



Margaret Little et Susie Napper

Sainte-Colombe

Concerts a
deux violes esgales

Volume III



Les Voix humaines

ACD2 2277

2 CD

ATMA

Baroque



Sainte-Colombe

Concerts a deux violes esgales

Volume III : Concerts XXXVI à L

Les Voix Humaines

Susie Napper, Margaret Little
basses de viole / *bass viols*

Concerts en D la ré tierce mineure

XXXVI	L'attentif	4:37	
1	(Ouverture) L'attentif *	3:52	
2	Gavote	0:45	
XXXVII	L'heureux	5:58	
3	(Ouverture) L'heureux **		
XXXVIII	Le meslé	5:53	
4	(Ouverture) Le meslé	3:44	
5	Sarabande	2:09	
XXXIX	Le resjoui	4:53	
6	(Ouverture) Le resjoui	3:41	
7	Gavote	1:12	
XL	Les récits	10:23	
8	(Ouverture) Les récits	3:18	
9	Gavote	3:46	
10	Gigue	1:39	
11	Sarabande	1:40	

Concerts en D la ré tierce majeure

XLI	Le retour	8:07	
12	(Ouverture) Le retour	3:14	
13	en gigue – en menuet	1:12	
14	en gigue – en courante	0:50	
15	balet tendre – en pianelle	2:51	
XLII	Dalain	5:01	
16	(Ouverture) Dalain	1:27	
17	balet	1:02	
18	Gigue	1:16	
19	(faut reprendre le balet et continuer pour finir)	1:16	
XLIII	Le bref	2:43	
20	(Ouverture) Le bref	1:20	
21	balet	1:23	

* Il manque deux lignes et demie au milieu du mouvement.
Il a été complété par Les Voix Humaines, à la manière de Sainte-Colombe.
The middle of the movement is missing two and a half lines. It has been completed by Les Voix Humaines in the manner of Sainte-Colombe.

** Il y a trois mesures non notées à la seconde viole, complétées par Les Voix Humaines.
There are three bars missing in the second viol part, completed by Les Voix Humaines.

Concerts en G ré sol tierce mineure

XLIV Tombeau Les Regrets	8:52
1 Tombeau Les Regrets	1:30
2 Quarrillon	1:08
3 Apél de Charon	0:27
4 Les pleurs	2:04
5 Joye des Elizées / Les Elizées	1:16
6 Reprise : Les pleurs	2:27
XLV Le Cor	2:38
7 Le Cor	
XLVI L'estonné	3:50
8 L'estonné	
XLVII Le pianel	4:58
9 Le pianel	
XLVIII Le raporté	10:58
10 (Ouverture) Le raporté	2:18
11 La belle. Passacaille du raporté	2:28
12 Chacone raportée	6:12

Concerts en G ré sol tierce majeure

XLIX La Vignon	14:28
13 Ouverture	1:57
14 Sarabande	1:46
15 Gigue	2:30
16 Gavote	0:45
17 Chacone	5:20
18 Menuet I	1:02
19 Menuet II	1:08
L Le brun	6:04
20 (Ouverture) Le brun	2:20
21 Pianelle	1:06
22 Gigue fantasque	2:38

Table alphabétique
des Concerts de Claude Viellet et J. J. L.
du livre de la collection

généralment en ré mineur des concertos que l'on trouve dans ce livre est révisé
 par l'auteur de l'ouvrage de concert qui s'y trouve en regardant
 comme on le verra en regardant les concertos qui s'y trouvent
 de la sorte à l'exception de ceux qui sont en ré mineur et qui sont révisés
 pour le ré mineur par l'auteur de l'ouvrage de concert.

A
 L'estonné 13. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.

B
 Le Cor 14. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.
 Le Cor 15. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.
 Le Cor 16. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.

C
 Le Cor 17. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.
 Le Cor 18. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.
 Le Cor 19. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.
 Le Cor 20. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.
 Le Cor 21. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.
 Le Cor 22. Le ré mineur par l'auteur de concert qui s'y trouve
 et qui est révisé par l'auteur de concert.

A background of a musical score with various notes and clefs, serving as a decorative element for the text.

Sainte-Colombe

Concerts a deux violes esgales

Volume III

La délicatesse de l'expression ne consiste nullement dans de grands mots, dans un long assemblage de paroles harmonieuses, dans des phrases trop recherchées; il faut je ne sais quoi de naturel, d'aisé, de simple, de naïf, de facile, mais vif et ingénieux.

JEAN-BAPTISTE MORVAN DE BELLEGARDE,
RÉFLEXIONS SUR L'ÉLÉGANCE ET LA POLITESSE DU STYLE,
1695.

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^e 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 surpasse 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 Dautrebourg — 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, Brigide, épousera Louis Le Bé, secrétaire du marquis de Seignelay et membre d'une famille d'éditeurs de musique apparentée aux Ballard — Françoise et Brigide 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^e 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 Mélon. 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^e et XVIII^e 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.»

Le trente-sixième Concert, *L'attentif*, «est ainsi nommé parce que les parties jouent longtemps seules»; comme ce titre décrit ce que fait ou devrait faire chacun des deux protagonistes au moment où se tait, il rappelle, comme *L'Écouteur*, une des conditions essentielles à toute conversation digne de ce nom. Le trente-septième s'intitule *L'heureux* «parce qu'il a agréé généralement à tous ceux qui l'ont ouï», et le suivant, *Le meslé*, «parce qu'il est fort mêlé du signe de grande et brève mesure». Le trente-neuvième Concert reçoit l'appellation de *Le Resjoui* «parce qu'il est gai presque partout» tandis que sa gavotte «du ton majeur» annonce la tonalité des concerts à venir. Dernier des concerts en *ré* mineur, le quarantième a pour titre *Les récits* «parce que chaque partie récite à son tour» et ici aussi une gigue «du ton majeur» introduit au prochain groupe de pièces.

Le quarante et unième est le premier des trois concerts en *ré* majeur. Il s'intitule *Le retour* «parce qu'il faut retourner au signe de répétition avant de commencer ce qui est en gigue». À propos du quarante-deuxième, le copiste raconte l'événement impromptu qui lui

Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre, les instruments, les fleurs, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs-volants, les visages, les plats d'étain, les vins. Sorti de son songe, il se souvint du Tombeau des Regrets qu'il avait composé quand son épouse l'avait quitté une nuit pour rejoindre la mort, il eut très soif aussi. Il se leva, monta sur la rive en s'accrochant aux branches, partit chercher sous les voûtes de la cave une carafe de vin cuit entourée de paille tressée. [...] Il gagna la cabane du jardin où il s'exerçait à la viole, moins, pour dire toute la vérité, dans l'inquiétude de donner de la gêne à ses filles que dans le souci où il était de n'être à portée d'aucune oreille et de pouvoir essayer les positions de la main et tous les mouvements possibles de son archet sans que personne au monde pût porter quelque jugement que ce fût sur ce qu'il lui prenait envie de faire. Il posa sur le tapis bleu clair qui recouvrait la table où il déplaçait son pupitre la carafe de vin garnie de paille, le verre à vin à pied qu'il remplait, un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des Regrets.

PASCAL QUIGNARD,
Tous les matins du monde, 1991.

valut le nom de **Dalain** : «C'est le nom d'un ami qui entra lorsque je voyais ce Concert [et] je le lui dédiai!» Quant au quarante-troisième, il a pour titre **Le bref** tout simplement «parce qu'il est fort court».

Le quarante-quatrième, **Tombeau Les Regrets**, raconte un décès, en évoquant tour à tour le carillon des morts, le travail de Charon, nocher des Enfers, les pleurs des proches et l'arrivée de l'âme aux Champs-Élysées. Deuxième des cinq concerts en *sol* mineur, le quarante-cinquième s'intitule **Le Cor** «parce que le chant imite le cor de chasse en plusieurs endroits»; le quarante-sixième, **L'estonné**, «parce que le sujet s'arrête en admirant»; et le quarante-septième, **Le pianel**, «parce qu'il commence en pianelle». Pour le quarante-huitième, **Le rapporté**, le copiste indique qu'il l'a «porté en partie de la tablature à pincer, en musique», c'est-à-dire transcrit à partir d'une version écrite en tablature de luth. Le quarante-neuvième, en *sol* majeur, est nommé **La Vignon** «parce qu'une demoiselle de ce nom jouait parfaitement tout ce Concert et la passacaille précédente». Enfin, le cinquantième se nomme **Le brun** «parce qu'il est comme le temps sombre et changeant».

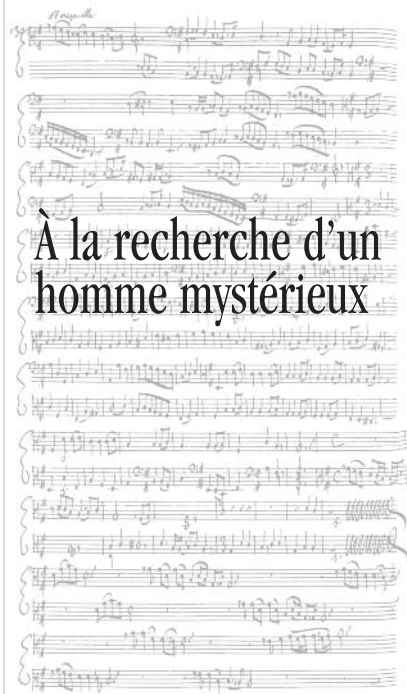
Par la noblesse et l'ingéniosité de ses dialogues, sa virtuosité, son expressivité contenue, la libre diversité de ses styles d'écriture, la parfaite musique de chambre que propose M. de Sainte-Colombe ne peut que nous faire adhérer à l'opinion d'Hubert Le Blanc, qui estime que «rien n'équivaut dans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

© François Filiatrault, 2003-05.

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 a 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 demeurerait : qui était cet homme ?



À mon grand étonnement, un article sur Saint-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^e siècle. Mais je me suis vite rendu compte des erreurs de l'article : Dautrecourt n'était nul autre que Dandricourt, et les dates ne concordent 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^e 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 enterprises 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.



Sainte-Colombe

Concerts a deux violes esgales

Volume III

Delicacy of expression consists not of high-flown language, harmonious words endlessly strung together or ostentatious sentences; it requires a certain genuineness, ease, simplicity, naiveté, and spontaneity, while remaining full of wit and cleverness.

JEAN-BAPTISTE MORVAN DE BELLEGARDE,
RÉFLEXIONS SUR L'ÉLÉGANCE ET LA POLITESSE DU STYLE,
1695.

Minor 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 the *Mercurie 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, Brigide, would later marry Louis Le Bé, secretary of the Marquis of Seignelay and member of a family of music editors akin to the Ballard's. Perhaps Françoise and Brigide 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 Mélon. 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.

One day as he focused his gaze upon the rippling waves, he fell asleep and dreamt he penetrated the murky waters to dwell there awhile. He had renounced everything he had loved on this earth: instruments, flowers, pastries, rolled-up sheets of music, kites, faces, pewter plates, and fine wine. Awakening from his dream, he remembered the *Tombeau des Regrets*, which he had composed when his wife one night had passed away; he was also very thirsty. He stood up, and, clutching some branches, lifted himself onto the bank. He went under the cellar vaults to fetch some cooked wine in a carafe braided with straw. [...] He made his way to the cabin in the garden where he practiced the viol, in truth not as much wary of bothering his daughters as he was careful that no one could hear him. This way he could try hand positions and every possible movement of the bow he fancied without anyone in the world passing judgment. On the light-blue cloth that covered the table where he unfolded his music stand, he set down the straw-trimmed carafe, the stemmed wineglass which he filled, a pewter plate containing a few rolled wafers, and he played the *Tombeau des Regrets*.

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

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.”

They 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 a 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 melodic and harmonic invention. In his *Leçon de*

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 *academies* 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

altogether 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."

The thirty-sixth *Concert*, *L'attentif* (*The Attentive*), "is thus titled because both parts play alone for extended periods." As this title describes what each protagonist does or should do when he is silent, it recalls, like *L'escoutant* (*The Listener*), one of the essential conditions of a proper conversation. The thirty-seventh is entitled *L'heureux* (*The Happy*) "because it agreed generally with all who heard it," and the next, *Le meslé* (*The Confused*), "because it is all confused between the long and short measures." The thirty-ninth *Concert* received the name *Le resjoui* (*The Delighted*) "because it is gay nearly throughout" while its gavotte "in the major" heralds the key of the following *concerts*. The last of the *concerts* in D minor, the fortieth is entitled *Les récits* (*The Tales*) "because each part takes turns reciting" and here too a gigue "in the major" introduces the next group of pieces.

The forty-first is the first of the three *concerts* in D major. It bears the title *Le retour* (*The Return*) "because it returns to the repeat sign before beginning the gigue section." Concerning the forty-second *Concert*, the copyist tells of the unexpected event that inspired the title *Dalain*: "It is the name of a friend who happened to stop by while I saw to this *Concert*, so I dedicated it to him"! As for the forty-third, it is called *Le bref* (*The Short*) simply "because it is very brief."

The forty-fourth *Concert*, *Tombeau Les Regrets* (*Tombeau The Regrets*), describes a death, evoking in turn the tolling of the knell, the task of Charon the ferryman, the weeping of friends and family, and the arrival of the soul at the Elysian Fields. The forty-fifth *Concert*, the

second of five in G minor, is entitled *Le Cor* (*The Horn*) "because here and there the music imitates the hunting horn"; the forty-sixth, *L'estonné* (*The Astounded*), "because the subject pauses in admiration"; and the forty-seventh, *Le pianel* "because it begins with a pianelle." For the forty-eighth, *Le raporté* (*The Restored*), the copyist specifies that he restored it in part from a version written in lute tablature. The forty-ninth *Concert*, in G major, is entitled *La Vignon* "because a young lady bearing this name played this *Concert* perfectly, as well as the preceding passacaille." Finally, the fiftieth *Concert* is named *Le brun* (*The Dark*) "because it is like gloomy and unsettled weather."

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 FILIATRAULT, 2003-05.

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 Dautreourt 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: Dautreourt 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 vingt ans, les gambistes **Susie Napper** et **Margaret Little** séduisent le public mélomane en lui offrant des interprétations superbes d'œuvres rares des XVII^e et XVIII^e siècles. 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. Leur série régulière de concerts à Montréal permet à des instrumentistes et à des chanteurs de partout au monde de venir y explorer un répertoire inusité qui fait une place de choix à des gambes virtuoses. Au duo s'ajoutent régulièrement plusieurs des meilleurs jeunes gambistes de Montréal afin de former le Consort des Voix Humaines, qui se consacre au vaste répertoire du XVII^e siècle pour consort de violes.

Leurs nombreux disques leur ont valu l'éloge des critiques et plusieurs prix prestigieux. Ils comprennent entre autres l'intégrale du *Poeticall Musicke* de Tobias Hume, *The 4 Seasons* de Christopher Simpson, l'intégrale de *Le Nympe di Rheno* de Johannes Schenck (Diapason d'Or), plusieurs disques avec la soprano Suzie LeBlanc et l'alto Daniel Taylor et un disque Telemann avec le réputé flûtiste belge Barthold Kuijken. Leur intégrale discographique des *Concerts a deux violes esgales* de Sainte-Colombe (4 CD doubles) constitue une première mondiale.

Le duo a été invité à jouer dans la plupart des festivals importants en Amérique du Nord, au Mexique et en Europe : le Boston Early Music Festival, Early Music Vancouver, le Festival Internacional Cervantino au Mexique, le Festival international de Brighton en Angleterre, le Festival Oude Musiek d'Utrecht aux Pays-Bas et aux Festivités d'été de musique ancienne à Prague. Régulièrement en tournée en Europe et en Amérique du Nord, elles ont fait leurs débuts en Australie et en Nouvelle-Zélande en 2005.

Susie Napper and **Margaret Little** have been thrilling audiences with their performances of exotic masterpieces of the 17th and 18th centuries for the past twenty years. 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 Montreal concert season offers a unique opportunity for an international array of instrumentalists and singers to explore unusual repertoire that includes virtuoso viols. The duo is regularly joined by some of Montreal's finest young gambists to form the Voix Humaines Consort specializing in the vast 17th-century repertoire for viol consort.

Les Voix Humaines has recorded over 20 CDs, several of which have received critical acclaim and prizes. They include the complete *Poeticall Musicke* of Tobias Hume, *The 4 Seasons* of Christopher Simpson, the complete *Le Nympe di Rheno* of Johannes Schenck (Diapason d'Or), several discs with soprano Suzie LeBlanc and countertenor Daniel Taylor, and a Telemann disc with renowned Belgian flutist Barthold Kuijken. Their recording of the complete *Concerts a deux violes esgales* by Sainte-Colombe (4 double CDs) is a world premiere.

The duo has 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, the Festival Oude Musiek, Holland, and the Summer Festivities of Early Music in Prague. Touring regularly in Europe and North America, they made their debut in Australia and New Zealand in 2005.

www.lesvoixhumaines.org

Instruments :

Susie Napper : Barak Norman, Londres / *London*, 1680

Margaret Little : Bernard Prunier et Judith Kraft, 1982, d'après / *after* Colichon

*Table Alphabétique
des Paroles à Deux Vowels Égales
Du Truic De-à-còlombè*

généralement on ne nomme les mots que selon l'usage qui en est fait
par l'usage de l'écriture. On ne voit que quelcun d'entre eux
comme en la Nature en quelques endroits particuliers
Et on voit quelques autres qui sont en l'usage de l'écriture
sans point de nom particulier de l'usage de l'écriture.

- Pages*
- A** L'identif 20 un nom qui se fait par l'usage de l'écriture
il y a de quelcun qui se fait par l'usage de l'écriture
 - L'auveller 28 C'est un mot qui se fait par l'usage de l'écriture
il y a de quelcun qui se fait par l'usage de l'écriture
 - B** Le batin 10 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - Le batorique par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - Le bon bon 10 C'est un mot qui se fait par l'usage de l'écriture.
Il y a de quelcun qui se fait par l'usage de l'écriture.
 - Le boursac 6 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - Le bous 10 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - Le bous 10 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - C** Le Changé 4 C'est un mot qui se fait par l'usage de l'écriture.
Il y a de quelcun qui se fait par l'usage de l'écriture.
 - Le Confessé 10 C'est un mot qui se fait par l'usage de l'écriture.
Il y a de quelcun qui se fait par l'usage de l'écriture.
 - Les Comples 22 C'est un mot qui se fait par l'usage de l'écriture.
Il y a de quelcun qui se fait par l'usage de l'écriture.
 - Le Crantif 10 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - Le Célige 50 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - Le Cépé 70 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - Le Cépé 100 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.
 - Le Cépé 100 par l'usage de l'écriture. C'est un mot qui se fait
par l'usage de l'écriture. Il y a de quelcun qui se fait
par l'usage de l'écriture.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds de la musique du Canada.

Canada

Réalisation, enregistrement et montage / *Produced, recorded, and mastered by: Johanne Goyette*

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

22 octobre 2003, 13 février 2004, 19 mars 2004, et les 6, 7 et 8 mai 2004

October 22, 2003; February 13, 2004; March 19, 2004; May 6, 7, and 8, 2004

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

Couverture / *Cover: Georges de La Tour (1593-1652), Tricheur à l'as de carreau (1635, fragment), Louvre, Paris*

Photo : Erich Lessing / Art Resource, NY

Photo Voix Humaines: **Johanne Mercier**

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*