

The background of the album cover is a classical painting. It depicts a double bass (cello) leaning against a chair with a purple upholstered seat and a gold fringe. An open music book with several pages of handwritten musical notation is placed on the chair. The scene is set in a room with a stone wall and a doorway in the background. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the wood, fabric, and paper.

● harmonia
mundi

MARIN MARAIS

Tombeau

pour Monsieur
de Sainte-Colombe

*J.B. Oudry
1734*

La Rêveuse

FLORENCE BOLTON & BENJAMIN PERROT

MARIN MARAIS (1656-1728)

Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe

Pièces de viole du Deuxième livre (1701)

Suite pour viole et basse continue en mi mineur / *in E minor*

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. Prélude (96) | 2'33 |
| 2 | II. Allemande (98) | 2'24 |
| 3 | III. Sarabande à l'Espagnol (101) | 3'12 |
| 4 | IV. Gigue (102) | 2'48 |
| 5 | V. Tombeau pour M. de Ste Colombe (109) | 6'52 |
| 6 | Chaconne en rondeau (82) | 4'39 |

Suite pour viole et basse continue en ré mineur / *in D minor*

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 7 | I. Prélude (22) | 2'00 |
| 8 | II. Ballet en rondeau (19) | 4'45 |
| 9 | III. La Polonoise (40) | 1'52 |
| 10 | IV. Cloches ou Carillon (38) | 4'51 |

MONSIEUR DE SAINTE-COLOMBE (ca.1640-ca.1700)

- | | | |
|----|---|------|
| 11 | Concert XLIV^e : Tombeau <i>Les Regrets</i>
[Les Regrets - Carillon - Appel de Charon - Les Pleurs - Joie des Élysées - Les Élysées]
(<i>Concerts a deux violes esgales du Sieur de Ste Colombe, Paris, BN Rés. Vma ms. 866</i>) | 5'50 |
|----|---|------|

MARIN MARAIS

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | Fantaisie en la majeur / <i>in A major</i> (142) | 4'46 |
|----|---|------|

ROBERT DE VISÉE (ca.1650-1730)

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | Chaconne en sol majeur / <i>in G major</i>
(Manuscrit Vaudry de Saizenay, Bibliothèque de Besançon) | 5'27 |
|----|---|------|

MARIN MARAIS

- | | | |
|----|---|-------|
| 14 | Couplets de Folies (Folies d'Espagne) (20)
(Couplets 1-5, 7, 9-11, 17, 21-22, 26, 18-19, 29-30, 27, 31, 28) | 11'04 |
|----|---|-------|

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 15 | Les Voix Humaines (63) | 3'36 |
|----|-------------------------------|------|

La Rêveuse

Florence Bolton et Benjamin Perrot

Florence Bolton, *basse de viole*

Emily Audouin, *basse de viole*

Carsten Lohff, *clavecin*

Benjamin Perrot, *théorbe et guitare baroque*

N. B. : Les numéros indiqués entre parenthèses correspondent à la numérotation des pièces dans l'édition originale
The numbers in brackets correspond to the numbering of the pieces in the original manuscript.

Florence Bolton

Basse de viole 7 cordes François Bodart 2010 d'après Barak Norman
Archet Fausto Cangelosi
[1-12, 14-15]

Emily Audouin

Basse de viole 7 cordes Judith Kraft 2011 d'après Guillaume Barbey
Archet Craig Ryder
[1, 3-6, 8-12, 14]

Carsten Lohff

Clavecin deux claviers Philippe Humeau 1980 d'après Antoine Vater
[2-4, 6, 8, 10, 12, 14]

Benjamin Perrot

Théorbe Maurice Ottiger 2005 d'après Matteo Sellas [1-8, 10, 12-13, 15]
Guitare baroque Stephen Murphy 2002 d'après Antonio Stradivari [9, 14]

*J'entends déjà partout les charrettes courir,
Les maçons travailler, les boutiques s'ouvrir :
Tandis que dans les airs mille cloches émues
D'un funèbre concert font retentir les nues : (...)
Ce n'est qu'à prix d'argent qu'on dort en cette ville.
Il faudrait, dans l'enclos d'un vaste logement,
Avoir loin de la rue un autre appartement.*

Nicolas Boileau, *Les Embaras de Paris*, Satires, VI.

Changer de quartier

Marin Marais vit le jour à Paris, en 1656, paroisse Saint-Médard sur la rive gauche, un quartier populaire et bruyant, baigné par les eaux sales de la Bièvre, à l'ombre de la montagne Sainte-Geneviève. Il aurait dû être maître cordonnier, comme son père Vincent. En ce temps-là, les métiers se passaient jalousement de père en fils avec tous leurs secrets, et rares étaient ceux qui prenaient des chemins de traverse, au risque de sortir du giron familial et de leur milieu social. Les fées se sont-elles penchées sur le berceau du nouveau-né ? Les astres lui ont-ils été particulièrement favorables ? Avait-il un caractère tenace, de la chance ou encore une faculté d'adaptation exceptionnelle ? Toujours est-il qu'il devint l'un des meilleurs musiciens de Louis XIV.

Le garçon perdit assez tôt sa mère, Catherine Bellanger. Ce malheur, relativement fréquent à l'époque, changea sans doute sa destinée. Son oncle Louis Marais, vicaire dans la riche paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois enleva l'orphelin à cette famille déjà nombreuse et qui continuerait à s'agrandir – après l'arrivée au foyer d'une nouvelle épouse. En quittant l'atelier paternel et ses effluves de cuir, les échoppes d'artisans et le quartier Mouffetard pour s'installer rive droite, près du Louvre, dans le quartier privilégié de la noblesse mais aussi des artistes, Marais faisait un pas de plus vers son destin. Il tenait là l'opportunité de se couler dans un autre milieu, une autre paroisse où les églises et les monastères côtoyaient les académies et les salons littéraires et où, en tant que jeune recrue de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois, il ne manquerait pas de faire des rencontres opportunes.

Sous la houlette de François Chaperon, maître réputé, Marais dégrossit son esprit et montra une surprenante avidité à apprendre. Une fois familiarisé avec les bases de l'enseignement – contrepoint, composition, latin et chant –, il fit ses premières armes sur l'instrument qui le porterait aux nues, la viole de gambe. Il avait perdu sa "voix puérile" depuis longtemps lorsqu'il quitta la maîtrise, mais il ne partait pas les mains vides : une viole de gambe sur le dos et un carnet d'adresses rempli en poche, il savait que quelques-unes des amitiés tissées pendant ses études pourraient s'avérer très utiles pour la suite. En cela, il n'avait pas tort¹.

Sainte-Colombe

Marais s'enracina dans ce quartier d'adoption où vivaient la plupart des musiciens de Paris. Parfois, il poussait jusqu'à la rive gauche pour rendre visite au vieux "bonhomme Collichon", qui faisait des violes réputées, sans doute les toutes premières à sept cordes, dans son atelier situé sur le pont Saint-Michel, en face de la rue de la Harpe. Le mystérieux Sainte-Colombe, dont l'enseignement était alors des plus renommés, vivait lui aussi dans le quartier du Louvre, peut-être rue de Betizy (actuelle rue de Rivoli) : l'édition de 1692 du *Livre commode contenant les adresses de la Ville de Paris* d'Abraham du Pradel le mentionne comme maître de viole en exercice, tout en laissant un étrange vide à la place de son adresse. Est-ce parce que la famille Sainte-Colombe était protestante ? Cela pourrait expliquer le comportement énigmatique du maître et les nombreuses zones d'ombre qui obscurcissent encore sa vie².

Le vieux maître se tenait à l'écart du monde de la cour et ne recevait qu'un cercle restreint d'amis et d'élèves, petite société, dont on retrouve les traces fugitives dans les titres-dédicaces de ses *Concerts à Deux Violes Esgales* : Mlles Dubois, de Rougeville et Vignon, Mme de Sauzée, le Révérend Père Tournier, un certain Dalain... Il donnait régulièrement des concerts à son domicile en compagnie de ses deux filles mais aimait par-dessus tout jouer seul. Fuyant la vanité du monde et le vacarme de la ville, il se retirait, selon Titon du Tillet, dans un petit cabinet de planches qu'il avait

1 Marais eut notamment pour collègues Michel-Richard Delalande et Jean-François Lalouette à Saint-Germain-l'Auxerrois. C'est sans doute Lalouette qui aida Marais à entrer à l'Académie Royale de Musique.

2 Cela expliquerait aussi que le fils de Sainte-Colombe se soit expatrié en Angleterre et en Écosse. La Révocation de l'Édit de Nantes, qui interdit la pratique de la religion protestante sur le territoire français, eut lieu en 1685. *Cf.P. Drix et J. Dunford, Sainte-Colombe, dernières nouvelles, L'Echo de la viole*, bulletin de la Société Française de viole n°2, avril 1999.

aménagé dans les branches d'un mûrier de son jardin. Dans ce lieu paisible il pouvait s'adonner passionnément à son instrument et essayer quelques-uns de ses coups d'archets particuliers "que les Maîtres de l'Art aiment à se conserver"³. Loin de rechercher la renommée, il jouait pour son propre plaisir. Sa formation théorique était moins aboutie que celle de Marais, car sa musique ne suivait aucune règle, aucun canon. Elle ne se notait qu'avec difficulté et parfois même ne se jouait que d'oreille et sans battue. Sainte-Colombe ne cessait d'y revenir, de la "ruiner par d'incessants changements", de reprendre par-ci et ravauder par-là.⁴ Faire connaître ses œuvres ne l'intéressait pas et s'il écrivit jamais quelque chose de sa main, il n'en reste rien aujourd'hui. Il aimait la musique dans son naturel brut et sans apprêts, et la décrivait avec des mots très simples et pourtant empreints d'une étrange poésie :

Concert XVI^e, *Le Craintif*, parce qu'il va à pas lents avant qu'entre le sujet.

Concert XLVI^e, *L'Estonné*, parce que le sujet s'arrête en admirant.

Concert XXXIII^e, *L'Esveillé*, parce qu'il commence en sursaut.

Concert LXVI^e, *L'Infidelle*, parce qu'il semble plein de reproches d'une partie à l'autre.

Concert XX^e, *Le Pensif*, parce que le sujet s'arrête dès qu'il a dit quelques notes.

Concert II^e, *La Conférence*, à raison de ce que l'un répond à l'autre.

Concert XXVIII^e, *L'Emporté*, parce qu'il commence tout d'un coup en haut, qu'il est rempli de furies et qu'il va tout au haut du manche.

Concert CLVII^e, *le Précipité*, parce qu'il se précipite de la première à la dernière à la corde en commençant.

Concert L^e, *Le Brun*, parce qu'il est comme le temps, sombre et changeant.⁵

Mais finalement, que nous reste-t-il du vrai Sainte-Colombe dans cet écrit d'une autre main ?⁶ Là encore le maître nous laisse face à un mystère.

Lully et la cour

Marais fut sans aucun doute le meilleur élève que Sainte-Colombe eut jamais. En six mois à peine, le jeune violiste avait déjà dépassé son vieux maître. Un jour, ce dernier lui annonça gravement qu'il n'avait plus rien à lui apprendre, souhaitant garder ses derniers secrets d'instrument pour lui-même, comme il était d'usage. Aussi fut-il fort fâché quand il s'aperçut que Marais, passant outre son interdiction, avait pris l'habitude de se glisser sous le cabinet de planches, pour s'approprier ses dernières bottes secrètes en collant son oreille à la cloison de bois. Sainte-Colombe n'était pas ingrat, il ne fit jamais difficulté de reconnaître le talent exceptionnel de Marais mais il était temps de partir chercher fortune ailleurs. C'est ainsi que le jeune violiste avide de réussite trouva son mentor, en la personne du redoutable surintendant de la musique du roi, Jean-Baptiste Lully, dont il devint le batteur de mesure. C'est Lully qui lui donna le goût des opéras et lui ouvrit grand les portes de Versailles. Il y rencontra les meilleurs musiciens du royaume et joua notamment aux côtés de Robert de Visée, théorbiste, luthiste et guitariste favori du roi⁷.

En 1676, Marais se maria avec Catherine d'Amicourt, fonda une famille et acheta une maison. En 1679, il devenait musicien de la chambre du Roi⁸. Le temps de composer et faire publier ses œuvres était venu. Il était enfin arrivé au sommet.

Il trouva la porte en la poussant avec son archet. Un peu de lumière passa mais plus faible que celle qui tombait de la lune pleine. Marin Marais se tenait accroupi dans l'ouverture. Monsieur de Sainte-Colombe se pencha et dit à ce visage :

"Que recherchez-vous, Monsieur, dans la musique ?

— Je cherche les regrets et les pleurs."

Tous les matins du monde, Pascal Quignard

3 Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, Paris, 1732, édition Gallimard, *Vie des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand*, Paris, 1991, P. 84

4 "Le *Sieur de Ste Colombe* le ruinoit par des changements : ie l'ay retably." Sainte-Colombe, *Concerts à Deux Violes Esgales*, Concert IIe, *Le Changé*.

5 Sainte-Colombe, *Concerts à Deux Violes Esgales*.

6 Le manuscrit parvenu jusqu'à nous des *Concerts à deux Violes Esgales* n'est pas de la main de Sainte-Colombe lui-même. La personne qui les a notés est encore inconnue à ce jour mais est, sans aucun doute, un proche du maître. Les petits commentaires qui jalonnent les *Concerts* entrelacent les observations de Sainte-Colombe et du scribeur.

7 Élève de Francisco Corbetta, Robert de Visée fut le grand théorbiste et guitariste de la cour de Louis XIV. Maître de guitare du souverain et musicien de la Chambre du Roi, il fut au théorbe ce que Marais était à la viole.

8 Charge qu'il cumulait avec celle de l'Académie Royale, ce qui lui laissait sans aucun doute une bonne aisance financière. On peut ajouter à cela les leçons de viole, les concerts privés, la vente de sa musique, etc.

La fin d'un monde

Le deuxième livre de pièces de viole, publié en 1701, marque un tournant dans la vie de Marais. Le jeune homme fanfaron a laissé la place au *pater familias* pansu. Les lumières de Versailles se sont éteintes, les somptueuses fêtes terminées ; la grandeur du règne de Louis XIV s'est étiolée et le souverain, perclus de goutte, ne danse plus depuis longtemps. L'affairé Colbert et le dévoué Louvois sont morts, tout comme la plupart des artistes qui ont fait briller d'un éclat inégalé la cour de Louis XIV lors des grandes fêtes et divertissements royaux : adieu Molière (1673), Corneille (1684), Racine (1699), Lully (1687), Lebrun (1690) ou encore Le Nôtre (1700). Ce monde ancien, qui est celui de la jeunesse de Marais, n'est plus. Sainte-Colombe lui aussi s'en est allé, si discrètement qu'on n'a pas su exactement quand.

À quarante-cinq ans, Marais est un homme d'âge mûr, qui voit monter la nouvelle génération : en 1689, le jeune violiste virtuose Antoine Forqueray, de seize ans son cadet, fait une entrée fracassante parmi les musiciens de la cour. À cinq ans, on l'avait fait jouer de la basse de violon devant le roi ; à sept, on le disait déjà imbattable sur la basse de viole. Marais doit désormais faire face à ce flamboyant rival plus précoce et plus jeune, auquel il sera sans cesse comparé.

Le deuxième livre

En publiant des œuvres solistes avec une basse continue⁹ dès son premier livre de pièces de viole, Marais impose un nouveau style et renvoie dans l'ancien monde la musique pour viole seule¹⁰.

Le deuxième livre va encore plus loin. Ce nouvel opus est plus fourni (142 pièces contre 93 dans le premier livre) et aussi brillant qu'innovant.

Marais s'est entre-temps imposé comme compositeur, en publiant successivement une œuvre magistrale de musique de chambre (les *Pièces en trio pour les Flûtes, les Violons & Dessus de Viole*, 1692), deux opéras (*Alcide* en 1693 avec Louis Lully puis *Ariane et Bacchus* en 1696), ainsi qu'un *Te Deum* très remarqué et aujourd'hui perdu. Il est fin prêt à insuffler de nouvelles idées dans cette jeune école française de viole fondée par Nicolas Hotman : il abandonne les pièces à deux violes chères à Sainte-Colombe pour mieux se concentrer sur les pièces solistes¹¹, délaisse les tons simples de *ré* ou de *sol* pour s'aventurer dans les méandres sinueux de la tonalité, là où la viole se révèle pleine de surprises et de mystères.

Il introduit les premières *pièces de caractère* au milieu des suites de danses. *Les Voix Humaines*, magnifique rondeau tout en doubles et triples cordes dans le médium moelleux de l'instrument, montre combien la viole est devenue capable de défier le poétique luth français. *Les Cloches ou Carillon* évoque ces bruits du temps qui rythment la vie de tous les Parisiens, cloches gardiennes des heures, mais aussi annonciatrices de joyeux événements comme de funèbres nouvelles, et qui ne sont pas sans rappeler le "carillon" qui sonne à toute volée dans le Tombeau *Les Regrets* de Sainte-Colombe. Un des sommets du recueil est sans aucun doute la suite de variations des *Couplets de Folies*. Ce n'est pas la première fois que la *Follia* apparaît dans le répertoire français : on la trouve chez Lully (1672), mais aussi chez le luthiste Gallot (1670) ou le claveciniste D'Anglebert (1689). Celle de Marais déroule ses trente-deux variations, dont certaines semblent être directement inspirées de la célèbre *Follia* de l'opus V de Corelli pour le violon, parue seulement un an plus tôt. Marais règle-t-il là ses comptes avec la musique italienne ? Ne prend-il pas l'archet pour montrer – à Forqueray ? – qu'il peut lui-même défier ces grands violonistes italiens, et tant qu'à faire, jeter le gant au plus grand d'entre eux, Arcangelo Corelli ?

⁹ Une première version pour viole seule est publiée en 1686, à laquelle Marais va ajouter les basses continues, dans une seconde édition, en 1689.

¹⁰ Hotman, Dubuisson, Demachy, Sainte-Colombe.

¹¹ "Je n'ai point donné cette fois-ci de pièces à deux violes, j'ai mieux aimé y suppléer par l'essort que j'ai donné à mes basses continues, n'ayant pu refuser cette satisfaction à ceux qui m'ont fait l'honneur de me les demander ainsi, joint à ce que beaucoup de personnes sont présentement dans ce goût-là." Préface du deuxième livre de pièces de viole, Paris, 1701.

Tuer le père pour trouver sa voie

Lully et Sainte-Colombe, les deux pères spirituels de Marais, disparaissent tous deux entre la parution des premier et deuxième livres de pièces de viole. On sait combien Lully comptait pour Marais, qui lui avait d'ailleurs dédié son premier ouvrage. De Sainte-Colombe, point de trace, point de dédicace ; les rapports entre les deux hommes, le maître et l'élève, étaient-ils conflictuels ? Marais n'a, en tout cas, jamais pris la défense de Sainte-Colombe dans les querelles d'école qui ont opposé ce dernier à Demachy. Longtemps avant les théories de Sigmund Freud, tuer le père était l'étape ultime de l'apprentissage, permettant au nouveau venu dans le métier de s'affirmer et de prendre son indépendance vis-à-vis d'un maître à l'ego tortueux et (parfois) envahissant. En espionnant Sainte-Colombe à l'insu de ce dernier, Marais avait déjà enfreint les règles, mais c'est dans la force de l'âge, avec le deuxième livre de pièces de viole qu'il s'affranchit pour de bon de ses Pygmalions, en leur rendant un dernier hommage.

Au XVII^e siècle, le genre du *tombeau* appartient à ces déplorations élégantes et rhétoriques, extrêmement théâtralisées, qui empruntent un cheminement convenu pour explorer le deuil, sollicitant parfois davantage l'intellect que l'émotion. Les premiers tombeaux pour la viole, ceux de Sainte-Colombe père et fils et de Marais sont, au contraire, après et emportés dans leur expression des passions ; la viole n'est-elle d'ailleurs pas l'instrument le plus proche de la voix humaine, cette voix qui exprime si bien nos émotions les plus profondes, quand les mots même sont impuissants ? Les tombeaux du deuxième livre célèbrent des personnalités on ne peut plus opposées : au flamboyant et tyrannique Lully, une grande pièce opératique en *si* mineur, ponctuée de sanglots acides et d'accès convulsifs de désespoir.

Au secret et rêveur Sainte-Colombe, un tombeau en *mi* mineur teinté de mélancolie profonde et d'accablement, rongé par une douleur intérieure et qui est peut-être le meilleur portrait de celui dont on aurait aimé garder plus de traces. La rythmique incertaine, tantôt flageolante, tantôt portée par un puissant élan intérieur, les silences, les tremblements des notes, tout converge ici pour procurer une émotion intense.

Marais s'est-il lui-même inspiré du tombeau *Les Regrets* de son maître, dont on ignore le dédicataire ? Sainte-Colombe, tel un demiurge poète, l'avait doté d'un texte évoquant tour à tour Charon, les champs Élysées et les éternelles balises du temps, cloches, glas et carillons, le transformant en *memento mori*. Chaque seconde qui passe, chaque heure qui sonne, semble-t-il nous dire, ne nous rapproche-t-elle pas inexorablement de notre fin ?

FLORENCE BOLTON

Already I hear everywhere carts rushing,
 Masons working, shops opening:
 While in the air a thousand swinging bells
 Make the skies resound with a dismal concert; (. . .)
 Only for a high price one can sleep in this city.
 One would need, within a vast dwelling,
 To have another apartment far from the street.

Nicolas Boileau, 'Les Embarras de Paris' (*Satires*, VI).

Changing neighbourhoods

Marin Marais was born in Paris in 1656, in the parish of Saint-Médard on the Left Bank, a noisy working-class neighbourhood bathed by the dirty waters of the Bièvre, in the shadow of the Montagne Sainte-Geneviève. He ought to have become a master shoemaker, like his father Vincent. In those days, trades were jealously passed down from father to son, with all their secrets, and rare were those who took a different route, at the risk of leaving the bosom of their family and their social milieu. Did the fairies bend over the newborn babe's cradle? Were the stars particularly favourable to him? Did he have a tenacious character, good luck or an exceptional ability to adapt? The fact remains that he became one of Louis XIV's finest musicians.

The boy lost his mother, Catherine Bellanger, at an early age. This misfortune, relatively common at the time, undoubtedly changed his destiny. His uncle Louis Marais, a curate in the wealthy parish of Saint-Germain-l'Auxerrois, took the orphan from this already large family, which would continue to grow once a new wife arrived in the household. In leaving the leathery aromas of his father's workshop, the craftsmen's stalls and the Mouffetard district to settle on the Right Bank, near the Louvre, in the privileged neighbourhood of the nobility and artists, Marais was taking another step towards his destiny. Now he had an opportunity for him to fit into another environment, another parish where churches and monasteries sat alongside academies and literary salons and where, as a young recruit to the *maîtrise* (choir school) of Saint-Germain-l'Auxerrois, he was bound to make some opportune encounters.

Under the tutelage of François Chappéron, a renowned teacher, Marais honed his mind and showed a surprising eagerness to learn. Once he had familiarised himself with the basics of the curriculum – counterpoint, composition, Latin and singing – he acquired his first experience on the instrument that would bring him fame, the viola da gamba. He had long since lost his 'boy's voice' by the time he left the *maîtrise*, but he was not setting out empty-handed: with a viola da gamba on his back and a full address book in his pocket, he knew that some of the friendships he had made during his studies could prove very useful later on. In that respect, he was not mistaken.¹

Sainte-Colombe

Marais put down roots in this adopted neighbourhood, where most of Paris's musicians lived. Sometimes he would go as far as the Left Bank to visit old 'bonhomme Collichon', who enjoyed a high reputation for the viols he made, probably the very first seven-stringed ones, in his workshop on the Pont Saint-Michel, opposite the rue de la Harpe. The mysterious Sainte-Colombe, whose teaching skills were highly renowned at the time, also lived in the Louvre district, perhaps on the rue de Betizy (now rue de Rivoli): the 1692 edition of Abraham du Pradel's *Livre commode contenant les adresses de la Ville de Paris* lists him as a practising master of the viola da gamba, but leaves a strange blank where his address should be. Was it because the Sainte-Colombe family was Protestant? That could explain his enigmatic behaviour and the many grey areas that still draw a veil of obscurity over his life.²

The old master kept himself apart from the world of the court and received only a small circle of friends and pupils, fleeting traces of whom are found in the dedication titles of his *Concerts à Deux Violes Esgales*: Mlle Dubois, de Rougeville and Vignon, Mme de Sauzèa, the Reverend Father Tournier, a certain Dalain, among others. He regularly gave concerts at his home in the company of his two daughters, but above all he enjoyed playing alone. Fleeting the vanity of the world and the din of the city, he would retire, according to Titon du Tillet, to a little wooden hut he had built in the

1 Marais's colleagues included Michel-Richard Delalande and Jean-François Labouette at Saint-Germain-l'Auxerrois. It was probably Labouette who helped Marais enter the Académie Royale de Musique.

2 This would also explain why Sainte-Colombe's son apparently emigrated to England or Scotland. The Revocation of the Edict of Nantes, which prohibited the practice of the Protestant religion on French territory, occurred in 1685. See P. Drix and J. Dunford, 'Sainte-Colombe, dernières nouvelles', *L'Echo de la viole, bulletin de la Société Française de viole*, no. 2, April 1999.

branches of a mulberry tree in his garden. In this peaceful spot he could devote himself passionately to his instrument and try out some of his special bow strokes of the kind 'which the Masters of the Art like to keep to themselves'.³ Far from seeking fame, he played for his own pleasure. His theoretical training was less accomplished than that of Marais, for his music followed no rules, no canon. It was difficult to notate and could sometimes only be played by ear and without a regular beat. Sainte-Colombe kept coming back to it, 'ruining it by incessant changes', 'mending' and 'repairing it' here and there.⁴ He was not interested in promoting his works, and if he ever wrote anything in his own hand, nothing remains of it today. He loved music in its natural state, unadulterated and unadorned, and described it in very simple, yet strangely poetic terms:

Concert XVI, *Le Craintif* [The Fearful One], because it advances in slow steps before the subject enters.

Concert XLVI, *L'Estonné* [The Astonished One], because the subject stops in wonder.

Concert XXXIII, *L'Esveillé* [The Awakened One], because it begins with a sudden start.

Concert LXVI, *L'Infidelle* [The Unfaithful One], because it seems full of reproaches from one part to the other.

Concert XX, *Le Pensif* [The Pensive One], because the subject stops as soon as it has uttered a few notes.

Concert II, *La Conférence* [The Conversation], because one subject answers the other.

Concert XXVIII, *L'Emporté* [The Angry One], because it begins suddenly in the high register, is full of fury and goes right to the top of the neck [of the viol].

Concert CLVII, *Le Précipité* [The Hasty One], because it rushes from the first string to the last chord to begin with.

Concert L, *Le Brun* [The Dark One], because it is like the weather, gloomy and changeable.⁵

But in the end, what is there left of the real Sainte-Colombe in this document, written by another hand?⁶ Here once more the master leaves us with a mystery.

Lully and the court

Marais was unquestionably the best pupil Sainte-Colombe ever had. In barely six months, the young gambist had already surpassed his old tutor. One day, the latter gravely announced that he had nothing more to teach him, wishing to keep his remaining instrumental secrets to himself, as custom dictated. So he was extremely annoyed when he realised that Marais, ignoring his ban, had taken to slipping furtively beneath the hut in order to steal his last secret tricks by sticking his ear to the wooden partition. Sainte-Colombe did not have an unpleasant personality, and he made no bones about recognising Marais's exceptional talent, but it was time for the pupil to seek his fortune elsewhere. And so it was that the eager young gambist found his mentor in the redoubtable Surintendant de la Musique du Roi, Jean-Baptiste Lully, whose *batteur de mesure*⁷ he became. It was Lully who gave him a taste for opera and opened the doors of Versailles to him. There he met some of the finest musicians in the realm and played alongside Robert de Visée, the King's favourite theorbist, lutenist and guitarist.⁸

In 1676, Marais married Catherine d'Amicourt, started a family and bought a house. In 1679, he became a Musicien de la Chambre du Roi.⁹ The time had come to compose and publish his works. He had finally reached the top of the tree.

He half-opened the door with his bow. A little light came through, though fainter than that given by the full moon. Marin Marais was crouching in the opening. Monsieur de Sainte Colombe leaned over and said to this face:

'What do you seek, Monsieur, in music?'

'I seek regrets and tears.'

Pascal Quignard, *Tous les matins du monde* (Paris: Gallimard, 1991), p.112

3 Titon du Tillet, *Le Parnasse français* (Paris: 1732); quoted from Tillet, *Vie des Musiciens et autres Joueurs d'Instruments du règne de Louis le Grand*, ed. Marie-Françoise Quignard (Paris: Gallimard, 1991), p.84.

4 'Le Sieur de Ste Colombe le ruinoit par des changements: ie l'ay retably.' Note in manuscript of Sainte-Colombe, *Concerts à Deux Violes Esgales*, Concert IIe, *Le Changé*.

5 Note in manuscript of Sainte-Colombe, *Concerts à Deux Violes Esgales*.

6 The surviving manuscript of the *Concerts à Deux Violes Esgales* is not in Sainte-Colombe's own hand. The identity of the person who wrote the works down is still unknown, but it was undoubtedly someone close to the master. The brief comments that appear in the *Concerts* from time to time intermingle observations of Sainte-Colombe and the scribe.

7 'Time-beater', i.e. conductor at the Opéra. (Translator's note)

8 A pupil of Francisco Corbetta, Robert de Visée was the leading theorbist and guitarist of Louis XIV's court. As the sovereign's guitar teacher and a musician in the Chambre du Roi, he was to the theorbo what Marais was to the viol.

9 He also continued to hold his post at the Académie Royale de Musique, which undoubtedly left him well off financially. To this can be added viol lessons, private concerts, the sale of his music and other sources of income.

The end of a world

The second *livre de pièces de viole*, published in 1701, marked a turning point in Marais's life. The boastful young man had given way to the paunchy paterfamilias. The lights of Versailles had gone out, the sumptuous festivities were over, the grandeur of Louis XIV's reign had faded and the sovereign, plagued by gout, had not danced for a long time. The busy Colbert and the devoted Louvois were dead, as were most of the artists who had made the court of Louis XIV shine with unequalled lustre at the great royal festivals and divertissements: adieu Molière (1673), Corneille (1684), Racine (1699), Lully (1687), Lebrun (1690) and Le Nôtre (1700). The old world of Marais's youth was no more. Sainte-Colombe too had departed, but so discreetly that we do not know exactly when.

Marais was now forty-five years old, a mature figure who witnessed the rise of the younger generation: in 1689, the young viol virtuoso Antoine Forqueray, sixteen years his junior, had made a sensational entrance among the court musicians. At the age of five, he had played the bass violin in front of the king; at seven, he was already said to be unbeatable on the bass viol. Marais now had to contend with this flamboyant younger rival, to whom he was constantly compared.

The second book

By publishing solo works with basso continuo¹⁰ in his first book of viol pieces, Marais imposed a new style and relegated to the olden days the solo viol music of his predecessors.¹¹

The second book went even further. This new publication is more extensive (142 pieces compared with 93 in the first book) and as brilliant as it is innovative. Marais had meanwhile established himself as a composer, successively publishing a masterly set of chamber works (*Pièces en trio pour les Flûtes, les Violons & Dessus de Viole*, 1692), two operas (*Alcide* in 1693 – in collaboration with Louis Lully – and *Ariane et Bacchus* in 1696), and a highly acclaimed *Te Deum*, now lost. He was now good and ready to breathe new life into the young French viol school founded by Nicolas Hotman: he abandoned the pieces for two viols so dear to Sainte-Colombe in order to concentrate on solo pieces,¹² abandoning the simple keys of D or G to venture into the sinuous twists and turns of tonality, where the viol reveals itself to be full of surprises and mysteries.

He introduced the first *pièces de caractère* into the middle of dance suites. *Les Voix Humaines*, a magnificent rondeau entirely in double and triple stops situated in the instrument's mellow medium register, shows just how capable the viol had become of challenging the poetic French lute. *Les Cloches ou Carillon* evokes the sounds of passing time that punctuated the lives of every Parisian, the bells that told out the hours, but also announced both joyous events and mournful news, and which recall the 'carillon' that rings out at full peal in Sainte-Colombe's *Tombeau des Regrets*. One of the highlights of the collection is undoubtedly the set of variations called *Couplets de Folie*. This was not the first time that the *folia* theme had appeared in the French repertory: it is already to be found in pieces by Lully (1672), the lutenist Gallot (1670) and the harpsichordist D'Anglebert (1689). Marais's work features thirty-two variations, some of which seem to have been directly inspired by Corelli's celebrated *Follia* from his Violin Sonatas op.5, published just one year earlier. Was Marais settling his scores with Italian music here? And was he not taking up the bow to show – to Forqueray? – that he too could challenge the great Italian violinists, and while he was at it, throw down the gauntlet to the greatest of them all, Arcangelo Corelli?

Killing the father to find one's path

Lully and Sainte-Colombe, Marais's two spiritual fathers, both died between the publication of the first *livre de pièces de viole* and the second. We know how important Lully was to Marais, who had dedicated his first published work to him. But there is no trace of Sainte-Colombe, no dedication; were the relations between the two men, master and pupil, of a conflictual nature? However that may be, it is notable that Marais never defended Sainte-Colombe in the scholastic quarrels that pitted the latter against Demachy. Long before the theories of Sigmund Freud, killing the father was the ultimate stage of apprenticeship, allowing the newcomer to the profession to assert himself and gain independence from a master with a tortuous and (sometimes) invasive ego. By spying on Sainte-Colombe without the latter's knowledge, Marais had already broken the rules, but it was in the prime of life, with the second book of viol pieces, that he freed himself from his Pygmalions for good by paying them a final tribute.

In the seventeenth century, the *tombeau* genre fell into the category of elegant, rhetorical, highly theatrical laments, which follow a conventional path to explore the theme of mourning, sometimes appealing more to the intellect than to the emotions. The first *tombeaux* for the viol, those of Sainte-Colombe *père et fils* and Marais, on the other hand, are fierce and impassioned in their expression of the passions; after all, is the viol not the instrument that comes closest to the human voice, the voice that expresses our deepest emotions so well when words themselves are powerless?

The *tombeaux* of the second book commemorate personalities who were polar opposites. The flamboyant, tyrannical Lully is given a grandly operatic piece in B minor, punctuated by harsh sobs and convulsive fits of despair. The secretive, dreamy Sainte-Colombe receives a *tombeau* in E minor tinged with deep melancholy and despondency, racked by inner pain and perhaps the best portrait of a man of whom we would like to know more. The uncertain rhythm, now wavering, now borne along by a powerful inner impulse, the silences, the *tremblements* on the notes – everything here converges to generate intense emotion.

Was Marais himself inspired by his master's *Tombeau Les Regrets*, whose dedicatee is unknown? Sainte-Colombe, like a poetic demiurge, endowed it with a text that evokes Charon, the Elysian Fields and the eternal markers of time – bells, death-knells and chimes – and transforms it into a memento mori. Does not each second that passes, each hour that strikes, bring us inexorably closer to our end?

FLORENCE BOLTON
Translation: Charles Johnston

10 An initial version for solo viol was published in 1686. Marais added the continuo part in the second edition, published in 1689.

11 Hotman, Dubuisson, Demachy, Sainte-Colombe.

12 'This time I have not furnished any pieces for two viols; I have preferred to replace them by the prominence I have given to my continuo basses, since I could not refuse this satisfaction to those who did me the honour of asking me to present the pieces in that way, and moreover this taste is now shared by many people': *Avertissement* (Preface) to the *deuxième livre de pièces de viole* (Paris: 1701).

La Rêveuse

FLORENCE BOLTON & BENJAMIN PERROT

DISCOGRAPHY

Available in digital format (download and streaming)

LOUIS DE CAIX D'HERVELOIS

Dans le sillage de / *In the footsteps of* Marin Marais

Florence Bolton, viola da gamba
Benjamin Perrot, theorbo & baroque guitar
Serge Saitta, traverso
Emily Audouin, viola da gamba
Carsten Lohff, harpsichord
CD HMM 902352



“Voilà un album monographique – le meilleur jamais dédié au compositeur – qui laisse derrière lui Jordi Savall (astrée, 1976), Jay Bernfeld (Arion, 2005) et Jean-Louis Charbonnier.”

Diapason

‘Louis de Caix d’Hervelois’s works for viol are every bit as graceful, plaintive and melodically inspired as Marais’s (who happened to be his teacher) ... The D major Suite is a delicate, florid work of great beauty, its fourth movement “Nightingale” the perfect vehicle for Serge Saitta’s artistry.’

BBC Music

LONDON 1720

L’Héritage de Corelli / *Corelli’s Legacy*

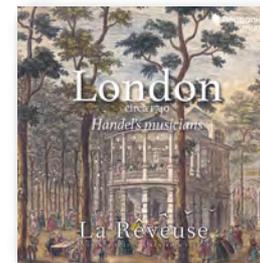
HANDEL, CORELLI, BABELL, GEMINIANI...
Sébastien Marq, sixth flute, recorder
Marine Sablonnière, recorder
Serge Saitta, Olivier Riehl, traverso
Stéphan Dudermel, Ajay Ranganathan, violin
Florence Bolton, viola da gamba
Carsten Lohff, harpsichord
Benjamin Perrot, theorbo
Benoît Vanden Bemden, double bass
CD HMM 905322



LONDON 1740

Les musiciens de Handel / *Handel’s Musicians*

HANDEL, SAMMARTINI, WEIDEMAN, CASTRUCCI...
Olivier Riehl, traverso
Sébastien Marq, recorder
Stéphan Dudermel, Ajay Ranganathan, violin
Sophie Iwamura, viola
Florence Bolton, viola da gamba
Carsten Lohff, harpsichord
Benjamin Perrot, archlute & theorbo
Benoît Vanden Bemden, double bass
CD HMM 902613

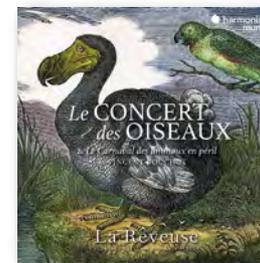


LE CONCERT DES OISEAUX

BRITTEN, PURCELL, RAVEL, SAINT-SAËNS...
With V. BOUCHOT

Le Carnaval des animaux en péril

Florence Bolton, viola da gamba
Benjamin Perrot, theorbo & baroque guitar
Sébastien Marq, recorder
Köske Nozaki, flageolet & recorder
Sylvain Lemêtre, percussion
Jean-Miguel Aristizabal, harpsichord
CD HMM 902709



*Ce disque est dédié à deux personnes rayonnantes,
qui ont traversé nos vies à la vitesse de l'éclair :*
*ma mère Michèle Leroy, disparue en montagne dans le Pelvoux par une belle journée d'août,
et à qui je pense chaque fois que je joue le Tombeau de Sainte-Colombe ;*
*Nicolas Wattinne, ancien élève de la classe de Benjamin Perrot au CRR de Versailles,
brillant théorbiste et ami, disparu en décembre 2023 dans le massif des Écrins.*
Florence Bolton

La Rêveuse bénéficie du soutien du Ministère de la Culture (DRAC Centre-Val de Loire)
et de la Région Centre-Val de Loire au titre de l'aide aux ensembles conventionnés,
ainsi que de la Ville d'Orléans.

L'Ensemble reçoit l'aide ponctuelle du CNM - Centre National de la Musique,
de la SPEDIDAM, de l'ADAMI et de la SACEM.

La Rêveuse est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés),
du syndicat Profedim (Syndicat professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique).
et du REMA (Réseau européen de musique ancienne).



Direction régionale
des affaires culturelles



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : novembre 2022, Béguinage de St Trond (Belgique)

Direction artistique et prise de son : Hugues Deschaux

Montage numérique : Hugues Deschaux, Florence Bolton et Benjamin Perrot

Mastering : Hugues Deschaux

Accord du clavecin : François Ryelandt

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Administration et suivi de production La Rêveuse : Marion Paquier & Émilie Leroux

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Michel Boyer, *Basse, cahier de musique et épée* (détail)

Paris, musée du Louvre, © Grand Palais Rmn / René-Gabriel Ojeda

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
ensembelareveuse.com