

LE CONCERT DE LA LOGE
JULIEN CHAUVIN - JUSTIN TAYLOR
HAYDN - LA POULE
MOZART - GUÉNIN





Enregistré par Little Tribeca à l'Auditorium du Louvre en octobre 2016 (Haydn)
et au Conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux en février 2017 (Guénin, Mozart)

Direction artistique : Maximilien Ciup et Florent Ollivier
Prise de son : Maximilien Ciup, Florent Ollivier, Ignace Hauville, Timothée Langlois
Montage, mixage et mastering : Clément Rousset, Florent Ollivier, Maximilien Ciup
Production exécutive : Little Tribeca et Les Idées Heureuses
Pianoforte prêté par le CNSMDP et accordé par Maurice Rousteau

Traduction anglaise par Charles Johnston
Textes édités en français par Claire Boisteau
Photos couverture et pages 43, 60 et 61 © Franck Juery (16 avril 2017, musée du Louvre)
Photos © Masha Mosconi (6 octobre 2017, Puteaux)
Illustrations © Bibliothèque nationale de France
Design © 440.media

AP157 Little Tribeca/Les Idées Heureuses © 2016/2017 © 2017
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

Le Concert de la Loge

Julien Chauvin violon & direction
Justin Taylor pianoforte

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Symphonie n° 83 en sol mineur, Hob.I:83 « La Poule »

Symphony no.83 in G minor, Hob.I:83 'The Hen'

- | | |
|-----------------------|------|
| 1. Allegro spiritoso | 7'04 |
| 2. Andante | 7'58 |
| 3. Menuet, Allegretto | 3'18 |
| 4. Vivace | 4'04 |

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Concerto pour piano n° 17 en sol majeur, K.453

Piano Concerto no.17 in G major, K453

- | | |
|---------------|-------|
| 5. Allegro | 12'01 |
| 6. Andante | 9'31 |
| 7. Allegretto | 7'52 |

MARIE-ALEXANDRE GUÉNIN (1744-1835)

Symphonie en ré mineur, op. 4 n° 3

Symphony in D minor, op.4 no.3

- | | |
|----------------------|------|
| 8. Allegro di molto | 4'05 |
| 9. Andante | 3'47 |
| 10. Allegro di molto | 3'23 |

Haydn, Guénin et le pianoforte

Nous poursuivons notre intégrale des symphonies « parisiennes » avec un second volet comprenant la symphonie en *sol* mineur de Joseph Haydn. Peut-être la plus dramatique du cycle, *La Poule*, comme on l'a rapidement surnommée, balance entre des traits d'humour typiquement haydniens et des accents orageux qui annoncent le siècle romantique...

Mozart ensuite, qui fut malheureux à Paris mais qui se laissera tout de même inspirer par l'esprit français. Ses concertos K.413-415 sont publiés par Leduc en 1785 ; ils marqueront les débuts d'un instrument qui va bientôt envahir les salons et les scènes de l'Europe entière : le pianoforte.

Enfin, j'ai choisi de mettre en lumière un compositeur français admiré de ses pairs, premier violon de l'Académie Royale de Musique et membre du Concert de la Loge Olympique : Marie-Alexandre Guénin. Sa symphonie en *ré* mineur, teintée du courant *Sturm und Drang*, garde par ses proportions et son langage un goût *français* tout à fait particulier pour l'époque. Elle est à découvrir absolument !

Après Stéphane Héaume et son ballet sur *La Reine*, Léonor de Récondo nous offre sa vision de la « poule ». Une manière de mettre des mots sur une musique que l'on trouve parfois trop cérébrale mais qui est pourtant si théâtrale...

À vous de rêver !

Julien Chauvin

Notes sur le manuscrit autographe de *La Poule*

Concernant cette symphonie, nous nous sommes basés sur la partition d'orchestre envoyée par Joseph Haydn au comte d'Ogny (conservée au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France à Paris, cote VM7 541(1)) et sur l'édition parisienne de 1787 d'Imbault. Imbault était alors violoniste au sein de la Loge Olympique et, en éditeur reconnu, il a scrupuleusement suivi le manuscrit de Haydn pour sa propre édition.

Sa version diffère sensiblement de l'édition Bärenreiter et surtout de celle de l'éditeur viennois Artaria, qui semble avoir été « corrigée » plus tardivement par Haydn.

Notre choix a été de faire réentendre la version jouée par le Concert de la Loge Olympique lors des premiers concerts de 1786 au palais des Tuileries, et telle que les Parisiens de l'époque l'ont découverte.

Haydn, Guénin and the fortepiano

We continue our complete recording of Joseph Haydn's 'Paris' Symphonies with a second volume featuring the Symphony in G minor Hob.I:83. Perhaps the most dramatic work in the set, 'La Poule', as it was soon nicknamed, alternates between typically Haydnesque witticisms and stormy passages that seem to foreshadow the Romantic era.

Then comes Mozart, who had little luck in Paris but nonetheless drew inspiration from the *esprit français*. His Concertos K413-415 were published by Leduc in 1785, and marked the first steps of an instrument that was soon to invade the salons and concert platforms of all Europe: the fortepiano.

Finally, I have chosen to spotlight a French composer admired by his peers who was the leader of the orchestra of the Académie Royale de Musique and a member of the Concert de la Loge Olympique: Marie-Alexandre Guénin. His Symphony in D minor, though influenced by the *Sturm und Drang* movement, still retains in its proportions and its language a specifically French style thoroughly individual for its period.

A discovery not to be missed!

Julien Chauvin

Notes on the autograph manuscript of 'La Poule'

For this symphony we have based our performance on the full score Haydn sent to Comte d'Ogny (now conserved in the music department of the Bibliothèque Nationale de France in Paris, shelf mark VM7 541(1)) and the Paris edition published by Imbault in 1787. Imbault was at that time a violinist in the Loge Olympique and a reputable publisher who scrupulously followed Haydn's manuscript for his own edition.

His version differs significantly from the modern Bärenreiter edition and especially from the print issued by Artaria of Vienna, which Haydn seems to have 'corrected' at a later date.

We have therefore chosen to play the version performed by the Concert de la Loge Olympique at the first concerts in the Tuileries Palace in 1786, as the Parisians of the time heard it.

L'orchestre du Concert de la Loge Olympique, un formidable vivier de compositeurs et de pédagogues

La perfection d'exécution de l'orchestre du Concert de la Loge Olympique faisait l'unanimité. Si cette formation était considérée comme un modèle indépassable « *grâce aux fréquentes répétitions conduites par les plus grands maîtres¹* », elle l'était aussi grâce à la qualité des exécutants, répartis en deux classes² : les Amateurs et les Professeurs.

Les Amateurs

La postérité a, pour la plupart d'entre eux, oublié les noms des Amateurs, qui tenaient néanmoins leur partie en artistes accomplis aux côtés des meilleurs musiciens de leur temps. On sait que les membres de l'aristocratie de robe, d'épée ou financière, recevaient des plus grands

maîtres une éducation musicale fort soignée et coûteuse. Si le goût et le talent s'en mêlaient – et si leur statut social ne le leur avait interdit –, ils pouvaient devenir des musiciens d'un niveau tel qu'ils eussent pu en faire profession. Aussi ne se produisaient-ils en public que dans des circonstances considérées comme privées, concerts de société ou concerts d'abonnés.

Un apport en capital de 600 livres permettait d'entrer au conseil d'administration de la Société Olympique pour y jouer un rôle essentiel à la réalisation de son objet principal : l'organisation de concerts. La plupart des Amateurs en faisaient partie. Ces manifestations impliquaient d'importantes

1. Jacques de Norvins, *Souvenir d'un historien de Napoléon. Mémorial de J. de Norvins*, sous la direction de L. Lanzac de Laborie (Paris, Plon, 1896-1897).

2. Cf. disque AP131, Haydn, *La Reine*.

dépenses : éclairage, frais de copistes, service d'ordre, administration, location, entretien et décoration des locaux, et surtout rémunération des musiciens professionnels. Sans oublier les commandes d'œuvres à des auteurs célèbres, comme Haydn. L'analyse des trois almanachs consécutifs que l'on possède encore aujourd'hui³ permet d'estimer qu'environ deux mille personnes furent abonnées à la Société Olympique, au moins une année, entre décembre 1782 et mars 1789.

Les Amateurs, très actifs dans la Société, devaient aussi gérer leurs propres affaires quotidiennes, comme le fermier général Étienne Marie de la Haye (dans les premiers violons), ou une administration, comme le comte d'Ogny (troisième pupitre des basses), intendant des postes.

Les Professeurs

Le reste de l'orchestre – plus des deux tiers – était constitué de musiciens professionnels, les Professeurs, des virtuoses de premier ordre. La série de concerts hebdomadaires de la

Société Olympique – douze pour une saison, de mi-décembre à mi-mars – était loin d'être leur seule occupation : solistes recherchés dans les concerts de bénéfice ou privés, membres de plusieurs orchestres publics ou privés, compositeurs, souvent éditeurs de leurs propres œuvres, auteurs de méthodes⁴, ils débordaient d'activités. La revue annuelle *Les Spectacles de Paris* révèle que, en 1786, seize des instrumentistes de la Société Olympique appartenaient à l'orchestre du Concert Spirituel, sept à celui de l'Académie Royale de Musique⁵ et trois à l'un et à l'autre.

Le caractère le plus remarquable de l'orchestre du Concert de la Loge Olympique est, à nos yeux, d'avoir constitué un formidable vivier de compositeurs et de pédagogues, ce qui le distinguait nettement des autres sociétés de concerts françaises qui lui étaient contemporaines. La séparation entre exécutants et compositeurs est certes un phénomène récent qui n'existait pas encore au XVIII^e siècle, mais parmi la centaine d'instrumentistes qui firent

3. 1786, 1787 et 1788.

4. La plupart d'entre eux deviendront d'ailleurs professeurs du Conservatoire.

5. L'Opéra.



partie de l'orchestre entre 1786 et 1788, on ne dénombre pas moins de trente-six compositeurs ayant publié leurs œuvres ou, pour les plus jeunes, qui le feront après la Révolution. Cette production comportait au minimum quelques concertos pour leur instrument de prédilection et pouvait aussi s'enrichir d'opéras, de motets et d'oratorios, de symphonies, souvent concertantes, écrites dans la lignée de François-Joseph Gossec, et de musique de chambre, où abondent sonates, duos, trios et quatuors.

Citons les concertos pour violon de Paul Alday, Isidore Bertheaume, Matthieu Frédéric Blasius, Charles Hubert Gervais, Jean-Jacques Grasset, Henri Guérillot, Henri-Joseph Rigel et Vielhe ; ceux pour alto de Marie-Alexandre Guénin, et pour violoncelle de Jean-Baptiste Sébastien Bréval, Jean-Louis Duport et Jean-Baptiste Janson ; ceux pour cor de Frédéric Duvernoy, pour flûte de François Devienne et Antoine Hugot, pour basson de Devienne et Étienne Ozy, pour clarinette de Jean-Xavier Lefèvre et Michel. Citons également les symphonies concertantes de Blasius, Devienne, Ozy et Pedro Étienne Solère, les symphonies de Zozime Boutroy, Guénin, Guillaume Navoigille, Rigel et Jacques Widerkehr. Et enfin les quatuors de Blasius, Louis-Emmanuel Jadin, Janson, Julien Navoigille et Widerkehr...

Ces compositions, souvent exécutées en avant-première au Concert de la Loge Olympique, n'étaient cependant pas toujours éditées, et beaucoup sont perdues. Ainsi l'abbé André Étienne Lepreux, au quatrième pupitre des seconds violons, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois et maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle, écrivit-il plusieurs messes à grande symphonie, des motets

à grand chœur, de nombreux hiérodrames⁶ et des hymnes, régulièrement inscrits au programme du Concert Spirituel, et donc probablement aussi à celui du Concert de la Loge Olympique. *Le Catalogue de la musique vocale* du comte d'Ogny, répertoriant un fonds initialement propriété de la Loge, contient deux hymnes de Lepreux. Malheureusement, aucune de ces œuvres ne nous est parvenue.

Un organisme vivant

L'orchestre du Concert de la Loge Olympique ne subit que très peu de modifications au cours des trois années pour lesquelles la liste de ses membres est connue – à l'exception de la partie vocale, plus mouvante. Cette stabilité avait déjà été soulignée dans un article du *Journal de Paris* en 1778, précisant que l'orchestre du Concert des Amateurs, dont celui du Concert de la Loge Olympique était le prolongement, était « *composé depuis son origine⁷ par les mêmes personnes, à peu près, & conduit par les mêmes Chefs* ».

On devine néanmoins que l'orchestre du Concert de la Loge Olympique, en tant que confrérie de musiciens, se renouvelait peu à peu de lui-même en accueillant les élèves de ses membres plus âgés. Dans l'almanach de 1788 apparaît au troisième pupitre des premiers violons Jean-Jacques Grasset⁸, considéré comme l'un des meilleurs élèves d'Isidore Bertheaume. Il fera une carrière honorable de soliste, compositeur et chef d'orchestre, en particulier dans les Concerts de la rue de Cléry⁹. Le plus jeune des trois frères Blasius, Frédéric, dit « le Troisième », qui rejoignit le second pupitre d'altos de l'orchestre du Concert de la Loge Olympique en 1787, connaîtra lui aussi une belle carrière : il sera notamment le chef de l'orchestre du Lycée des Arts sous le Directoire.

L'orchestre se renouvelait également en cooptant les jeunes musiciens les plus doués venus faire carrière à Paris. Un dénommé Frédéric est mentionné pour la première fois

6. Équivalent de l'oratorio.

7. Décembre 1770.

8. (1769-1839).

9. Les Concerts de la rue de Cléry (1799-1805) – ou le Concert-Cléry – avaient lieu dans la salle d'exposition de l'hôtel particulier du peintre et marchand de tableaux Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, époux de la célèbre M^{me} Elisabeth Vigée Le Brun.

dans l'almanach de 1788 en renforcement du cinquième pupitre des basses. Il ne pouvait s'agir, dans cet orchestre prestigieux, que d'un musicien de premier ordre : il loge « chez M. le Comte d'Albaret », considéré, selon les *Tablettes de renommée des musiciens* de 1786, comme « un Amateur, [qui] tient en son hôtel des Concerts particuliers très-bien composés, où se réunissent les Virtuoses & Amateurs d'un mérite distingué ». Le 18 mars de cette année 1786, ce même Frédéric, ayant exécuté un concerto pour cor de Giovanni Punto au Concert Spirituel, est identifié par Constant Pierre comme Frédéric Duvernoy¹⁰. Cet autodidacte fut lui aussi un compositeur prolifique de concertos, de symphonies concertantes et de musique de chambre. Sous le Consulat, il jouera dans l'orchestre des Concerts de la rue de Cléry.

Louis-Emmanuel Jadin¹¹ apparaît lui aussi dans l'orchestre en 1787, au second pupitre d'altos, auteur et éditeur, la même année, à dix-neuf ans, de *Six Quatuors concertants pour deux violons, alto et basse*, dédiés au comte d'Ogny.

L'orchestre du Concert de la Loge Olympique, instigateur, à la suite du Concert des Amateurs, de l'émergence de l'école préromantique française, est loin d'être un phénomène passager. Il apparaît comme un organisme vivant, dont l'influence continuera à se faire sentir sous l'Empire et sous la Restauration – et peut-être plus loin encore dans l'espace et dans le temps : Guillaume Navoigille compta parmi ses élèves le jeune prodige Alexandre Boucher, qui se produisit à l'âge de huit ans au Concert Spirituel et dont le fils cadet¹² fut l'un des tout premiers chefs de l'Orchestre philharmonique de New York.

Daniel Piollet

10. (1765-1838).

11. (1768-1853).

12. Le violoniste Alfred Boucher.



Sinfonia in g minor.

Je certifie que cette Sinfonia est entièrement écrite

de la main de mon maître Jos. Haydn.

Neukomm

Paris, 6 Febr. 1854

di me gregor Haydn
785

The orchestra of the Concert de la Loge Olympique, a formidable talent pool of composers and teachers

The perfection of execution of the orchestra of the Concert de la Loge Olympique was unanimously acknowledged. If this formation was regarded as an unsurpassable model 'thanks to the frequent rehearsals directed by the greatest masters',¹ it also owed that position to the quality of its players, who were divided into two classes: the 'Amateurs' and the 'Professeurs'.²

The Amateurs

Posterity has forgotten the names of most of the *Amateurs*, who nevertheless played their parts like accomplished artists alongside the leading

musicians of their time. It is well known that the members of the various categories of the upper reaches of society – *the noblesse d'épée, noblesse de robe* and *noblesse financière*³ – received a meticulous and highly expensive musical education from the finest teachers. If they also possessed the necessary personal taste and talent they might well become musicians of so high a standard that they could have made music their profession – if their social status had not excluded the possibility. Their situation dictated that they never performed in public, but only in circumstances considered as private, that is, in 'concerts de société' (organised

1. Jacques de Norvins, *Souvenirs d'un historien de Napoléon: Mémorial de J. de Norvins*, ed. L. de Lanzac de Laborie (Paris: Plon, 1896–97).

2. Cf. CD AP131, Haydn, *La Reine*.

3. The 'nobility of the sword' consisted of the old aristocracy born to privilege, the 'nobility of the gown' families who had inherited administrative and judicial positions, while the looser grouping of 'financial nobility' originated with bankers etc. whose children had purchased patents of nobility. (Translator's note)

by an association) or concerts restricted to subscribers.

The payment of a capital of 600 *livres* enabled those who so wished to join the management committee (*conseil d'administration*) of the Société Olympique, in which they could play an essential role in fulfilling its principal object: the organisation of concerts. Most of the *Amateurs* were members of the committee. These manifestations entailed substantial expense: lighting, copyists' fees, ushers, administration, the hire, maintenance and decoration of the concert premises, and above all the remuneration of the professional musicians. Nor should we forget commissions of works from famous composers such as Haydn. Analysis of the three consecutive yearbooks (*almanachs*) of the Society still extant today (for the years 1786, 1787 and 1788) enables us to estimate that around two thousand persons were subscribers to the Société Olympique for at least one year between December 1782 and March 1789.

The *Amateurs*, very active in the Society, also had to manage their own everyday business, like the tax farmer (*fermier général*) Étienne Marie de la

Haye (first violin), or a public administration, like the Comte d'Ogny (third desk of the *basses*⁴), who was Postmaster General (*Intendant des Postes*).

The Professeurs

The rest of the orchestra – more than two-thirds of it – was made up of professional musicians, the *Professeurs*, virtuosos of the front rank. The series of weekly concerts of the Société Olympique – twelve in each season, from mid-December to mid-March – was far from being their sole occupation: as sought-after soloists in benefit concerts for themselves or concerts organised by private individuals, members of several public or private orchestras, composers, often publishers of their own works, teachers and authors of instrumental methods,⁵ they led hectic professional lives. The annual periodical *Les Spectacles de Paris* reveals that, in 1786, sixteen of the instrumentalists of the Société Olympique also belonged to the orchestra of the Concert Spirituel, seven to that of the Académie Royale de Musique (the Opéra) and three to both of those bodies.

4. The 'basses' also included the cello section. (Translator's note)

5. Most of them subsequently became professors at the newly founded Paris Conservatoire.



The most remarkable characteristic of the orchestra of the Concert de la Loge Olympique, in our view, is that it was a formidable talent pool of composers and teachers, a fact that clearly distinguished it from the other French concert associations of the period. The separation between performers and composers is admittedly a recent phenomenon that did not yet exist in the eighteenth century, but it is striking that, among the hundred or so instrumentalists who were members of the orchestra between 1786 and 1788, there were no fewer than thirty-six composers who

had already published their works or, in the case of the youngest men, were to do so after the Revolution. This output comprised, at the minimum, a few concertos for their instrument of choice, and might also be enriched by operas, motets and oratorios, symphonies (often *symphonies concertantes* in the vein of François-Joseph Gossec) or chamber music, with an abundance of solo and duo sonatas, trios and quartets.

One might mention the violin concertos of Paul Alday, Isidore Bertheaume, Matthieu Frédéric Blasius, Charles Hubert Gervais, Jean-Jacques Grasset, Henri Guérillot, Henri-Joseph Rigel and Vielhe; concertos for viola by Marie-Alexandre Guénin and for cello by Jean-Baptiste Sébastien Bréval, Jean-Louis Duport and Jean-Baptiste Janson; for horn by Frédéric Duvernoy, for flute by François Devienne and Antoine Hugot, for bassoon by Devienne and Étienne Ozy, for clarinet by Jean-Xavier Lefèvre and Michel. Then there are the *symphonies concertantes* of Blasius, Devienne, Ozy and Pedro Étienne Solère, the symphonies of Zozime Boutroy, Guénin, Guillaume Navoigille, Rigel and Jacques Widerkehr. And finally the quartets of Blasius, Louis-Emmanuel Jadin, Janson, Julien Navoigille and Widerkehr, among others.

However, these compositions, often given preview performances at the Concert de la Loge Olympique, were not always published, and many are lost. For example, the Abbé André Étienne Lepreux, who played in the fourth desk of second violins and was *maître de chapelle* of Saint-Germain-l'Auxerrois and music master to the choirboys of the Sainte-Chapelle, wrote several masses with large orchestra, motets for large chorus and numerous *hiérodrames* (oratorios) and hymns, which appeared regularly on the programme of the Concert Spirituel and therefore probably on that of the Concert de la Loge Olympique too. The manuscript *Catalogue de la musique vocale* left by Comte d'Ogny, which lists the contents of a library that originally belonged to the Loge, mentions two hymns by Lepreux. Unfortunately, none of these works has come down to us.

A living organism

The orchestra of the Concert de la Loge Olympique underwent very few modifications

in the course of the three years for which the list of its members is known – with the exception of the vocal section, whose membership was more variable. This stability had already been underlined in an article of the *Journal de Paris* in 1778, which stated that the orchestra of the Concert des Amateurs, of which the ensemble of the Concert de la Loge Olympique was the continuation, had been ‘composed since its origins⁶ of more or less the same persons, and directed by the same conductors’.

Nevertheless, we may surmise that the orchestra of the Concert de la Loge Olympique, as a confraternity of musicians, gradually renewed itself by welcoming into its ranks the students of its older members. In the *almanach* of 1788 we find at the third desk of first violins Jean-Jacques Grasset (1769–1839), regarded as one of Isidore Bertheaume’s best pupils. He went on to enjoy an honourable career as soloist, composer and conductor, especially at the Concerts de la rue de Cléry.⁷ The youngest of the three Blasius brothers, Frédéric, known

6. December 1770.

7. The Concerts de la rue de Cléry (1799-1805) – also known as the Concert-Cléry – were held in the exhibition room of the town house of the painter and art dealer Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, the husband of the celebrated M^{me} Élisabeth Vigée Le Brun.

as 'le Troisième', who joined the second desk of violas in the orchestra of the Concert de la Loge Olympique in 1787, was also to pursue a fine career: he was notably to become conductor of the orchestra of the Lycée des Arts under the Directory.

The orchestra also renewed its personnel by co-opting the most gifted young musicians who came to Paris to make a living. A certain 'Frédéric' is mentioned for the first time in the *almanach* of 1788 as reinforcing the fifth desk of *basses*. In this prestigious orchestra, he must necessarily be a musician of the first order: he was staying 'chez M. le Comte d'Albaret', who was considered, according to the *Tablettes de renommée des musiciens* of 1786, as 'an amateur, [who] hosts in his town house extremely well-composed concerts at which virtuosos and amateurs of distinguished merit assemble'. On 18 March 1786, the same 'Frédéric', who had performed a horn concerto by Giovanni Punto at the Concert Spirituel, was identified by Constant Pierre as Frédéric Duvernoy (1765-1838). This self-taught musician was also a prolific composer of concertos, *symphonies concertantes* and chamber music. During the Consulate, he played in the orchestra of the Concerts de la rue de Cléry.

Louis-Emmanuel Jadin (1768–1853) also appears in the orchestra in 1787, at the second viola desk. In the same year, at the age of nineteen, he wrote and published *Six Quatuors concertants pour deux violons, alto et basse*, dedicated to Comte d'Ogny.

The orchestra of the Concert de la Loge Olympique, which, following in the footsteps of the Concert des Amateurs, instigated the emergence of the French pre-Romantic school, was far from being a passing phenomenon. It can be seen as a living organism, whose influence continued to make itself felt in the Empire and Restoration periods – and perhaps even farther afield in space and time: Guillaume Navoigille numbered among his pupils the youthful prodigy Alexandre Boucher, who performed at the Concert Spirituel at the age of eight and whose younger son, the violinist Alfred Boucher, was one of the very first conductors of the New York Philharmonic Orchestra.

Daniel Piollet

The image shows a handwritten musical score on aged paper, featuring seven staves. The instruments listed on the left are: *Violoncello* (Cello), *Flauto* (Flute), *Fagotto* (Bassoon), *Violino* (Violin), *Viola*, and *Organo* (Organ). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The *Organo* part is characterized by a series of rhythmic patterns, including groups of sixteenth notes and chords. The *Violino* part features a melodic line with some slurs. The *Flauto* and *Fagotto* parts have fewer notes, often appearing as rests or simple rhythmic figures. The *Violoncello* part has a steady, rhythmic accompaniment. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

Premières mesures de l'Allegro spiritoso de la Symphonie « La Poule ».
The opening bars of the Allegro spiritoso of the 'Hen' Symphony.

Haydn et Mozart, symphonies et concertos

Dans une lettre du 2 août 1787 à l'éditeur viennois Artaria, Haydn précise dans quel ordre – sans doute celui de composition – doivent être gravées ses symphonies « parisiennes » : 87, 85, 83, 84, 86, 82. Les six symphonies, à cette époque, sont identifiées par leur tonalité, il n'est alors pas encore question de numérotation. Artaria n'en tient pas compte et publie les œuvres en décembre 1787 dans l'ordre passé à la postérité, de 82 à 87. Cette édition est la première en date des « parisiennes ». Aucune édition d'époque ne respecte le désir de Haydn.

Chez l'éditeur parisien Imbault, les symphonies « parisiennes » paraissent en janvier 1788 dans l'ordre 83, 87, 85, 82, 86, 84 – peut-être celui dans lequel les autographes, envoyés par Haydn, sont arrivés à Paris. Annonçant cette édition, le *Mercure de France* écrit : « *Ces symphonies du plus beau caractère & d'une facture étonnante*

ne peuvent manquer d'être recherchées avec le plus vif empressement par ceux qui ont eu le bonheur de les entendre. Le nom de Haydn répond de leur mérite extraordinaire. » L'édition Imbault porte la mention « *Du répertoire de la Loge Olympique [...], gravé d'après les partitions originales appartenant à la Loge Olympique* ». Jean-Jérôme Imbault (1753-1832) était second violon dans l'orchestre du Concert de la Loge Olympique, commanditaire des six symphonies. Forster, à Londres, les reçoit de Haydn sous forme de copies manuscrites le 3 décembre 1787. Son édition paraît en 1788, dans l'ordre 82, 87, 83, 84, 85, 86. Les éditions Artaria, Imbault et Forster sont les seules pouvant être considérées comme authentiques, et seuls l'ordre indiqué par Haydn et celui d'Imbault ne contredisent pas les dates de composition : 1785 pour les n^{os} 87, 83 et sans doute 85, 1786 pour les n^{os} 84, 86 et 82. En 1788 paraissent également, dans un ordre proche de celui d'Imbault, une autre édition

parisienne, de Sieber¹, et une berlinoise, de Hummel².

Le surnom de « La Poule » porté par la *Symphonie en sol mineur n° 83*, la plus contrastée, la plus excentrique des six, est dû à l'idée secondaire de son premier mouvement : un caquètement de hautbois soliste (notes rapidement répétées en rythmes pointés) sur une mélodie pointue de premiers violons. Ce surnom n'a rien à voir avec une quelconque tradition française. Il apparaît pour la première fois en 1831 dans la revue suisse *Zürcher Neujahrsblätter* pour ne se généraliser que dans les années 1870. « *Impossible de montrer comment cette symphonie est parvenue à l'appellation La Poule* », déplore Carl Ferdinand Pohl dans le deuxième tome de sa biographie de Haydn³. Comme ceux des symphonies n°s 82, 86 et 87, l'autographe est conservé à la Bibliothèque nationale de France à Paris. Il appartient « à M. le Comte d'Ogny » et

fut authentifié le 6 juillet 1854 par Sigismund Neukomm⁴, disciple de Haydn établi à Paris depuis 1809 : « *Je certifie que cette Sinfonie est entièrement écrite de la main de mon maître Jos. Haydn.* »

Le *Concerto pour piano en sol majeur n° 17*, K.453 de Mozart, à l'éventail de sentiments large et varié, est d'un an antérieur à « *La Poule* ». C'est le quatrième des six concertos de 1784. Daté du 12 avril, il est destiné par Mozart à son élève Barbara (Babette) Ployer, qui, le 10 juin, le joue en privé et interprète avec Mozart lui-même la sonate pour deux pianos en ré majeur, K.448.

Nous avons là l'un des rares concertos de Mozart publiés de son vivant⁵. À Paris, quatre concertos sont publiés de son vivant, tous par Boyer & Le Menu : celui en ré majeur n° 5 K.175⁶ en première mondiale⁷, ceux en *fa* majeur, *la* majeur et *ut* majeur n°s 11 à 13, K.413 à 415

1. Reprise de celle d'Artaria.

2. Instrumentation quelque peu retouchée.

3. 1882.

4. (1778-1858).

5. Publication en 1787, chez Bossler, Spire.

6. Avec le *Rondo* K.382.

7. Janvier 1785.

en 1785-1786⁸. Au concert, le concerto pour clavier est alors peu pratiqué en France. En avril 1784, la pianiste aveugle Maria Theresia Paradis, pour qui Mozart écrira en septembre son concerto n° 18, K.456, joue au Concert Spirituel des concertos de son maître Leopold Kozeluch et celui en *sol* majeur Hob.XVIII:4 de Haydn, édité dans la foulée par Boyer. Nous n'avons trace dans cette institution que d'une exécution d'un concerto de Mozart : le 10 avril 1786, par une M^{lle} Willaume.

Sous la Révolution et l'Empire, la programmation de concertos pour piano de Mozart restera, pour autant que l'on sache, inexistante. Lorsque, à partir de Thermidor, les concerts renaissent, ils sont dominés par l'art lyrique, Mozart s'y manifestant essentiellement en tant que compositeur dramatique⁹. En matière orchestrale, ce sont ses symphonies qui vont s'implanter, sans pour autant détrôner celles de Haydn. En 1798, on en joue une pour la première fois depuis la fermeture du Concert

Spirituel. À partir de 1807, en liaison avec des éditions parisiennes, les dernières s'inscrivent solidement dans les concerts et exercices du Conservatoire. En ce qui concerne les concertos pour piano, on connaît quelques éditions mais on ignore à peu près tout de leurs hypothétiques apparitions au concert. Sont de toute façon préférés comme genres le concerto pour violon¹⁰ et la symphonie concertante. Le concerto en *sol* n° 17, K.453 est le dernier d'une série de six – après K.595, K.451, K.456, K.449 et K.271 – publiée par Imbault en 1792-1796, avec comme mention « *pour clavecin* » et comme source les éditions Artaria de 1791¹¹ et André de 1792-1793¹².

Marc Vignal

8. Première édition chez Artaria en janvier 1785.

9. Ouvertures et extraits en français ou en italien.

10. Par exemple ceux de Viot.

11. K.595.

12. K.451, K.456, K.449, K.271 et K.453.

Haydn and Mozart, symphonies and concertos

In a letter of 2 August 1787 to the Viennese publisher Artaria, Haydn specified the order – probably that of composition – in which his ‘Paris’ Symphonies were to be printed: 87, 85, 83, 84, 86, 82. The six symphonies are identified in the letter by their keys; at that time there was no numbering system for his works. Artaria ignored this and published the works in December 1787 in the order that has since become familiar, from 82 to 87. This edition is the earliest of the six ‘Paris’ works. No edition of the period respects Haydn’s wishes.

The Paris firm of Imbault published the ‘Paris’ Symphonies in 1788 in the order 83, 87, 85, 82, 86, 84 – which may be the order in which the autographs, sent by Haydn, arrived in Paris. Announcing this edition, the *Mercure de France* wrote: ‘These symphonies of the finest character and astonishing craftsmanship cannot fail to be sought out with the greatest eagerness by those who have had the pleasure

of hearing them. The name of Haydn guarantees their extraordinary merit.’ The Imbault edition bears the legend ‘from the repertory of the Loge Olympique . . . engraved from the original scores belonging to the Loge Olympique’. Jean-Jérôme Imbault (1753-1832) was a second violinist in the orchestra of the Concert du Loge Olympique, which had commissioned the six symphonies. William Forster, in London, received them from Haydn in the form of manuscript copies on 3 December 1787. His edition appeared in 1788, in the order 82, 87, 83, 84, 85, 86. The Artaria, Imbault and Forster editions are the only ones that may be regarded as authentic, and only the order indicated by Haydn and that of Imbault do not contradict the dates of composition: 1785 for nos. 87, 83 and probably 85, 1786 for nos. 84, 86 and 82. The year 1788 also saw the appearance, in an order close to Imbault’s, of another Paris edition, by Sieber,¹ and a Berlin print, issued by Hummel, with somewhat revised scoring.

The nickname 'La Poule' (The Hen) attached to Symphony no.83 in G minor, the most contrasted and eccentric of the six, is derived from the second theme of its first movement: a cackling oboe solo (rapidly repeated notes in dotted rhythm) over a pointed melody in the first violins. This nickname has no connection to any French tradition. It appeared for the first time in 1831, in the Swiss periodical *Zürcher Neujahrsblätter*, and did not come into general use until the 1870s. 'It is impossible to demonstrate how this symphony came to be called "La Poule"', deplored Carl Ferdinand Pohl in the second volume of his biography of Haydn (1882). Like those of Symphonies nos.82, 86 and 87, the autograph is held by the Bibliothèque Nationale de France in Paris. It belonged to 'M. le Comte d'Ogny' and was authenticated on 6 July 1854 by Sigismund Neukomm (1778-1858), a pupil of Haydn's who had lived in Paris since 1809: 'I certify that this symphony is written entirely in the hand of my master Jos. Haydn.'

Mozart's Piano Concerto no.17 in G major K453, which covers a wide and varied range of affects, was written a year before 'La Poule'. It is the fourth of the six concertos of 1784 and is dated 12 April. Mozart intended it for his pupil Barbara (Babette) Ployer, who played it in a private concert on 10 June at which she also performed the Sonata for two pianos in D major K448 with Mozart himself.

K453 is one of the few Mozart concertos to have been published in his lifetime.² Four of these were issued in Paris, all of them by Boyer & Le Menu: no.5 in D major K175 – its first edition anywhere³ – and the trilogy of nos.11-13 (K413-415), in F, A and C major respectively, in 1785-86. The latter concertos were first published by Artaria in January 1785, and Leduc offered copies of this edition for sale at the same time. There were few concert performances of keyboard concertos in France at this period. At the Concert Spirituel, in April 1784, the blind pianist Maria Theresia Paradis, for whom Mozart was to write his Concerto no.18

1. A reprint of the Artaria edition.

2. By Bossler of Speyer in 1787.

3. Published in January 1785, with the Rondo K382 replacing the original finale.

K456 in September of the same year, played concertos by her teacher Leopold Kozeluch and Haydn's G major Concerto Hob.XVIII:4, which was published by Boyer immediately afterwards. We can find evidence of only one performance of a concerto by Mozart at the Concert Spirituel: on 10 April 1786, by one M^{lle} Willaume.

During the Revolution and the First Empire, as far as we are aware, no Mozart piano concertos were performed. When public concerts began to be held again after Thermidor,⁴ they were dominated by vocal music, and Mozart appeared essentially as a dramatic composer, with operatic overtures and excerpts in French or Italian. In the orchestral field, it was his symphonies that became established in the repertory, though without supplanting those of Haydn. One of them was given in 1798, for the first time since the Concert Spirituel had closed. From 1807 onwards, in conjunction with editions printed in Paris, the late Mozart symphonies gained a solid place in concerts and in the 'Exercices' du Conservatoire.⁵ As far as the piano concertos are concerned, we know

of some editions, but virtually nothing of their hypothetical appearances in the concert hall. In any case, the favourite genres of the time were the violin concerto, such as those of Viotti, and the *symphonie concertante*. The Concerto in G K453 was the last of a series of six – following K595, K451, K456, K449 and K271 – published by Imbault between 1792 and 1796, announced as 'for harpsichord' and using as their source the editions printed by Artaria in 1791 (K595) and André in 1792-93 (the other five).

Marc Vignal

4. The fall of Robespierre on 9 Thermidor Year II (27 July 1794). (Translator's note)

5. Public concerts given by the pupils of the Paris Conservatoire. (Translator's note)

Marie-Alexandre Guénin, un grand symphoniste à redécouvrir

Artiste aux multiples talents, d'une longévité exceptionnelle pour son temps¹, violoniste virtuose, compositeur renommé, éditeur de ses œuvres puis de celles d'autres compositeurs, pédagogue apprécié², Marie-Alexandre Guénin (1744-1835) fut l'un des plus grands musiciens français de la période allant des Lumières au Romantisme. Durant sa carrière, qui illustre l'évolution du statut social du musicien sur plus d'un demi-siècle, il acquit la faveur de puissants protecteurs : il participa notamment aux concerts du prince de Rohan-Guéméné, de la Musique de la Chambre du roi, de Marie-Antoinette, de la Musique du prince de Condé, du duc de Polignac et du comte de Montrevel. Il fut aussi attaché aux grandes institutions, parmi lesquelles le Concert Spirituel, l'orchestre de l'Académie Royale de

Musique³, dont il fut premier violon, la Société Académique des Enfants d'Apollon, la Musique du roi Charles IV d'Espagne puis celle de Louis XVIII. De 1786 à 1788 au moins⁴, il occupa les fonctions de second violon dans le plus fameux orchestre parisien de l'époque : celui du Concert de la Loge Olympique.

Guénin, symphoniste

Guénin fut surtout l'un des meilleurs représentants de la symphonie, genre novateur qui remporta en France un vif succès au XVIII^e siècle, en dépit des théories esthétiques défavorables à la musique instrumentale considérée comme inférieure à la musique vocale : en 1785, le comte de Lacépède, dans sa *Poétique de la musique*, se situait encore dans cette

1. Il vécut près de quatre-vingt-onze ans.

2. Il fut professeur de violon à l'École Royale de Chant puis au Conservatoire.

3. L'Opéra.

4. Dans l'état actuel de la recherche, nous ne connaissons que les almanachs de ces trois années.

perspective esthétique. Tout comme François-Joseph Gossec, son maître de composition, qui, à l'époque où l'on se passionnait pour l'opéra et où s'affrontaient Gluckistes et Piccinnistes, atteignit à la célébrité par sa musique instrumentale, Guénin, bien qu'il fût d'abord admiré en tant que violoniste, s'imposa à Paris avec ses *Trois Symphonies*, op. 4. Paris était alors le centre mondial de l'édition musicale, où tout compositeur ambitionnait de faire jouer et graver ses œuvres.

Éditées en novembre 1776 et dédiées au prince de Rohan-Guéméné, grand chambellan de France, ces symphonies suscitèrent l'enthousiasme au Concert Spirituel. À propos de l'une d'elles, jouée le 16 mars 1777, jour de la Passion, le *Mercur de France* évoque « *ce beau Concert [...] terminé par une excellente symphonie de M. Guénin*⁵ ». Le succès se renouvela en ce même lieu le 25 mars et le 18 mai suivants, ainsi qu'au printemps de 1778. Plus encore : c'est la troisième de ces symphonies qui fut exécutée le 7 avril 1778 à la Loge des Neuf Sœurs, sous la direction de Nicolas Capron, lors de la cérémonie d'initiation de Voltaire à la

franc-maçonnerie, moins de deux mois avant sa mort. Dans sa *Correspondance littéraire* de décembre 1778⁶, Friedrich Melchior Grimm relate cette exécution confiée aux « *frères des colonnes d'Euterpe, de Terpsichore et d'Erato* » : le premier mouvement solennisa l'instant où, introduit par le chevalier de Villars, « *Voltaire venait de prêter l'obligation* », tandis que la suite fut entendue après diverses lectures pendant lesquelles Charles Monnet, peintre du roi, dessina le portrait du nouvel initié.

La *Symphonie*, op. 4 n° 3, synthèse des styles italien, allemand et français

Si l'on en juge par sa structure en trois mouvements sans menuet, la troisième des symphonies de l'opus 4 relève a priori de l'ouverture à l'italienne – contrairement aux symphonies allemandes en quatre mouvements avec menuet et trio. Son écriture révèle toutefois l'influence de l'école de Mannheim, dont les innovations furent transmises au jeune Gossec par Johann Stamitz, venu diriger en 1754 l'orchestre d'Alexandre Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière – le salon de ce mécène était alors

5. Avril 1777.

6. Édition de 1830, t. 10, p. 124 sq.

l'un des centres importants de la vie musicale parisienne.

Fusionnant avec la symphonie italienne, ce nouveau style contribua à la transformation de la symphonie française dans les années 1760, avant de conquérir le public du Concert des Amateurs, où l'on jouait toutes les œuvres nouvelles.

Fortement marquée par Gossec, l'écriture de Guénin est également influencée, dans cette symphonie en tonalité mineure, par l'esthétique préromantique germanique du *Sturm und Drang*, à laquelle la plupart des compositeurs payèrent leur tribut aux alentours de 1770, y compris Joseph Haydn⁷.

Les trois mouvements sont très contrastés. Intitulés *Allegro di molto* et conçus dans la tonalité de *ré* mineur, le premier et le troisième s'imposent par leur caractère énergique et vigoureux (voire tragique pour le troisième), leur tempo rapide renforcé par l'instrumentation (quatuor à cordes, deux hautbois et deux cors), leur bithématisme et leur écriture fondée sur des oppositions de nuances soulignées par une

dynamique expressive et de belles modulations. Leur thématique est riche en formules typiques du style de Mannheim : vastes sauts d'intervalles, brèves incises souvent répétées, gammes affirmées, batteries et rythmes syncopés. Guénin aère sa mélodie en jetant des notes éparses qui s'égrènent avec légèreté.

Le deuxième mouvement, un *Andante* au ton homonyme (*ré* majeur), influencé par le style sentimental français et l'esprit de la romance, est de caractère plus intimiste et lyrique, accentué par une instrumentation allégée confiée au seul quatuor à cordes : de tempo modéré et de forme ABA, il séduit l'oreille par sa mélodie fluide et chantante, souplement appoggiaturée, qui privilégie le premier violon, et par sa tendresse toute mozartienne.

Guénin, Haydn et ses contemporains

La notoriété de Guénin, qui devait s'étendre jusqu'en Allemagne, ne cessa de croître : le 2 février 1787, on entendit au Concert Spirituel « avec un nouveau plaisir » l'une de ses symphonies, et on lui sut gré « d'avoir conservé sa manière particulière, et de s'être défendu de la manie trop

7. Songeons à la *Symphonie n° 49 « La Passion »* et au *Quatuor opus 20 n° 5*, tous deux en *fa* mineur.

*commune d'imiter le style de M. Haydn*⁸ ». En avril 1788, on y applaudit ses symphonies à côté de celles du maître viennois : peut-être s'agissait-il des *Trois Symphonies*, op. 6 dédiées au duc de Polignac qu'il venait de publier. Son succès se poursuivit au-delà de la période révolutionnaire : la *Correspondance des Amateurs Musiciens* du 8 janvier 1803 nous apprend que les « *concerts de société* » s'ouvraient par une symphonie ou une ouverture, la première étant « *choisie parmi celles d'Haydn ou de Guénin, suivant la force des exécutans et le nombre d'instrumens qu'on réunit*⁹ ». Ces comparaisons avec Haydn sont d'autant plus intéressantes que plusieurs manuscrits de la *Symphonie*, op. 4 n° 2 portent le nom du maître d'Eszterháza, ce qui n'étonne guère à une époque où le droit d'auteur n'existait pas et où le privilège du roi n'offrait qu'une protection insuffisante. Le problème de la contrefaçon était universel.

Synthèse des styles des trois grandes écoles européennes du XVIII^e siècle (italienne, allemande et française), l'art de Guénin s'apparente à celui

d'autres membres de l'école française de violon, élèves ou contemporains de Pierre Gaviniès et prédécesseurs de Giovanni Battista Viotti, qui étaient des compositeurs reconnus appartenant pour la plupart à la franc-maçonnerie. Il entretint avec eux des liens étroits. Dans l'orchestre du Concert de la Loge Olympique, on retrouve à ses côtés les meilleurs professionnels, mêlés à des amateurs¹⁰, tel, pour les années 1786 à 1788, le président de Meslay (second violon), témoin de l'initiation de Voltaire en 1778.

Parmi ces professionnels, remarquons, outre des virtuoses avec lesquels Guénin joua en concert – Henri Guérillot, premier violon à l'Académie Royale de Musique et mentionné, comme lui, en 1785 dans les *Tablettes de renommée des Musiciens* –, de grands noms de la symphonie et de la symphonie concertante. Citons Guillaume Navoigille, premier violon en 1786 et 1787, auteur de deux recueils de *Symphonies à grand orchestre*¹¹ contemporaines de l'opus 4 de Guénin : elles figurent dans le catalogue du comte d'Ogny, cofondateur de la

8. *Mercure de France*, février 1787, p. 127.

9. 18 nivôse an XI, n° 7.

10. En général, des aristocrates.

11. Six symphonies (op. 5) en 1774 et trois symphonies (op. 8) vers 1776.

12. Au troisième pupitre des basses de 1786 à 1788.

Société Olympique et violoncelliste¹², et furent vraisemblablement jouées par le Concert de la Loge Olympique.

Citons également, pour ces mêmes années, Henri-Joseph Rigel¹³, auteur de symphonies pour le Concert des Amateurs, et Jean-Baptiste Sébastien Bréval¹⁴, auteur de symphonies concertantes où « *le mérite de la composition se trouvait réuni à celui de la manière la plus séduisante* », et dont deux au moins parurent avec l'intitulé « *Du répertoire de la Loge Olympique* » : l'une, l'opus 31, arrangée pour flûte et basson par François Devienne, vers 1790 ; l'autre, l'opus 38, destinée à la clarinette, au cor et au basson, vers 1795.

Enfin, mentionnons Charles Lochon¹⁵ : dans sa symphonie publiée en 1778 (avec une symphonie de Haydn et une de Vanhal), il témoigne de l'influence de l'école de Mannheim transmise par son maître Franz Beck, qui avait été membre de l'orchestre de l'électeur palatin et disciple de Stamitz.

En cette même année 1778, alors que Mozart séjournait à Paris pour la troisième fois mais n'était guère reconnu – son ballet-pantomime *Les Petits Riens* fut créé le 11 juin à l'Académie Royale de Musique sans que son nom fût cité dans la presse, la notoriété étant réservée à Noverre, le chorégraphe – et que, en revanche, Haydn, dont les symphonies étaient jouées de plus en plus fréquemment au Concert Spirituel, remportait un succès croissant, Guénin était devenu un symphoniste célèbre : le *Mercur de France* rappelait « *à l'admiration des Amateurs les belles symphonies de MM. Sterkel, Gossec, Guénin, Chartrain, Cambini, Navoigille, Cannabich*¹⁶ » qui venaient d'être applaudies au Concert Spirituel. Ne peut-on en conclure que la symphonie française était alors tout aussi appréciée que la symphonie allemande, et que Guénin en était, dès cette époque, l'un des plus brillants représentants ?

Michelle Garnier-Panafieu

13. Au second pupitre des altos.

14. Au premier pupitre des basses.

15. Au troisième pupitre des premiers violons en 1786.

16. Avril 1778, II, p. 158.



Portrait au physionotrace de Marie-Alexandre Guénin. Physiognotrace portrait of Marie-Alexandre Guénin.

Marie-Alexandre Guénin, a major symphonist deserving rediscovery

An artist of multiple talents, blessed with a longevity exceptional for his era,¹ a virtuoso violinist, a renowned composer, a publisher of his works and subsequently those of other composers, an admired teacher,² Marie-Alexandre Guénin (1744–1835) was one of the leading French musicians of the period leading from the Enlightenment to Romanticism. During his career, which illustrates the evolution of the musician's social status over more than half a century, he gained the favour of powerful patrons: he took part, notably, in the concerts of the Prince de Rohan-Guéméné, of the Musique de la Chambre du Roi, of Marie-Antoinette, of the Musique du Prince de Condé, of the Duc de Polignac and of the Comte de Montrevel. He was also attached to the leading institutions of the time, including the Concert Spirituel, the

orchestra of the Académie Royale de Musique (the Opéra), of which he was leader, the Société Académique des Enfants d'Apollon, and the musical establishments of Charles IV of Spain and later of Louis XVIII. From 1786 to 1788, at least,³ he occupied the position of second violin in the most famous Paris orchestra of its era, that of the Concert de la Loge Olympique.

Guénin the symphonist

Guénin was above all one of the finest exponents of the symphony, an innovative genre that enjoyed great success in eighteenth-century France in spite of the aesthetic theories unfavourable to instrumental music, which was regarded as inferior to its vocal counterpart: in his *Poétique de la musique* of 1785, the Comte de Lacépède still placed himself within this aesthetic

1. He lived to the age of ninety.

2. He was professor of violin at the École Royale de Chant, then at the Conservatoire.

3. In the current state of research, we only know the *almanachs* (yearbooks) of these three years.

perspective. Like his composition teacher François-Joseph Gossec (who achieved celebrity with his symphonies and *symphonies concertantes* at a time when the public took a passionate interest in opera and the partisans of Gluck fought with those of Piccinni), Guénin, though initially admired as a violinist, established his reputation in Paris with his Three Symphonies op.4. The French capital was then the world's biggest centre of music publishing, where it was every composer's ambition to have his works performed and printed.

Published in November 1776 with a dedication to the Prince de Rohan-Guéméné, Grand Chamberlain of France, these symphonies aroused enthusiasm at the Concert Spirituel. *The Mercure de France* of April 1777 mentioned one of them, performed on Good Friday (16 March) 1777: 'this fine concert . . . concluded by an excellent symphony of M. Guénin'. The set enjoyed further success in the same venue on 25 March and 18 May of that year and again in the spring of 1778. Still more: it was the third of these symphonies that was performed at the Loge des Neuf Sœurs, under the direction of Nicolas

Capron, at the ceremony by which Voltaire was initiated into Freemasonry on 7 April 1778, less than two months before his death. In his *Correspondance littéraire* of December 1778,⁴ Friedrich Melchior Grimm gives an account of this performance, played by 'the brothers of the pillars of Euterpe, Terpsichore and Erato': the first movement solemnised the moment when, presented by the Chevalier de Villars, 'Voltaire had just taken the obligation', while the rest was heard after readings, during which the King's Painter Charles Monnet sketched the portrait of the new initiate.

The Symphony op.4 no.3, a synthesis of the Italian, German and French styles

If one were to judge from its structure in three movements without minuet, the third of the Symphonies op.4 would seem on the face of it to fall into the category of the Italian overture, rather than the Austro-German symphony in four movements with minuet and trio. Nevertheless, its style reveals the influence of the Mannheim School, the innovations of which were transmitted to the young Gossec by Johann Stamitz when he came to Paris in 1754 to

4. 1830 edition, vol.10, p.124 ff.

conduct the orchestra of Alexandre Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière, the rich patron whose salon was then one of the leading centres of Parisian musical life. This new style, combining with that of the Italian *sinfonia*, contributed to the transformation of the French symphony in the 1760s, before going on to conquer the public of the Concert des Amateurs, where all the new works were performed.

While it is strongly marked by Gossec's influence, Guénin's writing in this minor-key symphony also bears the imprint of the German pre-Romantic aesthetic of *Sturm und Drang*, which affected most composers of the years around 1770, including Joseph Haydn.⁵

The three movements are very contrasted. The first and the third, both marked *Allegro di molto* and cast in the key of D minor, impress with their energetic and vigorous character (even tragic in the case of the third), their swift tempo reinforced by the scoring (strings, two oboes and two horns), their bithematicism and their compositional idiom founded on expressive dynamic contrasts and skilful modulations. Their

thematic material is rich in formulas typical of the Mannheim style: wide intervallic leaps, short and frequently repeated motifs, assertive scalar runs, repeated-note figures and syncopated rhythms. Guénin gives his melodies buoyancy by throwing in scattered notes distributed in airy fashion.

The second movement, an *Andante* in the tonic major (D) influenced by the French sentimental style and the spirit of the *romance*, is more intimate and lyrical in character, an impression reinforced by lighter scoring reduced to strings alone. This movement in moderate tempo and *ABA* form appeals to the listener with its flowing cantabile melody wreathed in supple *appoggiaturas*, throwing the first violin line into relief, and its quasi-Mozartian tenderness.

Guénin, Haydn and his contemporaries

Guénin's reputation, which was eventually to spread as far as Germany, grew constantly: on 2 February 1787, the Concert Spirituel heard one of his symphonies 'with renewed pleasure', and the reviewer expressed gratitude that he had 'conserved his individual manner, and refrained from the all too widespread fad for imitating the

5. See, for example, the Symphony no.49 'La Passione' and the Quartet op.20 no.5, both in F minor.

style of M. Haydn.⁶ In April 1788, his symphonies were applauded there alongside those of the Viennese master: perhaps the works in question were the Three Symphonies op.6 that he had just published with a dedication to the Duc de Polignac. His success continued beyond the Revolutionary period: the *Correspondance des Amateurs Musiciens* dated 8 January 1803 informs us that 'society concerts' began with a symphony or an overture, the former being 'selected from among those of Haydn or Guénin, according to the performers' abilities and the number of instruments available'.⁷ These comparisons with Haydn are all the more interesting because several manuscripts of the Symphony op.4 no.2 actually bear the name of the Esterházy Kapellmeister, which is hardly surprising at a time when copyright did not exist and royal patents offered insufficient protection. The problem of forgery was universal.

In its synthesis of the styles of the three great European schools of the eighteenth century (Italian, German and French), the art of Guénin has features in common with other members of

the French violin school, pupils or contemporaries of Pierre Gaviniès and predecessors of Giovanni Battista Viotti, who were reputable composers and mostly members of Masonic Lodges. He maintained close relations with these men. Beside him in the orchestra of the Concert de la Loge Olympique one finds leading professional players mingling with (generally aristocratic) amateurs such as the Président de Meslay, who had been a witness at Voltaire's initiation in 1778 and played in the second violins in 1786–88.

Among these professionals were not only virtuosos with whom Guénin played in concerts – such as Henri Guérillot, first violin at the Académie Royale de Musique, mentioned like Guénin in the *Tablettes de Renommée des Musiciens* in 1785 – but also several leading names of the symphony and the symphonie concertante. One of them was Guillaume Navoigille, first violin in 1786 and 1787, the composer of two sets of *Symphonies à grand orchestre*⁸ contemporary with Guénin's op.4 and all in three movements: they appear in the catalogue of the Comte d'Ogny, joint founder

6. *Mercure de France*, February 1787, p.127.

7. 18 Nivôse An XI, no.7.

8. Six Symphonies op.5 in 1774 and a further set of three op.8, c.1776.

of the Société Olympique and cellist,⁹ and were probably played by the orchestra of the Concert de la Loge Olympique.

One might also mention, for these same years, Henri-Joseph Rigel,¹⁰ who wrote symphonies for the Concert des Amateurs, and Jean-Baptiste Sébastien Bréval,¹¹ a composer of *symphonies concertantes* in which 'the merit of the composition was combined with the most attractive manner', at least two of which were published with the subtitle 'du repertoire de la Loge Olympique': one of them, his op.31, arranged for flute and bassoon by François Devienne, around 1790; the other, op.38, scored for solo clarinet, horn and bassoon, around 1795.

Finally, we should mention Charles Lochon.¹² In his symphony published in 1778 (with a symphony by Haydn and one by Vanhal), he displays the influence of the Mannheim School, passed on to him by his teacher Franz Beck, who had been a member of the orchestra of the Elector Palatine and a disciple of Stamitz.

By that same year of 1778, while Mozart was resident in Paris for the third time but achieved very little recognition – his *ballet-pantomime Les Petits Riens* was premiered at the Académie Royale de Musique on 11 June without his name being mentioned in the press, that privilege being reserved for the choreographer Noverre – and Haydn, by contrast, was enjoying increasing success, with his symphonies played more and more frequently at the Concert Spirituel, Guénin had become a celebrated symphonist: the *Mercure de France* (April 1778, II, p.158) recalled 'to the admiration of the Amateurs the fine symphonies of MM. Sterkel, Gossec, Guénin, Chartrain, Cambini, Navoigille, Cannabich' that had recently been applauded at the Concert Spirituel. Is it not legitimate to conclude from this that the French symphony was then appreciated quite as much as its Austro-German counterpart, and that Guénin was, at that time, one of its most brilliant exponents?

Michelle Garnier-Panafieu

9. He played in the third desk of *basses* from 1786 to 1788.

10. Second desk of violas.

11. First desk of *basses*.

12. Third desk of first violins in 1786.

DU RÉPERTOIRE
DE LA LOGE OLYMPIQUE

Six

SINFONIES

A DIVERS INSTRUMENS

Composée par

J. HAYDN



ŒUVRE 51.

*Gravé d'après les Partitions originales
appartenant à la Loge Olympique*

Prix 15.^{fr}

Chacune de ces Sinfonies se vendra séparément 3.^{fr}

A PARIS

*Chez Imbault, au Mont-d'or, rue S^t Honoré entre l'hôtel d'Aligre et la rue
des Poulies. N^o 627.*

Deux siècles de musique au Louvre et aux Tuileries

Le 12 août 1793, l'inauguration du Muséum national des arts éloigne certes un peu plus le Louvre de sa vocation première de résidence royale mais le rapproche des citoyens d'un pays en pleine révolution en leur offrant d'admirer – gratuitement – la richesse des collections amassées par ses anciens souverains. Devenu ce « *livre où nous apprenons à lire* », selon la belle formule de Cézanne, le Louvre bascule cependant complètement du côté des arts visuels, quitte à oublier qu'avant d'être ce temple laïc des beaux-arts, il a longtemps été le temple de tous les arts. Difficile en effet d'imaginer ce merveilleux livre d'images et ces galeries remplies des plus belles réalisations du génie humain sans une bande-son à leur mesure. Cœur battant de la capitale et du pays, le Louvre ne pouvait que vibrer aux sons de son époque, et la musique d'y être omniprésente, dans ses murs ou à ses abords, du lever du roi jusqu'au bout des nuits les plus féeriques, dans l'intimité d'une pièce

soliste ou dans la solennité d'une page sacrée de grand effectif.

Cette présence de la musique ne peut cependant pas se concevoir sans un dialogue permanent avec les autres disciplines. Il en va ainsi tout au long du XVII^e siècle avec l'essor de ce genre hybride qu'est le ballet de cour, où la danse, le théâtre, la musique et les machineries les plus spectaculaires concourent à l'émerveillement du public dans une œuvre d'art total qui efface même la distinction entre spectateur et acteur. Du *Ballet comique de la Reine*, donné dans la salle du Petit Bourbon en face du Louvre en 1581, jusqu'aux *Éléments* de Delalande et Destouches, dansé par le jeune Louis XV aux Tuileries en 1721, le Grand Siècle est donc d'abord celui du ballet, et le Louvre son théâtre privilégié avant d'être éclipsé par les fastes de Versailles. Parmi ces soirées mémorables qui ont fait les riches heures musicales du Louvre,

citons simplement *La Délivrance de Renaud* (1617) ou *Les Aventures de Tancredi dans la forêt enchantée* (1619), où le jeune roi Louis XIII se signale par ses talents de danseur, au son, entre autres, de la musique de Pierre Guédron. Citons aussi cet autre éblouissement qu'a dû être la révélation du *Ballet royal de la Nuit*, donné et repris avec succès au Petit Bourbon en 1653, où Louis XIV, alors âgé de quinze ans, fait sienne l'habitude familiale d'apparaître sur scène en astre solaire. Ce lever du Roi Soleil s'accompagne d'un autre essor, celui de l'astre Lully, qui règlera pendant une quinzaine d'années la marche des ballets du Louvre et des Tuileries avant de créer l'opéra français. Domaine du ballet, le Louvre peine justement à être celui de l'opéra italien, malgré les efforts déployés en ce sens par le cardinal Mazarin, autrefois Giulio Mazarini. Star de l'opéra à Venise, Francesco Cavalli doit ainsi accepter que Lully intègre quelques danses à ses ouvrages pour les adapter au goût français, *Serse* (devenu *Xerse*) en 1660 puis *l'Ercole amante* (*Hercule amoureux*), créé tout spécialement pour inaugurer la nouvelle grande salle des Tuileries, dite salle des Machines, le 7 février 1662, mais sans la présence de Mazarin, mort l'année précédente.

L'opéra étant désormais, grâce à Lully, la propriété exclusive de l'Académie Royale de Musique, sise au Palais-Royal, et la musique officielle ayant suivi la cour dans son transfert à Versailles, la vie musicale du Louvre entre alors dans un demi-sommeil jusqu'à l'établissement en 1725 du Concert Spirituel dans la salle des Cent-Suisses des Tuileries. C'est une première révolution par rapport aux habitudes de la période précédente. Moyennant finance, Anne Danican Philidor, ordinaire de la Musique du roi et fondateur du Concert Spirituel, obtient en effet la possibilité de déroger au monopole de l'Académie Royale de Musique et de pouvoir organiser des concerts publics les jours de fêtes religieuses, c'est-à-dire les jours de relâche à l'Opéra. D'où ce terme de « spirituel », à entendre dans un sens large puisque de grands motets (en latin) peuvent côtoyer d'autres pièces instrumentales, tel le *Concerto pour la nuit de Noël* de Corelli, à l'affiche du concert inaugural de la société.

Malgré le succès public rencontré, l'équilibre de l'ensemble reste cependant fragile, notamment en raison du montant de la redevance due à l'Opéra, et de nombreux directeurs allaient y laisser aussi bien leur fortune que leur santé

(Philidor, notamment, ou son successeur, Jean-Joseph Mouret). Tout au long du siècle, c'est pourtant dans cette salle des Cent-Suisses des Tuileries et grâce au Concert Spirituel que le public parisien pourra s'enthousiasmer devant la virtuosité des plus grands instrumentistes de l'époque et découvrir des œuvres venues de toute l'Europe. C'est par exemple au Concert Spirituel que seront jouées pour la première fois en France *Les Quatre Saisons* de Vivaldi le 7 février 1728. Plus tard, le *Stabat Mater* de Pergolèse fera le bonheur des mélomanes parisiens plus de quatre-vingts fois durant la seconde moitié du siècle. S'il est de coutume de conclure les moments musicaux du Concert Spirituel par un grand motet de Lalande, Lully, Mondonville ou Bernier, le répertoire va également en s'élargissant : la cantate profane française y a désormais toute sa place, tout comme la musique de chambre, un terrain de jeu parfait pour applaudir les performances de Michel Blavet à la flûte, Jean-Baptiste Forqueray à la viole, Jean-Marie Leclair, Jean-Pierre Guignon ou Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville au violon. C'est ainsi pour les meilleurs solistes du Concert Spirituel que Georg Philipp Telemann, de passage à Paris en 1737-1738, compose ses *Nouveaux*

Quatuors parisiens. Trente ans plus tard, c'est toujours aux Tuileries que le violoncelle de Luigi Boccherini charme l'ambassadeur d'Espagne à Paris, lequel tente de convaincre sur le champ le compositeur de s'installer à Madrid. Symbole de cette politique d'invitation aux meilleurs virtuoses, un nouveau genre prend son essor, celui de la symphonie concertante, où brillent les solistes d'un orchestre dont les membres sont notamment recrutés au sein de l'Académie Royale de Musique (disponibles, par définition, les jours de concert !). À partir des années 1770, un compositeur est au centre de toutes les attentions, Joseph Haydn, dont les symphonies deviennent un passage presque obligé des programmes du Concert Spirituel, tout comme son *Stabat Mater*, qui tend à supplanter celui de Pergolèse. Mozart, pourtant de passage à Paris en 1778, peine ainsi à s'attirer les faveurs de Joseph Legros, le nouveau directeur du Concert Spirituel, qui lui demande même un nouveau mouvement lent pour sa *Symphonie n° 31* dite « parisienne » ! Entre saine émulation et concurrence farouche, d'autres sociétés de concerts se forment et rêvent du succès du Concert Spirituel, comme le Concert des Amateurs, dissous en 1781 pour mieux renaître sous le nom de Concert de la

Loge Olympique. La commande à Haydn de six nouvelles symphonies pour cet orchestre est ainsi un temps fort de la décennie 1780, où semble s'opérer un passage de témoin entre l'ancienne et la nouvelle société de concerts. C'est d'ailleurs dans la salle des Cent-Suisses aux Tuileries que le Concert de la Loge Olympique prend ses quartiers à partir de 1786, après que le Concert Spirituel l'eut quittée au son de la *Symphonie « Les Adieux »* de Haydn, le 13 avril 1784, pour rejoindre la plus spacieuse salle des Machines.

Les troubles de la Révolution française porteront un coup fatal au dynamisme de cette vie musicale aux Tuileries, laissant le champ libre à un retour de manifestations plus officielles, comme la fête de l'Être suprême le 8 juin 1794, où retentit fièrement l'*Hymne à l'Être suprême* de Gossec, ou plus encore au début du XIX^e siècle, quand Napoléon, nouveau résident aux Tuileries, ordonne la réouverture d'une chapelle au sein du palais où officieront successivement Paisiello, Lesueur, Martini et Cherubini.

Laurent Muraro



Two centuries of music at the Louvre and the Tuileries

On 12 August 1793, the inauguration of the Muséum National des Arts certainly moved the Louvre a little farther away from its initial vocation as a royal residence, but at the same time brought it closer to the citizens of a country in the throes of revolution by giving them the opportunity to admire – free of charge – the richness of the collections amassed by their former sovereigns. However, having become the ‘book from which we learn to read’, as Cézanne was later so beautifully to put it, the Louvre moved entirely into the realm of the visual arts, with the result that one might easily forget that before becoming a secular temple of the fine arts, it had long been the temple of *all* the arts. Yet it is hard to imagine this wonderful picture-book and its galleries filled with the finest achievements of human genius without a ‘soundtrack’ to match. As the beating heart of the capital and the nation, the Louvre was bound to throb to the sounds of its era, as music was bound to be omnipresent

there, inside or outside its walls, from the moment the King rose in the morning until the very end of its magical nights, in the intimacy of a solo piece or the solemnity of a sacred work for large forces.

But the presence of music is equally inconceivable without a permanent dialogue with the other disciplines. Such was the case throughout the seventeenth century, with the rise of the hybrid genre known as the *ballet de cour*, in which dance, theatre, music and the most spectacular machines combined to fill the public with wonder in a total work of art that went so far as to erase the distinction between spectator and actor. From the *Ballet comique de la Reine*, given in the Salle du Petit Bourbon opposite the Louvre in 1581, to *Les Éléments* by Delalande and Destouches, danced by the young Louis XV at the Tuileries in 1721, the Grand Siècle was thus first and foremost the age of ballet, and the Louvre was its privileged

theatre before being eclipsed by the splendours of Versailles. Among the memorable evenings that represented the musical highpoints of the Louvre's existence, we shall merely mention here *La Délivrance de Renaud* (1617) and *Les Aventures de Tancrède dans la forêt enchantée* (1619), in which the young King Louis XIII showed his talents as a dancer to the sound of music by Pierre Guédron, among others. An equally dazzling occasion must have been the revelation of the *Ballet royal de la Nuit*, successfully premiered and revived several times at the Petit Bourbon in 1653, in which Louis XIV, fifteen years old at the time, took over the family custom of appearing on stage in the guise of the sun. And the rise of the Sun King was accompanied by another rapid ascent: that of the star Lully, who went on to supervise all the ballets at the Louvre and the Tuileries for the next fifteen years before creating French opera. But, though it was the domain of the ballet, the Louvre found it hard to perform the same service for Italian opera, despite the efforts deployed to that end by Cardinal Mazarin, born Giulio Mazarini. Hence Francesco Cavalli, the leading light of Venetian opera, was forced to agree to Lully interpolating dances in his works in order to adjust

them to French tastes: first in *Serse* (renamed *Xerse*) in 1660, then in *Ercole amante*. The latter was especially created to inaugurate the new large theatre in the Tuileries, known as the Salle des Machines, on 7 February 1662, but the event took place in the absence of Mazarin, who had died the previous year.

Since opera was now, at Lully's insistence, the exclusive property of the Académie Royale de Musique, located at the Palais-Royal, and the official musical establishment had followed the court when it transferred to Versailles, musical life at the Louvre went through a somewhat sleepy period until the establishment of the Concert Spirituel in the Salle des Cent-Suisses at the Tuileries in 1725. This was a first revolution with respect to the habits of the preceding era. For, in return for a financial consideration, Anne Danican Philidor, *ordinaire de la Musique du Roy* and founder of the Concert Spirituel, obtained the possibility of breaking the monopoly of the Académie Royale de Musique and organising public concerts on religious feasts, on which the Opéra's doors remained closed. This explains the term 'spirituel', although the idea of 'spiritual' or 'sacred' music is to be taken in a

broad sense, since *grands motets* in Latin often rubbed shoulders with instrumental pieces, such as Corelli's 'Christmas' Concerto, which was on the programme of the association's inaugural concert.

Despite the success these concerts enjoyed with the public, the balance of the structure remained fragile, notably because of the size of the fees that had to be paid to the Opéra, and several directors lost both their fortune and their health in the job (including Philidor and his successor Jean-Joseph Mouret). Yet, throughout the rest of the century, it was in the Salle des Cent-Suisses at the Tuileries and thanks to the Concert Spirituel that the Parisian public was able to marvel at the virtuosity of the leading instrumentalists of the age and discover works from all over Europe. For example, it was at the Concert Spirituel that Vivaldi's *Four Seasons* were heard for the first time in France, on 7 February 1728. Subsequently, Pergolesi's *Stabat Mater* was to delight Parisian musical lovers on more than eighty occasions in the second half of the century. Although it remained the custom to conclude performances at the Concert Spirituel with a *grand motet* by Lalande, Lully,

Mondonville or Bernier, the repertory also grew wider: soon the French secular cantata was thoroughly at home there, as was chamber music, a perfect setting in which to applaud the performances of Michel Blavet on the flute, Jean-Baptiste Forqueray on the viol, and Jean-Marie Leclair, Jean-Pierre Guignon or Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville on the violin. So it was for the finest soloists of the Concert Spirituel that Georg Philipp Telemann composed his *Nouveaux Quatuors parisiens* when he visited Paris in 1737–38. Thirty years later, it was once again at the Tuileries that Luigi Boccherini's cello so charmed the Spanish ambassador to Paris that he at once tried to persuade the composer to move to Madrid. Epitomising this policy of inviting the leading virtuosos, a new genre emerged, the *symphonie concertante*, which provided a showcase for the soloists of an orchestra whose members were very often recruited from those of the Académie Royale de Musique (since they were, by definition, available on concert days!). From the 1770s onwards, a single composer was the focus of attention, Joseph Haydn, whose symphonies became almost a compulsory fixture in the programmes of the Concert Spirituel, as did his *Stabat Mater*,

which tended to supplant Pergolesi's setting. Even Mozart, though resident in Paris in 1778, found it difficult to obtain the favour of Joseph Legros, the new director of the Concert Spirituel, who went so far as to ask him for a new slow movement for his Symphony no.31, the so-called 'Paris' Symphony! In a spirit somewhere between healthy emulation and fierce competition, other concert associations were formed and dreamt of achieving the same success as the Concert Spirituel, among them the Concert des Amateurs, dissolved in 1781 only to be reborn under the name Concert de la Loge Olympique. The latter orchestra's commission of six new symphonies from Haydn¹ was a highlight of the 1780s, which seemed to mark a transition between old and new concert associations. Indeed, it was in the Salle des Cent-Suisses of the Tuileries that the Concert de la Loge Olympique took up its quarters in 1786, after the Concert Spirituel had vacated it to the strains of Haydn's 'Farewell' Symphony on 13 April 1784 in order to move to the more spacious Salle des Machines.

The disturbances of the French Revolution dealt a fatal blow to the dynamism of this form of musical life at the Tuileries, leaving the way

open for the return of manifestations of a more official kind, such as the Festival of the Supreme Being on 8 June 1794, at which Gossec's *Hymne à l'Être suprême* proudly resounded. And music became more frequent again at the beginning of the nineteenth century, when Napoleon, the new occupant of the Tuileries, commanded the reopening of a chapel in the palace, whose musical establishment was presided over successively by Paisiello, Lesueur, Martini and Cherubini.

Laurent Muraro

Les quatre mouvements de la *poule*, symphonie parisienne

Le premier mouvement de la *poule*, c'est un geste franc et délibéré. Une main qui s'empare de la poignée en cuivre avec panache, et qui ouvre la porte. Louise connaît parfaitement l'établissement, elle s'y rend régulièrement. Elle y retrouve ses amies, d'autres poulettes ; elles se donnent toutes sortes de surnoms, avec une prédilection avérée pour *cocotte*. Expression chaque fois répétée par la propriétaire de ce restaurant parisien réputé.

Mes cocottes, mes chéries, vous êtes splendides ce soir !

Au milieu du brouhaha des voix, des couverts qui s'entrechoquent, Louise arrive en retard. Elles sont déjà toutes installées, à la même table, celle du fond, pas loin de l'escalier qui mène au premier. Elles sont huit femmes et deux bouteilles de Chablis. On ne mange pas, on picore. Entre chaque bouchée, on

s'invective. On parle d'abord des grands sujets : société, politique et culture, avec tout ce que cela implique d'idéalisme et de grandiloquence. Quand la troisième bouteille s'invite à table, c'est le moment des confidences, plus exactement le deuxième mouvement de notre *poule*, Louise. Elle fouille dans son sac. Depuis le début du dîner, elle suit la conversation d'une oreille distraite. Elle attend des nouvelles de Paul ; pas de SMS, pas d'appel, rien depuis plusieurs jours. Ça lui coupe le souffle d'être obnubilée par cet écran, comme si sa vie en dépendait. Elle se demande soudain si Paul ne la prend pas pour une dinde, et ça la révolte !

Ça va, Louise ? Tu n'as pas l'air dans ton assiette. Tu ne couvrerais pas quelque chose ?

Elle hésite à partir, à dire que oui, elle ne se sent pas bien. Après un dernier coup d'œil à son téléphone, elle décide de rester. Et

dans un sursaut d'exaltation, son troisième mouvement, elle leur dit les jours d'attente, mais elle leur raconte aussi comme ils avaient dansé le premier soir. Il danse si bien le menuet, ajoute-t-elle. Mais depuis, plus rien, silence radio. Hochements de tête collectifs, compassion dans le regard de ses amies, jusqu'à la conclusion sans appel : *Il se prend pour un petit coq, tu ferais mieux de l'oublier...*

On pourrait croire, après le panache, la confiance et le souvenir d'une danse, que le dernier mouvement de la *poule* serait celui du désespoir. Eh bien non. Louise, avec vivacité, interroge, argumente : *Et vous ? Vous êtes bien placées pour me donner des leçons ! À part caqueter, vous ne savez rien faire d'autre !*

Ses amies ne s'attendaient pas à une telle véhémence, à ce sens du tragique. Ça les laisse coites. Elles finissent par lui dire qu'elle fait sûrement bien d'attendre, qu'il doit avoir eu un empêchement. C'est à ce moment-là que Louise entend la petite sonnerie tant attendue sortir de son sac. Le SMS est là. C'est laconique et sans signature. Un adieu cordial sans politesse. Elle rougit, elle a trop défendu Paul pour maintenant abdiquer

devant ses amies. Mais on ne l'y reprendra pas. La prochaine fois qu'elle dansera le menuet, ce sera quand les poules auront des dents.

Léonor de Récondo

mai 2017



L'Auditorium du Louvre

La diversité de l'offre culturelle et le lien organique avec le musée constituent l'identité de l'Auditorium du Louvre.

Conçue par l'architecte Ieoh Ming Pei sous la Pyramide, cette salle pluridisciplinaire de 420 places organise chaque saison plus de 200 manifestations destinées à un large public.

Conférences, colloques, musique classique, musiques actuelles, cinéma, spectacle vivant favorisent la découverte et la compréhension des collections du Louvre en proposant des interactions inventives et éclairantes avec l'histoire de l'art et l'actualité du musée.

Souhaitant mettre l'excellence à la portée de tous, l'Auditorium du Louvre propose ainsi depuis 1989 des cycles de musique de chambre qui lui ont rapidement valu une réputation internationale, grâce notamment à une politique active de découverte de jeunes artistes qui ont pour la plupart fait leurs débuts en récital à Paris au Louvre avant de mener de brillantes carrières dans le monde entier.

The Auditorium du Louvre

The wide array of cultural events on offer and the close ties to the museum itself give the Auditorium its unique character.

Designed by architect Ieoh Ming Pei and located under the Pyramid, the 420-seat multidisciplinary hall serves as venue for over 200 events intended for wide-ranging audiences each year.

Conferences, symposia, classical and contemporary music concerts, cinema and live performance all contribute to a better understanding and appreciation of the Louvre's collections through innovative and lively interaction with the history of art and the museum's ongoing programmes.

With a view to offering its audiences only the very best, the Auditorium du Louvre has presented chamber music cycles since 1989. These have quickly earned an international reputation, thanks in large part to an emphasis on the discovery of young artists who, in almost every case, have made their Paris recital debuts at the Louvre before going on to lead brilliant careers around the world.



Conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux

Le Conservatoire à Rayonnement Communal Jean-Baptiste Lully, construit sous l'impulsion de la maire de Puteaux M^{me} Joëlle Ceccaldi-Raynaud, a été inauguré en 2013.

Dispositif unique en Europe, le Conservatoire met à la disposition d'un public exigeant plus de 7 000 m² où se répartissent 50 salles d'enseignement spécifiques, 4 studios de danse et 2 salles de spectacle de 600 et 150 places. Modulable et à l'acoustique exceptionnelle, la Salle Gramont est équipée d'une fosse d'orchestre tandis que la Salle Bellini, située au dernier étage du bâtiment, propose une vue imprenable sur La Défense et la tour Eiffel depuis sa grande baie vitrée et sa terrasse panoramique.

Le directeur du Conservatoire, Patrick Marco, programme chaque saison plus d'une trentaine de concerts en mettant à l'honneur toutes les musiques, du classique au jazz en passant par le gospel ou la chanson.

The Conservatoire Jean-Baptiste Lully, Puteaux

The Conservatoire à Rayonnement Communal Jean-Baptiste Lully, built at the instigation of the Mayor of Puteaux, Madame Joëlle Ceccaldi-Raynaud, was inaugurated in 2013.

With facilities unique in Europe, the Conservatoire places at the disposition of a discerning public a total area of more than 7000 m² that includes fifty dedicated teaching spaces, four dance studios, and two performance halls seating 600 and 150 spectators respectively. The Salle Gramont, a fully modular auditorium with exceptional acoustics, is equipped with an orchestra pit, while the Salle Bellini, situated on the top floor of the building, offers a spectacular view of La Défense and the Eiffel Tower from its large plate-glass window and panoramic terrace.

The Conservatoire's Director, Patrick Marco, programmes more than thirty concerts each season, featuring every type of music, ranging from classical and jazz to gospel and chanson.

Le Concert de la Loge

Violins - Violons 1

Julien Chauvin

Paul-Marie Beauny

Marieke Bouche

Blandine Chemin

Pauline Fritsch

Claire Jolivet **

Lucien Pagnon

Violins - Violons 2

Karine Crocquenoy

Raphaël Aubry

Nathalie Cannistraro **

Rebecca Gormezano

Laurence Martinaud

Lilia Slavny

Violas - Altos

Pierre-Éric Nimylowycz

Marie Legendre

Delphine Grimbert **

Maria Mosconi

Cellos - Violoncelles

Emilia Gliozzi

Pierre-Augustin Lay

Emily Robinson

Jérôme Huille **

Double basses - Contrebasses

Maria Vahervuo

Michele Zeoli **

Flute - Flûte

Tami Krausz

Oboes - Hautbois

Emma Black

Christian Moreaux

Laura Duthuillé

Laura Duthuillé *

Neven Lesage*

Bassoons - Bassons

David Douçot

Josep Casadellà

Javier Zafra **

Amélie Boulas **

Horns - Cors

Nicolas Chedmail

Christoph Thelen

* *Guénin*

** *Mozart et Guénin*

Remerciements

Nous remercions chaleureusement pour l'enregistrement et les concerts : Laurent Muraro, Joëlle Ceccaldi-Raynaud, Patrick Marco, le gouverneur François Villeroy de Galhau ainsi que toutes les équipes de l'Auditorium du Louvre, du Conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux et de la Banque de France ; pour la mise à disposition du piano-forte : le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris ; pour l'édition de la symphonie de M.-A. Guénin : Reinhard Goebel ; pour leur soutien à ce projet d'intégrale et à l'orchestre : le professeur Yves Pouliquen de l'Académie française, Président de la Fondation Singer-Polignac, François Duplat, Jean-Pierre Rousseau, Ian Woodward, Sandrine Labat ; les 24 mécènes particuliers membres du Club Olympe, et notamment les grands donateurs Anthony Béchu, Michaël Fouilleroux, Jeanne-Marie Lecomte, Gilles Pirodon et Jean-Charles Schwartz.

Le concert de la loge olympique

L'ensemble Le Concert de la Loge bénéficie du soutien du ministère de la Culture et de la Communication, de la Caisse des Dépôts (mécène principal), de la Fondation Orange, de la Caisse d'Épargne Île-de-France, de la Banque de France et du Fonds de dotation Françoise Kahn Hamm. Il est en résidence à la Fondation Singer-Polignac à Paris et au Conservatoire Jean-Baptiste Lully de Puteaux.

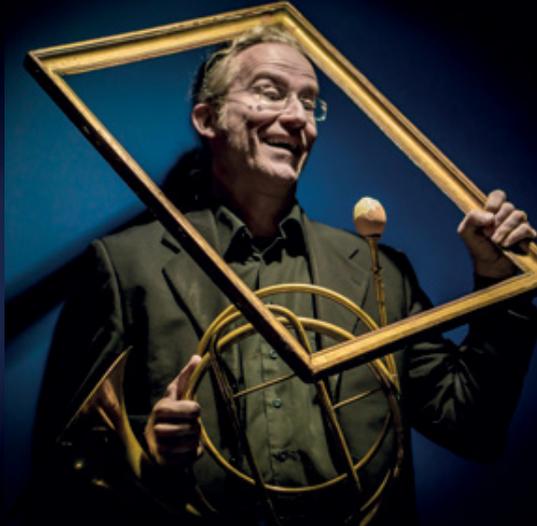
The orchestra Le Concert de la Loge is supported by the Ministry of Culture and Communication, by the Caisse des Dépôts (principal sponsor), by the Orange Foundation, by the Caisse d'Épargne Île-de-France, the Banque de France and by the Fonds de dotation Françoise Kahn Hamm. It has a residency at the Singer-Polignac Foundation in Paris and at the Jean-Baptiste Lully Conservatoire in Puteaux.











Also available - Également disponible



apartemusic.com

le concert de
la loge olympique

