



G. molto.

111

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 5
FRANÇAIS	P. 13

M. de Ste. Colombe

Recording: Petit Auditorium du Conservatoire & Orchestre de Caen, October 2023

Artistic direction & recording: Aude-Marie Pilo

Executive Producer & editing: Jérôme Lejeune

Translations: Peter Lockwood

Cover illustration: François Joubert-Caillet © Jean-Baptiste Millot

(conservatoire
& orchestre
decaen)

SAINTE-COLOMBE LE FILS

PIÈCES DE VIOLE

François Joubert-Caillet: *bass viol*

L'Achéron

Sarah Van Oudenhove: *bass viol*

Yoann Moulin: *harpsichord*

Suite en sol mineur

1. <i>Allemande</i>	3'00
2. <i>Courante</i>	1'53
3. <i>Sarabande</i>	2'41
4. <i>Gigue</i>	2'05
5. <i>Fantaisie en rondeau</i>	3'47
6. <i>Gavotte</i>	1'17

Suite en fa majeur

7. <i>Prélude</i>	1'45
8. <i>Allemande</i>	1'42
9. <i>Courante</i>	1'24
10. <i>Sarabande</i>	2'43
11. <i>Gigue</i>	1'10
12. <i>Gavotte</i>	0'30
13. <i>Bourrée</i>	0'41
14. <i>Menuet</i>	0'54
15. <i>Tombeau pour Sainte-Colombe le père</i>	12'21
16. <i>Sarabande</i>	2'28
17. <i>Gavotte</i>	1'09

Suite en la mineur

18. <i>Prélude</i>	2'16
19. <i>Courante</i>	1'49
20. <i>Sarabande</i>	2'10
21. <i>Gigue</i>	1'36

Suite en mi mineur

22. <i>Prélude</i>	4'36
23. <i>Courante</i>	3'47
24. <i>Allemande</i>	2'12
25. <i>Courante</i>	3'06
26. <i>Sarabande grave</i>	1'29
27. <i>Gigue</i>	1'51
28. <i>Gavotte</i>	0'45
29. <i>Menuet</i>	0'45
30. <i>Bourrée</i>	0'39

Suite en si mineur

31. <i>Prélude</i>	1'35
32. <i>Allemande</i>	3'16
33. <i>Courante</i>	1'23
34. <i>Sarabande</i>	3'10
35. <i>Gigue</i>	1'16
36. <i>Gavotte</i>	1'14

ON THE TRAIL OF SAINTE-COLOMBE THE YOUNGER

Of all the families of musicians whose works have come down to us, there is none more enigmatic than the Sainte-Colombe family. Musical sources are at least clear, as they distinguish between two families. Concerning the “sieur de Sainte-Colombe”, who was long known only through eulogistic and deferential references in the viol treatises by Jean Rousseau and Danoville (1687) and through the *Tombeau* dedicated to him by Marin Marais and published in 1701, four manuscripts discovered since the 1960s have brought to light a substantial body of one hundred and eighty pieces for solo viol and sixty-seven *Concerts à deux violes égales*. Concerning “Monsieur de Sainte-Colombe le fils”, we know only of the suites for bass viol: these thirty-six pieces — including a vast *Tombeau de M. de Sainte-Colombe le père* — are contained in a single manuscript and are recorded here. On the other hand, it is not currently possible to state with any certainty exactly how many Sainte-Colombe violists the biographical sources refer to.

The true identity of Sainte-Colombe the elder remains uncertain. The accounts of his contemporaries, all published in Paris, reveal neither his first name nor address. It is easy to deduce that he was active in Paris from before 1663 — the year his teacher Nicolas Hotman died — until at least 1692, when his name still appears in a book of Parisian addresses. His name does not, however, appear in the 1695 tax roll. When a certain Jean de Sainte-Colombe, indeed a bourgeois de Paris — although some musicians held that this rank was higher than that of music master — emerged from the archival research of Jonathan Dunford and Corinne Vaast, we might have believed that the enigma had finally been solved. Unfortunately, however, the marriage contract of one of his daughters reveals that he had already died in 1680, long before the violist.

Should we then go back to Joseph Augustin Dandricourt, sometimes known as sieur De Ste Collumbe (as he signed himself), who had already been mentioned by André Pirro in 1906 and was then rediscovered by Claude Astor in Brioude and then Pierre Guillo in Lyon in the early 1990s? Although his name suggests that he came from the north of France, or even (like Hotman) from the Spanish Netherlands, his name first appears in Lyon in 1654, when his illegitimate daughter Madeleine (1654-1716), born to Anne-Marie de Ferron, was baptised. De Ferron died in 1659, shortly after the birth of her second child. Dandricourt was master of music at the Hôpital de la Charité from 1657 to 1658, and then at the Confrérie des Pénitents du Confalon from 1659 to 1668. His marriage certificate to Marie Stoppa, a native of Valtellina, is dated 19 March 1662 and describes him as M[aist]re musicien & excellent joueur de viole. He left Lyon in 1669 and reappeared in 1671 as master of music at the cathedral of Saint-Vincent in Chalon-sur-Saône, after which his name disappears for some ten years — and it is precisely during this period that Sainte-Colombe is known to have been in Paris. Dandricourt's name appears as master of music at the collegiate church of Saint-Julien in Brioude in December 1682, where he remained until his death and burial on 1 November 1688. Despite this date — which seems incompatible with Sainte-Colombe's presence in Paris in 1692 — Benoit Faure-Jarrosion has recently re-examined all the documents in the file and provided plausible answers to every objection, although these remain to be confirmed (or refuted) by new archival sources. Neither can we totally rule out the possibility that the Sainte-Colombe mentioned in 1691 and 1692 was actually the son...

The situation is even more confusing with regard to Sainte-Colombe the younger. We have long known of references to a Sainte-Colombe in Edinburgh (1707) and then in London (1713), although these in fact refer to two different people.

The first of these made a Scots version of his name as Peter St. Columb or St. Colum; contemporary sources spelt this this wrongly time and again and sometimes rendered

it unrecognisable. He settled in Edinburgh at an unknown date and under unknown circumstances; before 1695 he married Elizabeth Coultard, who bore him at least five children, all of whom died in infancy. Referred to in records of the time as a musician, musitioner or musick master and once as a Frenchman, he taught the viol and played in concerts, but we do not know whether he composed or what repertoire he gave his pupils. He was buried in Greyfriars Cemetery on 17 October 1711.

A concert of vocal music was given for the benefit of an unknown “Mr Ste-Colombe” in London on 11 May 1713. Was this the same person to whom the famous recorder maker Pierre Bressan owed £66 in 1724? And was Peter St. Colombe, whose burial on 26 September 1739 is recorded in the parish register of St Botolph’s, Aldersgate with no indication of age or profession, the same person? We cannot therefore state with any certainty that a violist named Sainte-Colombe lived in London, even though a law student named Dudley Rider recorded in his diary the dates of viol lessons he took in 1715 and 1716 with a master whose name, written in shorthand and transcribed as ‘Mr. Cynelum’, has been linked to that of Sainte-Colombe.

Finally, Toussaint Rémond de Saint-Mard (1682-1757), a man of letters who seems always to have lived in Paris, relates an anecdote about Sainte-Colombe the elder’s playing that he was told by one of Sainte-Colombe’s illegitimate sons. Another potential composer called Sainte-Colombe the younger! We can, however, definitely rule out any connection between the violist and Henri de Sainte-Colome, pastor of the French church in London. Moreover, there is no reason to suppose that any of the Sainte-Colombe violists were Protestants: many musicians of the time, Catholic or Protestant, practised their art in countries where the practice of their religion was either forbidden or subject to restrictions.

Does the manuscript containing the works of Sainte-Colombe the younger tell us anything more about their author? The manuscript Mus. A27 in Durham’s Cathedral Library was copied by Philip Falle (1656-1742). An inveterate violist, this Jersey-born

Anglican clergyman took advantage of his stays on the continent as chaplain to the Duke of Portland, the English ambassador to Paris in 1698, and then to King William III during his visits to the United Provinces until 1702, to acquire the larger part of his five manuscripts and fifteen or so printed works for the viol. Appointed rector of Shenley, near London, in 1709, Falle combined this position with the canonicate he had obtained in 1700 in Durham, much further north. There are no records of his visiting Durham after 1717, although it was to that city that he donated his extensive music library (181 titles) in 1739, after having donated his other books to the island of Jersey in 1736.

The manuscript Mus. A27 is a vast anthology of 327 pages whose contents were primarily drawn from the separate editions in Falle's collection, although 17% of the works are copies from other manuscripts that have not survived. Falle copied out the works in score, placing the viol part above the bass line, up to page 100; he copied only the viol part for the rest of the volume. He himself composed the final two pieces, which once again include the basso continuo. In the absence of any convincing codicological evidence, specialists have dated the collection according to Falle's biography, although with very different results: between 1703 and 1707 (Margaret Urquhart), and between 1722 and 1739 (Andrew Ashbee *et al.*). The latest of the printings used dates from 1705.

The works by Sainte-Colombe the younger are among those copied from manuscripts and are scattered throughout the section of works without a bass line. The title *Suite* followed by an indication of tonality in Latin appears at the head of each series of pieces, although this term did not appear among French violists until Marais's Book IV (1717). These markings were probably added by Falle, as they also appear elsewhere in the manuscript for pieces by Marais and Johann Schenck; the use of this term supports the dating of Ashbee *et al.* The pieces in F minor are the only works not to be described as suites, while the last two movements of the *Suite G Molle* are separated from the others by five preludes by Christopher Simpson and a *Suite* falsely attributed to the lutenist François Dufault.

The use of the six-string viol in the pieces by Sainte-Colombe the younger sometimes imposes ungainly jumps on the bass line when the music plunges to the instrument's lowest register. This suggests that they were conceived for an instrument with the seventh string that Sainte-Colombe the elder had introduced, an innovation that the English had not yet adopted at that time. Did Falle arrange them for six-string viol as he had for pieces by Marin Marais — in which case he may have collected the pieces by Sainte-Colombe on his trip to France in 1698 — or did the composer — if he were one of the Sainte-Colombes spotted across the Channel — adapt them to his audience after arriving in Britain?

Doubts remain to this day concerning the exact identity of the composer of these pieces, their place and date of composition, the type of viol for which they were written and the way in which Falle obtained them. The only tangible element that remains is the music itself, which makes us regret that the composer left us so little of it.

There are certainly reminiscences of Sainte-Colombe the elder, especially in terms of form. The preludes alternate between slow, improvised sections and faster sections with a more defined rhythm; of the latter, the descending harmonic progression of the prelude in E minor has parallels in several preludes in D minor by Sainte-Colombe the elder. Several programmatic episodes follow one after another in both the *Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe le père* and the *Tombeau* (concert No. XLIV) by the latter himself; the son's work is much larger in scale and, although it was written shortly after the death of the dedicatee — as early as 1688 if it were Dandricourt, and in any case before 1700 — it breaks new ground with its key of F minor, as Marin Marais had otherwise been the first violist to use it in 1717. What is more, Sainte-Colombe the younger only wrote in keys that his father had never used, with the exception of G minor, and which in some cases had rarely been employed by earlier violists such as E minor and B minor; the former was used by Dubuisson and Marais, the latter by Marais alone.

On the other hand, while the pieces by Sainte-Colombe the elder were full of phrases

of varying length, his son generally respected the four-bar pattern, especially in the shorter dances, and also added the bourrée that Lully's operas had made popular to the forms that his father had known. As was also true of Marais, the music of the younger Sainte-Colombe seems to be more polished, without his father's bold — or clumsy — turns of phrase; he thus shows that he belonged to a generation dominated by the figure of Lully, Superintendent of the King's Music.

FRANÇOIS-PIERRE GOY

Further reading :

Margaret Urquhart: Prebendary Philip Falle (1656–1742) and the Durham Bass Viol manuscript A. 27, *Chelys*, vol. 5 (1973-1974), pp. 7-20 (<https://vdgs.org.uk/chelys/05chelys1973-4.pdf>).

William E. Burns: Falle, Philip (1656-1742), *Oxford Dictionary of National Biography*, 3 January 2008 (<https://doi-org.bnf.idm.oclc.org/10.1093/ref:odnb/9126>).

Andrew Ashbee, Robert Thompson, Jonathan Wainwright, Durham, Chapter Library, Manuscript Mus. A27, *The Viola da gamba society index of manuscripts containing consort music. Volume II, [S. l.] : The Viola da gamba society*, 2014, pp. 43-53 (<https://vdgs.org.uk/indexmss/05%20Durham.pdf>).

François-Pierre Goy: The 'British' Sainte-Colombes, *The Viola da gamba society journal*, vol. 11 (2017), pp. 1-45 (<https://vdgs.org.uk/journal/Vol-11.pdf>).

Benoit Faure-Jarrosion: Augustin Dandricourt, maître de musique à Lyon, est-il le fameux M. de Sainte-Colombe?, *Letter of the Société d'histoire de Lyon*, vol. 6-7 (2018), pp. 8-33.

***Pièces de viole* with basso continuo?**

A quarrel arose in the world of the viola da gamba in Paris at the end of the 17th century: Jean Rousseau, who had written a *Traité de la viole* (1687), and Sieur Demachy, the composer of a volume of *Pièces de viole* (1685), were arguing over whether our beautiful instrument was essentially harmonic or melodic in character. To put matters briefly: Rousseau found that there was nothing more beautiful than a beautiful melody played on the viol, to which Demachy replied that to play only a melody on a viol is as ridiculous as playing the harpsichord with just one finger; the viol should play chords, as did the lute.

Once my recording of the complete *Pièces de viole* by Marin Marais had been completed, I wanted to turn my attention to the solo viol repertoire: the magnificent viol pieces by Sainte-Colombe the younger, rarely played or heard, fascinated me. Their writing seems very bare at first sight and with very few chords, so I thought that this was a step in the direction of what Jean Rousseau was talking about, a melodic style of playing in which a singing line would take precedence.

Several months of work later, I was no longer convinced. Many passages were still strange, sounding wrong not only rhetorically but also in regard to the work itself. I started adding a few chords out of frustration and the music slowly began to sound more coherent and expressive; moments that had seemed clumsy now found a clear meaning and the pieces seemed to come to life. But if these pieces needed harmony so much, why hadn't the younger Sainte-Colombe included it directly in the viol part? Or rather, if the harmony weren't there, wouldn't it have been logical to have it played by other instruments?

While the musicians of Sainte-Colombe's father's generation composed for solo viol with accompanying harmonies as recommended by Demachy, the younger Sainte-Colombe belonged to the next generation of violists, those who added a basso continuo part in order to develop an increasingly melodic style of playing, as did Marin Marais from his first book

(1686-1689) onwards, followed by Caix, Couperin, Dollé, Forqueray, etc. It would therefore have made sense for the younger Sainte-Colombe to write his *Pièces* with a basso continuo as well, using a second viol and one or more instruments such as theorbo or harpsichord.

These viol pieces actually appear in a manuscript by Philip Falle who, after having copied the pieces originally intended to be accompanied by basso continuo, stopped notating the continuo line precisely at the point where the works by the younger Sainte-Colombe appear, but with no indication why this should be.

Once we had begun the work of reconstructing the continuo part, our first read-throughs with Sarah van Oudenhove and Yoann Moulin made it clear that we needed to continue along this path. We felt that the harmonies not only supported the solo part but also freed it and gave it more life; it also naturally allowed the music to find its place in its own period — the early 18th century — in a French classical style reminiscent of the *Marin Marais* of the Third (1711) or Fourth Book (1717).

It would be going too far to assert that these pieces were clearly intended to have a continuo part. The possibility of this being the case has indeed seduced and convinced us, but we will probably never have definite proof that they were conceived in this way.

There are still so many mysteries that surround these pieces and the identity of the Sainte-Colombe family! It's also a reminder that those of us who perform the music of this period must always maintain our humility in the face of History and of Time: research, knowledge and ideas never cease to evolve, reality will never cease to be in flux, inaccessible and elusive — and fascinating.

SUR LES TRACES DE SAINTE-COLOMBE

LE FILS

Parmi les familles de musiciens du passé dont des œuvres nous sont parvenues, il n'en est guère de plus énigmatique que les Sainte-Colombe. Les choses sont simples du côté des sources musicales, qui en distinguent deux. Au « sieur de Sainte-Colombe », longtemps connu seulement par des mentions élogieuses et déférentes dans les traités de viole de Jean Rousseau et de Danoville (1687) et par le *Tombeau* publié en 1701 que lui dédia Marin Marais, quatre manuscrits découverts depuis les années 1960 ont rendu un corpus substantiel de 180 pièces pour viole seule et de 67 concerts à deux violes égales. « Monsieur de Sainte-Colombe le fils » n'est quant à lui connu que par les suites pour basse de viole (36 pièces en tout, parmi lesquelles un vaste *Tombeau de M. de Sainte-Colombe le père*) transmises par un unique manuscrit et enregistrées ici. En revanche, on ne peut actuellement préciser de façon certaine à combien de Sainte-Colombe violistes se réfèrent les sources biographiques.

L'identité de Sainte-Colombe le père reste incertaine. Les témoignages de ses contemporains, tous publiés à Paris, ne livrent jamais son prénom ni son adresse. On en déduirait volontiers qu'il fut actif à Paris d'avant 1663, année de la mort de son maître Nicolas Hotman, à 1692 au moins, date où il est encore cité dans un livre d'adresses parisiennes. En revanche, il n'apparaît pas dans le rôle de la capitation de 1695. Lorsqu'un certain Jean de Sainte-Colombe, certes « bourgeois de Paris » – mais certains musiciens mettaient en avant cette qualité plus valorisante que celle de maître de musique –, a émergé des recherches archivistiques de Jonathan Dunford et Corinne Vaast, on a pu croire l'énigme enfin résolue. Las ! Le contrat de mariage d'une de ses filles révèle qu'il était déjà mort en 1680, donc bien avant le violiste.

Faut-il alors revenir à Joseph Augustin Dandricourt, tantôt *dit*, tantôt *sieur* « De Ste Collumbe » (ainsi qu'il signe), déjà mentionné en 1906 par André Pirro et redécouvert au début des années 1990 par C. Astor à Brioude puis par Pierre Guillo à Lyon ? Si son nom suggère qu'il vient du Nord de la France, voire (comme Hotman) des Pays-Bas espagnols, il apparaît à Lyon en 1654, lors du baptême de sa fille Madeleine (1654-1716), née d'Anne-Marie de Ferron, semble-t-il hors mariage. Celle-ci meurt en 1659, peu après la naissance d'un second enfant. Dandricourt est maître de musique de l'hôpital de la Charité (1657-1658), puis de la confrérie des Pénitents du Confalon (1659-1668). Le 19 mars 1662, son acte de mariage avec Marie Stoppa, originaire de la Valteline, le décrit comme « M[aist]re musicien & excellent joueur de viole ». Il quitte Lyon en 1669. En 1671, on le retrouve maître de musique de la cathédrale Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône, puis on perd sa trace pendant une dizaine d'années. C'est justement pendant cette période que Sainte-Colombe est explicitement mentionné à Paris. En décembre 1682, Dandricourt est déjà maître de musique de la collégiale Saint-Julien de Brioude et le reste jusqu'à sa mort, survenue avant le 1^{er} novembre 1688. Malgré cette date apparemment incompatible avec la mention de Sainte-Colombe à Paris en 1692, Benoit Faure-Jarrosson a récemment réexaminé toutes les pièces du dossier et apporté à toutes les objections des réponses plausibles, qui restent cependant à confirmer (ou infirmer) par de nouvelles sources archivistiques. On ne peut totalement exclure que le Sainte-Colombe mentionné en 1691 et 1692 soit le fils...

La situation est encore plus confuse, justement, en ce qui concerne celui-ci. Les mentions, connues depuis longtemps, d'un Sainte-Colombe à Édimbourg (1707) puis à Londres (1713) renvoient en fait à deux personnages différents.

Le premier a scotticisé en « Peter St. Columb » ou en « St. Colum » son nom que les sources défigurent à l'envi et rendent parfois méconnaissable. Il se fixe dans la capitale écossaise à une date et dans des circonstances inconnues et épouse avant 1695 Elizabeth Coultard, qui lui donne au moins cinq enfants, tous morts en bas âge. Désigné dans les actes

comme *musician*, *musitioner* ou *musick master* et une fois comme *Frenchman*, il enseigne la viole et participe à des concerts, mais on ignore s'il compose et quel répertoire il propose à ses élèves. Il est enterré le 17 octobre 1711 au cimetière de Greyfriars.

À Londres, un concert de musique vocale est donné le 11 mai 1713 au bénéfice d'un « Mr Ste-Colombe » dont on ignore tout. Est-ce envers le même personnage qu'en 1724, le célèbre facteur de flûtes à bec Pierre Bressan a une obligation de 66 £ ? Et le Peter St. Colombe dont le registre paroissial de St Botolph, Aldersgate signale l'enterrement le 26 septembre 1739, sans indiquer ni son âge ni sa profession, se confond-il avec le(s) précédent(s) ? On ne peut donc affirmer avec certitude qu'un violiste nommé Sainte-Colombe ait vécu à Londres, même si l'étudiant en droit Dudley Rider note dans son journal les dates des leçons de viole qu'il prend en 1715 et 1716 avec un maître dont le nom, écrit en sténographie et déchiffré comme « Mr. Cynelum », a été rapproché de celui de Sainte-Colombe.

Enfin, le littérateur Toussaint Rémond de Saint-Mard (1682-1757), qui semble avoir toujours vécu à Paris, rapporte une anecdote sur le jeu de Sainte-Colombe le père qu'il tient d'un fils naturel de celui-ci. Encore un potentiel auteur des pièces de Sainte-Colombe le fils ! En revanche, on peut définitivement écarter tout rapprochement entre le violiste et Henri de Sainte-Colome, pasteur de l'église française de Londres. Du reste, il n'y a pas lieu de supposer qu'aucun des Sainte-Colombe violistes ait été protestant : nombre de musiciens de l'époque, catholiques ou protestants, exerçaient leur art dans des pays où la pratique de leur religion était interdite ou soumise à restrictions.

La source unique des œuvres de Sainte-Colombe le fils nous en apprend-elle davantage sur leur auteur ? Le manuscrit Mus. A27 de la Cathedral Library de Durham a été copié par Philip Falle (1656-1742). Violiste confirmé, cet ecclésiastique anglican né à Jersey profite de ses séjours sur le continent en tant que chapelain du duc de Portland, ambassadeur à Paris en 1698, puis du roi Guillaume III durant ses visites aux Provinces-Unies jusqu'en 1702 pour acquérir la plupart de ses cinq manuscrits et de sa quinzaine d'ouvrages imprimés pour

la viole. Nommé en 1709 recteur de Shenley, près de Londres, Falle cumule cette fonction avec le canonicat qu'il a obtenu en 1700 à Durham, bien plus au nord, où il ne semble plus se rendre après 1717. C'est pourtant à Durham qu'il donne en 1739 son importante bibliothèque musicale (181 titres), après avoir offert en 1736 ses autres livres à son île natale.

Ce manuscrit forme une vaste anthologie de 327 pages qui puise principalement dans les éditions en parties séparées figurant dans la collection de Falle. 17 % des œuvres proviennent cependant de manuscrits aujourd'hui perdus. Jusqu'à la page 100, Falle a mis les pièces en partition, en superposant la partie de viole à celle de la basse ; dans le reste du volume, il n'a recopié que la partie de viole. Seules les deux dernières pièces, de sa propre composition, comportent à nouveau la basse continue. Faute d'éléments codicologiques probants, les spécialistes ont daté le recueil d'après la biographie de Falle, avec des résultats très différents : entre 1703 et 1707 (Margaret Urquhart), entre 1722 et 1739 (Andrew Ashbee *et al.*). Le plus tardif des imprimés utilisés date de 1705.

Les œuvres de Sainte-Colombe le fils, disséminées dans la section sans basse, font partie de celles copiées d'après des manuscrits. Le titre *Suite* suivi d'une indication de tonalité en latin figure en tête de chaque série de pièces, alors que ce terme n'apparaît chez les violistes français qu'avec le livre IV de Marais (1717). Probablement ajouté par Falle, comme ailleurs dans le manuscrit pour des pièces de Marais ou de Johann Schenck, il conforte la datation d'Ashbee et ses collègues. Seules les pièces en fa mineur ne sont pas qualifiées de suite, tandis que les deux derniers mouvements de la *Suite G Molle* sont séparés des autres par cinq préludes de Christopher Simpson et une *Suite* faussement attribuée au luthiste François Dufault.

Dans les pièces de Sainte-Colombe le fils, l'emploi de la viole à six cordes impose parfois à la ligne de basse des sauts disgracieux quand la musique plonge vers l'extrême grave. Cela suggère qu'elles ont été conçues pour un instrument pourvu de la septième corde introduite par Sainte-Colombe le père, innovation que les Anglais n'ont pas adoptée à l'époque. Falle les

a-t-il arrangées pour viole à six cordes comme il l'a fait pour des pièces de Marin Marais (il a pu en ce cas recueillir celles de Sainte-Colombe lors de son voyage en France en 1698), ou le compositeur – s'il s'agit d'un des Sainte-Colombe repérés outre-Manche – les a-t-il adaptées à son public après son arrivée en Grande-Bretagne ?

À ce jour, le doute subsiste donc quant à l'identité précise de l'auteur de ces pièces, leurs lieu et date de composition, le type de viole pour lequel elles ont été écrites et la manière dont Falle les a obtenues. Le seul élément bien tangible reste la musique elle-même, qui fait regretter que le compositeur nous ait laissé si peu.

On y relève certes des réminiscences de Sainte-Colombe le père, surtout formelles. Ainsi, les préludes font alterner des sections lentes d'allure improvisée et d'autres plus rapides au rythme marqué ; parmi ces dernières, la marche harmonique descendante du prélude en mi mineur a des parallèles dans plusieurs préludes en ré mineur de Sainte-Colombe le père. Dans le *Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe le père* comme dans le *Tombeau* (concert n° XLIV) de ce dernier se succèdent plusieurs épisodes à programme. Mais la pièce du fils atteint des dimensions beaucoup plus vastes et, si elle a été écrite peu de temps après la mort du dédicataire – dès 1688 s'il s'agit de Dandricourt, en tout cas avant 1700 –, innove par sa tonalité de fa mineur, que Marin Marais est autrement le premier violiste à employer... en 1717. Du reste, dans ses œuvres conservées, Sainte-Colombe le fils n'écrit que dans des tons jamais utilisés par son père, à l'exception de sol mineur, et pour certains peu pratiqués avant lui par les violistes, comme mi mineur et si mineur, qu'on trouve le premier chez Dubuisson et Marais, le second chez le seul Marais.

En revanche, alors que les pièces de Sainte-Colombe le père regorgent de phrases de longueurs irrégulières, son fils respecte généralement la carrure par quatre mesures, surtout dans les danses les plus brèves, et ajoute aux formes connues de son aîné la bourrée popularisée par l'opéra lulliste. Comme celle de Marais, la musique du jeune Sainte-Colombe paraît plus policée que celle de son père, sans les hardiesses – ou les maladresses ?

– d’écriture qui émaillent les *Concerts* de ce dernier, et montre ainsi son appartenance à une génération dominée par la figure du surintendant.

FRANÇOIS-PIERRE GOY

Des pièces avec basse continue ?

À la fin du XVII^e siècle à Paris, une querelle agite le monde de la viole de gambe : Jean Rousseau, auteur d’un *Traité de la viole* (1687), et le sieur Demachy, compositeur d’un recueil de *Pièces de viole* (1685), se disputent pour déterminer si l’identité de notre bel instrument est principalement harmonique ou mélodique. En résumé, Rousseau est d’avis que rien n’est plus beau sur la viole qu’un beau chant, Demachy lui répond que ne faire qu’une mélodie sur une viole est aussi ridicule que jouer du clavecin d’un seul doigt et que sa nature est de jouer en accords, dans l’esprit du luth.

Une fois l’enregistrement de l’intégrale des *Pièces de viole* de Marin Marais mené à son terme, mon envie était de me tourner vers le répertoire pour viole seule ; les magnifiques pièces de viole du fils Sainte-Colombe, peu jouées ni entendues, m’ont alors passionné. Leur écriture semble de prime abord très nue, avec très peu d’accords, j’ai donc pensé qu’elle allait en direction des propos de Jean Rousseau, un jeu de mélodie où le chant primerait.

Après plusieurs mois de travail, je n’en étais plus convaincu. De nombreux passages restaient étranges, sonnaient « faux », tant sur le plan rhétorique que du point de vue de l’écriture. Frustré, j’ai donc commencé à rajouter quelques accords. Peu à peu, la musique est devenue plus cohérente et expressive, les moments qui paraissaient maladroits trouvaient un sens évident, ces pièces semblaient revivre. Mais si ces dernières avaient tant besoin d’harmonie, pourquoi le fils Sainte-Colombe ne l’avait-il pas inscrite dans la partition ? Ou plutôt, si elle ne s’y trouvait pas, ne devait-elle pas alors être logiquement jouée par d’autres instruments ?

Si, en effet, les musiciens de la génération du père Sainte-Colombe composent à la viole seule avec ce jeu d'harmonie préconisé par Demachy, le fils Sainte-Colombe fait en revanche partie de la génération suivante de violistes, qui ajoute une partie de basse continue pour développer un jeu de plus en plus mélodique, tel Marin Marais dès son *Premier Livre* (1686-1689), ou ensuite Caix, Couperin, Dollé, Forqueray, etc. : il serait donc sensé que le fils Sainte-Colombe écrive lui aussi des pièces avec une basse continue, un accompagnement d'une seconde viole et d'un ou plusieurs instruments comme le théorbe et le clavecin.

Ces pièces de viole figurent justement dans un manuscrit de Philip Falle qui, après avoir copié les pièces originalement prévues pour être accompagnées avec leur basse continue, cesse de noter cette dernière, précisément à partir de l'endroit où apparaissent des œuvres de Sainte-Colombe le fils, sans que l'on connaisse les raisons de ce changement.

Une fois le travail de reconstruction de la basse continue engagé, les premières lectures avec Sarah van Oudenhove et Yoann Moulin ont confirmé la nécessité de poursuivre dans cette voie, nous donnant la sensation que les harmonies qui soutenaient la partie soliste la libéraient, la rendaient plus vivante et inscrivaient naturellement cette musique dans son époque, le début du XVIII^e siècle, dans un style classique français rappelant le Marin Marais des *Troisième* et *Quatrième Livres* (1711, 1717).

Il serait bien péremptoire d'affirmer que ces pièces ont été prévues pour être pourvues d'une basse continue. C'est une possibilité qui nous a séduits puis convaincus, mais nous ne pourrions probablement jamais en avoir la preuve absolue.

Tant de mystères demeurent quant à ces pièces et à l'identité de cette famille Sainte-Colombe ! Cela rappelle aussi l'humilité que nous autres « baroqueux » devons garder face à l'Histoire et au Temps : la recherche, les connaissances et les idées ne cessent d'évoluer, la réalité restant toujours mouvante, inaccessible et insaisissable, si fascinante.

RIC 466