are no exception to this practice, since more than half of the movements that constitute them are re-elaborations of earlier pieces or will later be used for other compositions. Thus, among other examples, the first movement of Sonata No. 4, BWV 528, was first conceived as a Sinfonia for oboe *d’amore*, viola da gamba and basso continuo, opening the second part of Cantata BWV 76 (hence his introductory Adagio of four bars) and the second movement of Sonata No. 3, BWV 527, will be found at the center of the Concerto for flute, violin and harpsichord, BWV 1044.

Trio writing is also common in Bach organ chorale preludes. The preludes “Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,” BWV 655, and “Allein Gott in der Höh’ sei Ehr,” BWV 676, are exemplary in this respect, constructed in a similar fashion to the various movements of the Organ Sonatas, and in the same radiant

spirit. In the first, which is one of the eighteen Leipzig Chorales assembled for publication in 1747, the chorale’s melody is heard, in the bass part, only after two-thirds of the piece. The second is part of the third volume of the *Clavier-Übung*, published in 1739; the chorale enters first in the middle voice, then appears in the other two, perfectly blended into the discourse. As in the Organ Sonatas, assigning the treble part to a melodic instrument and the lower two parts to the harpsichord provides a wonderful clarity to Bach’s contrapuntal expertise.

Bach, the keyboard virtuoso, was the first composer to give the harpsichord, in several of his most beautiful chamber compositions, a concertante role, engaged in a full dialogue with the melodic instrument, violin, flute or bass viol, in trio or quartet texture. The Sonata for Viola da Gamba and Harpsichord No. 2, BWV 1028, like its counterparts BWV 1027 and 1029, is difficult to date and none of the three is apparently an early version. After two linked and thematically related movements, a Sicilian marked Andante leads to a lively Allegro in ternary rhythm. As for the Sonata for transverse flute and harpsichord in E flat major, BWV 1031, even if it is of dubious attribution, its Sicilienne, in G minor, always delights with its flowing beauty.

Bach did not abandon the older genre of the sonata with basso continuo, as evidenced by the concise Violin Sonata in G major, BWV 1021, which may date from the early 1730s. Built on the same bass line as the Trio Sonata for flute, violin and basso continuo, BWV 1038, it is perhaps, just like this one, the fruit of a family educational activity. Either way, the delicately ornamented melodies of its slow movements rival the double and triple stops of the second part and the brilliance of the final fugato.

Very much in the spirit of “*Les goûts réunis*” this disc offers various sonatas of the Cantor in the rare, but no less authentic, colors of the *pardessus de viole*, which in no way detracts from their poetry, dynamism, elegance and fullness. We would even be tempted to say: *au contraire...*

© François Filiatrault, 2021
Translated by Eric Milnes

* These composers have been recorded by Mélisande Corriveau and Eric Milnes on the Atma Classique CD *Pardessus de viole*, 2016. The liner notes, written by Mélisande Corriveau, provide a comprehensive background on the instrument.



MÉLISANDE CORRIVEAU

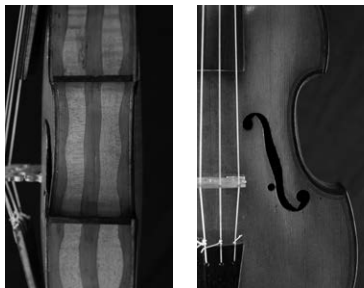
Mélisande Corriveau est aussi à l'aise au violoncelle baroque, aux flûtes à bec et à la basse de viole qu'au pardessus de viole, pour l'étude duquel elle obtint un doctorat de l'Université de Montréal en 2014 et dont elle est aujourd'hui une rare spécialiste. Le magazine *Gramophone* écrit: «[Elle] fait partie de cette nouvelle génération d'instrumentistes qui montrent des talents d'interprétation extraordinaires et une grande connaissance des pratiques d'époque.» Membre de l'Ensemble Masques, des Voix humaines, de la Bande Montréal baroque, de Sonate 1704 et des Boréades de Montréal, elle enchaîne concerts, tournées et enregistrements principalement en Amérique du Nord et en Europe. Elle figure, parfois en soliste, sur une cinquantaine de disques sous étiquettes Alpha, Paradizo, Zig-Zag Territoires, Analekta et ATMA Classique, dont *Pardessus de viole* et *Marin Marais : Badinages*, en duo avec le claveciniste Eric Milnes. Ces réalisations ont remporté plusieurs prix et distinctions: prix Opus, palmarès des 10 meilleurs disques de CBC Radio, disque classique de l'année Radio-Canada et TOP 10 des albums classiques du mois par Apple Music. Avec son partenaire Eric Milnes, Mme Corriveau a fondé et assure la direction de L'Harmonie des saisons, ensemble qui s'est vu attribuer un prix Juno pour le disque *Las Ciudades de Oro*, également chez ATMA Classique.

Critically acclaimed for her exceptional musical mastery, Mélisande Corriveau is a specialist in the interpretation of early music as a cellist, recorder and viola da gamba player. In 2014, she received a Doctoral degree from University of Montreal in the study of the smallest member of the viol family, the pardessus de viole, of which she now is one of the few specialists. According to Gramophone Magazine, "[She] belongs to a new generation of players bringing formidable performing skills and knowledge of period practices." A core member of Ensembles Masques, Les Voix Humaines, La Bande Montréal Baroque, Les Boréades and Sonate 1704, she is constantly in demand for performances, tours, and recordings in North America and Europe. Her discography numbers over 50 titles on the Alpha, Paradizo, Zig-Zag Territoire, Analekta and ATMA Classique labels, including Pardessus de viole and Marin Marais : Badinages in duo with harpsichordist Eric Milnes, which have been the recipient of Opus Prizes, Top 10 CBC Radio, CD of the year Radio-Canada and Apple Music Top 10. With Eric Milnes she is co-founder and co-director of Ensemble L'Harmonie des saisons, which has been awarded a JUNO prize for their CD release Las Ciudades de Oro, also on ATMA Classique.



Que ce soit comme chef, claveciniste ou organiste, Eric Milnes a enregistré une cinquantaine de disques, dont plusieurs ont été distingués par des prix Juno et Opus et figuré en bonne place dans les palmarès des radios CBC, Apple Music et WQXR de New York ainsi que des magazines *Toccata* et *Gramophone* – qui a récompensé en 2018 son travail à titre de producteur. M. Milnes a dirigé les Orchestres baroques de Portland et de Seattle, le New York Collegium, le New York Baroque, l'Orchestre symphonique national de Santiago du Chili, la Bande Montréal baroque et le Trinity Consort dans des productions d'oratorios et d'opéras allant de Monteverdi à Mozart. Comme soliste, on a pu l'entendre dans le cadre de nombreux festivals, notamment ceux d'Utrecht, Bruges, Ratisbonne, Passau, Potsdam, Londres, Montréal, Ottawa, Vancouver, San Francisco et Boston. Il a donné des cours de maître à l'Université McGill, l'École Juilliard, l'Université catholique de Santiago au Chili, l'Université de Ratisbonne ainsi qu'aux Conservatoires d'Oslo et de Bergen en Norvège. M. Milnes est diplômé de l'Université Columbia et de l'École Juilliard de New York.

As director, harpsichordist and organist Eric Milnes has recorded over fifty compact discs, several of which have been the recipient of Juno, Opus, CBC, Apple Music, Toccata Magazine, and WQXR New York awards and distinctions. He has conducted the Portland Baroque Orchestra, Seattle Baroque Orchestra, New York Collegium, New York Baroque, The Symphony Orchestra of Santiago, Chile, La Bande Montréal Baroque and Trinity Consort in operatic and oratorio productions ranging from Monteverdi to Mozart. Among recording producer credits his work has received the Gramophone Magazine (England) Early Music CD of the Year (2018). He has been a featured performer at festivals in Utrecht, Bruges, Regensburg, Passau, Potsdam, London, Montreal, Vancouver, Ottawa, San Francisco and Boston, and has presented master classes for McGill University, The Juilliard School, Catholic University (Santiago, Chile), the University of Regensburg, New York Collegium, The Norwegian Conservatory (Oslo) and The Bergen Conservatory (Norway). His degrees are from Columbia University (New York) and The Juilliard School (New York.)



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

© 2021 Mélanie Corriveau sous licence exclusive avec Disques ATMA inc./
Mélanie Corriveau under exclusive license with Disques ATMA inc.

Réalisation et enregistrement / *Produced and recorded by* **Johanne Goyette**

Montage / *Edited by* **Eric Milnes & Mélanie Corriveau**

Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec), Canada

Octobre 2020 / *October 2020*

Graphisme / *Graphic design* **Adeline Payette Beauchesne**

Responsable du livret / *Booklet editor* **Michel Ferland**

Photo de couverture / *Cover photo* © **Pierre-Etienne Bergeron**

Illustration page 6

Johann Sebastian Bach, dessin anonyme, v. 1730

Johann Sebastian Bach, anonymus drawing, ca. 1730

Illustration page 8

Dame au pardessus de viole, tableau anonyme français, v. 1740

Lady playing the pardessus de viole, anonymus painting, France, ca. 1740

Illustration page 10

Pardessus de viole, gravure de l'*Encyclopédie*

Pardessus de viole, engraving from the Encyclopédie