

CONCERTO ROCOCO

Jean-Patrice Brosse, orgue/organ
Nicolas Mazzoleni, violon/violin
Roberto Crisafulli, violon/violin
Alain Petit, violon/violin
Charles Zebley, flûte/flute
Michel Renard, alto/viola
Antoine Ladrette, violoncelle/cello

Composé d'instruments anciens, le Concerto Rococo se consacre à la musique de chambre du XVIIIème siècle pour clavecin concertant (ou orgue), cordes et vents, en formation de duo, trio, quatuor ou quintette : concertos et sonates de Bach et ses fils, Haydn, Mozart, Corrette, quintettes de Soler, Boccherini, Cimarosa, sonates de Schobert, Balbastre, Duphly, Rameau...

MICHEL CORRETTE

1709 - 1793

SIX CONCERTOS POUR ORGUE ET SIX INSTRUMENTS SIX CONCERTOS FOR ORGAN AND SIX INSTRUMENTS

- 1** CONCERTO N° 1 EN SOL/G MAJEUR
1 Allegro (2'40) 2 Andante, gavota 1 & 2 (3'35)
3 Allegro (4'02)
- 4** CONCERTO N° 2 EN LA/A MAJEUR
4 Allegro (2'20) 5 Adagio (3'15) 6 Giga Allegro (3'10)
- 7** CONCERTO N° 3 EN RE/D MAJEUR
7 Allegro (3'05) 8 Andante (2'35) 9 Adagio (1'03)
10 Allegro (4'13)
- 11** CONCERTO N° 4 EN DO/C MAJEUR
11 Allegro (3'07) 12 Andante zampogna (3'17)
13 Allegro (3'00)
- 14** CONCERTO N° 5 EN FA/F MAJEUR
14 Allegro (2'40) 15 Andante, Aria - Variazione 1 & 2 (5'35)
16 Allegro (3'45)
- 17** CONCERTO N° 6 EN RE/D MINEUR
17 Allegro (2'50) 18 Andante (2'00) 19 Presto (2'45)

© 1993 PIERRE VERANY

© 1993 PIERRE VERANY

CORRETTE

L'usage de l'italien pour le titre de ces *VI Concerti a sei strumenti, cimballo o organo obligati*, da Michele Corrette mérite quelques observations.

En effet, ce volume opus XXVI, édité à Paris en 1756 avec "Privilège du Roy", que l'on pouvait trouver "chez l'auteur rue Montorgueil et aux adresses ordinaires", est l'œuvre d'un Français déjà célèbre. Il est aussi et surtout le parfait exemple du goût italien alors en vogue dans la capitale. La confirmation de cette tendance fut amorcée par un véritable camouflet rédigé trois ans plus tôt par le même Corrette sous la forme d'une préface au "Maître de clavecin", une de ses nombreuses méthodes de composition et d'interprétation, dans laquelle on peut lire : *«Depuis que Corelli a inventé le genre de la Sonate et du Concerto, la musique a fait des progrès étonnants dans toute l'Europe... avant luy les Concerts en France étaient médiocres... Quelques petites chansons d'un chant lugubre et lamentable ; plus elles étaient tristes et languissantes, et plus les amateurs de ce temps les trouvaient admirables... Pour ainsi dire, la musique était au berceau... Monsieur le Duc d'Orléans, depuis Régent du Royaume, étant extrêmement curieux de musique, voulut entendre ces sonates, mais ne pouvant trouver alors aucun violon dans Paris capable de jouer par accord, il fut obligé de les faire chanter par trois voix... On peut juger par la quantité de bons violons qu'il y a présentement à Paris combien la musique a fait de progrès depuis l'invention de la Sonate...»*. Ce berceau de la musique française était pourtant un berceau de taille ! Faire ainsi abstraction de tous les trésors que la musique française avait produits depuis trois siècles, dans le domaine vocal comme instrumental, montre à quel point la pratique musicale était alors un art d'actualité où l'œuvre succédait à l'œuvre, immédiatement, avec la rapidité d'oubli du patrimoine que cela implique.

Le principal reproche que l'on faisait à notre musique était précisément ce qui en constituait la saveur : douceur, intimité, préciosité. L'italienne, qui avait déjà séduit l'Europe entière, était toute de brio, de nerf, de virtuosité. D'Alembert jugeait finement les excès de chacune : *«la musique italienne est défectueuse par ce qu'elle a de trop, la musique française par ce qui n'y est pas»*. Conséquence de cet alan-guissement croissant, la technique instrumentale laissait à désirer, et la rivalité ultramontaine risquait d'étouffer jusqu'à la création.

La notion de progrès, en outre, était avivée par la toute récente "Querelle des Bouffons", débutée en 1752 avec l'arrivée de la troupe italienne, et close après

la publication, en plus d'une soixantaine de pamphlets, du "Petit Prophète de Boemischbroda" de Grimm, première offensive, puis de la "Lettre sur la Musique Française", lamentable manifeste anti-français de Jean-Jacques Rousseau, enfin de l'"Apologie de la Musique Française contre Mr Rousseau", magistrale justification par Jean-Philippe Rameau du seul critère artistique : le Génie, non pas la Nation.

Mais le "bon goût français", qui avait dès la Renaissance influencé l'Italie, et qui demeurerait encore longtemps le modèle de l'Europe civilisée dans bien des domaines, devait subir régulièrement les avatars de la mode. Pour saine qu'était la réaction, son côté spectaculaire n'en révélait pas moins son inanité, et les vrais talents assimilaient paisiblement ces influences croisées pour les mieux valoriser : ainsi Couperin écrivant les "Goûts Réunis", ou Bach recopiant les œuvres de Frescobaldi, de Vivaldi, de Grigny, afin d'offrir un "Concerto nach italienischen Gusto" et une "Ouverture nach französischer Art". Pour Corrette, il fallait prendre parti, jusqu'à italianiser son prénom en "*Michele*", se présenter comme "*Organista dei Gran Giesuiti*", et rédiger toutes les nuances de la partition en italien. Si cette dernière pratique devenait courante un peu partout, la transformation du nom connaissait un illustre précédent. François Couperin n'avouait-il pas dans sa préface aux "Nations" de 1726, par amour pour les œuvres de Lully et de Corelli, et afin que ses propres compositions obtinssent un égal succès : *«je rangeai les lettres de mon nom de façon que cela formât un nom italien, que je mis à la place... La sonate fut dévorée avec empressement... Mon nom italianisé m'attira, sans le manque, de grands applaudissements...»*.

Cette excessive tendance à l'italianisme était autant chez Corrette un défaut d'opportunisme que l'expression d'un goût véritable dont on peut suivre l'évolution tout au long de sa carrière. Son propre père, Gaspard Corrette, organiste rouennais originaire de Delft, rendait hommage à l'Italie dans son Livre d'Orgue, et ce dès 1703. A peine âgé de vingt ans, le jeune Michel rédige en 1738 l'"Ecole d'Orphée", "*Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût français et italien*", qui s'achève par un glossaire alphabétique des "*mots italiens les plus usitez*" : *adagio, affettuoso, alla breve, allegro...* jusqu'à *zampogna*, qui "*veut dire musette ou viole*". Plus tard, dans son deuxième "Livre de Pièces d'orgue" (1750), il redonnera une explication plus abondante des termes italiens utilisés, en même temps que de précieuses indications de registration. En 1753, la liste s'allongera, dans le "Maître de Clavecin", deuxième des trois traités consacrés à l'instrument, avec les "Amusements du Parnasse" (1749) et les "Prototypes" (1775). Enfin, en 1782, il rédige un complément à l'"Ecole d'Orphée" sous le titre de "l'Art de se

perfectionner dans le Violon", compilation très approfondie des meilleurs exemples de pages, italiennes en majorité, allemandes parfois, jamais françaises en dehors d'un "Menuet" et d'un "Coucou", "par l'auteur du livre". On y trouve Albinoni, Abacco, Corelli, Geminiani, Somis, Locatelli, Tartini, pour ne citer que les plus célèbres, et bien entendu Vivaldi, avec des extraits de la Cetra et des Quatre Saisons. Le tout doigté, phrasé, annoté sur plus de quatre-vingts pages d'une virtuosité suffisamment poussée pour inspirer à leur auteur l'avis suivant : «ceux qui trouveront des leçons trop difficiles peuvent metre sur le numéro de la page à la Loterie Royale, jusqu'à ce que la leçon soit sçue : par ce moyen ils gagneront des deux côtés».

Le nombre des méthodes qu'il écrivit pour divers instruments est stupéfiant. On peut ainsi grâce à lui étudier la flûte, l'orgue, le violon, le violoncelle, la viole, le clavecin, l'accompagnement, le chant, la guitare, la mandoline, la contrebasse, la harpe, le hautbois et le basson, l'alto, la vielle grâce à la "Belle Vielleuse", et enfin la flûte à bec grâce au "Berger galant". Si chacune de ces disciplines se peut apprendre "en très peu de temps", "aisément", voire "facilement", dans lesquelles "les principes sont démontrés si clairement que ceux qui jouent du violon peuvent apprendre eux-mêmes", en revanche la rédaction des traités s'échelonne laborieusement de 1735 à 1784.

Mais ce vaniteux était doublé d'un dévot. L'activité traditionnelle du musicien au XVIIIème siècle était celle de l'organiste. Michel Corrette est titulaire de Sainte Marie Madeleine en la cité dès 1726. Il travaille pour le Grand Prieur de France en 1739, puis en 1750 est nommé organiste du Grand Collège des Jésuites. Il passe neuf ans plus tard au service du Prince de Condé, puis en 1780 du Duc d'Angoulême. Le côté didactique de son caractère se retrouve dans sa tâche religieuse. Il note avec soin les divers mélanges propres à l'orgue de facture française, et donne de précieuses indications quant à l'exécution dans ses trois Livres d'orgue (1737 - 1750 - 1756), ses Noëls, ses Offertoires, et ses "Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau", de 1787, genre qui pour être nouveau n'en fut sans doute pas le meilleur. On y apprend par exemple que «le récit de voix humaine se touche lentement à l'imitation d'une bonne mère qui chante pathétiquement». Son souci de l'imitation, bien dans l'air du temps, lui rappelle-t-il un souvenir d'enfance ? Il compose un "Carillon à l'imitation de la sonnerie de Rouen, en usage pour les trépassés, qui est la plus triste et la plus lugubre de la Chrétienté". Plus proche de ses goûts sans doute est le "tonnerre sur le grand jeu" : «Le tonnerre se fait en mettant sur la dernière octave des Pédales de trompette et bombarde, une planche

que le pied baisse à volonté ; en finissant pour imiter la chute du tonnerre, on donne un coup avec le coude sur les dernières touches du clavier». Et il compose alors un "Offertoire avec Tonnerre" !

La violence de l'offrande ne lui fait pas abandonner son instinct mystique qui se reflète dans sa proposition d'exécuter les "Six Symphonies en quatuor contenant les plus beaux noëls français et étrangers" "à grand orchestre, à l'Office Divin". Intéressante est l'indication pour le "Nouveau livre de Noëls avec un carillon" de 1740, «les violons, flûtes, violes et violoncelles peuvent concerter ces Noëls avec le clavecin... Le même concert peut aussi se faire à l'orgue, à la manière de Mr Handel» - les six premiers Concertos pour orgue et orchestre de Haendel venaient de paraître en 1738. Il ajoute, à l'attention des violoncellistes : «ceux qui trouveront des passages trop difficiles n'auront qu'à ne jouer que les principales notes des batteries». Les "Sei Concerti a sei Strumenti, Cimbalo o Organo obligati, tre Violini, Flauto, Alto Viola e Violoncello" portent un "Avertissement" : «sur l'Orgue, il faut toucher les Allegro sur le grand jeu, les Adagio sur les Flûtes, et les Solo sur le cornet de Récit, à l'exception du troisième Concerto ; les autres peuvent se toucher sur l'Orgue sans Symphonie. La partie de Flûte n'est nécessaire que lorsqu'on exécute ces Concerto sur l'Orgue, et les pizzicati dans les parties de Violon ne doivent avoir lieu que quand on les exécutera sur le clavecin».

Le personnage assurément est complexe : le sérieux le dispute sans cesse au futile. Ses méthodes sont précises, parfois savantes, mais les promesses de facilité contenues dans leur titre sont de la publicité mensongère... A tel point que sa réputation de professeur est parfois contestée, si l'on en croit le Mercure de 1779. L'élève de Monsieur Corrette devient "l'âne à Corrette".

Les Livres d'Orgue proposent un agencement traditionnel de l'Office, fidèle au plain-chant alterné, coloré subtilement par les mélanges des jeux de l'orgue, et pourtant l'inspiration est souvent conventionnelle, et trop légère la forme. Ses titres de "Grand Maître des Chevaliers du Pivois" (1734) et surtout de "Chevalier de l'Ordre du Christ", qu'il se plaît à inscrire en frontispice de ses partitions, trahissent un souci de respectabilité confirmé par ses Motets ou ses Leçons de Ténèbres (1784) mais son passé de compositeur pour les Foires de Saint Laurent et de Saint Germain est quelquefois pesant. Il n'a pas en effet lésiné sur la farce dans ses vingt-cinq "Concertos Comiques", dont les titres sont parfois légèrement suggestifs : "la béquille du Père Barnaba", "la Tantourelourette", "les Voyages du berger fortuné aux Indes Orientales", "Le Plaisir des dames", "le Plaisir de la Solitude" sont

peu de chose à côté de "Vla c'que c'est qu'd'aller aux bois". Ces péchés de jeunesse cèdent vite la place aux véritables concertos, mais ils témoignent de l'engouement de Corrette pour ce genre frivole né sous la Régence, peut-être en réaction à l'austérité de la fin du règne de Louis XIV, et qui s'épanouira dans les années cinquante sous la forme du vaudeville et de l'opéra comique.

Dès lors, Michel Corrette fait preuve d'un métier irréprochable. Ses parties d'orchestre sont remarquablement équilibrées. La partie de clavier peut se jouer à l'orgue comme au clavecin moyennant quelques petites modifications et ce mélange d'écriture des cordes à l'italienne et de coloris de l'orgue français sonne de façon tout à fait originale. Il ne fait pas mystère de ses modèles. Ce sont Haendel pour la formule instrumentale, Corelli, Vivaldi, Locatelli, Pergolèse même, pour l'écriture. Il connaît certainement les premiers Concertos pour orgue et orchestre de Balbastre (1748), joués au "Concert Spirituel", peut-être aussi ceux de Haydn. On imaginerait ainsi les concertos de Vivaldi transcrits par Bach et orchestrés par Haendel.

Et pourtant ces Concertos datent de 1756, l'année de la naissance de Mozart : l'époque est déjà au classicisme, au rococo, et le style baroque doit alors paraître bien désuet. Corelli était mort quarante ans plus tôt, les "Quatre Saisons" avaient trente années d'existence, et ce travail sur la musique italienne, Bach l'avait fait dès le début du siècle.

Le charme de ces œuvres vient peut-être justement du télescopage des époques et des styles au travers de véritables pastiches, comme autant d'hommages aux vieux maîtres, mais exclusivement aux maîtres italiens.

Sur dix-neuf pièces que comptent les "Sei Concerti", quatre seulement sont dans le style de danse français, encore portent-elles des titres italiens : gavota, andante, zampogna, aria, et sont-elles prétexte à fioritures virtuoses pour le violon. La plupart des mouvements sont dans des tonalités majeures, rapides et dynamiques, pleins de rythme, de vitalité, de joie communicative : c'était là une manière de prendre définitivement congé du Grand Siècle, et d'en abandonner les allures guimpées.

Jean-Patrice Brosse

CORRETTE

The use of Italian for the title of these six **Concerti a sei strumenti, cimbalo o organo obligati**, da Michele Corrette calls for a number of observations.

Indeed, this volume, opus 26, published in Paris in 1756 "avec Privilège du Roy", and to be found "at the home of the author in the Rue Montorgueil and at the usual addresses", was the work of a Frenchman who had already made a name for himself. He was also, and above all, a perfect example of the Italian taste then in vogue in the capital. The confirmation of this tendency began with a real snub, written three years previously by the same Corrette, in the form of a preface to *Le maître de clavecin*, one of his numerous methods for composition and interpretation, in which we read : "*Since Corelli invented the genre of the Sonata and the Concerto, music has made astonishing progress throughout Europe... Before him, Concerts in France were mediocre... A few short songs, gloomy and pitiful in their singing ; the sadder, the more languid they were, the more the music lovers of that time found them admirable... Music was, so to speak, still in its cradle... His Highness the Duke of Orléans, now Regent of the Kingdom, being extremely keen on music, wished to hear these sonatas, but being unable at that time to find a single violin in Paris capable of playing chords, he was obliged to have them played by three voices... We may judge by the number of good violins there are at present in Paris how much progress music has made since the invention of the Sonata...*" If French music was still in its "cradle", as he puts it, it was certainly some cradle ! The fact that he should thus ignore all the treasures that French music had produced in the previous three centuries, both in the vocal and instrumental fields, shows just how musical practice at that time was a living art with one work following so quickly on another that any idea of patrimony was soon forgotten.

The major reproach levelled at French music was precisely what gave it its flavour : sweetness, intimacy, preciousness. Italian music, which had already won over the whole of Europe, was full of brio, spirit and virtuosity. D'Alembert shrewdly summed up both : "*Italian music is defective in what it has in excess, French music in what it is lacking*". As a consequence of this growing languor, instrumental technique left something to be desired, and the rivalry with Italy ran the risk of stifling even creativity.

The notion of progress, moreover, had been stirred up by the very recent "Querelle des Bouffons*", a controversy sparked off in 1752 by a performance

in Paris by an Italian troupe of Pergolesi's intermezzo *La serva padrona*, and which only came to an end after the publication of Friedrich Melchior Grimm's pamphlet (in over sixty parts !) *Le petit prophète de Boehmischbroda* - the first offensive - followed by the *Lettre sur la musique française*, a lamentable anti-French manifesto by Jean-Jacques Rousseau, and finally the *Apologie de la Musique Française contre Mr Rousseau*, a brilliant justification by Jean-Philippe Rameau of artistic quality as the sole criterion : Genius, not Nation.

But "le bon goût français" (French good taste), which had influenced Italy from the Renaissance onwards, and which was long to remain the example for civilized Europe in many spheres, was regularly subjected to the fluctuations of fashion. Although the reaction was a healthy one, its spectacular side nevertheless revealed its inanity, and the real talents quietly assimilated these crossbred influences and developed them further : Couperin thus wrote *Les Goûts-Réunis*, and Bach copied out works by Frescobaldi, Vivaldi and Grigny, before writing a *Concerto nach italienischen Gusto* and an *Ouverture nach französischer Art*. Corrette, however, felt that he had to take sides, and he went so far as to Italianize his first name (Michel - Michele), present himself as *Organista dei Gran Gesuiti*, and note all the gradations of the score in Italian. The latter practise was becoming quite widespread everywhere and the transformation of the name has an illustrious precedent : in his preface to *Les Nations* of 1726, François Couperin admitted that, out of love the works of Lully and Corelli, and in order that his own compositions might obtain the same success : «I arranged the letters of my name in such a way as to form an Italian name, which I set in its place... The sonata was eagerly devoured... My italianized name earned me, without any inconvenience, a great deal of applause...».

This excessive tendency towards Italianism was in Corrette as much a failing due to opportunism as a genuine taste, the progression of which can be followed throughout his career. His own father, Gaspard Corrette, who was originally from Delft, and was organist in Rouen, paid tribute to Italy in his *Livre d'Orgue* of 1703. Michel was only just turned twenty when, in 1738, he wrote *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût français et italien*, which ends with an alphabetical glossary of the "mots italiens les plus usitez" (the most commonly-used Italian terms), from *adagio affettuoso, alla breve, allegro...* to *zampogna*, which "means musette or viol". Later, in his second *Livre de pièces d'orgue* (1750), he gave more copious explanations of the Italian terms used, at the same time providing precious information on registration. The list that appeared in *Le maître de clavecin* of 1753 was even longer ; this was the second of the

three treatises he devoted to the harpsichord, *Les amusements du Parnasse* (1749) being the first and *Les prototypes* (1775) the last. Finally, in 1782, he wrote a sequel to *L'école d'Orphée*, entitled *L'art de se perfectionner dans le violon* - a very comprehensive compilation of the finest works of thirty-five composers, mostly Italian, occasionally German, but never French, apart from a *Menuet*" and a "*Coucou*" by the author himself. We find Albinoni, Abacco, Corelli, Geminiani, Somis, Locatelli, Tartini, to mention only the most famous, not forgetting, of course, Vivaldi, with excerpts from *La Cetra* and *Le Quattro Stagioni*. The whole work (over eighty pages) is fingered, phrased and annotated, and sufficiently advanced in its virtuosity to inspire the author to give the following advice : «*those who find the lessons too difficult can put money on the page number at the Royal Lottery, until they have learned the lesson : by this means they will gain on both accounts*».

Michel Corrette wrote an astounding number of methods for all sorts of instruments : flute, organ, violin, cello, viol, harpsichord, guitar, mandolin, double-bass, harp, oboe and bassoon, viola ; we can learn the art of accompaniment, singing, the hurdy-gurdy (*vielle*) in *La belle vielleuse*, and, finally, the recorder, thanks to *Le berger galant*. Each of these disciplines can be learnt "*en très peu de temps*", "*aisément*" and even "*facilement*", and «*the principles are set out so clearly that those who play the violin can teach themselves*». However, the writing of these treatises was laboriously spread over almost fifty years, from 1735 to 1784.

Not only was Corrette vain, but he was also devout. The traditional activity of the musician in the 18th-century was that of organist. From 1725 onwards, Michel Corrette was to be found at the church of Saint-Marie-Madeleine en la Cité. In 1739, he was organist to the *grand prieur* of France and, in 1750, of the Jesuit College. Nine years later, he was in the service of the Prince de Condé, and in 1780 of the Duc d'Angoulême. The didactic side of his nature comes out in his religious task. He carefully notes the characteristics of the various mixture stops distinguishing the French organ school, and gives precious indications on execution in his three *Livres d'orgue* (1737, 1750 and 1756), his *Noëls*, *Offertories* and his *Pièce pour l'orgue dans un genre nouveau* of 1787 - a genre, which, for all its novelty, was no doubt not the best. In the latter, we learn, for example, that «*the vox humana is played slowly in imitation of a good mother singing pathetically*». In his concern for imitation - then very much in vogue - was he calling to mind some childhood memory ? He composed a "*Carillon in imitation of the bells Rouen tolling for the departed, which is the saddest and most gloomy in Christendom*". The "*tonnerre sur le grand jeu*" (thunder on full organ) was no doubt closer to his tastes :

«Thunder is made by putting a board on the last octave of the trumpet and bombarde Pedals, which the foot can press down at will ; finally, to imitate the thunderclap, one gives a blow with the elbow on the last notes of the keyboard». He then went on to compose an *Offertoire avec tonnerre* !

Despite the violence of this piece, he did not give up his mystical instinct, which is reflected in his proposal to execute the *Six Symphonies en quatuor contenant les plus beaux noëls français et étrangers* "with a full-scale orchestra, at the Divine Office". The following indication, which we find in *Le nouveau livre de noëls avec un carillon* of 1740, is interesting : «the violins, flutes, viols and cellos may play these Noëls with the harpsichord... The same concert may also be given on the organ, in the manner of Mr Handel» - Handel's first six *Organ Concerti*, Opus 4, had recently been published, in 1738. He adds, for the benefit of cellists : «those who find passages too difficult have only to play just the main notes of the battery». In his Preface to the *sei concerti a sei strumenti, cimbalo o organo obligati, tre Violine, Flauto, Alto Viola e Violoncello*, he writes : «on the Organ, the Allegros must be played on the full organ, the Adagios on the Flutes, and the Soli on the cornet, with the exception of the third Concerto ; the others can be played on the Organ without Symphony. The Flute part is only necessary when these Concertos are executed on the Organ, and the pizzicati in the Violin parts should only be used when they are executed on the harpsichord».

Corrette was certainly a complex character : a mixture of seriousness, on the one hand, and futility, on the other. His methods are precise, sometimes scholarly, but the promises of facility indicated in their titles are false but not altogether true... So much so that his reputation as a teacher has sometimes been contested, judging by the *Mercure de France* of 1779. The pupil of Monsieur Corrette is referred to as "*l'âne à Corrette*" ("âne" meaning "ass", "fool", and no doubt with a play on the word "anachorète", meaning anchorite).

The *Livres d'Orgue* follow the traditional order of the Office, with alternate plainchant, subtly coloured by the mixtures used on the organ ; the inspiration, however, is often conventional and the form too lightweight. His titles - "Grand Maître du Chevalier du Pivois" (1734) and especially "Chevalier de l'Ordre du Christ" - which he delights in placing in the frontispieces to his scores, betray a concern for respectability, which is confirmed, for example, by his *Motets* or his *Leçons de Ténèbres* (1784), but his past as a composer for the Fairs of Saint Laurent and Saint Germain weighs heavy at times. Indeed, in his twenty-five *Concertos Comiques*,

he does not skimp on farce ; the pieces sometimes bear slightly suggestive titles - "La béquille du Père Barnaba", "La tantourelourette", "Les voyages du berger fortuné aux Indes Orientales", "Le plaisir des dames", "Le plaisir de la solitude" are little compared to "V'là c'que c'est qu'd'aller aux bois" ("That's what you get from going to the woods"). These youthful indiscretions very soon give way to the real concertos, but they nevertheless bear witness to Corrette's temporary enthusiasm for this frivolous genre, which sprang up under the Regency, possibly as a reaction against the austerity of the end of Louis XIV's reign, and flourished in the 1750s in the form of vaudevilles and comic operas.

From then on, Michel Corrette showed irreproachable skill. His orchestrated parts are remarkably balanced. The keyboard part can, with a few modifications, be played on the organ and harpsichord alike, and the blend of Italian (strings) and French (the colouring of the organ) styles is totally original. He makes no secret of his models : Handel for the instrumental formula, Corelli, Vivaldi, Locatelli, and even Pergolesi for the style. He undoubtedly knew Balbastre's early Organ Concertos (1748), which had been given at the Concert Spirituel, and perhaps also those of Haydn. We could thus imagine Vivaldi's concertos transcribed by Bach and orchestrated by Handel.

However, these Concertos date from 1756, the year Mozart was born : classicism and rococo were already in vogue, and baroque must have seemed rather antiquated. Corelli had died forty years earlier, *The Four Seasons* had been in existence for thirty years, and Bach had already worked on Italian music at the Beginning of the century.

The charm of these works no doubt stems precisely from this telescoping of periods and styles ; they are veritable pastiches, like as many tributes to the old masters, but exclusively Italian old masters.

Of the nineteen pieces comprising the *Sei Concerti*, only four are in the French dance style, and even then they bear Italian titles (*gavota, andante, zampogna, aria*) and serve as a pretext for virtuoso *fioriture* in the violin playing. Most of the movements are in major keys ; they are fast and dynamic, full of rhythm, vitality and communicative joy : a way of leaving the *Grand Siècle* and its affectedness behind for good.

Jean-Patrice Brosse (translation : Mary Pardoe)

* The "Querelle des Bouffons", or "Quarrel of the Comedians" was a partisan squabble which began in Paris in 1752. The French literary and music world was split into two factions, favouring either French or Italian music, and in particular opera.

S T E E L

T E C H N O L O G I E S

1958 - 1994 : trente cinq ans de succès technologique

Issu d'une dynastie de maîtres-papetiers originaires des Charentes au XVI^e siècle, ayant reçu leurs lettres de patente en l'an VII de la République, Pierre Lacroix scientifique passionné, a créé la S.T.E.E.L. en 1958.

Les premières réalisations, des équipements pour la conduite de chaînes de fabrication de la C.G.E. et des appareils de mesure et de simulation destinés au C.N.R.S., se sont rapidement étendues à toutes sortes d'automatismes et de régulations destinés aux grandes industries nationales présentes en Midi-Pyrénées.

Dans le même temps, des ensembles de contrôle pour micro-centrales hydroélectriques ont été construits, domaine dans lequel la S.T.E.E.L. a pris, avec plus de cinq cents références, la première place en Europe. Ces équipements qui produisent annuellement plusieurs milliards de kilowatts, entraînent de considérables économies d'énergie.

Convaincu que la haute technologie pouvait parfaitement se développer à l'écart des grands complexes industriels, Pierre Lacroix a proposé au Centre National d'Etudes Spatiales en 1967 de créer une activité spatiale, notamment destinée à la mise en œuvre de nacelles stabilisées pour les vols sous ballons stratosphériques. Ce département a permis d'augmenter le potentiel technique de la S.T.E.E.L. et a abouti à l'étude et à la construction d'expériences scientifiques embarquées sur satellites.

Après 35 ans d'activité, des milliers de réalisations et des succès techniques marquants, la S.T.E.E.L., dont le chiffre d'affaires est réalisé à plus de 80 % pour l'exportation, est aujourd'hui une entreprise exemplaire qui fait honneur à la région Midi-Pyrénées.

Pierre Lacroix, lui-même musicien, a créé en 1975 le Festival du Comminges sur les conseils d'André Malraux. Cette grande manifestation bénéficie depuis l'origine du mécénat de la S.T.E.E.L.

S T E E L

T E C H N O L O G I E S

1958 - 1994 : thirty-five years of technological success

Pierre Lacroix belongs to a dynasty of master paper-makers originated from Charentes in France, since the 16th century. Lacroix family obtained their patent letters in the year VII of the French Republic. Being an extremely keen scientist, he created S.T.E.E.L. in 1958.

The first realization, equipment for driving production lines of Compagnie Générale d'Electricité, gauges and simulation devices for the French National Research Institute, rapidly extended to all types of automatic and regulation systems intended for the major national industries located in Midi-Pyrénées.

Meanwhile, control units for micro hydro-electric power plants were built. In this field, S.T.E.E.L. has become the European leader, with more than five hundred references. These installations which produce several billion of kilowatts per year, lead to sizeable savings in energy.

Convinced that high technology could perfectly develop away from large industrial complexes, in 1967, Pierre Lacroix proposed to the French National Space Agency to create a space branch especially meant for the implementation of stable nacelles for flights under stratospheric balloons. This department enabled S.T.E.E.L. to increase its technical potential and led to studies and construction of scientific experiences embarked on satellites.

After 35 years of activity, with thousands of outstanding realizations and technical successes, S.T.E.E.L. whose turnover comprises over 80 % in exportation, is today an exemplary company and an honour to Midi-Pyrénées area.

Pierre Lacroix, himself a musician, created the Comminges Festival in 1975, on the advice of André Malraux. Right from the beginning, this important manifestation benefited from S.T.E.E.L. patronage.