



Le Printemps Baroque de Spa 2021 – 3^e édition

Ricercar Consort

Philippe Pierlot

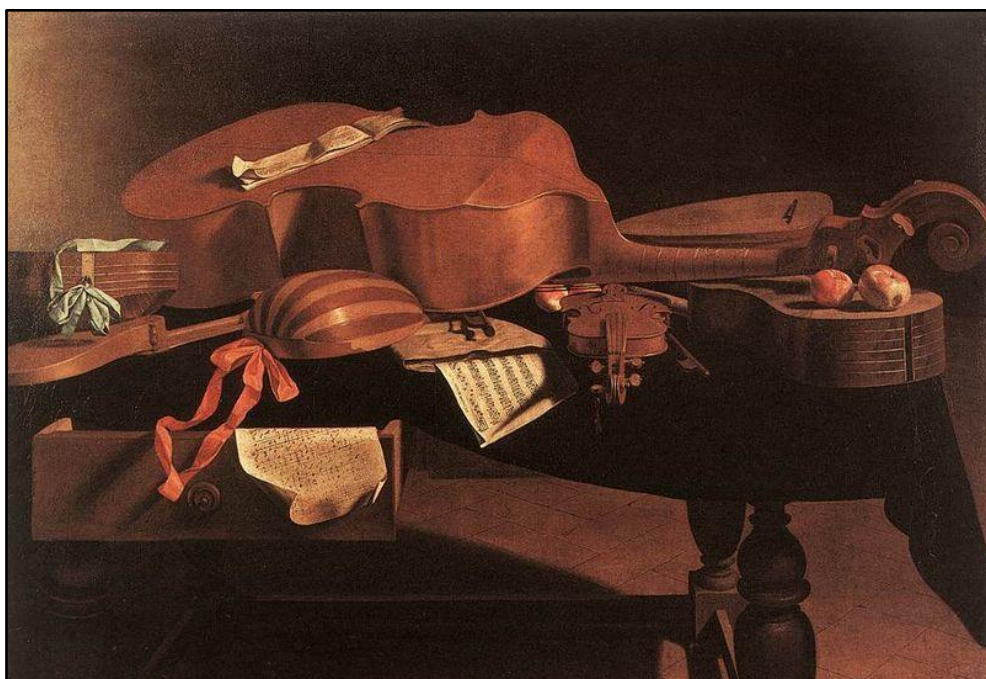
18 mai – 20h

Concert diffusé en streaming

« Violiste et maestro du *Ricercar Consort*, Philippe Pierlot apporte à la scène baroque une fraîcheur toujours empreunte de cohésion dans les œuvres majeures comme dans les perles oubliées »

Autour du *Tombeau les regrets de Monsieur de Sainte-Colombe*, le récital du Ricercar Consort s’articule autour des plus belles pièces du compositeur appelé par ses contemporains « l’Orphée de notre temps ». Le programme est complété par des transcriptions à trois violes, à l’instar des concerts que Sainte-Colombe donnait avec ses filles : une ambiance raffinée et distinguée dans le cadre intime de ces « concerts de ruelle ».

E. Baschenis (1617-1677), Instruments de musique.





C. Netscher (1635-1684), *La leçon de viole*.

Programme

DANS L'INTIMITÉ DE MONSIEUR DE SAINTE-COLOMBE

Ricercar Consort

Philippe Pierlot

Basse et dessus de viole

Lucile Boulanger, *basse de viole*

Myriam Rignol, *basse de viole*

Julien Wolfs, *clavecin*

Jacques CHAMPION DE CHAMBONNIERES (ca. 1601-1672)

Pavane "L'Entretien des Dieux"

MONSIEUR DE SAINTE-COLOMBE (XVIIe)

Concert XXVIIe La Bourasque

Bourrasque- Balet -Sarabande -Gavotte -Sarabande gaye

Concert XLIV "Tombeau Les Regrets"

*Tombeau Les Regrets – Quarillon - Apel de Charon - Les Pleurs - Joye des
Elizées*

Louis COUPERIN (ca. 1626-1661)

Chaconne

Louis COUPERIN

Suite à deux violes

Symphonie - Allemande - Courante - Chaconne - Canaries

Jean Baptiste LULLY (1632-1687)

Passacaille d'Armide

MONSIEUR DE SAINTE-COLOMBE (XVIIe)

Concert XLVIII "Le rapporté"

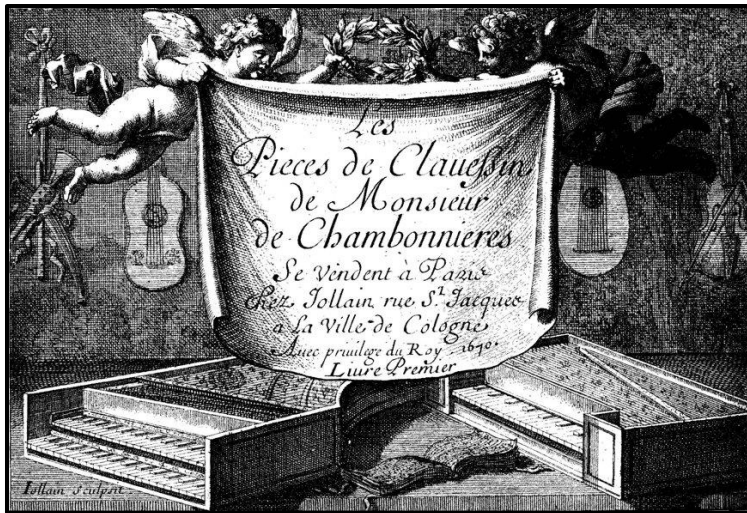
Le Rapporté - La belle. Passacaille du rapporté - Chacone rapportée

Marin MARAIS (1656-1728)

Deuxième Suite à III Violes

Caprice - Sarabande - Gigue





Un « Orphée de notre temps »

« Chacun sçait que c'est à la faveur de vos instructions, mais particulièrement de ce beau Port de main que vous nous avez enseigné, que la Viole surpasse avec avantage tous les autres Instrumens, parce qu'elle a reçeu par ce

moyen, celui d'imiter parfaitement les plus beaux traits, & toute la délicatesse du Chant. »¹

Des « génies excellents »

Sur Monsieur de Sainte-Colombe, ses élèves ne tarissent pas d'éloge. Pour Danoville, il est « l'Orphée de notre temps »², tandis que pour Jean Rousseau : « On ne peut douter que c'est en suivant ses traces que les plus habiles de ce temps se sont perfectionnez, particulièrement Monsieur Marais. »³ Car « c'est de luy en particulier que nous tenons ce beau port de main, qui a donné la dernière perfection à la Viole [...] C'est aussi à Monsieur de Sainte Colombe que nous sommes obligez de la septième corde qu'il a ajoutée [...] C'est luy enfin qui a mis les cordes filées d'argent en usage en France, & qui travaille continuellement à rechercher tout ce qui est capable d'ajouter une plus grande perfection à cet Instrument, s'il est possible. »⁴

Les contemporains de Chambonnières lui reconnaissent, pour le clavecin, une place identique à celle de Sainte-Colombe pour la viole. Ils louent « le beau toucher & la legereté de la main » ainsi que, dans ses compositions, « les beaux chants & les belles parties de l'harmonie meslées ensemble »⁵ mais lui opposent, parfois, l'originalité de Louis Couperin qui « excellait par la composition, c'est à dire par ses doctes recherches. Et cette maniere de jouer a esté estimée par les personnes sçavantes, à cause qu'elle est pleine d'accords, & enrichie de belles dissonances, de dessein, & d'imitation. »⁶

Enfin, avec Robert de Visée, le théorbe tient son héraut, comme en témoigne Le Gallois citant le compositeur, aux côtés de Chambonnières, Couperin et Sainte-

¹ Jean Rousseau, *Traité de la viole*, « Épitre à Monsieur de Sainte Colombe », Paris, 1687.

² Danoville, *L'art de toucher le dessus et basse de viole*, « Préface », Paris, 1687.

³ Jean Rousseau, *Traité de la viole*, p. 25.

⁴ Jean Rousseau, *Op. cit.*, p. 24-25.

⁵ Marin Mersenne, *L'Harmonie universelle*, « Préface générale au lecteur », Paris, Sébastien Cramoisy, 1636.

⁶ Le Gallois, *Lettre de Mr. Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris, Michallet, 1680, p.74.



Colombe comme un maître de son instrument, parmi « les génies excellents dont les ouvrages font l'admiration de tout le monde. »⁷

Des « concerts de ruelle »

Contrairement aux violons destinés aux réjouissances extérieures et à la danse, les violes clavecins, luth et théorbes sont dédiés principalement à la musique jouée « en particulier ». Instruments de l'intimité, pratiqués seul, grâce à leurs possibilités polyphoniques, ou en petit groupe, ils se font entendre dans la société restreinte des « concerts de ruelle ». Quelques musiciens, dont Sainte-Colombe, ouvrent ainsi leur porte à un public choisi : Sainte-Colombe

« donnoit même des Concerts chez lui, où deux de ses filles jouoient, l'une du dessus de Viole, et l'autre de la Basse, et formoient avec leur père un Concert à trois violes, qu'on entendait avec plaisir. »⁸

Le répertoire des concerts est constitué principalement de danses, danses stylisées destinées « aux plaisirs sérieux & tranquilles »⁹ d'auditeurs sédentaires. Organisées à partir du milieu du XVII^e siècle en suites, elles se succèdent, dans un ordre fixé peu au peu, selon un principe de dignité, des plus nobles (et plus lentes) aux plus animées. *La Pavane l'entretien des Dieux*, dont la riche écriture polyphonique convient à la majesté cette danse, inaugure ainsi magistralement la suite en sol mineur de Chambonnières. L'allemande, lente et d'une écriture souvent travaillée, occupe, dans la suite, la même place initiale que la pavane, suivie par les courantes, la sarabande et la gigue plus enlevée. Viennent enfin des danses au choix, menuet, gavotte, chaconne ou passacaille. Sainte-Colombe se montre ici très personnel car ses « concerts à deux violes » contiennent peu d'allemandes (la plupart des pièces initiales sont des ouvertures non chorégraphiques) et de courantes, mais valorisent en revanche les sarabandes, les gavottes et les giges, placées dans un ordre éloigné de celui canonique de la suite.

Si chacun de ces instruments joués « en particulier » possède un répertoire qui lui est propre, il n'est pas rare de constater des transferts de l'un à l'autre. D'Anglebert adapte ainsi pour clavecin des pièces pour luth¹⁰, tandis que de Visée publie ses

⁷ Le Gallois, *Op. cit.*, p. 61.

⁸ Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, Paris, 1732, p. 624.

⁹ Michel de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668, p. 274.

¹⁰ Ces transcriptions sont contenues dans le manuscrit autographe Rés. 89ter conservé à la Bibliothèque nationale de France.

*Pièces de théorbe et de luth*¹¹ en partition, afin qu'elles puissent être interprétées par « le violon, la viole et le clavecin ». De manière plus générale, une assez grande liberté règne dans l'instrumentation des « concerts ». Les *Meslanges*¹² de Du Mont contiennent ainsi une « Allemande pour l'Orgue (ou le Clavecin) & 3 Violes si l'on veut » tandis qu'à l'inverse, certains préludes des pièces vocales de ce même livre, destinées à trois violes, peuvent « aussi servir pour l'orgue ». S'inspirant de cette liberté, les interprètes de ce disque ont transcrits des pièces de Chambonnières et de Couperin pour trois violes, à la manière des concerts de Sainte-Colombe et de ses filles, dont le répertoire a disparu.

Tombeaux

Né au milieu du siècle parmi les luthistes, le tombeau musical reprend le geste de dédicace posthume propre à son antécédent poétique, honorant ainsi la mémoire d'un défunt, le plus souvent maître musicien ou encore, comme ici, intime : un père, des filles. Empruntant le cadre de l'allemande grave, dont le tempo lent, les mélodies aux notes répétées sur des rythmes pointés conviennent à la gravité de l'hommage funèbre, les tombeaux pour luth travaillent sans relâche sur des motifs conjoints et descendants, que leur fréquence ainsi que le titre des pièces (tombeau) autorisent à interpréter comme métaphores musicales de la chute dans la mort. Il en est ainsi du *Tombeau de Mesdemoiselles de Visée, Allemande de Mr. leur père* qui expose en son début l'idée descendante, reprise en imitation entre dessus et basse, et dont l'usage mesuré de tendres dissonances (frottement de seconde) et d'un chromatisme discret concourt au caractère élégiaque.

Loin de la discrète mélancolie des pièces pour luth ou théorbe, les tombeaux pour viole pratiquent un discours violement expressif, exaltant la dureté de la dissonance (souvent non préparée et parfois non résolue) et déroutant l'auditeur par une instabilité tonale permanente. Si la chute constitue toujours leur idée mélodique principale, la mise en scène de la mort suscite de nouvelles images : Sainte-Colombe le père donne à entendre les battements répétés des cloches du « carillon » funèbre, tandis que son fils évoque, par ses mélodies ondoyantes, le « passage du Styx ». Enfin, le chant de la viole, dont le timbre ainsi que la capacité à entretenir et à moduler les sons la rapproche de la voix, peut devenir déploration. Dans ces plaintes instrumentales, les effets de *vibrato*, notés précisément sur la partition, les ruptures de la ligne mélodique par des silences et l'usage d'intervalles descendants (seconde ou sauts dissonants pathétiques) sont mimétiques du tremblement ainsi que des défaillances de la voix éplorée. Le « Dernier adieu » du *Tombeau pour Monsieur Sainte Colombe le père*, dont la mélodie sans cesse interrompue procède par secondes descendantes, caractéristiques de la faiblesse de la voix dolente, en constitue un magnifique exemple.

Hommage posthume, déploration instrumentale, les tombeaux sont encore, en particulier quand ils n'ont pas de dédicace comme le *Tombeau Les regrets* de Sainte-Colombe, invitation à une méditation sur la mort. Aux côtés des vanités

¹¹ Robert de Visée, *Pièces de Théorbe et de luth mises en partition dessus et basse*, Paris, 1716.

¹² Henry Du Mont, *Meslanges à II, III, IV, et V parties avec la basse continue*, Paris, 1657.

picturales, dont les symboles, sablier ou fleurs bientôt fanées, disent la brièveté des choses humaines, ils nous rappellent, en une bouleversante leçon, l'injonction centrale du XVII^e siècle : *memento mori*, rappelle-toi que tu vas mourir.

Françoise Depersin (notice du CD « Monsieur de Sainte-Colombe et ses filles (MIRARE 2020 - MIR336).

Autour du *Tombeau les regrets* de Monsieur de Sainte-Colombe sont réunies plusieurs des plus belles pièces de « l'Orphée de notre temps », ainsi que des transcriptions à trois violes, à la manière des concerts que celui-ci donnait avec ses filles.



J. Boyer, *Basse, cahier de musique et épée*, 1693.