

" C'est toujours une sottise musique què celle des cloches, quand même tous les sons en seraient justes, ce qui n'arrive jamais".

Cette assertion aussi injuste que tendancieuse est formellement démentie par l'importance du rôle joué par les cloches et carillons dans la vie publique, autant que dans la vie religieuse, de nos ancêtres, en particulier à Liège, sous l'Ancien Régime et encore très largement dans le XIXe siècle, jusqu'à ce que le vacarme de la circulation de nos rues rende leur audition difficile, voire impossible.

Deux de nos carillons ont survécu miraculeusement aux destructions de la fin du 18e siècle et aux guerres du 21e : celui de Saint-Barthélemy et celui du Plais de Justice de la place Saint-Lambert. A ce titre, ils méritent une étude spéciale.(1)

René DELWICK

L'OEUVRE DE MUSIQUE DE CHAMBRE DE
HERMAN-FRANCOIS DELANGE
Liège, 1715-1781

Baptisé à Liège, paroisse Saint-Adalbert, le 2 juin 1715, Herman-François Delange était le huitième des dix enfants de Gérard-François Delange, cordonnier, et de son épouse Jeanne Forest. C'est probablement un grand soulagement pour cette famille nombreuse, aux ressources très modestes, quand le gamin est admis comme enfant de chœur à la collégiale Saint-Martin, en 1723. En échange des services qu'il y rendra, il recevra l'instruction et de petits gages. A son entrée, la maîtrise est dirigée par Léonard Pirard, maître de chant de 1714 à sa mort, survenue le 11.I.1726, ensuite par François Jahovin. Delange connaîtra encore l'autorité de Hubert Renotte, appelé le 27.II.1730 à remplacer Jahovin qui avait été démis de ses fonctions.

Hubert Renotte a certainement joué un rôle important dans la vie de Delange (1) C'est lui, sûrement, qui, en 1730, quand l'adolescent est atteint par la mue de la voix, attire l'attention du Chapitre de Saint-Martin sur ses dons musicaux et intellectuels. Au lieu de le rendre à ses parents muni, selon l'usage, d'un petit viatique, les chanoines envoient le jeune Delange au Collège des Jésuites où il achèvera ses humanités en 1738. Pendant ce temps, il continue à chanter la psalmodie au chœur et reçoit, en échange de ces services, des leçons d'instrument. Delange doit donc avoir eu pour maître soit Joseph Clément, premier violon de la maîtrise de 1728 au 18.XI.1740, soit François Grétry, le père du célèbre compositeur, entré à Saint-Martin le 4.III.1730, peut-être même les deux successivement. C'est probablement l'organiste de la collégiale, Jacques-Georges Lelarge (1713-1793), qui remplace, en juin 1734, feu Henri Plasman, qui initie le jeune Delange aux règles de la basse continue (2).

(1) A paraître dans notre prochain Bulletin, n°15.

Le 12.IX.1738, Herman-François Delange reçoit une attestation de bonne vie et moeurs et son nom disparaît des livres de Saint-Martin. Nous pensons qu'il a pris du service dans une autre collégiale liégeoise, car il habite toujours la ville ; il est cité dans les Capitations de 1740 (R.88, f°14v) comme demeurant en la paroisse Saint-Adalbert avec son père et son frère marié. Cette collégiale pourrait être Saint-Paul, dont la maîtrise collabore régulièrement avec celle de Saint-Martin lors des grandes fêtes. Malheureusement, nous ne possédons aucun renseignement pour Saint-Paul, dont une bonne partie des archives a disparu.

C'est peu après que Delange bénéficie d'une des bourses de la fondation Darchis. Mademoiselle le Professeur Dr. De Smet a repéré son nom parmi les étudiants inscrits au Collège liégeois de Rome en 1741 (3). Suivant une tradition non vérifiée mais fort vraisemblable, Delange y est élève de Giovanni-Battista Costanzi (1704-1778), virtuose du violoncelle, compositeur d'opéras et de musique religieuse fort apprécié. Vers 1741, Costanzi est maître de chant de l'église Santo Lorenzo a Damaso. En 1743, il dirigera la maîtrise de Saint-Marc et Marie à Vallicella, puis celle de Saint-Pierre à Rome (la fameuse Capella Giulia) en 1755 et enfin, vers 1760, la chapelle du Collège Germanique de Santa Maria dell' Anima. Nul doute que Costanzi ait orienté Delange vers les oeuvres des meilleurs maîtres romains contemporains, notamment vers celles d'Arcangelo Corelli.

Sans pouvoir apporter de preuve, nous pensons que Delange doit avoir visité d'autres villes italiennes renommées pour la qualité de la musique qu'on y fait : Naples peut-être - encore que ses Conservatoires attireraient plutôt les compositeurs de musique vocale - Turin - où Somis (1686-1763) disciple de Corelli, a implanté l'art de son maître - et plus probablement encore Padoue, où le célèbre Tartini (1692-1770) vient d'ouvrir son école de violon en 1728 (4). A l'appui de cette hypothèse, citons les Six sonates pour violon et basse continue que Delange publiera à Liège comme opus 1, probablement dès son retour.

En dehors de cette publication, nous ne possédons aucun renseignement sur les années "italiennes" de Delange, ni sur son lieu de travail à Liège. En fait, nous ne le retrouvons que le 10.IX.1752, date de son mariage avec Marie-Jeanne-Josèphe Laruelle, originaire de Ciney, demeurant paroisse Saint-Adalbert. Malheureusement, la jeune femme meurt deux mois plus tard (le 27.XI.1752).

A cette époque, Delange est probablement premier violon à Saint-Martin où il aurait remplacé soit François Grétry, passé au service de la collégiale Saint-Denis le 21 juin 1748, soit François Crawion, engagé à la maîtrise de la cathédrale le 3 mars 1752. Cette hypothèse repose sur deux faits : - lors du second mariage de Delange avec Catherine-Marguerite Crosset, de la paroisse Saint-Adalbert, les bans sont publiés, pour le marié, à la collégiale Saint-Martin (5). En outre, ses témoins sont au service de cette église : Dnus Jean-Hubert Franck y est maître de chant depuis le 24.IV.1750 et Dnus Jean-Nicolas Cuny, prêtre et bénéficiaire. Franck était entré comme enfant de chœur à Saint-Martin en 1738, au moment où Delange achevait ses études chez les Jésuites et, en qualité de "choral senior", devait s'occuper des enfants nouvellement entrés à la maîtrise.

- D'autre part, un recès des Conclusions capitulaires de Saint-Martin du 9.XII.1758 nous apprend que les gages de H.-F. Delange, violoniste, qui s'élevaient à 16 florins - ce sont les gages du premier violon - sont ramenés à 12 fl., c'est-à-dire ceux d'un violon ordinaire. Nous ignorons les motifs de cette mesure de restriction, précédée et suivie, à la maîtrise, de plusieurs licenciements et de nouveaux engagements parmi les violonistes de la collégiale. En tout état de cause, elle a sans doute incité Delange à chercher un autre emploi. Dès 1761, il n'est plus repris sur les listes de paiements de Saint-Martin. Par contre, les Capitulations de 1762 (R.81), paroisse Saint-Adalbert, citent Herman Delange, musicien de Saint-Paul. Ici encore, la disparition des archives de cette collégiale ne nous permet pas de vérifier, ni surtout de connaître la suite de la carrière "officielle" de Delange.

Ces Capitulations de 1762 nous disent encore que Delange habite sur le Pont d'Isle, à droite, avec son épouse Marguerite Crosset, marchande, et deux enfants, Marie-Anne, 6 ans 6 mois et Clémentine, 9 mois.

Cinq enfants sont nés de cette deuxième union de Delange. Hélas! comme c'est si souvent le cas à cette époque, Marguerite Crosset meurt le 8 mars 1763, quelques jours après la naissance de sa quatrième petite-fille.

Six mois plus tard, Delange épouse en troisièmes noces Marie-Catherine-Claire Ledrou, de la paroisse Saint-Adalbert. Le mariage est célébré en l'église paroissiale de Saint-Martin en-Isle le 18 septembre 1763 (témoins André et Léonard Renardi et Mair-Anne Vayave). Deux filles et un garçon naîtront de cette union (6).

A partir d'ici, ce n'est plus que par les annonces que Delange fait insérer dans la Gazette de Liège que nous suivons sa trace. Bien qu'il ait composé de la musique vocale religieuse⁽⁷⁾, il est tout naturel que ce violoniste virtuose soit attiré vers la composition de musique instrumentale et de musique vocale profane. D'autant plus que la demande est constante dans les salons liégeois de cette époque. La première oeuvre que Delange propose au public est son opus 6 : Sei Overture a duoi violini, alto viola, basso continuo e duoi corni ad libitum, imprimé à Liège, chez Andrez, en 1764. Pendant deux ans -1765-1766- il publie un journal de musique, Le Rossignol dont il apparaît comme le principal compositeur.

Deux listes de "musiciens étrangers" engagés par le chapitre de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste en 1764 et 1773 pour renforcer la maîtrise à l'occasion de grandes fêtes citent Delange en 2^e place, immédiatement après Crawion, premier violon de la cathédrale, ce qui le situe dans la hiérarchie des violonistes liégeois de son époque (8). Nous le trouvons encore sur des listes semblables à la collégiale Saint-Pierre en 1771 (prières de Quarante Heures) et 1778 (fête de Saint-Pierre).

Quoiqu'il ait été annoncé deux mois avant sa représentation au théâtre de Liège, le 13 janvier 1776, l'opéra-comique de François-Léonard Duperron, commissaire de la cité de Liège de de H.-F. Delange, Nicette ou l'École de la vertu, ne semble pas avoir été un succès⁽⁹⁾. C'est la dernière trace que nous ayons trouvée de l'activité de Delange qui meurt à Liège en 1781.

L'étude de la musique de chambre de H.F. Delange va nous permettre, outre le plaisir de découvrir des oeuvres réellement intéressantes, de faire apparaître le jeu des influences qui agissent sur la musique liégeoise pendant la seconde moitié du 18^e siècle.

Le besoin de classement a conduit les musicologues à schématiser l'évolution musicale du Pays de Liège dans le courant du 18^e siècle en un diptyque d'une clarté fort séduisante :

- dès le 17^e siècle et pendant la première moitié du 18^e : influence italienne inconditionnelle. Exemples : l'oeuvre de Pierre Lamalle, maître de chant de Saint-Lambert (v. 1648-1722), celles de Thomas Babou (1656-c. 1740), organiste à Saint-Jean l'Évangéliste et de Jean-Noël Hamal (1709-1778), maître de chant de la cathédrale Saint-Lambert.

- après 1760 : prépondérance marquée de l'influence française, ou plutôt parisienne, comme le montrent les carrières d'André-Modeste Grétry (1741-1813), des frères Andrien, surtout de l'aîné (1756-1816), de Henri-Philippe Gérard (1760-1848), des violonistes Chartrain (v. 1740-v. 1793) et Pieltain (1754-1833) et aussi, quoique plus itinérantes à travers l'Europe, celles de Gresnick (1755-1799) et de Guillaume-Alexis Paris (1756-1840), chef d'orchestre à Saint-Petersbourg (1799-1840).

Toutefois, la deuxième partie de cette affirmation doit être nuancée car l'influence française, quoique déterminante, n'est pas la seule qui s'exerce sur nos musiciens. Une tendance nouvelle, pré-classique, aux origines complexes - palatine (école de Mannheim), bavaroise, tchèque (école de Prague), viennoise - vient s'y mêler. Elle est propagée par l'édition et la vente de musiques, très actives à Liège dans la seconde moitié du 18^e siècle, et par les virtuoses internationaux de passage, par exemple, pour ne citer que les plus célèbres, le violoncelliste J.C. Chr. Schetky (Darmstadt 1740-Edimbourg 1824) qui donne une série de concerts à Liège de janvier à mars 1771, les frères Stamitz, violon et viole d'amour, en 1769 puis Carl Stamitz (Mannheim 1745-Iéna 1801) seul et avec les frères Pieltain, de Liège, en 1780, le violoniste Franz Benda (1709-1786) qui séjourne à Spa en 1752, en même temps que Camerloher, Jean-Noël Hamal et Crawion, premier violon de la cathédrale de Liège, etc. (10). La situation géographique du Pays de Liège, la présence sur le trône épiscopal d'un prince de la maison de Bavière, Jean-Théodore, de 1744 à 1763, celle de son maître de chapelle, l'excellent compositeur bavarois Placide von Camerloher (1718-1782), la période de paix et de prospérité que le pays connaît entre 1748 et 1791 et surtout peut-être, l'extraordinaire succès des eaux de Spa, dont la riche clientèle cosmopolite est férue de distractions de toutes sortes, en particulier de musique de théâtre et de musique de chambre, comme le suggèrent les annonces publiées par d'avisés commerçants liégeois et spadois.

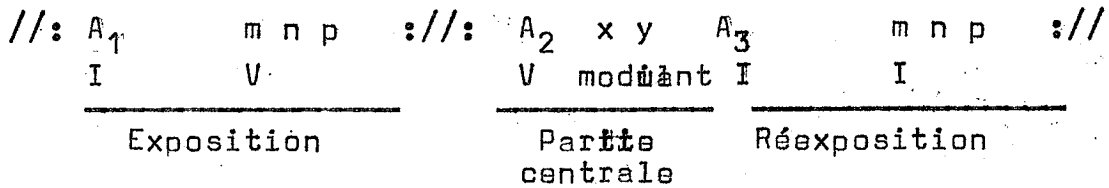
Ceci dit, il est bien évident que le séjour prolongé de nos meilleurs musiciens en Italie, grâce à la fondation Darchis, l'abondance de musique religieuse d'origine italienne ou de facture italianisante exécutée dans un état ecclésiastique comme l'était la Principauté de Liège et surtout la forte personnalité de Jean-Noël Hamal, imperturbablement fidèle à l'esthétique natpolitaine, assurent la prépondérance et le maintien de l'influence ultramontaine bien au-delà de 1760, au moins jusqu'à la mort de Hamal, en 1778.

La main gauche ne dépasse guère la 5e position ; de nombreux effets d'échos deviennent, finalement, la répétition quasi automatique du motif proposé; la ligne mélodique se dessine plutôt en gammes qu'en arpèges

Sonata 1^e - Andante



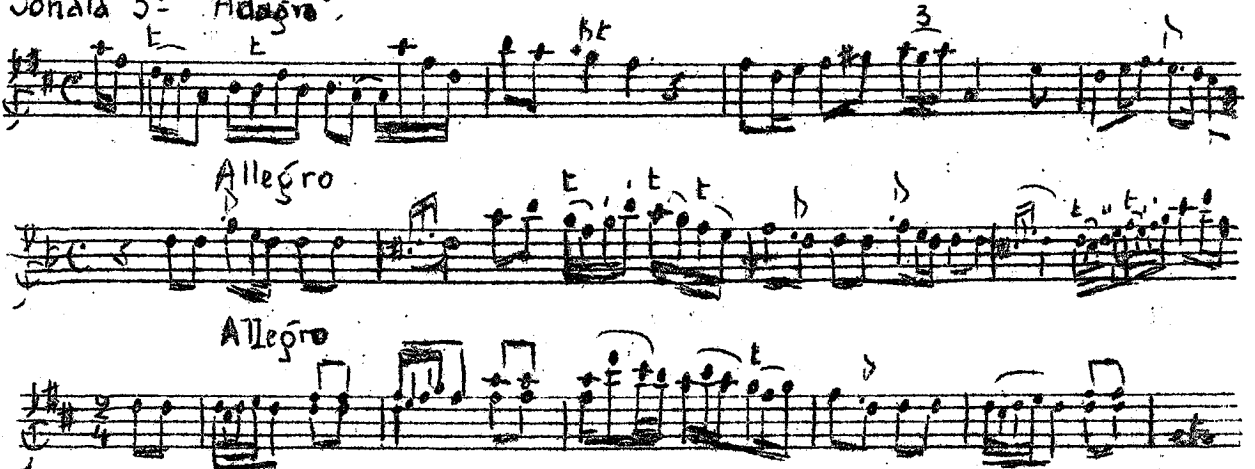
Les choses changent avec la 5e sonate. Non seulement elle ressortit - ainsi que la 6e - à une école violonistique plus évoluée - celle de Tartini - , mais toutes deux se réfèrent au modèle "moderne" de la sonate monothématique de coupe ternaire. C'est ainsi que les mouvements de la 5e - Adagio. Ré majeur. C - allegro. ré mineur. C - Allegro. Ré majeur. 2/4 - sont conçus sur le plan général :



Les thèmes A₁ et A₃ sont suivis de plusieurs motifs courts (m n p) formant de petites marches d'harmonie modulantes sur deux ou trois degrés conjoints. Bien que m n p entendus après A₃ soient l'exacte transposition des m n p entendus après A₁, leur brièveté, leur manque de stabilité tonale, leur peu de signification ne permet pas d'y voir un second thème. De même, nous ne pouvons appeler "développement" la partie centrale, construites sur deux éléments neufs (x y). Ces petites marches n'ont rien de commun avec le travail thématique propre à un véritable développement. Pourtant, il s'agit bien de sonates monothématiques de coupe ternaire, telles que Somis et Tartini en fournissent de nombreux exemples.

Chose curieuse, alors que Delange cherche à retenir l'attention de l'auditeur par une grande variété dans l'invention des nombreux motifs secondaires, le thème initial des deux allegros de cette 5e sonate sont très fortement apparentés. Comme nous l'avons suggéré tout à l'heure, l'écriture violonistique est assez différente de celle des quatre premières sonates et exige une réelle virtuosité de la part de l'exécutant.

Sonata 5^e Adagio



La 6e sonate montre un nouveau progrès. La coupe générale est devenue Vif-Lent-Vif, comme dans la future sonate classique. D'autre part, la structure du premier mouvement - Allegro. Fa majeur. C - adopte une coupe ternaire plus accusée, grâce à l'élimination du thème A après le signe de reprise médiant. De sorte que la partie centrale tend à s'organiser indépendamment du thème principal (A) et se rapproche, par son traitement, de l'idée que se feront les compositeurs classiques du développement. La réapparition tardive de A - bien qu'il soit présenté de façon condensée - confère à la fin de ce mouvement la valeur d'une véritable réexposition. Enfin, un motif secondaire exposé au ton de la dominante dans la 1e section revient au ton principal dans la réexposition; dans les deux cas, il est suivi d'une coda caractéristique. Nous trouvons ici l'amorce du 2e thème de la forme sonate classique.

Le mouvement lent - Adagio. ré mineur. C - est construit sur le même gabarit (mais sans deuxième thème). Outre qu'il s'écarte du ton général (Fa majeur), le compositeur y manifeste une volonté de moduler qui, en dépit de quelques gaucheries, est intéressante en soi. Quant au final - Aria. Fa majeur. Vivace. $\frac{3}{4}$ - ce sont des variations sur un air affectant la coupe binaire des danses. Notons au passage l'accumulation de trilles sur des notes brèves, d'arpèges rapides (dans le développement du 1er mouvement et dans les variations) et de passages en staccato. Delange les distribue d'ailleurs généreusement dans toutes ses sonates, ce qui laisse supposer qu'il possédait lui-même un staccato "naturel" bien développé.

Sonata 6^e Allegro

Si nous nous sommes quelque peu attardé sur cet opus 1 de H.F. Delange, c'est qu'il nous offre l'occasion de montrer la perplexité d'un jeune compositeur du baroque tardif devant les différentes structures musicales de la sonate. Delange emploie ici trois gabarits : celui des quatre premières sonates, celui de la 5e et celui de la 6e. Il y a progrès, de toute évidence, mais il ne franchit pas l'obstacle décisif : celui qui, en élargissant la thématique, permettra du même coup d'exposer puis de développer une véritable "idée" musicale. Comme les grands violonistes qui lui servent de modèles, Delange s'en tient à la présentation de petits motifs différents, dits deux fois ou présentés en courtes marches d'harmonie, pas nécessairement modulantes, dont la valeur musicale assez faible est compensée par l'intérêt de la technique violonistique.

Très peu d'années plus tard, quand on voudra que la musique soit "sensible", qu'elle soit un art "expressif", ce sont ces sortes de compositions - qui ont encore cours dans les

salons, bien souvent, étant destinées aux amateurs, l'intérêt virtuosique en moins - qui provoqueront l'ire de Jean-Jacques Rousseau qui écrit, en conclusion de l'article "sonate" de son "Dictionnaire de musique" (1^e édition, Genève, 1767) : "Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de Sonates dont on est accablé, il faudrait faire comme ce Peintre grossier qui était obligé d'écrire au-dessous de ses figures : c'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval. Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle qui, se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut, dans un transport d'impatience : "Sonate, que me veux-tu ?".

* * *

La longue période de paix qui s'ouvre pour les Liégeois sous les règnes des princes-évêques Jean-Théodore de Bavière (1744-1763), Charles d'Oultremont (1763-1771), premier prince "national" depuis plus d'un siècle, et François-Charles de Velbrück, le "philosophe" (1771-1784) favorise le développement de la vie culturelle et artistique. D'autre part, le prestige de la France, fort compromis pendant la première moitié du 18^e siècle, est restauré après la paix de 1748. Cette heureuse coïncidence suscite un très vif engouement pour tout ce qui est français, depuis les idées philosophiques - on se souvient que c'est au Pays de Liège que Pierre Rousseau publie son Journal Encyclopédique - les conceptions architecturales et décoratives, la mode vestimentaire et l'opéra-comique français, nouvellement créé à Paris. Rappelons que le premier succès de Grétry, avec Le Huron, date de 1769.

Si de nombreux artistes liégeois, interprètes et compositeurs, sont attirés à Paris par l'intensité de la vie musicale, en sens inverse, la musique française et aussi toute celle qui est éditée à Paris, devenu le centre d'imprimerie musicale le plus important d'Europe, parvient à Liège par la voie des concerts, du théâtre, des marchands de musiques et des journaux musicaux. Leur succès incite l'imprimeur liégeois Benoît Andrez à créer son propre journal, en 1758, sous le titre significatif de "L'Echo ou Journal de musique Française, italienne contenant des Airs, Chansons, Brunettes, Duos tendres ou bachiques, Rondes, Vaudevilles, Contredanses, etc. Ce Journal paraîtra tous les mois. Les 12 Recueils, chacun de 24 pages, coûteront 15 lt. (livres tournois) de France et en détail 30 s. (sous) par Recueil. A Liège, chez B. Andrez, derrière Saint-Thomas." C'est probablement cette variété dans le choix des oeuvres qui a permis à "L'Echo" de se maintenir jusqu'à la fin du 18^e siècle.

D'autres gazettes musicales furent créées à Liège, entre autres "Le Rossignol ou recueil de chansons contenant ariettes, vaudevilles, rondeaux, airs à boire avec une basse continue par le sieur E.F. Delange. A Liège, chez l'auteur, sur le Pont d'Isle". Il a paru du 1^{er} janvier 1765 au 31 décembre 1766 et contient presque uniquement des oeuvres de Delange lui-même. En fait de musique de chambre, nous n'y trouvons que de la musique de clavier de nombreux menuets d'une écriture très simple, visiblement destinés à des clavecinistes amateurs, et occasionnellement de petits airs, comme ce très joli Andante en do mineur, d'un esprit tout différent. Il ne nous offre pas seulement un modèle raccourci, mais complet, de forme sonate dithématique de coupe ternaire, mais son expression délicate et sensible fait penser à Haydn et au jeune Mozart.

Une oeuvrette de cette qualité - et il en est d'autres parmi les ariettes vocales - nous incite à réfléchir sur l'apparente exclusivité de l'influence musicale française au Pays de Liège.

En effet, si l'opéra-comique français se taille la part du lion au théâtre, les amateurs de musique instrumentale se montrent certainement plus éclectiques. Ils ont d'ailleurs l'occasion d'entendre et d'apprécier des oeuvres d'un autre style, notamment celles de Placidus von Camerloher (Nurnau 1718-Freising 1782), maître de chapelle du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière, lui-même excellent violoncelliste, qui participait à l'exécution des oeuvres que l'on jouait dans ses salons.

M. le Professeur Dr. Fellerer, in M.G.G., vol. 2, Kassel, 1952, s.v. Camerloher, estime que c'est par la langue musicale, plus encore que par la forme, que Camerloher se rattache à l'art moderne. C'est la joie du jeu musical qui détermine ses oeuvres, écrit-il. Une musicalité empreinte de sensibilité lui fait rechercher une grande variété dans la peinture de l'humeur (Stimmung) Les motifs contrastants et un amoncellement coloré de motifs différents caractérisent les tensions "sensitives" de sa musique de chambre. Les oppositions apparaissent aussi dans de fréquents unissons.

Ces caractéristiques, que nous venons d'entrevoir fugitivement dans le petit Andante de E.F. Delange, vont se développer dans son oeuvre en se rapprochant toujours davantage de l'esprit et de la facture pré-classique des oeuvres de Johann Stamitz (Nemecky Brod 1717 - Mannheim 1757) et surtout de son fils Carl (Mannheim 1745- Léna 1801), dont le style sensible et gaillard eut le plus vif succès dans toute l'Europe.

Nous ne possédons malheureusement aucun renseignement sur un éventuel orchestre permanent à la cour du prince-évêque de Liège. Néanmoins, nous sommes persuadé que H.F. Delange, un des meilleurs violons de la cité, sinon le meilleur, a participé activement aux concerts de la cour, soit comme membre d'un orchestre qui ne pouvait être recruté que parmi les meilleurs instrumentistes des maîtrises des collégiales, soit même comme virtuose.

L' "Almanach de la Cour de Liège" pour les années 1753 à 1759 désigne Camerloher comme "Directeur de la musique du cabinet de S. Eminence" (le prince-évêque de Liège). C'est à Liège (vers 1760 ?) qu'il publie ses "Sei Sinfonie" pour 2 violons, alto, basse, deux cors et deux trompettes, gravées par B. Andrez. Son opus 3, "Sei Sinfonie da Camera" paraissent à Amsterdam en 1761 et l'op. 4, "Sei Sinfonie" de nouveau à Liège, chez B. Andrez, en 1762.

C'est probablement à la même époque que Delange produit ses "Sei Overture camerali a quattro stromenti del signore Ermanno Fco Delange di Liegi, opera seconda" gravées par B. Andrez, à Liège. Ce recueil introuvable aujourd'hui est signalé par Grégoir (Documents, vol. III).

Les titres des op. 3, 4 et 5 de Delange ne nous sont pas parvenus. Par contre l'op. 6 se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles (il manque les parties de cors) : "Sei Overture a Duoi violini, Alto viola, Basso continuo e Duoi Corni ad libitum de E.-F. Delange di Liegi. Opera 6ta. Prezzo 16 scellini. Liegi. Apresso B. Andrez, Intagliatore e Stampatore, a sue Spese".

Ce sont de petites symphonies en trois mouvements -vif, lent, vif - qui doivent tout, ou presque, aux modèles italiens. Leur vivacité fait leur plus grand charme, surtout dans les finals, presto ou vivace, qui sont d'un entrain irrésistible.

Du point de vue structure, nous voyons s'y affermir la forme sonate dithématique de coupe ternaire dans le 1er mouvement (dans la 6e par exemple). La coda est volontiers une petite phrase chantante (n°6), éventuellement en mineur (n°1), ce qui permet au développement de redémarrer avec vivacité, souvent sur un tremolo en doubles-croches ou un trait des violons. Les contrastes de nuances, de caractère dans les motifs secondaires, l'individualisation, voire la dissociation du rôle des deux violons rend le discours mélodique vivant et beaucoup plus intéressant. L'alto, comme très souvent à cette époque, est sacrifié et redoublé presque partout le violoncelle, 8va sopra. Quant aux deux cors, on peut deviner qu'ils ne jouent d'autre rôle que celui de soutiens de l'harmonie.

Le caractère "sensible" de cette musique apparaît plus clairement dans les Andante, parsemés d'innombrables effets d'échos et de recherches de nuances, parfois indiquées, le plus souvent laissées au bon goût de l'interprète. L'Andante du n°6 - Do majeur, C - oppose, tout au long de la pièce, à une phrase entrecoupée de "soupirs" (Seufzer, des Mannheimer), un accompagnement en sextollets joué par les seconds violons. C'est un murmure d'un effet ravissant, peut-être plus "quatuor" que "symphonie", mais fort délicat et très musical.

Les finals sont le meilleur endroit de ces "Overture". Ecrits en 3/8, leur verve brillante, leurs rebonds, leur prestesse nerveuse jettent de la poudre aux yeux et masquent ce que l'idée initiale peut avoir de superficiel. Cette idée, relancée après le signe de reprise médiant, introduit généralement un nouveau motif, modulant en mineur, en forme de marche d'harmonie, qui conduit directement aux motifs secondaires entendus dans l'exposition, oubliant, tant on est pressé et joyeux, de redire le thème du début.

Signalons ici une "Sinfonia" en mi bémol majeur, pour 2 violons, violoncelle et 2 cors ad libitum, manuscrit que nous avons retrouvé au Fonds Terry (Conservatoire royal de Musique de Liège) (n° 327 LL VII de l'ancien classement). Elle nous renseigne sur le rôle des cors : ce sont en effet de simples soutiens de l'harmonie; et montre le peu d'intérêt accordé à l'alto. Remarquons qu'il en va de même chez Jean-Noël Hamal par exemple.

Ici encore, les effets d'écho abondent et le dynamisme du mouvement est roi. Le 1er allegro va droit devant lui, oubliant le thème initial et ne rappelant, dans la réexposition, que les thèmes secondaires. L'Andantino - mi bémol majeur, 2/4 - avec ses unissons et ses mélodies à la tierce, ses petits motifs contrastants et ses courbes bâties sur des intervalles diminués s'inspire visiblement de Camerloffer. Quant au final - Presto, mi bémol, 2/4 - son allure décidée et autoritaire, en fanfare presque, à peine interrompue par une phrase un peu plus tendre, il adopte la forme sonate monothématique, avec, dans la réexposition, une allusion au deuxième motif, écourté, pour conclure sans plus attendre.

L'opus 7 de Delange est perdu, mais grâce à l'annonce qu'il fait paraître dans la Gazette de Liège du 19.X.1764, nous savons que "Le Sieur Delange, sur le Pont d'Isle à Liège, a l'honneur d'avertir les Amateurs de Musique qu'il débite actuellement son septième Oeuf (sic) consistant en Six grandes symphonies à huit parties, qui peuvent se jouer en Quatuor au prix de 17 escalins. Item, son huitième Oeuvre, consistant en six sonates en Trio pour 2 violons et une Basse, au prix de 14 escalins".

Cet opus 8 a été publié à Paris par Le Clerc et De la Chevalière sous le titre "Sei Sonate a due violini e basso" (11).

L'opus 9 "Six grandes symphonies à 8 parties", annoncées le 10.X.1766 dans la Gazette de Liège, et l'opus 10, "Six grandes symphonies à 8 parties avec des menuets (annoncées le 26. octobre 1767) sont perdues. C'est dommage car le nombre de parties suggère la présence de flûtes et la présence des menuets suggère, de la part de Delange, l'adoption des quatre mouvements de la symphonie classique. Il eût été intéressant de savoir si une évolution du style répondait à ces transformations. (11 bis)

Sitons au passage le jeu du "Toton harmonique" que la Gazette de Liège nous présente, le 22.IV.1768 : "Désoler, imprimeur libraire à la Croix d'Or sur le Pont d'Isle, vient d'imprimer et met en vente le Toton harmonique ou nouveau Jeu de hazard, par lequel toutes personnes pourront composer une infinité d'Airs et Marches en trio, en faisant tourner un Toton, et cela sans savoir la composition ni même la musique. Ces Airs et Marches pourront se jouer sur toutes sortes d'instruments à Cordes et à Vent, par E.F.De Lange, compositeur de Musique à Liège ; in folio, prix 4 escalins. L'on fournira gratis à ceux qui achèteront ledit Jeu de hazard la pièce en bois nommée le Toton". (12)

L'année suivante (annonces des 21, 24, 26 et 31.VII.1769), "Le Qt E.F.Delange... donnera par souscription, à la fin d'Août prochain, un Oeuvre de Trios pour 2 violons avec une basse bien copiés, au prix de 16 escalins, et pour la commodité des amateurs de flûte, il a ajusté le premier violon pour pouvoir le jouer sur cet instrument. C'est pourquoi il prie ces Messieurs d'avertir, en souscrivant, pour quel instrument il faut les faire copier. On souscrit chez ledit Auteur, Aux Armes d'Angleterre, sur le Pont d'Isle, à Liège".

Ces six sonates sans numéro d'opus sont indubitablement celles du manuscrit conservé au Fonds Terry, Conservatoire royal de Musique de Liège (326.II.VII, ancienne cotation) sous le titre "Sei sonate a tre stromenti, violino primo o flauto, violino secondo e Basso". Elles sont écrites dans les tonalités usuelles de Sol majeur, la mineur, si mineur, La majeur, Do majeur, Ré majeur. Leurs trois mouvements de vitesse progressive : lent, animé, très vif n'offrent pas de différences sensibles avec les structures des sonates de violon solo de l'opus 1 et la coupe //:A₁ ://:A₂ A₃ :// y est partout présente. Par contre, le style de Delange a fortement évolué. La profusion de motifs variés qui caractérisait les sonates op.1 fait place à un discours homogène. Chaque mouvement est travaillé dans le sens d'une plus grande cohésion, en partant d'une idée principale à laquelle l'auteur a voulu donner une expression déterminée.

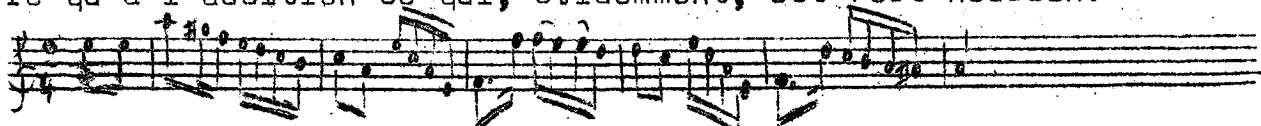
La 2e sonate de ce recueil, en la mineur, est particulièrement significative de cette volonté d'organiser le travail thématique dans un esprit de concentration dont Delange a pu trouver le modèle dans les oeuvres de Joseph Haydn.

Le Largo initial - où les trois instruments solistes sont traités sur un pied d'égalité absolu - repose sur un thème de quatre mesures, comportant deux périodes contrastantes : les deux premières mesures présentent un accord parfait arpégé ascendant, les 3e et 4e un battement de croches sur la dominante du ton :



Les 2^e et la 3^e phrases (11 + 8 mesures) sont construites de manière analogue, et sur des motifs apparentés à celui de la 3^e mesure ci-dessus. Ainsi donc, dans ce largo - et ce sera tout aussi évident dans le 3^e mouvement - l'unité est l'objectif principal. L'homogénéité des trois voix repose sur un jeu d'imitations libres et de combinaisons de motifs entendus précédemment. Ce type de travail thématique, emprunté à la technique d'écriture de la fugue, permet de réduire le nombre de motifs secondaires et assure à l'ensemble une beaucoup plus grande cohésion. A noter par exemple, en A₂ la reprise du thème initial par 2^e violon, 1^{er} violon, Violoncelle et en A₃ (réexposition) la contraction de la formule : thème au violoncelle, battement de croches dès la 2^e mesure par le 1^{er} violon, contrechant mélodique et expressif au 2^e violon (dès la 1^e mesure).

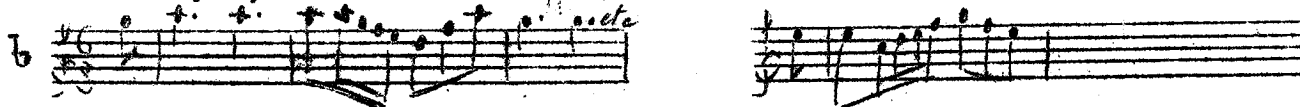
L'unité thématique du 2^e mouvement - Allegro. la mineur. 2/4 - repose sur la direction descendante du fragment de gamme qui sert d'assise au motif principal et aux motifs secondaires. Une ornementation assez riche, tant dans le rythme que dans la mélodie, dissimule ce parti-pris qui apparaît plus clairement à la lecture qu'à l'audition ce qui, évidemment, est fort heureux.



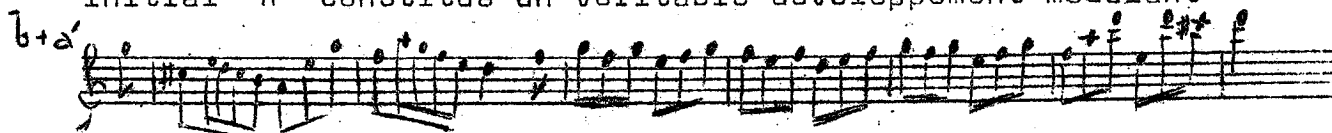
Le thème du 3^e mouvement - il s'agit ici d'un véritable thème et non plus d'un simple motif initial - prend son élan sur un motif ascendant en tierces brisées; il est prolongé par un motif descendant analogue - Presto. 6/8, la mineur -



Un second motif, de deux mesures seulement, est présenté sous forme de progression non modulante. Il est répété de la même façon, mais renversé et condensé.



La combinaison de ce motif b avec une mutation du thème initial A constitue un véritable développement modulant



Remarquons encore que la répétition des motifs ne se fait plus comme par automatisme, mais plus volontiers suivant le système du clos-ouvert (exemple: 2^e mouvement, mesures 16-22) Enfin, avec la raréfaction des motifs et leur meilleure organisation, Delange use d'une mélodie qui se meut plus volontiers par degrés conjoints. Mieux arrondie, la mélodie acquiert une

plus grande intensité expressive, encore accrue par l'emploi assez fréquent de seconde augmentées (même descendantes) et de quintes diminuées.

Le Quatuor municipal de Liège et H. Schoonbrodt ont enregistré cette intéressante sonate pour "Musique en Wallonie" (voir ci-après). En annexe au présent Bulletin, nous publions la 6e du recueil. Elle est conçue dans le même esprit, malgré le rôle beaucoup plus modeste de la basse. Contrairement à la 2e, nettement "pensée" pour les cordes, la 6e nous paraît plus séduisante à deux flûtes. Remarquons la forme sonate dithématique du joli Largo initial, très "pastoral". La construction du Presto final se rapproche lui aussi de ce dithématisme, mais le motif qui fait figure de 2e thème est vraiment fort mince pour pouvoir lui attribuer cette importance. Nous espérons que nos membres violonistes, flûtistes, pianistes auront plaisir à déchiffrer cet agréable morceau de musique liégeoise, très 18e siècle.

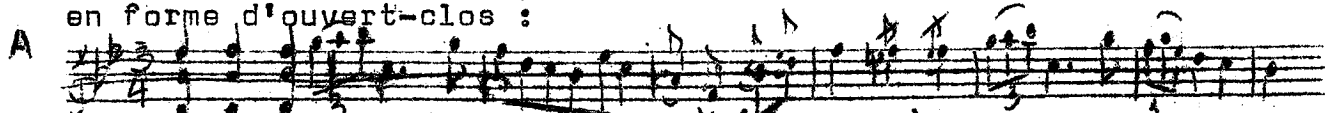
Nous n'avons plus trouvé d'annonce d'oeuvres de Delange dans la Gazette de Liège. La dernière mention qui est faite de son activité de compositeur est relative à "Nicette ou l'Ecole de la Vertu, comédie en trois actes mêlée d'ariettes, par M. le Commissaire du Perron et la musique de M. de Lange, Citoyens de Liège". Cette annonce de l'imprimeur-libraire De Boubers, demeurant près du Pont des Arches, annonce la mise en vente de cette pièce - probablement le livret - au prix de 15 sols. Annoncée dès le 15 décembre 1775, et encore le 5 et le 12 janvier, cette comédie, dont le sujet est tiré du conte moral de M. de Marmontel: Laurette "a été représentée, sans grand succès semble-t-il, le 13 janvier 1766. Il est vrai qu'elle entrait en compétition avec "la Fausse Magie" de Grétry, "L'Amitié à l'épreuve", "Le Magnifique" et "Le Huron" du même compositeur - représentés entre le 25 décembre et le 19 janvier, "Le Navigateur" de Philidor, "Le mamade imaginaire" de Molière. Le librettiste autant que le compositeur avaient à soutenir de dangereuses comparaisons !

A-t-il cessé de composer ? Il est impossible de dater les oeuvres manuscrites conservées au Fonds Terry. Pourtant, il y a quelques années, feu Clément Charlier, de son métier comptable à la cathédrale Saint-Paul, mais passionné de musique liégeoise ancienne et qui comptait parmi les premiers membres de la Société liégeoise de Musicologie me montrait trois "Quatuors à cordes" manuscrits, en parties séparées, qui lui appartenaient. Il n'y avait pas de titre sauf, sur la partie d'alto, la mention 4or / alto / Del Sig^{na} Delange / La comparaison de cette signature et du graphisme général avec les manuscrits de Delange du Fonds Terry s'étant révélée absolument concordante, nous croyons pouvoir affirmer qu'il s'agit là d'oeuvres originales de Herman-François Delange. (13)

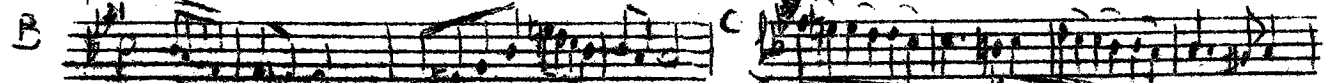
L'écriture hâtive du manuscrit, des erreurs majestées, des incorrections d'écriture donnent l'impression qu'il s'agit d'une copie destinée à permettre d'"essayer" l'oeuvre, plutôt que celle d'une oeuvre vraiment achevée. Cette réserve faite, nous croyons que le quatuor en si bémol - le seul, hélas ! dont nous ayons eu le temps de prendre copie à l'époque - est une oeuvre fort intéressante, qui montre une évolution très caractéristique de l'écriture du compositeur. Delange s'y inspire, de façon très nette, du style chantant de Carl Stamitz. dont, nous l'avons dit, il connaissait le jeu et les oeuvres. Ce "climat" nous fait croire qu'il s'agit d'une oeuvre tardive de Delange, dont nous fixerions volontiers la date de composition vers 1780

Le Quatuor en si bémol majeur de Delange comprend trois mouvements: Allegro. 3/4. Si bémol majeur - Andante. 2/4. Fa majeur - Allegro. 2/4. Si bémol majeur, dont nous donneront une description sommaire.

L'Allegro initial adopte la forme sonate dithématique de coupe ternaire. Le thème A, d'allure franche et décidée, mais néanmoins très chantant, comprend deux périodes de quatre mesures en forme d'ouvert-clos :



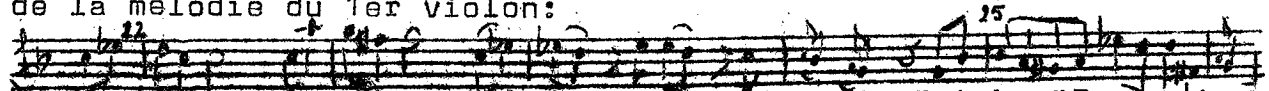
Le pont qui le suit immédiatement (mesure 9) prolonge ce caractère chantant, puis se précipite dans quelques contretemps suivis de fragments de gammes rapides joués à l'unisson. Après un bref arrêt, le thème B reprend ce motif en doubles-croches, mais avec grâce. Un troisième motif C conduit à la coda, assez brillante, après avoir fait réentendre B C variés dans l'instrumentation.



L'Andante est une forme lied irrégulière, disposée comme suit :

1e partie	2e partie	3e partie
A transition m n coda/	p p' r s /	m n coda //
Fa Do	Do Fa, Do Do sol m. Fa Do Fa, Do	Fa Sib, Fa Fa

L'idée initial A est éliée, mais son rythme a servi de base à p, p' et s, qui sont en quelque sorte des mutations de a. Aussi la réapparition de-m n coda-paraît-elle très naturelle. C'est vraiment une fort jolie page que cet andante. On notera l'accompagnement rythmique de pp' par le 2e violon et l'alto, dont le vacillement souligne avec bonheur la tendre grisaille de la mélodie du 1er violon:



Le ton de romance de cet Andante, les "soupirs" très "Ecole de Mannheim" de la mélodie sont vraiment très différents de ce que nous avons entendus jusqu'à présent chez Delange. En évoluant avec le goût de son temps, le compositeur nous livre l'expression d'une sensibilité beaucoup plus pénétrante que dans ses œuvres antérieures.

Le Final nous rappelle que Delange est un concitoyen de Grétry. Un climat très particulier règne dans cette sorte d'air à danser en trois parties : majeur, mineur, reprise du majeur comme dans un menuet. Il est fait de nonchalance aimable, mais très distinguée et empreinte d'une certaine mélancolie, peut-être même d'une sorte de désenchantement. Si nos hypothèses sont exactes, Delange avait près de soixante-cinq ans à cette époque. Il mourra l'année suivante, en 1781, âgé de soixante-six ans.

Il nous reste à remercier très vivement les membres du Quatuor de Liège qui ont fait entendre aux membres de la Société liégeoise de Musicologie la Sonate n° 5 pour violon solo et basse continue, op. 1 - un Andante pour clavier, en do mineur interprété par H. Schoonbrodt - La Sonate en la mineur, n° 2 du recueil manuscrit du Fonds Terry, pour 2 violons, Violoncelle et basse continue - le Quatuor en Si bémol. Je tiens à dire toute ma gratitude à MM. Koch, Bacq, Lambert, Masson et H. Schoonbrodt et à leur exprimer, au nom de tous les membres de la Société de Musicologie, tous nos remerciements pour nous avoir prêté si généreusement leur concours. Grâce à eux, nous avons pu découvrir,

à travers l'oeuvre d'un petit maître liégeois encore ignoré, un aspect mal connu de l'évolution de la musique liégeoise dans la seconde moitié du 18^e siècle.

Ajoutons enfin que le Quatuor de Liège et les Solistes de Liège, avec H. Scheonbrodt au clavecin, ont enregistré un disque d'oeuvres de H. F. Delange pour "Musique en Wallonie".

Notes

- 1- A propos de Hubert Renotte, voir MERCIER (Ph.), Les pièces de clavecin d'Hubert Renotte in B.¹ Société liégeoise de Musicologie, n°9, décembre 1974 ainsi que sa notice pour l'enregistrement des Pièces de clavecin de Hubert Renotte, par Jos. van Immerseel, pour Musique en Wallonie. MW.15 (1974)
- 2- QUITIN (J.), Orgues, organiers et organistes de l'église cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert, à Liège, aux 17^e et 18^e siècles in Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, t.LXXX, pp.42-45. Liège, 1967.
- 3- DE SMET (M.), Le collège liégeois de Rome. Sa fréquentation au XVIII^e siècle. Bruxelles, 1960. Jointe à ce qui précède, cette mention détruit l'hypothèse d'un séjour de Delange à Rome en 1734 (S. CLERCX, La Musique en Belgique, p.217. Bruxelles, 1950) ou en 1736 (AUDA (A.) La Musique et les musiciens de l'Ancien Pays de Liège, p.168. Liège, 1930)
- 4- Vivaldi ayant quitté Venise quelques années auparavant pour aller mourir assez obscurément à Vienne en 1741, il est peu probable que Delange ait visité la Cité des Doges.
- 5- La paroisse Saint-Adalbert, située entre les collégiales Saint-Paul et Saint-Jean l'Evangéliste, dépendait de cette dernière.
- 6- C'est par ce fils que le nom de Delange s'est transmis jusqu'aujourd'hui. Cf. DELANGE (L.), En ce temps-là, le violon de Herman-François Delange chantait sur le Pont d'Isle. éd. G. Thone, Liège, 1965.
- 7- Oeuvres de musique religieuse conservées (en manuscrits) :
6 messes brèves (Kyrie, Gloria, Credo) à 4 voix, 2 violons et B.C.
Deux messes brèves à 4v., 2v., 2fl., 2cors, violoncelle et orgue.
Kyrie (en ré majeur) et Gloria (début reconstitué par L. Terry)
Lauda Sion en ré, à 4v. 2v., 2hbois, 2 cors, orgue.
Missa sexta con Credo à 4 v., 2v., 2cors et orgue
Théâtre: deux oeuvres perdues : Le Riche malheureux et le Réformateur des moeurs de ce siècle (1763) et Nicette ou l'Ecole de la Vertu (1775).
- 8- Archives de l'Etat à Liège- Collégiale Saint-Jean. R.425-426. Liasses de suppliques, etc. 1664-1787. Liste des musiciens étrangers à la messe en musique pour les exèques de Mr le Chanoine Dalleur : Crawion, Delange, Clément, Martini, Odart sen., Wilmotte, Bayet, Fréchet, Devillers : chacun fl.1.5. Ensemble fl.12.60 Une liste parallèle donne la liste des musiciens de l'église placés sous la direction du maître de chant Gilles-Joseph Lefebvre (phonascus de Saint-Jean de 1754 à 1787). Les 9 chanteurs reçoivent chacun fl.2.10, l'organiste et les 6 instrumentistes fl.1.5 et les pueri, ensemble, fl.8 Le souffleur d'orgue fl.0.12.2. Une 2^e liste, du 1^{er} mai 1773 "de musiciens étrangers qui ont chanté et joué aux 3 offices pour la fête de la dédicace" cite: Crawion, Delange, Fréchet, Moreau, Dupond, Ledoux, Dumoulin, Humblet, Mailleux. Les listes suivantes (1782, 83, 84, 87 et 1790) sont postérieures au décès de Delange.

9- Nous nous proposons de faire des recherches plus approfondies sur cet opéra-comique dont la partition a figuré, jadis, dans la bibliothèque du prince-évêque Charles d'Oultremont

10- D'après La Gazette de Liège et les Listes des Etrangers venus à Spa, aux dates indiquées.

11- Un exemplaire de ce recueil est conservé à la Bibliothèque du Conservatoire national de Paris (cf. RISM/2/D.11379). Afin de compléter le présent article, nous en ferons l'analyse dans un prochain Bulletin.

11bis- La Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles possède une partie de 2^e violon de ces "Sei Sinfonie (sic) a otto stromenti Cioè violino primo, violino II^{do}, viola obligata, Basso con due Flauti e due Corni ad libitum Del Signore E.F. Delange di Liegi. Opera nona. A Liège, chez l'Auteur.. (et) chez J.E. Philippart, imprimeur-libraire, sur le Pont d'Isle". La coupe générale de ces symphonies est en 4 mouvements : Allegro-lent-ménuet-Presto. Le mouvement lent est écrit en mineur. Les tonalités sont : mi bémol, ré, sol, do, mi bémol, et fa majeur.

12- Sans doute convient-il de rapprocher ce jeu de l'engouement des jeunes seigneurs pour l'étude de la basse continue et des principes de la composition musicale. L'attention du public cultivé était attirée par les discussions passionnées qui opposaient Jean-Jacques Rousseau à Jean-Philippe Rameau. Le succès de son "Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels" (1722), renforcé par la publication des "Eléments de Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclairés, développés et simplifiés par M. d'Alembert, de l'Académie française..." (1^{re} éd. 1752), les innombrables "Lettres" qui attisent les querelles esthétiques où l'on confond à plaisir l'Harmonie, la Composition, l'Esthétique, le Bon goût, la Querelle des Bouffons et les appartenances politiques des auteurs, tout cela constituait un des grands sujets de conversation et de controverses entre amateurs de musique. Rappelons, à ce sujet, les deux Traités d'Harmonie de Henri Moreau, maître de chant de Saint-Paul à Liège, par après membre de l'Institut de France ainsi que de nombreux passages des "Mémoires" d'A.-M. Grétry. Cf. QUITIN (J.), Les maîtres de chant de la collégiale Saint-Denis, & Liège, au temps de Grétry. éd. Académie royale de Belgique. Bruxelles, 1964 pp. 57-69.

13- Depuis lors, des doutes sérieux se sont élevés. Nous les exposons dans le "Postlude" qui suit cet article.

* * *

Postlude

Nous avons dit dans quelles circonstances nous avons trouvé trois quatuors manuscrits de Delange. Or, en écoutant l'enregistrement du Quatuor en Si bémol pressé par "Musique en Wallonie", M. André Martin, 1^{er} violon du Quatuor qui porte son nom, reconnaissait sans hésiter une oeuvre d'un autre compositeur liégeois du 18^e siècle : Chartrain (v. 1740+Paris 1793). De fait, nous devons constater que le quatuor en Si bémol attribué à Delange est identique au n^o 1 des "Six Quatuors dialogués (sic) pour deux violons, Alto et Basse, dédiés à Monsieur des Entelles, Intendant des Menus-Plaisirs du Roi, composés par M. Chartrain. Oeuvre IV. Prix 9tt. A Paris, chez Madame Bérault, Marchande de Musique".

Le musicologue français Roger Cotte, dans l'article Chartrain paru in M.G.G. Supplément, vol. 15 (1975) indique comme date d'édition

de l'opus 3 de Chartrain: "Six Duos pour 2 violons" l'année 1775. A cette époque, Chartrain est violoniste à l'Opéra depuis trois ans et se faisait remarquer comme solistes aux Concerts spirituels depuis 1772. M. Cotte écrit encore: "Chartrain apparaît dans une certaine mesure comme un novateur, aussi bien du point de vue conception de la virtuosité que, plus particulièrement, du rôle de son instrument dans la musique de chambre... En France, Chartrain est un des premiers qui ait libéré le quatuor à cordes de sa dépendance à l'égard du clavecin de la basse continue".

Delange a-t-il tout bonnement recopié les quatuors op. 4 de Chartrain à la demande d'un amateur et inscrit -une seule fois!- de façon abusive "Del Sig^{to} Delange"? la chose était assez courante à l'époque. Chartrain a-t-il "emprunté" -avec ou sans consentement de l'auteur - des oeuvres de Delange pour compléter une série de quatuors qu'il fait publier à Paris vers 1775-76 ? Ce n'était pas moins banal au 18e siècle. D'autant plus que, en l'occurrence, nous avons constaté que la dernière oeuvre annoncée par Delange remonte à 1769, et qu'il s'agit de copies manuscrites, et non d'une édition gravée. Est-ce un signe de déclin de son succès local? Delange paraît avoir été assez lié avec les milieux politiques d'avant-garde de son temps. Peut-être lui en tient-on rigueur (cf. DELANGE(L.) op.cit., p. 108-109). L'indifférence de sa clientèle l'a-t-elle incité à céder ses oeuvres à un cadet plus chanceux que lui ? Remarquons aussi que nous ne savons rigoureusement rien de l'enfance ni des premières années de Chartrain. Et s'il avait été, tout simplement, un élève de Delange à Saint-Paul ???

La seule chose qui nous console dans ce quiproquo qui, sans l'heureuse intervention de M. André Martin aurait pu tourner à mésaventure, c'est d'avoir repéré le changement de style, situé correctement la date de l'oeuvre et, finalement, contribué à mettre au jour de la bonne musique; qu'elle soit de Chartrain ou de Delange.

José QUITIN

* * *

Appel à nos membres

Nous rappelons instamment à nos membres qui n'auraient pas encore acquitté le montant de leur cotisation pour la saison 1975-1976 qu'il nous est vraiment fort difficile de continuer à leur envoyer le Bulletin.

Notre dévouée Trésorière ayant été en mauvaise santé, nous n'avons pas envoyé de rappel personnel aux retardataires. Nous espérons qu'ils nous aideront en versant 200 fr. (minimum) au CCP. 29.40.01 de la Société liégeoise de Musicologie, c/o Thisse-Derouette, à Liège.

Nous les en remercions très sincèrement.

Le Comité de
la S.Lg.M.

* * *