



Philippe Pierlot, dessus et basse de viole - **Lucile Boulanger**, basse de viole
Myriam Rignol, basse de viole (3,6 & 8) - **Rolf Lislevand**, théorbe (3 & 10)

MONSIEUR DE SAINTE-COLOMBE ET SES FILLES

Pièces en ré

1. Concert XLI^e Le Retour *parce qu'il faut retourner au signe de répétition avant commencer ce qui est en gigue. il y a un menuet et un balet tendre.*
Le retour - en gigue - en menuet - en gigue - en courante - balet tendre - en pianelle
2. Concert XXV^e La Caligie, *nom donné a la piece à l'honneur de Mme Sauzea, par Ste Colombe*
3. Suite à 3 violes (Louis Couperin)
Simphonie Allemande Courante Sarabande en Canon Canaries Chaconne
4. Concert XXVII^e La Bourasque, *parce qu'il commence en bourrasque. il y a un balet deux sarabandes Et une gavote*
Bourrasque - Balet - Sarabande - Gavotte - Sarabande gaye

Pièces en sol

5. Concert XLVIII^e Le rapporté *parce que ie l'ay porté en partie de la tablature à pincer, en musique. Il y a une passacaille appelée la belle et une chacone.*
Le rapporté - La belle. Passacaille du rapporté - Chaconne rapportée
6. Pavane L'entretien des Dieux (Jacques Champion de Chambonnieres)
7. Concert XLIV^e Le Tombeau *on finit sans y adiouster les chants Elizées comme contraire au reste*
Tombeau Les Regrets - Quarrillon - Appel de Charon - Les pleurs - Joye des Elizées - Les Elizées
8. Sarabande Jeunes Zephirs (Jacques Champion de Chambonnieres)

Pièces en do

9. Concert LXVI^e L'Infidelle *parce qu'il semble plein de reproches d'une partie à l'autre.*
10. Tombeau pour Mesdemoiselles De Visée (Robert de Visée)
11. Concert LIVE La Dubois *mlle dubois joue tout ce concert en perfection. L'ouverture Est en Allemande nommée La princesse par le R.P. Messier. 2 giges en bourrasque quoyqu'on les ioue assez posément un menuet et une chacone.*
La Princesse - Gigue en bourrasque - 2^e Gigue en bourrasque - Menuet - Chaconne Dubois - Gavote

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 reçu 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-Colombe comme un maître de son instrument, parmi « les genies excellens dont les ouvrages font l'admiration de tout le monde. »⁷

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.

7 - Le Gallois, *Op. cit.*, p. 61.

Des « concerts de ruelle »

Contrairement aux violons destinés aux réjouissances extérieures et à la danse, les violes, clavecins, luths 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 de 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 *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 transcrit 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.

8 - Evrard 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.

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

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 un maître musicien. 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 violemment 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. 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.

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 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

Philippe Pierlot Viole de Gambe

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Il se consacre à la musique de chambre, à l'oratorio et l'opéra, et partage son activité entre la viole de gambe et la direction. Il a adapté et restauré les opéras *Il Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi (dans une mise en scène de William Kentridge, donné régulièrement dans le monde entier depuis vingt ans, *Sémélé* de Marin Marais ou encore la *Passion selon Saint Marc* de Bach. Il aime provoquer des rencontres insolites avec la viole de gambe, suscitant des créations contemporaines ou revisitant les traditions populaires. Ses enregistrements les plus récents sont consacrés aux *Cantates* de Bach, *Membra Jesu nostri* de Buxtehude, Marin Marais.

En dehors des récitals et concerts donnés avec son ensemble, il affectionne particulièrement sa collaboration avec Jordi Savall et l'ensemble Hespèrion XXI.

Attachant une importance particulière à encourager et à parrainer les jeunes artistes, il a fondé depuis une quinzaine d'années avec des collègues un label discographique qui invite les musiciens à autoproduire leurs projets personnels. Installé dans la ville de Spa en Belgique, il y organise depuis l'Automne 2015 un séminaire international autour de la viole de gambe, un festival « Printemps Baroque de Spa » ainsi qu'un petit cycle de concerts estivaux où les jeunes artistes créatifs peuvent proposer leur vision de la musique ancienne aujourd'hui.

Philippe Pierlot enseigne à Spa lors de masterclass ou stages et est professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles

Lucile Boulanger Viole de Gambe

Lucile Boulanger débute la viole de gambe avec Christine Plubeau à l'âge de 5 ans et poursuit ses études auprès d'Ariane Maurette, Jérôme Hantaï et enfin Christophe Coin au CNSMD de Paris. Elle est lauréate de plusieurs prix internationaux (concours Bach-Abel de Köthen, Società Umanitaria de Milan ou Musica Antiqua de Bruges, ...)

Très sollicitée en tant que chambriste, elle se produit et enregistre avec de nombreux ensembles européens. Par ailleurs, elle se produit fréquemment en récital, en France comme à l'étranger. Ses deux disques en duo avec le claviériste Arnaud De Pasquale pour le label Alpha (Bach en 2012 puis C.P.E. Bach et Graun en 2015) ont été largement récompensés. Fin 2018 est paru un premier opus pour le label Harmonia Mundi consacré à Forqueray et son penchant vers la musique italienne pour violon.

Myriam Rignol Viole de Gambe

Originaire de Perpignan où elle fait ses premiers pas musicaux, Myriam RIGNOL se forme au CNSMD de Lyon, à la Hochschule für Musik de Cologne et au Conservatoire Royal de Bruxelles.

Invitée régulièrement en soliste, en ensemble ou en orchestre dans le monde entier, elle a reçu de nombreux prix internationaux, dont le Premier Prix du Concours International 2010 de musique ancienne de Yamanashi (Kōfu - Japon), ou encore le Second Prix ainsi que le Prix du Public au Concours International Musica Antiqua 2011 du MA Festival (Bruges - Belgique).

Elle est membre fondateur de l'ensemble « Les Timbres » avec la violoniste Yoko Kawakubo et le claveciniste Julien Wolfs, ensemble qui reçut le Premier Prix du prestigieux Concours de Musique de chambre de Bruges (Belgique – 2009) ainsi que le Prix de la Meilleure Création Contemporaine et qui se produit à présent régulièrement dans toute l'Europe et au Japon, et avec lequel elle a réalisé plusieurs enregistrements. Titulaire du CA de musique ancienne, elle a créé en 2011 la classe de viole de gambe du Conservatoire du Grand Besançon, où elle enseigne actuellement.

Rolf Lislevand Théorbe

Né en 1961 à Oslo, Rolf Lislevand étudie la guitare classique et entre ensuite à la Schola Cantorum Basiliensis en Suisse (Hopkinson Smith et Eugène Dombois).

Invité par Jordi Savall et Montserrat Figueras dans leurs diverses formations, il acquiert une parfaite connaissance de la musique pour viole de gambe du XVII^e siècle et découvre la musique vocale espagnole du XVI^e et XVII^e siècles.

Il fonde en 1993 l'ensemble Kapsberger où il propose une nouvelle conception artistique de la musique ancienne, donnant une nouvelle impulsion à toute une génération d'instrumentistes.

Conjointement au travail de son ensemble où il restitue la valeur d'une tradition musicale d'autrefois pour un public d'aujourd'hui, il réalise sa vision du répertoire soliste et s'impose comme un des luthistes de référence de notre époque, se produisant dans divers festivals d'Europe, aux Etats-Unis et en Orient.

Il enseigne à la Staatliche Hochschule für Musik de Trossingen et au CNSMD de Lyon.

An 'Orpheus of our time'

'Everyone knows that it is thanks to your instruction, and especially to the elegant carriage of the left hand you have taught us, that the viol honourably surpasses all other instruments, because by that means it has acquired the ability perfectly to imitate the finest characteristics and all the refinements of the human voice.'¹

'Excellent geniuses'

Monsieur de Sainte-Colombe's students were unstinting in their praise of him. For Danoville, he was 'the Orpheus of our time',² while for Jean Rousseau: 'We cannot doubt that it is by following in his footsteps that the most skilful players of this time have perfected their style, especially Monsieur Marais.'³ For, Rousseau continues,

... it is to him, in particular, that we owe that elegant carriage of the left hand [*beau port de main*] which added the final touch of perfection to the viol. . . It is also to Monsieur de Sainte Colombe that we are obliged for the seventh string that he added. . . And, finally, it is he who brought silver-spun strings into use in France, and who is constantly working to seek all that is capable of bestowing still greater perfection on this instrument, if that be possible.⁴

The contemporaries of Chambonnières acknowledged that he occupied, for the harpsichord, a place identical to that of Sainte-Colombe for the viol. They praised his 'beautiful touch and lightness of the hand' as well as, in his compositions, 'the lovely melodies and the fine harmonic parts combined',⁵ but sometimes contrasted these with the originality of Louis Couperin, who 'excelled in composition, that is to say, in his learned explorations. And this way of playing was esteemed by scholarly persons, because it is full of chords, and enriched with fine dissonances, structural subtleties [*dessein*] and imitations.'⁶

Finally, with Robert de Visée, the theorbo too had its leading figure, as Le Gallois testifies, mentioning that composer alongside Chambonnières, Couperin and Sainte-Colombe as a master of his instrument, among 'the excellent geniuses whose works are admired by everyone'.⁷

1 - Jean Rousseau, *Traité de la viole*, 'Épître à Monsieur de Sainte Colombe' (Paris: 1687).

2 - Danoville, *L'art de toucher le dessus et basse de viole*, 'Préface' (Paris: 1687).

3 - Rousseau, op. cit., p.25.

4 - Ibid. pp.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.

7 - Ibid., p.61.

‘Concerts de ruelle’

Unlike the violin, which was used for outdoor festivities and dances, the viol, the harpsichord, the lute and the theorbo were employed chiefly for music played *en particulier*, ‘in private’. These intimate instruments, which could be played by a single person, thanks to their polyphonic capacities, or in small groups, were heard in the small circles of ‘concerts de ruelle’.⁸ Some musicians, including Sainte-Colombe, opened their doors to a select audience: Sainte-Colombe ‘even gave concerts at home, where two of his daughters played, one on the treble viol and the other on the bass, and formed with their father a consort of three viols, which was heard with pleasure’.⁹ The repertory of these concerts consisted mainly of dances of a stylised variety, intended for ‘the serious and tranquil pleasures’¹⁰ of sedentary listeners. Such dances were organised from the middle of the seventeenth century onwards into suites, succeeding one another, in an order that gradually became fixed, according to a principle of dignity, from the noblest (and slowest) to the most animated. The *Pavane L’Entretien des Dieux* (The conversation of the gods), whose rich polyphonic texture suits the majesty of the eponymous dance, opens the Suite in G minor by Chambonnières. The allemande, slow and often elaborate in style, occupies the same initial place in the suite as the pavane, followed by the courante, the sarabande and the livelier gigue. Finally, there were a number of optional dances: minuet, gavotte, chaconne or *passacaille*. Sainte-Colombe displays very personal taste in this respect, because his ‘concerts à deux violes’ contain few allemandes (most of the opening movements are non-choreographic overtures) and courantes, but on the other hand give pride of place to sarabandes, gavottes and giges, arranged in an order far removed from the canonical one of the suite. Although each of these instruments played ‘in private’ had its own repertory, it is not uncommon to find transfers from one to another. Hence, for example, D’Anglebert adapted lute pieces for harpsichord,¹¹ while Robert de Visée published his *Pièces de theorbe et de luth* in score, so that they could be played on ‘the violin, the viol and the harpsichord’. More generally, considerable freedom prevailed in the scoring of *concerts*. Thus the *Meslanges* of Du Mont contain an ‘Allemande for the organ (or the harpsichord) and three viols if so desired’, while, conversely, some preludes to the vocal pieces in the same collection, intended for three viols, may ‘also serve for the organ’.¹² Inspired by this freedom, the performers on this disc have transcribed pieces by Chambonnières and Couperin for three viols, after the fashion of the concerts given by Sainte-Colombe and his daughters, whose repertory has disappeared.

8 - That is, literally, ‘chamber concerts’ given in a room in a private house, often a bedchamber (*ruelle*) but used for receptions. The French word ‘ruelle’ is itself sometimes used in the sense of both ‘room’ and ‘reception’ in seventeenth-century English. (Translator’s note)

9 - Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français* (Paris: 1732), p.624.

10 - Michel de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux* (Paris: 1668), p.274.

11 - These transcriptions are to be found in the autograph manuscript Rés. 89ter, now in the Bibliothèque Nationale de France.

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

Tombeaux

The musical *tombeau* (literally 'tomb', more freely 'memorial'), which first appears in the middle of the seventeenth century among the lute composers, adopts the gesture of posthumous dedication characteristic of its poetic antecedent, thus honouring the memory of a deceased person, most often the musician who had taught its composer. Borrowing the formal framework of the *allemande grave*, whose slow tempo and melodies with repeated notes on dotted rhythms make it admirably suited to the gravity of a funeral homage, *tombeaux* for lute relentlessly develop descending motifs in conjunct intervals; given both their frequency and the generic title *tombeau*, it is permissible to interpret these as musical metaphors of a dying fall. Such is the case with the *Tombeau de Mesdemoiselles de Visée, Allemande de Mr. leur père* (Memorial of Mesdemoiselles de Visée: Allemande by their father): it states the descending idea at its very beginning, repeated in imitation between treble and bass voices, and its measured use of tender dissonances (clashes of a second) and discreet chromaticism contributes to the elegiac character. Far from the discreet melancholy of lute or theorbo pieces, *tombeaux* for viol practise a violently expressive discourse, exalting the harshness of dissonance (often unprepared and sometimes unresolved) and disconcerting the listener with permanent tonal instability. If the dying fall is still their main melodic idea, the dramatisation of death gives rise to new images: Sainte-Colombe *père* lets us hear the repeated tolling bells of the funeral 'carillon'. Finally, the singing line of the viol, whose timbre and ability to sustain and modulate notes bring it close to the voice, can itself become lamentation. In these instrumental complaints, vibrato effects, precisely notated in the score, sudden breaks caused by rests in the melodic line, and the use of descending intervals (seconds or pathetic dissonant leaps) imitate the trembling and breaking of a tearful voice. In addition to their roles as posthumous homages and instrumental laments, *tombeaux* are also, especially when they do not have a dedication like Sainte-Colombe's *Tombeau Les Regrets*, an invitation to meditate upon death. Alongside the *vanitas* paintings of the period, whose symbols, the hourglass or quickly fading flowers, bespeak the brevity of human existence, they remind us, in a deeply moving lesson, of the seventeenth century's central injunction: *memento mori*, remember you will die.

Françoise Depersin

Translation: Charles Johnston

Philippe Pierlot Viole de gambe

Philippe Pierlot was born in Liège. After teaching himself the guitar and the lute, he turned to the viola da gamba, which he studied with Wieland Kuijken. He is active in the fields of chamber music, oratorio and opera, and divides his activities between the viola da gamba and conducting. He has edited and revived the operas *Il ritorno d'Ulisse* (Monteverdi – a production by William Kentridge regularly staged around the world for the past twenty years) and *Sémélé* (Marin Marais), and Bach's *St Mark Passion*. He enjoys bringing about unexpected encounters with the viola da gamba by commissioning contemporary works or revisiting folk traditions. His most recent CDs have been devoted to cantatas by Bach, Buxtehude's *Membra Jesu nostri* and pieces by Marin Marais. In addition to recitals and concerts with his ensemble, he especially enjoys working with Jordi Savall and the ensemble Hespèrion XXI.

He attaches special importance to encouraging and promoting young artists. Some fifteen years ago, along with colleagues, he founded a record label that invites musicians to produce their personal projects. He resides in the Belgian town of Spa, where since the autumn of 2015 he has organised an international seminar focusing on the viola da gamba, the Printemps Baroque de Spa festival and a short series of summer concerts at which young creative artists can present their vision of early music today.

Philippe Pierlot teaches masterclasses and courses at Spa and is a professor at the Royal Conservatory in Brussels.

Lucile Boulanger Viole de gambe

Lucile Boulanger began the viola da gamba with Christine Plubeau at the age of five, before continuing her studies with Ariane Maurette, Jérôme Hantaï, and finally Christophe Coin at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) de Paris.

She has won several international prizes, notably from the Bach-Abel Competition in Köthen, the Società Umanitaria in Milan and Musica Antiqua in Bruges.

Highly sought after as a chamber musician, she has performed and recorded with many European ensembles. In addition, she frequently gives recitals in France and abroad. Her two duo recordings with the keyboard player Arnaud De Pasquale for the Alpha label (Bach in 2012, C. P. E. Bach and Graun in 2015) have received many distinctions in the press.

Her first recording for the Harmonia Mundi label, devoted to Forqueray and his penchant for Italian violin music, was released in late 2018.

Myriam Rignol Virole de gambe

Originally from Perpignan, where she began her musical education, Myriam Rignol studied at the CNSMD de Lyon, the Hochschule für Musik in Cologne and the Royal Conservatory of Brussels.

She is regularly invited to appear as a soloist or with ensembles or orchestras in many countries, and has won many international prizes, including First Prize at the 2010 International Early Music Competition in Yamanashi (Kōfu, Japan) and Second Prize and Audience Prize at the International Musica Antiqua Competition 2011 in the MA Festival (Bruges).

She is a founder member of the ensemble Les Timbres with violinist Yoko Kawakubo and harpsichordist Julien Wolfs, which received First Prize and the Best Contemporary Creation Prize at the prestigious Bruges Chamber Music Competition (2009). The group now performs regularly throughout Europe and in Japan and has made several recordings.

A qualified teacher of early music (CA), she founded in 2011 the viola da gamba class at the Conservatoire du Grand Besançon, where she currently gives classes.

Rolf Lislevand Theorbo

Born in Oslo in 1961, Rolf Lislevand studied classical guitar and then entered the Schola Cantorum Basiliensis (Switzerland) to work with Hopkinson Smith and Eugène Dombois. He was invited by Jordi Savall and Montserrat Figueras to accompany them in their various ensembles, where he acquired in-depth knowledge of seventeenth-century French music for viola da gamba and discovered the Spanish vocal music of the sixteenth and seventeenth centuries.

In 1993 he founded the Ensemble Kapsberger, in which he proposed a new artistic conception of early music, stimulating a whole generation of instrumentalists.

Alongside the work of his ensemble in reconstructing the musical tradition and values of an earlier period for a modern audience, he forged his conception of the solo repertoire while establishing his position as one of the benchmark lutenists of our time, appearing at numerous festivals in Europe, the United States and the Middle and Far East. He teaches at the Staatliche Hochschule für Musik de Trossingen and the CNSMD de Lyon.

Ein „Orpheus unserer Zeit“

„Jedermann weiß, dass es Eurer Unterweisung zu verdanken ist, und hier insbesondere der schönen Handhaltung, welche Ihr uns beigebracht habt, dass die Gambe alle anderen Instrumente rühmlich überragt, denn dadurch hat sie die Fähigkeit erworben, aufs Vollkommenste die schönsten Eigenschaften, & die ganze Zierlichkeit des Gesanges nachzuahmen.“¹

„Vortreffliche Genies“

Monsieur de Sainte-Colombes Schüler waren voll des Lobes über ihren Lehrer. Für Danoville war er „der Orpheus unserer Zeit“², während Jean Rousseau schreibt: „Es steht außer Zweifel, dass sich die geschicktesten [Musiker] dieser Zeit dadurch vervollkommen haben, dass sie in seine [Sainte-Colombes] Fußstapfen getreten sind, insbesondere Monsieur Marais.“³ Denn „vor allem ihm haben wir diese schöne Handhaltung [„port de main“] zu verdanken, die der Gambe erst die letzte Vollendung verliehen hat. [...] Auch sind wir Monsieur de Sainte-Colombe zu Dank verpflichtet für die siebente Saite, welche er der Gambe hinzufügte. [...] Er war es schließlich, der den Gebrauch der mit Silber umspinnenen Saiten in Frankreich eingeführt hat, und der unablässig nach allem forscht, was diesem Instrument eine größere Perfektion geben kann, soweit dies überhaupt noch möglich ist.“⁴

Den Zeitgenossen Chambonnières zufolge hatte dieser Komponist für das Cembalo den gleichen Stellenwert wie Sainte-Colombe für die Gambe. Sie lobten „den schönen Anschlag und die Leichtigkeit der Hand[haltung]“ sowie in seinen Kompositionen „die schönen, miteinander vermischten Melodien und Harmonien“⁵, aber stellten ihm durchaus die Originalität Louis Couperins gegenüber, der „sich als Tonsetzer, das heißt, durch seine gelehrten Forschungen hervorgetan hat. Und diese Art des Spielens wurde von Sachkundigen geschätzt, weil sie voller Akkorde ist und durch wunderschöne Dissonanzen, Motivzeichnungen und Imitationen bereichert wird.“⁶

Schließlich konnte Robert de Visée als „Herold“ der Theorbe gelten, wie Le Gallois bezeugt, welcher den Komponisten neben Chambonnières, Couperin und Sainte-Colombe als Meister seines Instruments anführt, unter den „vortrefflichen Genies, deren Werke von jedermann bewundert werden“.⁷

1 - Jean Rousseau, *Traité de la viole*, „Épître à Monsieur de Sainte Colombe“, Paris 1687.

2 - Danoville, *L'art de toucher le dessus et basse de viole*, „Préface“ (Vorwort), Paris 1687.

3 - Rousseau, *a. a. O.*, S. 25.

4 - *Ebda.* S. 24 f.

5 - Marin Mersenne, *L'Harmonie universelle*, „Préface générale au lecteur“, Sébastien Cramoisy, Paris 1636.

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

7 - Le Gallois, *a. a. O.*, S. 61.

Die sog. „Concerts de ruelle“

Im Gegensatz zur Violine, die zur musikalischen Unterhaltung außerhalb und beim Tanz eingesetzt wurde, waren Gambe, Cembalo, Laute und Theorbe hauptsächlich für die Musikausübung „en particulier“, also für die „Hausmusik“ gedacht. Es handelt sich um Instrumente für den privaten Bereich, die dank ihrer polyphonen Möglichkeiten solistisch oder in kleinen Gruppen gespielt werden können, und so waren sie in den begrenzten Zirkeln der sog. „Concerts de ruelle“⁸ zu hören. Einige Musiker, darunter auch Sainte-Colombe, öffneten einem ausgesuchten Publikum ihre Türen: Sainte-Colombe „gab sogar Konzerte in seinem eigenen Hause, wobei zwei seiner Töchter spielten, eine die Diskant- und die andere die Bassgambe, und so mit ihrem Vater ein Konzert mit drei Gamben bildeten, welchem man mit Vergnügen lauschte.“⁹

Das Konzertrepertoire bestand hauptsächlich aus diversen stilisierten Tänzen, die für die „ernsthaften und ruhigen Vergnügungen“¹⁰ sitzender Zuhörer bestimmt waren. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden diese Tänze in sog. Suiten in einer geregelten Abfolge angeordnet, welche allmählich nach einem Prinzip würdiger Angemessenheit Verfestigung erfuhr, von den edelsten (und langsamsten) hin zu den lebhaftesten Tänzen. Die „Pavane l'entretien des Dieux“ (die Unterhaltung der Götter), deren reichhaltiger polyphoner Tonsatz dem Majestätischen dieses Tanzes entspricht, eröffnet meisterlich die Suite in g-Moll von Chambonnières. Die Allemande, langsam und oft mit einem aufs Feinste ausgearbeiteten Tonsatz, nimmt in der Suite die gleiche Stelle zu Beginn ein wie die Pavane, gefolgt von der Courante, der Sarabande und der lebhafteren Gigue. Schließlich folgen darauf noch Tänze nach Wahl, wie etwa Menuett, Gavotte, Chaconne oder Passacaille. Sainte-Colombe zeigt hier einen sehr persönlichen Geschmack, weil seine „Concerts à deux violes“ nur wenige Allemandes enthalten (die meisten Einleitungssätze sind nicht-choreographische Ouvertüren) sowie Courantes; sie stellen verstärkt die Sarabanden, Gavottes und Giges heraus, und zwar in einer weit vom verbindlichen Kanon der Suite entfernten Abfolge.

Auch wenn jedes dieser „en particulier“ gespielten Instrumente über ein eigenes Repertoire verfügte, so war es doch nicht ungewöhnlich, dass es Übertragungen vom einen zum anderen gab. D'Anglebert bearbeitete etwa Lautenstücke für Cembalo¹¹, während Robert de Visée seine „Pièces de théorbe et de luth“¹² in einem Notendruck veröffentlichte, so dass sie auf „der Violine, der Gambe und dem Cembalo“ gespielt werden konnten. Allgemeiner herrschte eine große Freiheit

8 - Einem frz.-dt. Wörterbuch von 1724 nach bedeutet *ruelle* „ein Gäßlein; der Gang zwischen einem Bette und der Wand; ein Alcove [sic!] oder einer Standesfrauen Schlafgemach“. Es handelt sich also hier im wörtlichen Sinne praktisch um eine Art „Kammerkonzerte“ im zutiefst häuslichen Rahmen. Anm. d. Ü.

9 - Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, Paris 1732, S. 624.

10 - Michel de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668, S. 274.

11 - Diese Transkriptionen befinden sich in der autographen Handschrift Rés. 89ter, im Bestand der Bibliothèque nationale de France.

bei der Instrumentierung von sog. „Concerts“¹³. Die „Meslanges“¹⁴ von Du Mont enthalten so etwa eine „Allemande pour l’Orgue (ou le Clavecin) & 3 Violes si l’on veut“ (eine Allemande für die Orgel {oder Cembalo} und drei Gamben, falls gewünscht), während umgekehrt einige Vorspiele zu den Vokalstücken derselben Sammlung, welche eigentlich für drei Gamben geschrieben wurden, „auch für die Orgel dienen“ können. Die an dieser Einspielung Mitwirkenden wurden von dieser Freizügigkeit angeregt und haben Stücke von Chambonnières und Couperin für drei Gamben bearbeitet, nach der Art der „Konzerte“ von Sainte-Colombe und seinen Töchtern, deren Repertoire verschollen ist.

Tombeaux

Die in der Mitte des 17. Jahrhunderts unter den Lautenisten aufgekommene Tradition des „Tombeau“ (franz. für ‚Grabmal‘, im weiteren Sinne auch ‚musikalisches Denkmal‘) stellt eine posthume, für ihr poetisches Antezedens charakteristische Widmung dar; es handelt sich hierbei um eine Instrumentalkomposition zum Gedenken an einen Verstorbenen, in der Regel den Lehrmeister des Komponisten. Die Form ist der Allemande *grave* entnommen, deren langsames Tempo und Melodien mit repetierten Noten auf pointierten Rhythmen dem Ernst der Trauerhuldigung angemessen sind. Die „Tombeaux“ für Laute entfalten unentwegt miteinander verbundene und absteigende Motive, welche man aufgrund der Frequenz sowie auch des Titels der Stücke (Tombeau) regelrecht als musikalische Metaphern des „Todes-Falles“ interpretieren kann. So etwa bei dem „Tombeau de Mesdemoiselles de Visée, Allemande de Mr. leur père“ (Tombeau der Mesdemoiselles de Visée, Allemande von ihrem Herrn Vater), welches gleich zu Beginn die Idee des „Absteigenden“ vorstellt, das imitatorisch zwischen „Dessus“ (Diskant) und „Basse“ (Bass) wiederholt wird, und bei dem die gemäßigte Verwendung zarter Dissonanzen (Sekundreibungen) sowie eine diskrete Chromatik zum elegischen Charakter beitragen.

Fern von der sanften Melancholie der Stücke für Laute oder Theorbe sind die „Tombeaux“ für die Gambe von einer heftig-expressiven Klangrede geprägt, welche die Härte der Dissonanz hervorhebt (letztere ist oft unvorbereitet und zuweilen auch nicht aufgelöst) und die den Hörer durch eine permanente tonale Instabilität verwirrt. Auch wenn der „Todes-Fall“ noch stets die melodische Hauptidee darstellt, so schafft die Inszenierung des Todes doch neue Bilder: Monsieur de Sainte-Colombe „le père“ (der Ältere) etwa lässt das wiederholte Schlagen des Trauer-„Carillons“

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

13 - „Concerto [ital.] Concert [gall.] bedeutet [1. ...] [2. eine sowohl Vocal- als Instrumental- Cammer-Music. d. i. ein Stück, das Concerto heißt.“ In: Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 179. Anm. d. Ü.

14 - Henry Du Mont, *Meslanges à II, III, IV, et V parties avec la basse continue*, Paris 165

vernehmen. Schließlich kann der „Gesang“ der Gambe, deren Klangfarbe sowie die Fähigkeit, Töne zu halten und zu modulieren, sie der menschlichen Stimme annähern, selbst zu einer Klage werden. In diesen instrumentalen Klagegesängen imitieren präzise in der Notenschrift vermerkte Vibratoeffekte, Brüche in der Melodie durch Pausen sowie die Verwendung absteigender Intervalle (Sekunden oder pathetische Dissonanzsprünge) das Beben und Versagen einer tränenerstickten Stimme.

Die „Tombeaux“ als posthume Huldigung und instrumentale Klage stellen zudem, insbesondere, wenn sie keine Widmung tragen wie etwa Sainte-Colombes „Tombeau Les Regrets“, eine Aufforderung zum Nachsinnen über den Tod dar. Neben den „Vanitas“-Stillleben, deren Attribute, wie etwa eine Sanduhr oder verwelkende Blumen, die Vergänglichkeit alles Irdischen symbolisieren, erinnern sie einen in einer zutiefst ergreifenden Lektion an den zentralen Sinnspruch des 17. Jahrhunderts, das mahnende *Memento mori*, gedenke, dass du sterben wirst!

Françoise Depersin

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Philippe Pierlot Viola da gamba

Philippe Pierlot wurde im belgischen Lüttich geboren. Nachdem er sich das Gitarren- und Lautenspiel autodidaktisch angeeignet hatte, studierte er Viola da gamba bei Wieland Kuijken. Seine Tätigkeitsbereiche als Gambist und Dirigent umfassen sowohl Kammermusik als auch Oratorium und Oper. Pierlot adaptierte und restaurierte die beiden Opern *Il ritorno d'Ulisse in patria* von Monteverdi (in der Inszenierung von William Kentridge, mit Aufführungen weltweit seit gut zwanzig Jahren) und *Sémélé* von Marin Marais sowie die *Markuspassion* von J. S. Bach. Philippe Pierlot ist daran gelegen, ungewöhnliche musikalische Kombinationen mit der Gambe und das zeitgenössische Musikschaffen zu fördern sowie auch volksmusikalische Traditionen wieder aufzugreifen. Die jüngsten CD-Einspielungen Pierlots umfassen Kantaten von J. S. Bach, den Buxtehude-Zyklus *Membra Jesu nostri* sowie Werke von Marin Marais.

Neben den Rezitalabenden und Konzerten mit seinem eigenen Ensemble ist ihm die Zusammenarbeit mit Jordi Savall und dem Ensemble Hespèrion XXI besonders wichtig.

Die Förderung des künstlerischen Nachwuchses liegt Pierlot ebenfalls sehr am Herzen. Vor ca. 15 Jahren gründete Philippe Pierlot sein eigenes Musikerlabel, welches anderen Künstlern für deren eigene Produktionen offen steht. Philippe Pierlot lebt im belgischen Spa; dort richtet er seit Herbst 2015 internationale Begegnungen rund um die Viola da gamba aus, ebenso wie das Festival „Printemps Baroque de Spa“. Hinzu kommt ein Zyklus mit Sommerkonzerten, bei denen junge, kreative Nachwuchskünstler ihre Vision Alter Musik in der heutigen Zeit präsentieren können.

Philippe Pierlots Unterrichtstätigkeit erstreckt sich auf Meister- und Musikkurse in Spa sowie eine Professur am Königlichen Konservatorium Brüssel.

Lucile Boulanger Viola da gamba

Lucile Boulanger begann im Alter von fünf Jahren mit dem Gambenunterricht bei Christine Plubeau, bevor sie ihre Ausbildung am Pariser CNSMD bei Ariane Maurette, Jérôme Hantaï sowie Christophe Coin fortsetzte.

Lucile Boulanger ist Preisträgerin mehrerer internationaler Wettbewerbe (so etwa beim Internationalen Viola-da-gamba-Wettbewerb Bach-Abel in Köthen, bei der Società Umanitaria in Mailand oder auch beim Festival Musica Antiqua in Brügge).

Die Gambistin ist eine gefragte Kammermusikerin; in dieser Eigenschaft hat sie bisher an etlichen Produktionen und Einspielungen mit diversen europäischen Ensembles mitgewirkt. Darüber hinaus tritt sie regelmäßig in Frankreich und im Ausland mit Rezitalen in Erscheinung. Ihre beiden Einspielungen zusammen mit dem Cembalisten Arnaud De Pasquale bei dem Label Alpha (Bach 2012 sowie C. P. E. Bach und Graun 2015) wurden mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht.

Ende 2018 erschien ihre erste CD bei dem Label Harmonia Mundi; diese ist Forqueray und seinem Interesse für das italienische Repertoire für Violine gewidmet.

Myriam Rignol Viola da gamba

Myriam Rignol stammt aus Perpignan, wo sie auch ihre musikalische Ausbildung begann; sie studierte anschließend am CNSMD in Lyon, an der Hochschule für Musik in Köln sowie dem Königlichen Konservatorium in Brüssel.

Sie wird regelmäßig eingeladen, als Solistin oder Mitglied von Ensembles oder Orchestern in zahlreichen Ländern zu gastieren, und ist Preisträgerin etlicher internationaler Wettbewerbe, so erhielt sie etwa den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb für Alte Musik 2010 in Yamanashi (Kōfu, Japan) sowie den zweiten Preis und Publikumspreis beim Internationalen Musica Antiqua Wettbewerb 2011 beim MA Festival (Brügge, Belgien).

Die Gambistin ist Gründungsmitglied des Ensembles Les Timbres, zusammen mit der Violinistin Yoko Kawakubo und dem Cembalisten Julien Wolfs. Dieses Ensemble erhielt den 1. Preis beim renommierten Brügger Kammermusikwettbewerb (2009) sowie den Preis für das beste zeitgenössische Schaffen; es tritt seitdem regelmäßig in ganz Europa und in Japan in Erscheinung. Inzwischen liegen auch mehrere Einspielungen des Ensembles vor.

Myriam Rignol besitzt die Lehrbefähigung im Bereich Alte Musik („Certificat d’aptitude“); in dieser Eigenschaft gründete sie 2011 die Viola-da-gamba-Klasse am Conservatoire du Grand Besançon, wo sie derzeit auch unterrichtet.

Rolf Lislevand Theorbe

Rolf Lislevand, 1961 in Oslo geboren, studierte zunächst klassische Gitarre und ging anschließend an die Schweizer Schola Cantorum Basiliensis; dort setzte er sein Studium bei Hopkinson Smith und Eugène Dombois fort, bevor er von Jordi Savall und Montserrat Figueras zur Mitwirkung in ihren jeweiligen Ensembles eingeladen wurde. Rolf Lislevand konnte sich so aus erster Hand fundierte Kenntnisse der Literatur des 17. Jahrhunderts für Viola da gamba sowie der spanischen Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts aneignen.

1993 gründete er das Ensemble Kapsberger mit dem Ziel einer neuen künstlerischen Konzeption der Alten Musik und vermittelte auf diese Weise einer ganzen Instrumentalisten-Generation neue Impulse.

Parallel zu der Arbeit mit seinem Ensemble, bei der er die Bedeutung der damaligen Musiktradition für ein heutiges Publikum wieder herstellt, setzt er seine ganz eigene Auffassung des Solo-Repertoires um und etablierte sich so gleichzeitig als einer der weltweit führenden Lautenisten unserer Zeit, mit Auftritten bei zahlreichen Festivals in Europa, den Vereinigten Staaten sowie im Nahen Osten.

Rolf Lislevand unterrichtet an der staatlichen Hochschule für Musik Trossingen sowie am CNSMD Lyon.

Enregistrement réalisé du 7 au 10 décembre 2016 à la Chapelle de l'Immaculée à Nantes / Prise de son : Aline Blondiau / Montage : Grégory Beaufays et Philippe Pierlot / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Tableau : Portrait en pied de la marquise de Pompadour de Maurice Quentin de La Tour, Paris, musée du Louvre, D.A.G. Photo (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Laurent Chastel / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria. /
© & © MIRARE 2020, MIR 336

www.mirare.fr

Ricercar Consort

Philippe Pierlot, dessus et basse de viole (Thomas Allred, 1635)

Lucile Boulanger, basse de viole (Barak Norman, 1713)

Myriam Rignol, basse de viole

Rolf Lislevand, théorbe



Photo : © François-René Martin

