



Margaret Little et Susie Napper

Photo - Johanne Mercier

Sainte-Colombe

Concerts a
deux violes esgales

Volume II

Les Voix humaines

ACD2 2276

2 CD

ATMA

Baroque



Sainte-Colombe

Concerts a deux violes esgales

Volume II : Concerts XIX à XXXV

Les Voix humaines

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

Concert LIII - L'aveu (page 178)

XIX	Le long	5:23	
1	(Ouverture) Le long	2:56	
2	Suite (du Concert)	2:27	
XX	Le pensif	5:24	
3	(Ouverture) Le pensif	2:59	
4	Gigue	0:44	
5	Gavote (en bourrasque)	0:30	
6	Balet	1:11	
XXI	Le Villageois	4:08	
7	(Ouverture) Le Villageois	1:38	
8	Menuet	0:56	
9	Courante	0:47	
10	Sarabande	0:47	

XXII	L'escoutant	4:48	
11	(Ouverture) L'escoutant	2:00	
12	Balet	1:03	
13	Sarabande	0:52	
14	Gavote	0:53	
XXIII	L'empresé	5:12	
15	(Ouverture) L'empresé	3:09	
16	Gavote	1:02	
17	Allemande	1:01	
XXIV	Le gavot	4:34	
18	Le gavot	4:34	

XXV	(La) Caligie	5:45	
19	(La) Caligie	5:45	
XXVI	Le page	6:01	
20	(Ouverture) Le page	2:38	
21	Sarabande	1:55	
22	Gavote	0:46	
23	Gigue	0:42	

CD 1

XXVII (La) Bourrasque	5:14
1 (Ouverture) (La) Bourrasque	1:34
2 Balet	0:59
3 Sarabande	1:04
4 Gavote	0:40
5 2 ^e Sarabande gaye	0:57

XXVIII Le Passant	5:03
6 (Ouverture) Le Passant	4:07
7 Gavote	0:56

XXIX L'eslevé	5:20
8 (Ouverture) L'eslevé	2:30
9 Gavote sans fin (qui n'est pas finie)	1:14
10 Menuet	0:50
11 Gigue	0:46

XXX Le Trembleur	7:53
12 (Ouverture) Le Trembleur	4:33
13 Gavote gaye à 4 temps	0:40
14 Gavote lente	0:48
15 Sarabande du trembleur	0:52
16 Double de la Sarabande	1:00

XXXI Le gigant	3:58
17 (Ouverture) Le gigant	3:00
18 Sarabande du gigant	0:58

XXXII L'eslevé changé	3:39
19 (Ouverture) L'eslevé changé	3:07
20 Gavote	0:32

XXXIII L'esveillé	4:40
21 (Ouverture) L'esveillé	1:41
22 Gigue	0:50
23 Balet gay	0:59
24 Courante lente	1:10

XXXIV L'imité	4:13
25 L'imité	4:13

XXXV Le coupé	8:51
26 (Ouverture) Le coupé	4:25
27 Balet *	1:19
28 Menuet tendre	2:18
29 Gigue	0:49

* Il manque quelques mesures à la fin de ce morceau dans le manuscrit. Il a été complété par Les Voix Humaines, à la manière de Sainte-Colombe.
The last few bars of this piece are missing in the manuscript. It has been completed by Les Voix Humaines in the manner of Sainte-Colombe.

*Table alphabétique
des Concerts à Reque Viel et Galat
ou leur De-Ne Colombe*

généralment en si nommé des concert plus de 1000. Ce qui est imprimé
par l'achet de l'ouvrage en 1808 qui est imprimé en 1808
comme en la dernière partie de cette partie en 1808
de la table alphabétique de cette partie en 1808
pour de non part de la table alphabétique en 1808

gayer
 L'imité de ...
 L'imité de ...

B
 Le balet de ...
 Les balet de ...
 Le balet de ...

de balet de
 Le coupé de ...
 Le coupé de ...
 Le coupé de ...

C
 Le coupé de ...
 Le coupé de ...
 Le coupé de ...

The background of the page is a faded musical score with various staves and notes. The text is overlaid on this background.

Sainte-Colombe

Concerts a deux violes esgales

Volume II

La conversation est le lien de la société de tous les hommes, le plus grand plaisir des honnêtes gens, et le moyen le plus ordinaire d'introduire, non seulement la politesse dans le monde, mais encore la morale la plus pure et l'amour de la gloire et de la vertu.

MADELEINE DE SCLDÉRY,
CONVERSATIONS SUR DIVERS SUJETS, 1680.

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 *Mercur 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 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, 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 *pianella*, 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.»

Voici comment il explique le nom du dix-neuvième Concert, *Le long* : «Il devait être mis en deux et il n'y a aucune pièce séparée en l'un ni en l'autre.» Le vingtième s'intitule *Le pensif* «parce que le sujet s'arrête dès qu'il a dit quelques notes», comme pour mieux réfléchir, et le vingt et unième, *Le Villageois*, parce qu'«il commence comme un chant de berger.» Le nom du vingt-deuxième Concert, *L'escoutant*, évoque l'art de la conversation : «parce que la deuxième partie est longtemps en pause», elle semble prêter l'oreille au discours de la première viole. Le vingt-troisième, *L'empresé*, est ainsi nommé «parce qu'il va en gigue, quoique lente, dès le commencement.» Le vingt-quatrième Concert porte le curieux nom de *Le gavot* tout simplement «parce qu'il commence et suit longtemps en gavotte, et finit par une grande gavotte.»

Le copiste précise que le nom de (*La*) *Caligie* du vingt-cinquième Concert a été «donné à la pièce en l'honneur de M^{me} Sauzée par Sainte-Colombe» lui-même, sans doute à cause de la beauté de la dame — *kalos* en grec signifie «beau» —, qui était une parente du maître de viole Étienne-Mathieu de Sauzée. Le vingt-sixième Concert s'intitule *Le page* «parce que la deuxième [viole] suit longtemps la première», comme un serviteur diligent accompagne

L'homme n'était pas si froid qu'on l'a décrit; il était gauche dans l'expression de ses émotions; il ne savait pas faire les gestes caressants dont les enfants sont gloutons; il n'était pas capable d'un entretien suivi avec personne, sauf Messieurs Baugin et Lancelot. [...] Au physique, c'était un homme haut, épineux, très maigre, jaune comme un coing, brusque. Il se tenait le dos très droit, de façon étonnante, le regard fixe, les lèvres serrées l'une sur l'autre. Il était plein d'embarras mais il était capable de gaieté. Il aimait jouer aux cartes avec ses filles, en buvant du vin. Il fumait alors, chaque soir, une longue pipe en terre d'Ardenne. Il n'était guère assidu à suivre la mode. Il portait les cheveux noirs ramassés comme au temps des guerres et, autour du cou, la fraise quand il sortait. Il avait été présenté au feu roi dans sa jeunesse et de ce jour, sans qu'on sût pourquoi, n'avait plus mis les pieds au Louvre ni au château-vieux de Saint-Germain. Il ne quitta plus le noir pour les habits. Il était aussi violent et courrouçable qu'il pouvait être tendre.

PASCAL QUIGNARD,
TOUS LES MATINS DU MONDE, 1991.

son maître pour prévenir ses moindres désirs. Le vingt-septième Concert porte le nom de **(La) Bourrasque** «parce qu'il commence en bourrasque»; cette appellation apparaît d'ailleurs plus d'une fois dans l'œuvre du compositeur pour décrire de grands traits rapides en doubles et triples croches. **Le Passant** est ainsi nommé «parce qu'il passe par le même chant pour se rencontrer d'abord à même chant», **L'eslevé**, «parce que la deuxième partie de fort bas monte tout d'un coup fort haut», et **Le Trembleur**, tout simplement parce que «le chant représente une personne qui tremble.»

Le trente et unième Concert se nomme **Le gigant** «parce qu'il est presque tout en gigue». Quant au trente-deuxième, «fort beau et fort grand», souligne le copiste, il s'intitule **L'eslevé changé** parce que son début imite celui de *L'eslevé*, mais «il n'y a que le commencement qui ressemble à celui [du vingt-neuvième Concert].» **L'esveillè** est ainsi nommé «parce qu'il commence en sursaut», **L'imité**, «parce que [les instruments] suivent l'un et l'autre le même chant», et **Le coupé**, «parce qu'il est coupé de quatre en quatre mesures.»

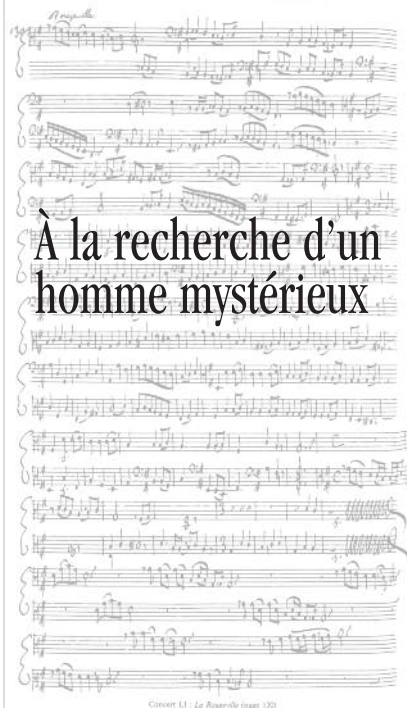
Par la noblesse et l'ingéniosité de ses dialogues, sa virtuosité, son expressivité contenue, la libre diversité de ses styles d'écriture, la parfaite musique de chambre que propose M. de Sainte-Colombe ne peut que nous faire adhérer à l'opinion d'Hubert Le Blanc, qui estime que «rien n'équivaut dans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

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2004.

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 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 II

Conversation is the bond of human society, the greatest pleasure of honest people, and the best way to introduce into the world not only politeness, but also the purest morality and the love of glory and of virtue.

MADELINE DE SCUDÉRY,
CONVERSATIONS SUR DIVERS SUJETS, 1680.

Concert 1. Le Beau (page 129)

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.

The man wasn't as cold as he has been described; he was awkward in the expression of his emotions; he knew not how to have those caressing gestures of which children are fond; he was unable to maintain a steady conversation with anyone, except with Mr. Baugin and Mr. Lancelot. [...] Physically, he was a tall man, gaunt, yellow as a lemon, and curt. He kept his back very straight, in quite a special way, had a fixed gaze, his lips clasped. His demeanour was uncertain but he was capable of some gaiety. He enjoyed playing cards with his daughters, while drinking wine. He would then every evening smoke a long earthen pipe. He cared not for fashion. He wore his black hair tied up like in the years of war, and, around his neck, a ruff when he went out. He had been introduced to the late king when he was still young, and since then, for reasons unknown, he never again set foot in the Louvre or the old Saint-Germain palace. He dressed in nothing but black. He was as violent and irritable as he could be gentle.

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.”

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

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."

This is how he explains the title of the nineteenth *Concert*, **Le long** (*The Long*): "It was supposed to be divided in two parts but there was no separate piece in either." The twentieth is entitled **Le pensif** (*The Pensive*) "because the subject stops after uttering but a few notes," as if better to reflect, and the twenty-first, **Le Villageois** (*The Villager*), because "it begins like a shepherd's song." The name of the twenty-second *Concert*, **L'escoutant** (*The Listener*), evokes the art of conversation: "since the second part is often silent," it seems to be lending an ear to what the first viol has to say. The twenty-third, **L'empresé** (*The Active*) is thus named "because it is a gigue, albeit a slow one, from the outset." The twenty-fourth *Concert* bears the curious title **Le gavot** simply "because it begins and proceeds at length as a gavotte, and ends with an extensive gavotte."

The copyist specifies that the name of the twenty-fifth *Concert*, **(La) Caligie**, was "given to the piece in honour of Madame Sauzée, by Sainte-Colombe" himself, no doubt on account of the great beauty of the lady—*kalos* meaning "beautiful" in Greek—who was a relative of the viol master Étienne-Mathieu de Sauzée. The twenty-sixth *Concert* is entitled **Le page** (*The Page*) "because the second [viol] follows the first for a long while," like a diligent servant who accompanies his master to tend to his every need. The twenty-seventh *Concert* bears the title **(La) Bourrasque** (*The Gust*) "because it begins with a gust (*en bourrasque*); this term appears on more than one occasion in the works of Sainte-Colombe to describe rapid passages in sixteenth or thirty-second notes. **Le Passant** (*The Passer-by*)

is thus titled "because each voice passes by the same tune before meeting again with a like tune," **L'eslevé** (*The Heightened*) "because the second part starts very low and suddenly rises very high," and **Le Trembleur** (*The Trembler*), simply because "the melody represents someone who trembles."

The thirty-first *Concert* is entitled **Le gigant** "because it is almost entirely a gigue." As for the thirty-second, "very beautiful and very grand," as remarks the copyist, it is entitled **L'eslevé changé** (*The Heightened Altered*) because "only the beginning resembles that of *L'eslevé*." **L'esveillé** (*The Awakened*) is thus named "because it begins with a start," **L'imité** (*The Imitated*) "because both instruments follow the same melody," and **Le coupé** (*The Cut*), "because it is cut up every four bars."

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, 2004.

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 l'intégrale du *Poeticall Musicke* de Tobias Hume, *The 4 Seasons* de Christopher Simpson, l'intégrale de *Le Nymphé di Rbeno* de Johannes Schenck (Diapason d'Or), trois disques de musique de viole française, des œuvres de John Jenkins ainsi que plusieurs disques avec la soprano Suzie LeBlanc et l'alto Daniel Taylor. 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 feront 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 on the ATMA, Naxos, and CBC Records labels. The complete *Poeticall Musicke* of Tobias Hume, *The 4 Seasons* of Christopher Simpson, the complete *Le Nymphé di Rbeno* of Johannes Schenck (Diapason d'Or), three discs of French viol music, music of John Jenkins, and several discs with soprano Suzie LeBlanc and countertenor Daniel Taylor, have received critical acclaim and several prizes. 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 will make their debut in Australia and New Zealand in 2005.

www.lesvoixhumaines.org

Instruments :

Susie Napper – Barak Norman, Londres / London, 1703

Margaret Little – Bernard Prunier, Paris, 1982, d'après / after Colichon

Table Alphabétique
des Paroles à Deux Vowels Ligées
Du Trou de la Colonne

généralement on ne nomme les mots que selon. Ce qui se répète
par l'autre de l'autre de l'autre que quel que soit que l'autre
comme en la l'autre en quelques autres particularités
On a donc quelques mots qui sont appelés par l'autre. A cet égard
peut de nom particularité de l'autre par l'autre.

Pages

- A
L'identif. 20. voir nomme par l'autre par l'autre temps autre.
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
L'auvent. 23. voir nomme par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
- B
Le bain. 16. par l'autre par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le baptême. par l'autre par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le bonnet. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le bouquet. par l'autre par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le bouffon. par l'autre par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le bouillon. par l'autre par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
- C
Le change. 4. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
La confession. 18. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Les comptes. 22. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le créatif. 24. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le crier. 50. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le coup. 70. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le cou. 100. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.
Le coucou. 101. voir nom par l'autre par l'autre par l'autre
il y a de plus que par l'autre que l'autre.

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

Canada

Enregistrement / Recorded by: **Johanne Goyette**

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

11 et 13 novembre 2002; 15 et 17 janvier, 28-29 avril 2003

November 11 and 13, 2002; January 15 and 17, April 28-29, 2003

Montage numérique / Digital mastering: **Johanne Goyette et Anne-Marie Sylvestre**

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

Graphisme / Graphic design: **Diane Lagacé**