



Margaret Little et Susie Napper

Photo : Johanne Mercier

ACD2 2275

2 CD

# Sainte-Colombe

Concerts à  
deux violes esgales

Volume I

*Les Joies humaines*

Baroque

ATMA

# Sainte-Colombe

## Concerts à deux violes esgales

Volume I : Concerts I à XVIII

### Les Voix humaines

Susie Napper, Margaret Little  
basses de viole / bass violins

Concert XIII - L'envolée (page 130)

#### I Le retrouvé 5:26

- 1 (Ouverture) Le retrouvé 4:34  
2 Gigue caprice 0:52

#### II Le changé 6:41

- 3 (Ouverture) Le changé 5:06  
4 Sarabande La suivie 1:35

#### III Le tendre 5:49

- 5 (Ouverture) Le tendre 1:33  
6 Sarabande du tendre 2:32  
7 Gavote La ferme 0:38  
8 Menuet du tendre 1:16

#### IV L'incomparable 8:53

- 9 Allemande L'incomparable 2:58  
10 Menuet 0:55  
11 Gavote 1<sup>re</sup> 1:09  
12 Sarabande 2:29  
13 Gavote 2<sup>e</sup> 1:22

#### V Le badin 8:34

- 14 (Ouverture) Le badin. Lentement 1:58  
15 Gavote 1<sup>re</sup> capricieuse 1:58  
16 Ballet presto 1:29  
17 Gavote 2<sup>e</sup> 1:01  
18 Ballet presto [reprise] 1:28  
19 Gavote 2<sup>e</sup> [reprise] 0:40

#### VI La Duchesse 5:43

- 20 (Ouverture) La Duchesse 2:34  
21 Sarabande lente. 1<sup>re</sup> 2:03  
22 2<sup>e</sup> Sarabande Lente 1:06

#### VII Le pleureux 5:17

- 23 Le pleureux. Sarabande 2:01  
24 Gavote du pleureux 0:35  
25 (Ouverture) Le pleureux 2:41

#### VIII La conférence 11:34

- 26 (Ouverture) La conférence – Écho 3:10  
27 [1<sup>re</sup> Gigue] 0:53  
28 [2<sup>e</sup> Gigue]. Mouvement presto 0:51  
29 Gravement 1:03  
30 Ballet (preste) 2:33  
31 Gigue L'aisée. Lent 3:04

#### IX Le suppliant 5:53

- 32 (Ouverture) Le suppliant 2:54  
33 Gavote La courueuse. preste 1:17  
34 Sarabande 1:42

CD 1

<b>X</b>	<b>Les Couplets</b>	<b>7:02</b>
1	(Chaconne) Les Couplets	6:15
2	Bergeronnette preste	0:47
<b>XI</b>	<b>Les bonbon</b>	<b>4:08</b>
3	Air à boire bon-bon	2:07
4	Sarabande La mignarde	0:54
5	Gavotte	1:07
<b>XII</b>	<b>L'emporté</b>	<b>5:17</b>
6	(Ouverture) L'empoté	3:55
7	Gavotte	0:41
8	Sarabande	1:22

<b>XIII</b>	<b>Le Sérieux changeant</b>	<b>4:48</b>
	[ou «Le Sérieux changé»]	
9	Le Sérieux changeant	
	[ou «Le Sérieux changé»]	4:48
<b>XIV</b>	<b>L'importun</b>	<b>5:14</b>
10	(Ouverture) L'importun	2:02
11	Menuet 1 <sup>er</sup>	0:25
12	Villageoise	0:39
13	Menuet 2	2:47
<b>XV</b>	<b>(La) Pierrotine</b>	<b>8:32</b>
14	(Vaudeville) Pierrotine	8:32

<b>XVI</b>	<b>Le Craintif</b>	<b>6:39</b>
15	(Ouverture) Le Craintif	3:19
16	Allemande	2:25
17	Sarabande	3:20
<b>XVII</b>	<b>Le prompt</b>	<b>4:39</b>
18	Le prompt	4:39
<b>XVIII</b>	<b>Les bateries</b>	<b>4:34</b>
19	(Ouverture) Les bateries	3:46
20	Sarabande en bourrasque	0:48

T'a ble Alpha Beta que  
Où Concert à deux voix également  
Qui sera de deux voix également

généralement en un nombre des intervalles égales. De ce qui va suivre  
par l'ordre de l'ouverture. Il n'y a pas que ce qui suit qui est toujours  
comme on le savait jusqu'à présent mais c'est généralement le cas.  
Il n'y a pas que ce qui suit qui est toujours le cas.

**Fl** J'attend que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
J'attends que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
L'attente est l'heure pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
L'attente est l'heure pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.

**B** L'heure est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
L'heure est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
L'heure est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
L'heure est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.

**C** L'heure est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
L'heure est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
L'heure est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
L'heure est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.

Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.

Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.

Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.  
Le Concert est pour que l'heure pour que la partie échangeant temps arrive.

# Sainte-Colombe

## Concerts à deux violes esgales

### Volume I

*Un fils naturel de Sainte-Colombe a conté que son père, ayant joué une sarabande à sa façon à un homme qui était venu pour l'entendre, cet homme en fut tellement bouleversé qu'il tomba en faiblesse.*

PIERRE-Louis D'AQUIN DE CHÂTEAU-LYON,  
LE SIÈCLE LITTÉRAIRE DE LOUIS XV, 1754.

Concert I : Le bout (page 125)

Hubert Le Blanc, homme de loi cultivé et violiste amateur, publie en 1740 un ouvrage polémique intitulé, de façon on ne peut plus explicite, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*. Il s'agissait pour lui de contrer le déclin progressif de la viole de gambe, qui était en France à cette époque en butte à la popularité croissante des instruments et des formes venus d'Italie. Selon lui, c'est la basse de viole qui caractérisait depuis plus d'un siècle le génie musical de ses compatriotes et il écrit : «La divine intelligence, parmi plusieurs de ses dons, avait distribué aux mortels celui de l'harmonie. Le violon était échu en partage aux Italiens [...] et aux Français la basse de viole.»

Il mentionne Sainte-Colombe comme le plus important gambiste du XVII<sup>e</sup> siècle, à cause sans doute des éloges de ses contemporains sur son jeu et parce qu'il fut le maître de Marin Marais. Ce dernier lui rendit d'ailleurs hommage par un *Tombeau* dans son second livre de pièces de viole, publié en 1701. Mais nous ignorons encore aujourd'hui avec exactitude l'identité de cet important compositeur, qui n'a occupé aucune charge officielle et dont l'œuvre principale, jamais publiée en son temps, consiste en 67 Concerts pour deux violes. Quelques témoignages à son sujet sont

connus depuis longtemps. Dans son *Traité de la viole*, paru en 1687, Jean Rousseau nous informe qu'il fut l'«écolier par excellence» de Nicolas Hotman; on peut en déduire que Sainte-Colombe, dont jamais on ne donne à l'époque le prénom, vivait à Paris autour de 1660, puisque Hotman est mort en 1663. Puis, dans sa livraison de février 1678, le *Mercure galant* rapporte qu'il a assisté, en compagnie de personnes de qualité, à l'exécution du petit opéra *Les Amours d'Acis et de Galatée* de Marc-Antoine Charpentier dans l'hôtel particulier de M. de Rians, procureur du roi.

Enfin, dans *Le Parnasse français*, paru pour la première fois en 1727, Évrard Titon du Tillet relate, dans son article sur Marais, que Sainte-Colombe donnait chez lui avec ses filles des concerts à un dessus et deux basses de viole, «qu'on entendait avec plaisir», et raconte qu'il avait aménagé dans son jardin «un petit cabinet de planches, [...] pratiqué sur les branches d'un mûrier, afin d'y jouer plus tranquillement et plus délicieusement de la viole»; il désirait «n'être plus entendu par son élève», craignant, semble-t-il, que celui-ci ne le surpasserait trop rapidement. Mais «Marais se glissait sous ce cabinet; il y entendait son maître et profitait de quelques passages et de quelques coups d'archet particuliers que les maîtres de l'art aiment à se conserver.» C'est à partir de ces renseignements, et de l'attrait qu'exerçaient sur lui les Concerts pour deux violes de Sainte-Colombe, que Pascal Quignard écrivit en 1991 son beau roman *Tous les matins du monde*, dont Alain Corneau a tiré un film et dans lequel il donne une consistance plausible au musicien. Des découvertes récentes apportent cependant un éclairage nouveau sur le personnage, en contradiction avec certaines inventions de l'écrivain, sans altérer pour autant les qualités littéraires de l'œuvre romanesque.

D'abord, il y eut une fausse piste. Dans un article publié dans *Le Monde* en janvier 1992, le musicologue Pierre Guillot affirmait que le musicien était un certain Augustin Dautrecourt — ou Dandricourt —, qui enseignait la viole à l'Hôpital de la charité à Lyon dans les années 1660 et qui employait le pseudonyme de Sainte-Colombe. Il semble que les sources consultées par Guillot n'étaient pas très fiables et on a vite récusé cette identification.

Plus prometteuses apparaissent les recherches en cours de Jonathan Dunford, musicologue et gambiste américain établi à Paris. Il a retracé l'existence d'un Jean de Sainte-Colombe, bourgeois de Paris, habitant rue de Bétizy — aujourd'hui rue de Rivoli —, tout près du Louvre, dans un quartier de musiciens. Sa signature et celle de sa femme apparaissent en 1669, à côté de celle de l'organiste Nicolas Caron, sur le contrat de mariage de leur fille aînée Françoise avec Jean Varin, professeur de mathématiques du roi. Leur seconde fille, Brigitte, épousera Louis Le Bé, secrétaire du marquis de Seignelay et membre d'une famille d'éditeurs de musique apparentée aux Ballard — Françoise et Brigitte sont peut-être les deux filles dont parle Titon du Tillet. On peut déduire de toutes les informations dont nous disposons que Sainte-Colombe est né autour de 1630, qu'il a mené à Paris une existence de musicien libre et qu'il eut de nombreux et excellents élèves. Mais la fin de sa vie est plus encore entourée de mystère. Dans l'édition de 1691 de son *Livre commode contenant les adresses de Paris*, Abraham du Pradel le mentionne parmi les meilleurs maîtres de viole, sans toutefois donner son adresse. À partir de divers indices, Dunford fait l'hypothèse que Sainte-Colombe était fort probablement de confession protestante — ce qui se rapproche assez de l'austérité janséniste que Quignard lui prête dans son roman — et il estime qu'il est très possible qu'il ait quitté la France après la Révocation de l'édit de Nantes en 1685. On retrouve en effet à Édimbourg un manuscrit de pièces pour viole seule dont la graphie est tout à fait semblable à celle de Jean de Sainte-Colombe. De plus, on connaissait l'existence d'un fils naturel du compositeur, lui aussi musicien, qui vivait à Londres au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il semble bien que la candidature de ce Jean de Sainte-Colombe soit aujourd'hui la plus sérieuse, mais Dunford a exploré aussi d'autres pistes intéressantes. Nous en apprendrons sans doute davantage dans un proche avenir.

On savait cependant l'importance musicale de Sainte-Colombe par les témoignages de ses nombreux élèves, parmi lesquels, outre Marin Marais et ses propres enfants, on compte Jean Rousseau, Danoville et Pierre Méliton. Plusieurs rapportent qu'il avait ajouté une corde grave à son instrument, portant leur nombre de six à sept, et que les trois plus grosses étaient des

«cordes filées d'argent». Rousseau et Danoville, celui-ci dans son *Art de toucher le dessus et la basse de viole* publié en 1687, la même année que le traité du premier, exposent les méthodes de leur maître, décrivant le port de main, la tenue de l'archet, les façons d'ornementer, d'improviser et d'accompagner, autant d'aspects qui, comme l'écrit Rousseau, ont «donné la dernière perfection à la viole, rendu l'exécution plus facile et plus dégagée, [et permis d'imiter] tous les plus beaux agréments de la voix».

Le manuscrit des 67 Concerts «a deux violes esgales» a été retrouvé à la fin des années 1960 par Paul Hooreman dans des papiers ayant appartenu à Alfred Cortot. Il semble avoir été rédigé par un copiste proche de Sainte-Colombe, comme une sorte de mise au net, sans doute peu après la mort du compositeur. À mi-chemin entre l'ancienne musique pour ensemble de violes, pratiquée surtout par les Anglais, et la nouvelle musique soliste française pour basse de viole, les Concerts montrent une écriture dont la variété s'appuie, parmi d'autres éléments, sur le contraste entre la simplicité et la fougue virtuose, entre le jeu de mélodie et le jeu d'harmonie. Dans *La Leçon de musique*, publiée en 1987, Pascal Quignard note avec justesse que «Sainte-Colombe [et] la plupart des violistes d'alors mettaient plus haut que tout l'expression, les grands contrastes de hauteur et de timbre, la variété, l'emphase et le déchirement des couleurs, des *affetti*. Ils y parvenaient en travaillant l'extraordinaire tessiture sonore, en accroissant les multiples possibilités qu'offraient tous les registres et les cordes des instruments d'alors et toutes les manières d'en jouer de l'archet ou du doigt.»

Les Concerts ne couvrent cependant en tout que six tonalités; les 40 premiers sont en ré mineur, les trois suivants, en ré majeur; leur font suite cinq Concerts en sol mineur, cinq en sol majeur, dix en do majeur et les quatre derniers sont en do mineur. Chaque Concert se présente comme une courte suite de trois à six pièces, dans lesquelles «les deux parties échangent constamment entre elles les rôles de soliste et d'accompagnateur». Ce sont des mouvements de style libre, qui affichent parfois la spontanéité de l'improvisation, ainsi que des danses diverses — il semble que la danse ternaire vive qu'il nomme pianelle, de l'italien *pianella*, qui signifie pantoufle, soit une invention du compositeur. Comme le disent encore

Barbara Coeyman et Sylvette Milliot, «leur style musical emprunte beaucoup aux traditions vocale et instrumentale : tendance harmonique, mais aussi thèmes mélodiques parcourant toute l'étendue de l'instrument, [...] et ornements empruntés à la musique vocale.»

À cet égard, ces Concerts, où deux protagonistes dialoguent sur un même pied, s'échangeant motifs et commentaires, questions et réponses, sont tout à fait représentatifs de l'art de la conversation — La Rochefoucauld estime que «bien écouter et bien répondre est une des plus grandes perfections qu'on puisse avoir dans la conversation» —, une pratique sociale qui atteint aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles son apogée et à laquelle le Concert *La conférence* fait justement allusion. La vogue des académies et des concerts privés, nombreux à cette époque chez les nobles et les bourgeois de la capitale, constitue en quelque sorte le prolongement des activités littéraires des salons précieux. Décrivant la conversation française d'Ancien Régime, Marc Fumaroli, reprenant l'analogie musicale, écrit qu'elle «n'a qu'un objet : le bonheur à l'intérieur d'une société d'amis», estimant qu'elle «est au fond la solution la plus approchée de la quadrature du cercle, morale et rhétorique, du difficile dialogue dans le loisir entre des êtres très divers [et qu'elle se] réalise dans des cercles *privés* où des solistes peuvent se réunir en formation de musique de chambre et jouer pour eux-mêmes sur la table d'harmonie.»

Le portrait est omniprésent dans la musique française du temps. Les compositeurs font, avec tendresse et parfois non sans humour, celui de leurs amis ou de grands personnages, et ils tentent d'illustrer des activités, des traits de caractère ou des états d'âme. Mais chez Sainte-Colombe les titres n'annoncent que rarement de véritables représentations, car beaucoup, qui pourtant évoquent dans leur libellé des particularités tout à fait humaines, se rapportent en fait à la forme, aux motifs et aux procédés musicaux employés, ou encore à l'anecdote. Le portrait, par une sorte de poésie inversée, surgit ici de la musique elle-même.

Comme l'explique le copiste dans la table alphabétique qui accompagne le manuscrit, c'est le premier mouvement qui donne son nom à l'ensemble constitué par chaque Concert : «Généralement on n'a nommé les Concerts qu'à raison de ce qui est exprimé par le chant de

l'ouverture du concert, quoiqu'il y ait quelques exceptions, comme on le verra en quelques endroits particuliers. Au reste, chaque pièce de celles qui sont après les ouvertures, si elles n'ont point de nom particulier, sera appelée du nom de l'ouverture.»

Voici comment il explique le nom du premier Concert, *Le retrouvé* : «Il était abandonné, je l'ai remis.» Pour le second, intitulé *Le changé*, il écrit : «Le Sieur de Sainte-Colombe le ruinait par des changements [et] je l'ai rétabli.» Le nom du troisième Concert, *Le tendre*, est celui de la sarabande qui constitue son premier mouvement; il fait sans doute allusion au pays de Tendre, cette topographie amoureuse et sentimentale proposée par Mme de Scudéry dans son roman *Clélie*, publié en 1654. Le copiste décrit ainsi le quatrième Concert : «C'est une fort belle allemande; il y a un menuet, deux belles gavottes et une belle sarabande»; devant tant de beautés, comment s'étonner qu'il l'ait baptisée *L'incomparable*? *Le badin* est ainsi nommé «parce que le chant semble badiner», tandis que *La Duchesse* est le «nom donné par le R.P. Messier à une belle sarabande, ce qui a fait donner même nom à l'ouverture».

Le septième Concert s'intitule *Le pleureux* «à raison du chant particulièrement de la sarabande qui précède l'ouverture» et le huitième, *La conférence* «à raison de ce que l'un [instrument] répond à l'autre». Le neuvième porte le nom de *Le suppliant* parce que «[son] chant paraît fort soumis». Quant au dixième, baptisé *Les Couplets*, «c'est une belle

A u printemps de 1650, Madame de Sainte-Colombe Amourut. Elle laissait deux filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sainte-Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l'aimait. C'est à cette occasion qu'il composa le Tombeau des Regrets. [...] Deux années après la mort de Madame de Sainte-Colombe, il vendit son cheval. Il ne pouvait contenir le regret de ne pas avoir été présent quand sa femme avait rendu l'âme. Il était alors au chevet d'un ami de feu Monsieur Vauquelin qui avait souhaité mourir avec un peu de vin de Puissey et de musique. Monsieur de Sainte-Colombe, dans le carrosse de Monsieur de Savreux, s'était retrouvé chez lui passé minuit. Sa femme était déjà revêtue et entourée des cierges et des larmes. Il n'ouvrit pas la bouche mais ne vit plus personne. Le chemin qui menait à Paris n'étant pas empierré, il fallait deux bonnes heures à pied pour joindre la cité. Sainte-Colombe s'enferma chez lui et se consacra à la musique. Il travailla des années durant la viole et devint un maître connu. Les deux saisons qui suivirent la disparition de son épouse, il s'exerça jusqu'à quinze heures par jour.

PASCAL QUIGNARD,  
TOUS LES MATINS DU MONDE, 1991.

chaconne alternative contre huit mesures de basse, [...] suivie d'une bergeronnette preste.» Le onzième Concert, *Les bonbon*, «est [bâti sur] un ancien air à boire contre lequel il y a plusieurs contreparties.» Le douzième se nomme *L'emporté* «parce qu'il commence tout d'un coup en haut, qu'il est rempli de furies et qu'il va au haut du manche.»

Le treizième Concert a reçu la curieuse appellation de *Le Sérieux changeant [ou «Le Sérieux changé»]* parce que «[son] chant, qui est sérieux, est fort changeant», et le quatorzième, *L'importun*, «parce qu'il recommence souvent la même manière de notes liées», cette répétition étant sans doute jugée importune. Le quinzième Concert se nomme (*La Pierrotine*) et le copiste explique que «c'est le nom que M. de Sainte-Colombe a donné à un vaudeville alternatif d'un long travail et d'une grande exécution»; il fait sans doute référence au violiste virtuose Pierrot, au sujet duquel le *Mercure galant* de mars 1680 rapporte qu'il donne des concerts à trois violes avec Dubuisson et Ronsin, à moins que son thème simple, un peu mélancolique et plutôt naïf, aux dires de Margaret Little, ne fasse allusion au personnage de la *Commedia dell'arte*, dont l'acteur Giuseppe Giratoni avait renouvelé l'image après son arrivée à Paris en 1673. Le seizième concert se nomme *Le Craintif* «parce qu'il va à pas lents avant qu'entre un sujet», le dix-septième, *Le prompt*, «parce qu'il commence brusquement, [qu']il est long et [avec] rien de séparé» et le dix-huitième, *Les batteries*, «parce qu'il y a plus de batteries qu'en aucun autre».

Par la noblesse et l'ingéniosité de ses dialogues, sa virtuosité, son expressivité contenue, la libre diversité de ses styles d'écriture, cette parfaite musique de chambre ne peut que nous faire adhérer à l'opinion d'Hubert Le Blanc, qui estime que «rien n'équivaut dans le monde à deux basses de viole en parallèle».

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2003.

La première fois que j'ai survolé l'Europe, j'ai entraperçu la côte française depuis le hublot de mon petit avion dans les lueurs naissantes de l'aube. La première idée qui traversa mon esprit était : «Voici le pays qui a vu naître Sainte-Colombe.» Depuis cette première vision il y plus de 20 ans, j'ai consacré ma vie à l'étude de cet homme mystérieux. Comme j'habite Paris depuis 1985, ma recherche en a été facilitée.

La première étape a été de commander le peu de musique connue de ce Sainte-Colombe : le manuscrit des *Concerts a deux violes esgales*, puis quelques manuscrits presque illisibles pour viole seule provenant d'Édimbourg. Au cours des années 1990, à l'époque du célèbre film *Tous les matins du monde*, la Société française de viole m'a demandé de revoir l'édition qui était parue dans les années 1970. Grâce à de nombreux aller-retours de six heures en train entre Paris et Strasbourg, j'ai pu contrôler chaque note de l'édition d'après le manuscrit authentique.

Mais la question demeurait : qui était cet homme ?



Concert I.I : *La Pierrotine* (page 130)

À mon grand étonnement, un article sur Sainte-Colombe a fait la une du journal *Le Monde*. L'article m'a amené à Lyon; d'après l'auteur, un certain Augustin Dautrecourt nommé Sainte-Colombe y avait enseigné la viole vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais je me suis vite rendu compte des erreurs de l'article : Dautrecourt n'était nul autre que Dandricourt, et les dates ne concordaient pas avec celles du maître parisien de Marais.

Par curiosité, donc, j'ai pris mon vélo en direction des Archives nationales à Paris. Là, grâce aux bons soins du personnel, j'ai pu mettre la main sur une liste alphabétique d'actes notariés de l'époque. J'y ai découvert un «Jean de Sainte-Colombe». Il habitait la bonne rue, à la bonne époque, et il avait deux filles. Après un examen minutieux de tous les actes notariés, une équipe de musicologues et d'historiens et moi-même avons émis l'hypothèse que ce Sainte-Colombe avait probablement été de confession protestante. Enfin, nous tenions une explication plausible de sa disparition soudaine à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : la Révocation de l'édit de Nantes de 1685. De ces mêmes actes notariés, nous avons aussi pu conclure qu'il vivait dans un cercle musical composé d'organistes et d'éditeurs de musique.

Cette piste nous a conduit sur les traces d'un fils établi en Angleterre ainsi qu'à examiner une demeure familiale près de Pau. Les dernières nouvelles proviennent d'une dame qui a trouvé des indices d'un Sainte-Colombe mort à Brioude en novembre 1688. Celui-ci, professeur de musique, avait en sa possession de nombreux instruments dont six basses de viole. Serait-ce là sa dernière demeure ?

Nous en savons maintenant beaucoup plus sur cet important gambiste. Nous avons 170 «nouvelles» pièces pour viole seule en plus des 67 Concerts pour deux violes. La quête est loin d'être achevée. Cette passion m'habite depuis 20 ans et chaque année qui passe fournit une nouvelle pièce du puzzle. Mais comme pour tous les puzzles, je regretterai un peu de le voir complété, avec chaque morceau bien à sa place.

JONATHAN DUNFORD, PARIS 2003.  
TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

Hubert Le Blanc, a well-educated man of law and an amateur viol player, published a polemic work in 1740 entitled, in no uncertain terms, *In Defence of the Bass Viol Against the Initiatives of the Violin and the Pretences of the Cello* (*Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*). He sought to counter the progressive decline of the viola da gamba, which at that time in France was exposed to the increasing popularity of instruments and musical forms from Italy. According to Le Blanc, it was the bass viol that for over a century had characterized the French musical genius. He wrote: "The divine intelligence had allotted mortals, among other gifts, that of harmony. The violin was bestowed to the Italians [...] and the bass viol to the French."

Le Blanc mentions Sainte-Colombe as one of the most important 17th-century gambists, most probably because of the praise he garnered from his contemporaries and because he had taught Marin Marais—who, incidentally, paid his respects to Sainte-Colombe in a *Tombeau* published in 1701 in his second book of viol pieces. However, it is impossible still today to ascertain the exact identity of this important composer, who never held an official post and whose main body of work, never published in his time, consists of 67 *Concerts* for two viols. Minor

**Sainte-Colombe**

**Concerts a deux violes esgales**

**Volume I**

A natural son of Sainte-Colombe related that when his father played a Sarabande in his own fashion for a man who had come to hear him, the man was so moved that he fell in a swoon.

PIERRE-Louis D'Aquin de Château-Lyon,  
LE SIÈCLE LITTÉRAIRE DE LOUIS XV, 1754.

Concert 1 : Le Bas (page 12)

accounts of his life, though, have been known for some time. In his 1687 *Traité de la viole*, Jean Rousseau informs us that he was Nicolas Hotman's "finest student"; from this one can deduce that Saint-Colombe—whose Christian name was never given—lived in Paris around 1660, since Hotman died in 1663. And in the February 1678 issue of *le Mercure galant*, it is reported that he attended, in the company of people of noble birth, the performance of the little opera *Les Amours d'Acis et de Galatée* by Marc-Antoine Charpentier in the private mansion of Monsieur de Rians, attorney to the king.

Finally, in *Le Parnasse français*, first published in 1727, Évrard Titon du Tillet's article on Marais relates that Saint-Colombe and his daughters gave concerts for one treble and two bass viols at their home, "which one listened to with delight," and tells that he had set up in his garden "a small planked practice study [...] on the branches of a mulberry tree, so as to play the viol in greater tranquillity and more exquisitely"; he wished "no longer to be heard by his student," apparently afraid to be outdone too quickly by his apprentice. But "Marais would slip underneath the study, listen to his teacher, and benefit from several particular passages and bowings that masters of an art prefer to keep for themselves." It was on the basis of this information, and because of the appeal Saint-Colombe's *Concerts* for two viols exerted on him, that Pascal Quignard wrote in 1991 his fine novel *All the World's Mornings (Tous les matins du monde)*, which was adapted to the screen by Alain Corneau, and which gives plausible shape to the musician. Recent discoveries, though, have shed new light on the man, contradicting some of the author's inventions without diminishing the literary quality of the work.

First, the musicological world was led on a wild goose-chase. An article by the musicologist Pierre Guillot published in *Le Monde* in January 1992 asserts that the musician was a certain Augustin Dautrecourt—or Dandricourt—who taught the viol at the *Hôpital de la charité* in Lyon during the 1660s and who used the pseudonym Sainte-Colombe. It seems the sources Guillot consulted were not very reliable and this identity was soon rejected.

More promising is current research by the American musicologist and gambist now residing in Paris, Jonathan Dunford. He has tracked down a certain Jean de Sainte-Colombe,

Parisian bourgeois, who lived on the Rue de Bétizy—today Rue de Rivoli—close to the Louvre, in a neighbourhood of musicians. His and his wife's signatures appear, right beside the organist Nicolas Caron's, on the 1669 marriage contract between their eldest daughter Françoise and Jean Varin, mathematics teacher to the king. Their second daughter, Brigitte, would later marry Louis Le Bé, secretary of the Marquis of Seignelay and member of a family of music editors akin to the Ballards. Perhaps Françoise and Brigitte are the two daughters of whom speaks Titon du Tillet. It can be surmised from the information at hand that Sainte-Colombe was born around 1630, that he led the life of an independent musician in Paris, and that he had many excellent students.

The end of his life, though, is even more shrouded in mystery. In the 1691 edition of his *Livre commode contenant les adresses de Paris (Practical Book of Addresses in Paris)*, Abraham du Pradel mentions him as one of the best viol instructors, without however giving his address. According to Dunford, several clues point to Sainte-Colombe probably being a Protestant—which makes the Jansenist austerity Quignard assigns him in his novel all the more credible. He also believes Saint-Colombe may have fled from France after the Revocation of the Edict of Nantes in 1685. There is in fact a manuscript of works for solo viol in Edinburgh the handwriting of which seems identical to that of Jean de Sainte-Colombe. Moreover, we know of a natural son of the composer, also a musician, who lived in London at the beginning of the 18th century. It would seem that this Jean de Sainte-Colombe presents to date the best claim to fame, although Dunford has explored other interesting leads. We will doubtlessly learn more in the near future.

The musical importance of Saint-Colombe, however, is well known, based on the accounts of his many students, which include (in addition to Marin Marais and his own children) Jean Rousseau, Danoville, and Pierre Mélinon. Several report that he added an extra string in the low register, bringing their number from six to seven, and that the three thickest strings were "spun with silver." Danoville in his *Art de toucher le dessus et la basse de viole* of 1687 and Rousseau in his treatise published the same year both expose their teacher's methods. They

In the spring of 1650, Madame de Sainte-Colombe died. She left two daughters aged two and six years. Monsieur de Sainte-Colombe was inconsolable at the death of his wife. He loved her. It was on this occasion that he composed *Le Tombeau des Regrets*. [...] Two years after the death of Madame de Sainte-Colombe, he sold his horse. He could not suppress the regret of having been absent when his wife passed away. He had been at the bedside of a friend of the late Monsieur Vauquelin who had asked to die with a little Puissey wine and some music. Monsieur de Sainte-Colombe, in Monsieur de Savreux's carriage, had arrived home passed midnight. His wife was already shrouded and surrounded by candles and tears. He said nothing but no longer saw anyone. The road to Paris being unpaved, it took two full hours on foot to reach the city. Sainte-Colombe secluded himself in his home and devoted himself to music. He worked on the viol for years on end and became a renowned master. The two seasons that followed the death of his wife, he practiced up to fifteen hours a day.

PASCAL QUIGNARD,  
ALL THE WORLD'S MORNINGS, 1991.

melodic and harmonic invention. In his *Leçon de musique*, published in 1987, Pascal Quignard rightly notes that "Sainte-Colombe and most other violists of the time considered expressiveness, great contrasts in pitch and tone, and the variety, the emphasis and the wrenching of colours and *affetti* as reigning supreme. They achieved this by exploring the extraordinary tessitura of the instruments of the period, and by increasing the many possibilities afforded by all their registers and strings and all the manners of playing them with the bow or fingers."

describe the position of the hand, the bow grip, the manners of embellishing, improvising, and accompanying, all aspects of the art of playing the viol that, as writes Rousseau, "have brought the instrument to heights of perfection, have made its playing easier and more unfettered, and have allowed the imitation of all the loveliest inflections of the voice."

The manuscript of the 67 *Concerts à deux violes esgales* was rediscovered at the end of the 1960s by Paul Hooreman among papers having belonged to Alfred Cortot. It seems to have been prepared by a copyist close to Sainte-Colombe, a sort of fair copy written probably soon after the composer's death. Half way between the old type of music for viol consort, mostly practiced in England, and the new kind of French music for solo bass viol, the *Concerts* offer a style whose variety lies, among other things, in the contrast between simplicity and virtuosic ardour, between the *Leçon de musique*, published in 1987, Pascal Quignard rightly notes that "Sainte-Colombe and most other violists of the time considered expressiveness, great contrasts in pitch and tone, and the variety, the emphasis and the wrenching of colours and *affetti* as reigning supreme. They achieved this by exploring the extraordinary tessitura of the instruments of the period, and by increasing the many possibilities afforded by all their registers and strings and all the manners of playing them with the bow or fingers."

Only six keys are used in the *Concerts*. The first 40 are in D minor and the following three, in D major. Next come five *Concerts* in G minor, five in G major, ten in C major, and the last four in C minor. Each *Concert* presents itself as a short suite of from three to six movements in which "the two parts constantly swap the roles of soloist and accompanist." The movements are either free-style pieces sometimes displaying the spontaneity of improvisation or are various types of dances. It seems the quick ternary dance he calls "*pianelle*," from the Italian *pianella* (meaning slipper), is of the composer's invention. As stated again by Barbara Coeyman and Sylvette Milliot, "their musical style owes much to vocal and instrumental tradition, as regards harmonic tendencies, melodic themes covering the instrument's entire range, and ornamentation derived from vocal music."

In this respect, these *Concerts*—where two protagonists dialogue on equal terms, exchanging motifs and comments, questions and answers—are entirely representative of the art of conversation. Didn't La Rochefoucault consider that "listening and answering with care is one of the greatest perfections attainable in conversation"? This art was a social activity that reached its peak in the 17th and 18th centuries, and to which the *Concert* titled *La conférence* precisely alludes. The fashionable *académies* and private concerts to which Parisian nobility and bourgeoisie swarmed were in a way the extension of the "precious" literary salons. Describing French conversation during the *Ancien Régime*, using once again musical analogy, Marc Fumaroli writes: "It has but a single purpose: happiness within a circle of friends." He goes on: "It is actually the solution which comes closest to achieving the moral and rhetorical squaring of the circle of that difficult, albeit friendly dialogue between very different individuals. It takes place in private circles where soloists join in a chamber music formation to play amongst themselves in harmonious consort."

The portrait is a ubiquitous genre in French music of the time. Quite amiably and on occasion with a touch of humour, composers paint the portraits of their friends or of important figures, and they endeavour to illustrate activities, character traits or states of mind. Yet in Sainte-Colombe, the titles but rarely indicate a true depiction. Although they often evoke alto-

gether human qualities, many titles actually refer to the form of the work, to the motifs and musical process, or yet again are purely anecdotal. The portrait, by a kind of inverse poetry, arises here from the music itself.

As explained by the copyist in the manuscript's alphabetical table of pieces, the first movement gives its name to the entire *Concert*: "Generally, we named the *Concerts* after what is expressed in the melody of each *concert's* overture, although there are some exceptions, as will be seen in several instances. Furthermore, each piece that follows an overture, if it does not bear a particular title, shall be named after the overture."

This is how he explains the title of the first *Concert*, *Le retrouvé* (*The Foundling*): "It was abandoned, I returned it." For the second, entitled *Le changé* (*The Changeling*), he writes: "Mr. de Sainte-Colombe ruined it and I restored it." The name of the third *Concert*, *Le tendre*, applies to the sarabande, which is its first movement. It most probably refers to the Land of Tendre, an amorous and sentimental topography proposed by Madame de Scudéry in her novel *Clélie* published in 1654. The copyist describes the fourth *Concert* thus: "It is a most beautiful allemande; there is a menuet, two beautiful gavottes and a beautiful sarabande." With such beauty, then, it comes as no surprise it was named *L'incomparable!* *Le badin* (*The Playful*) is so named "because the melody seems playful," while *La Duchesse* was the "name given by the Reverend Father Messier to a beautiful sarabande, so the same name was given to the overture."

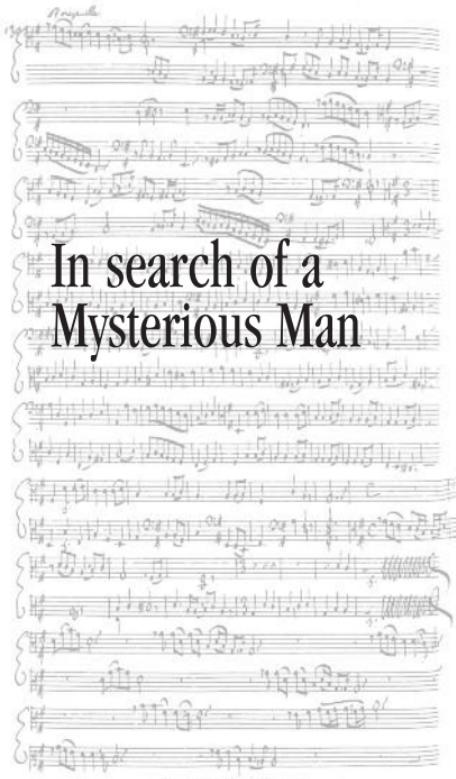
The seventh *Concert* is entitled *Le pleureux* (*The Weeper*) "on account of the melody particularly of the sarabande, which precedes the overture" and the eighth, *La conférence*, "because one [instrument] answers the other." The ninth bears the title *Le suppliant* (*The Supplicant*) because its "music seems very submissive." As for the tenth, dubbed *Les Couplets*, "it is a lovely alternating chaconne over eight bars in the bass, [...] followed by a swift *bergeronnette* (*wagtail*)."  
The eleventh *Concert*, *Les bonbon*, "is based on an

old drinking song against which are set several counterparts." The twelfth is named *L'importé* (*The Quick-Tempered*) "because it begins high up straightaway, is full of furor, and goes all the way to the top of the fingerboard."

The thirteenth *Concert* was curiously named *Le Sérieux changeant* [or "Le Sérieux change"] because "its melody, which is serious, is ever shifting." The fourteenth was entitled *L'importun* (*The Nuisance*) "because it often repeats the same slurred-note pattern," a repetition apparently considered a nuisance. The fifteenth *Concert* bears the title (*La*) *Pierrotine*, and the copyist explains that "this is the name Mr. de Sainte-Colombe gave to an alternating vaudeville, of great proportions and of demanding execution"; this probably refers to the virtuoso viol player Pierrot, of whom the *Mercure galant* of March 1680 reports that he performed concerts for three viols with Dubuisson and Ronsin, unless its simple, somewhat melancholic and naïve theme, according to Margaret Little, refers rather to the *Commedia dell'arte* character Pierrot, who the actor Giuseppe Giratoni had helped revive after coming to Paris in 1673. The sixteenth *Concert* is named *Le Craintif* (*The Timorous*) "because it proceeds cautiously before a theme is introduced," the seventeenth, *Le prompt*, "because it begins abruptly, it is long and without a break," and the eighteenth, *Les batteries*, "because there are more batteries than in any other."

By virtue of its noble and ingenious dialogues, its virtuosity, its controlled expressiveness, and the diversity of styles it offers, this perfect chamber music bids us to share the opinion of Hubert Le Blanc, who believes "there is nothing in the world quite like two bass viols in parallel."

© FRANÇOIS FILIAUTRAULT, 2003.  
TRANSLATION: JACQUES-ANDRÉ HOULE



## In search of a Mysterious Man

The first time I flew over Europe I spied the coast of France from the small plane window in the dawn's flickering light. My first thought was "this is the country that Sainte-Colombe lived in." Since that first glimpse over 20 years ago of the "Pays de Gaule" I have spent my life researching the mysterious man. Thanks to the fact that I've been living in Paris since 1985, the research has become a little simpler.

My first step was to order what little known music existed by Sainte-Colombe. The manuscript of the *Concerts a deux violes esgales*, then a few scribbly manuscripts from Edinburgh for solo viol. In the 1990s at the time of the famous film *Tous les matins du monde* the Société Française de Viole asked me to reedit the old edition that had originally come out in the 70s. Thanks to many six hour train trips back and forth to Strasbourg I managed to control each and every note in the edition against the original manuscript.

But the pertinent question was: Who was this man?

To my great surprise an article about Sainte-Colombe appeared on the first page of the newspaper *Le Monde*. The article led me to Lyon; according to the author a certain Augustin Dautrecourt named

Sainte-Colombe taught the viol there in the late 17th century. But I quickly realized the article was erroneous. The person's name was wrong: Dautrecourt was indeed Dandricourt. The dates didn't work with the Paris based Marais teacher either.

So out of curiosity I got on my bicycle and went to the Paris based National Archives. There, thanks to a very good librarian I got a list of notarial acts—alphabetized to boot—from the period. I discovered in the list a "Jean de Sainte-Colombe." He lived on the right street, the right time frame and he had two daughters. After carefully looking through all the notarial acts that existed and with the help of a team of musicologists and historians we realized that this Sainte-Colombe was probably Protestant. Finally we had a neat explanation of why he disappeared brutally at the end of the 17th century—the famous 1685 "Revocation of the Edict of Nantes." From the notarial acts we could glean that he indeed was in a musical circle—organists and music printers.

The trail led to research on his England based son, and a family stead near Pau. The latest news was a lady who found a Sainte-Colombe who died in Brioude in November of 1688. This music teacher had many musical instruments including six bass viols. Maybe this was his final resting place.

We now know much more about the great violist. We have over 170 "new" pieces for the solo viol as well as the 67 *Concerts* for two viols. The quest is far from finished. This passion has continued for over 20 years, and each year brings another piece to the puzzle. But like in all puzzles I personally will be sad to see it completed—with all its pieces neatly tucked away.

JONATHAN DUNFORD, PARIS 2003.



Depuis plus de quinze ans, les gambistes **Susie Napper** et **Margaret Little** séduisent le public mélomane en lui offrant des interprétations superbres d'œuvres rares des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Elles ont été invitées à jouer dans la plupart des festivals importants en Amérique du Nord, au Mexique et en Europe : le Boston Early Music Festival, le Festival Internacional Cervantino de Mexico, le Festival international de Brighton en Angleterre et le Festival Oude Musiek d'Utrecht. **Les Voix Humaines** sont également réputées pour la beauté et l'originalité de leurs arrangements pour deux violes de musiques conçues pour d'autres instruments, et on a loué leur interprétation remarquable d'œuvres contemporaines composées pour le duo.

Leurs nombreux disques leur ont valu l'éloge des critiques et plusieurs prix prestigieux. Ils comprennent l'intégrale du *Poeticall Musicke* de Tobias Hume, *The 4 Seasons* de Christopher Simpson, l'intégrale de *Le Nymphe di Rheno* de Johannes Schenck (Diapason d'Or), ainsi que plusieurs disques avec la soprano Suzie LeBlanc et l'alto Daniel Taylor.

**Susie Napper** and **Margaret Little** have been thrilling audiences with their performances of exotic masterpieces of the 17th and 18th centuries for over fifteen years. They have performed at many of the most important music festivals in North America, Mexico and Europe including the Boston Early Music Festival, Early Music Vancouver, the Festival Internacional Cervantino, Mexico, the Brighton International Music Festival, England, and the Festival Oude Musiek, Holland. **Les Voix Humaines** are renowned for their spectacular arrangements of a wide variety of music for two viols and their brilliant performances of contemporary music commissioned by the duo.

Their numerous CDs have received critical acclaim and prestigious awards, and include the complete *Poeticall Musicke* of Tobias Hume, *The 4 Seasons* of Christopher Simpson, the complete *Le Nymphe di Rheno* of Johannes Schenck (Diapason d'Or), as well as several discs with soprano Suzie LeBlanc and countertenor Daniel Taylor.

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Music Fund for this project.

Enregistrement / Recorded by: **Johanne Goyette**

Église St-Augustin, St-Augustin de Mirabel (Québec)

19 novembre, 28-29 décembre 2001; 9-10 février 2002 / November 19, December 28-29, 2001; February 9-10, 2002

Montage numérique / Digital mastering: **Johanne Goyette**

Responsable du livret / Booklet editor: **Jacques-André Houle**

Couverture / Cover: Tricheur à l'as de carreau, détail, **Georges de La Tour**, v. 1630

Graphisme / Graphic design: **Diane Lagacé**

T'a ble et le box Betique  
nos concuts a deux violins Egalles  
dix sieur De la columbe

généralement on n'a nommé les concuts qu'à vaillor de ce qui est exprimé  
par le chant de l'ouverture du concert quoy qu'il y ait quelques exceptions  
comme on le voit avec quelques extraits particuliers  
du Air chaque partie de deux qui sont approuvés ou non trouvés si elles n'ont  
point de nom particulier sont appellées un nom de l'ouverture.

fl

Payer l'attentif. 82. ainsi nommé parce que les parties étaient longtemps seules.  
il n'y a pas marqué qu'en partie deux qu'en galette.

L'auveille. 138. L'auveille est aussi cette inscription parce qu'il n'y a pas de l'auveille  
et seulement il faut une auveille il y a deux temps de auveille.

B

Le Balin. 10. lorsque le chant semble battre il y a un organiste ou un piano  
qui est accompagné d'un batteur ou d'un organiste.

Les Raturiots: pourqu'il y a plus de batteurs qu'en aucun autre il y a une  
savabande en tourrache

Les Bonbons: c'est un air aussi à boire contre lequel il y a plus  
de batteurs il y a une forte belle savabande appellée

La Bourrache 62, la mignarde d'une longue galette  
pourqu'il commence en Bourrache il y a un belles

Le Bouf 90 deux savabandes et une galette  
pourqu'il va fort court il y a un valet.