

CONSTELLATIONS SONORES

Jean-Emmanuel Filet

MUSIQUE SYMPHONIQUE

Même si elle ne représente qu'une petite partie de l'œuvre du compositeur, la musique symphonique, chez La Tombelle, est à l'image de l'homme et de ses compositions, c'est-à-dire aux multiples formes et facettes. Ainsi, en parcourant le catalogue du musicien, on découvre aussi bien de courtes danses à la mode (*Bourrées et Montagnardes, Orientale* op. 22, *Menuet Gay...*) que des musiques de ballet très développées (*La Roche aux fées, Divertissement de ballet*), des musiques de scènes (*Le Circuit des étoiles, La Magdaléenne, Sainte-Cécile...*), des mouvements symphoniques voire une symphonie pour orchestre d'harmonie ou fanfare, des pièces hybrides, proches du monodrame alliant chœur, orchestre, déclamation et parfois même projections lumineuses (*Le Réveil du Poète, Apothéose fleurie de la cité, Chanson de geste, Sonnerie des champs...*) mais également plusieurs suites d'orchestre (*Impressions matinales, Livre d'images, Tableaux musicaux*).

Genre largement popularisé dès les années 1860 par Jules Massenet, musicien source d'inspiration pour La Tombelle, la suite d'orchestre – souvent constituée de divers mouvements de durée relativement brève et qui n'ont pas forcément de relation entre eux – offre un compromis aux créateurs de la fin du XIX^e siècle par rapport à deux autres genres. D'une part la symphonie, œuvre de vastes dimensions, traditionnellement bâtie en plusieurs (quatre) mouvements, et d'autre part le poème symphonique, entité souvent autonome qui possède un argument extramusical soutenant et influençant sa forme. La suite d'orchestre, forme assez libre, est aussi parfois le résultat d'un arrangement d'extraits de musiques qui proviennent d'autres genres musicaux tels que l'opéra, le ballet, la musique de scène ou plus

récemment la musique de film. Ces extraits sont adaptés de façon à trouver leur place dans le cadre d'un concert symphonique.

La première suite d'orchestre de Fernand de La Tombelle, *Impressions matinales*, répond en partie à ce dernier principe car elle utilise des transcriptions de musiques déjà existantes. Avant son édition par la maison Richault en 1892, cette œuvre connaît plusieurs modifications. En effet, dans une première version, certains des mouvements sont des arrangements de pièces pour orgue (« Écho » et « Carillon ») proviennent de l'op. 23, *Pièces d'orgue divisées en six livraisons*, Richault, 1888) ou d'harmonium (« Aubade »). Jugeant finalement son carillon pour orgue peu adapté à l'orchestre, La Tombelle en compose un nouveau à l'orchestration beaucoup plus légère. On notera également qu'à l'origine, cette suite comprenait une « Marche nuptiale » (ou « Cortège nuptial » selon les programmes de concert). Là encore, il s'agissait vraisemblablement de la transcription d'une pièce d'orgue couronnée en mai 1884 par la Société des Organistes et Maîtres de Chapelle. Ce mouvement, non retenu dans la version définitive, est interprété dès 1887, tout comme le dernier mouvement « Kermesse ».

Malgré une élaboration en plusieurs étapes, cette suite d'*Impressions matinales* démontre, sous sa forme de 1892, un solide métier d'orchestration. En termes de clarté et d'efficacité, la facture y est assez proche de celle de Saint-Saëns et de Massenet. Quant au sens mélodique et harmonique, il rappelle un autre musicien que connaissait La Tombelle : Edvard Grieg. Ce dernier élabore à cette même époque les suites tirées de sa musique de scène pour *Peer Gynt*, composée initialement en 1874. Les deux hommes se croisent lors du séjour parisien de Grieg en 1889-90, mais étaient déjà en correspondance dès 1885. On note l'influence certaine de Grieg dans les musiques de scène de La Tombelle ou dans certaines pièces brèves pour piano.

Aussi, le parallèle entre le *Morgenstemning* (« Au matin »), premier mouvement de la suite de Grieg, et « Aurore » des *Impressions matinales* – mouvement modéré où l'orchestre se réveille peu à peu de sa torpeur nocturne dans un long crescendo tourné vers le soleil – semble évident. De la même manière, outre le titre d'*Impressions*, les effets d'éloignement dans « Écho » ou les sons de cloches aux cors dans « Carillon » ne sont pas sans rappeler une autre suite d'orchestre contemporaine, due à un jeune compositeur d'alors : Gustave Charpentier et ses *Impressions d'Italie*, œuvre créée au Châtelet le

13 mars 1892. Comment ne pas évoquer aussi, à l'audition de l'accompagnement en *pizzicati* du mouvement « Aubade », quelques danses anciennes, certes de mouvement plus modéré, mais composées à la même époque comme la « Pavane des fées », tirée d'*Isoline* de Messenger ou la fameuse *Pavane* de Fauré. Quant à la « Kermesse », musique joyeuse et franche, elle ne déroge pas au caractère traditionnellement donné au dernier mouvement d'une œuvre placée sous le signe de la gaieté. La matinée est déjà bien avancée. Le soleil a paru, le berger a renvoyé l'écho de son cor anglais vers le village où a déjà sonné l'angélus. Se préparent alors quelques musiques de plein air, une simple aubade, avant que de toute part n'accoure une foule diverse et bigarrée donnant le coup d'envoi de la fête !

La deuxième suite d'orchestre de La Tombelle, *Livre d'images*, fait appel à un thème récurrent chez l'auteur : celui de l'innocence enfantine et du conte de fées, que l'on peut aussi associer à l'intérêt du musicien pour le ciel et les étoiles. Bien que mentionnée dans la presse dès 1890 (*La Musique populaire*, 14 juin 1890), cette suite semble plutôt composée aux alentours de 1895. D'abord écrites pour piano, ces *images* comptaient plus de mouvements que la version orchestrale (« Enfant sage », « Vilain garnement », « Étoiles filantes », « Le Sentier perdu », « Le Lac enchanté »). Mais laissons ici parler le compositeur qui nous donne sa vision poétique de l'œuvre, au détour de quelques notes de programme :

Ce ne sont que de simples estampes que l'on feuillette en s'intéressant parfois à quelques détails de décor pittoresque sans guère s'attacher au texte qui le présente. [...] Ce Livre d'images est pourtant bien de la musique. N'est-il pas aussi de l'aquarelle ? Et par derrière l'une ou l'autre de ces manifestations, serait-il de la littérature ? Pour en décider, c'est suivant que l'oreille, ou l'œil, ou l'esprit, y trouve son compte, à moins que, s'abandonnant à la seule impression spontanée, ces trois éléments de perception, réunis, consentent à se laisser pénétrer par le charme sous l'ondoiement non analysé du coloris orchestral.

☛ *Conte bleu : Où se passe cette histoire ? Est-elle fantastique, amoureuse ou enfantine ? Sont-ce des fées, des gnomes ou des korrigans qui y défilent en théorie, ou se forment en groupes sous le bruissement des feuilles ? La musique le dit, mais sans mots exprimés. [...] Mais voici les fées qui agitent leurs guirlandes à travers les arbres et accrochent leurs voiles à l'écorce des troncs. Le Conte bleu reprend sa légende, au point où il l'avait abandonnée, et*

les follets s'évanouissent [...] Interrogation, conclusion, ou morale ? C'est un conte bleu...

☛ Il était une fois... un roi et une reine ? Ou bien une pastourelle et un prince ? À coup sûr pas un loup-garou et une ogresse ! Ce doit être un vieux récit d'aïeule devant une barcelonnette qui s'endort. [...]

☛ Perdu dans la forêt : on pourrait y supposer le Petit Poucet et ses compagnons si l'inquiétude s'y manifestait plus enfantine. Et quelques passages qui semblent une prière sont plus humainement angoissés qu'il ne conviendrait à des gamins ne pensant guère, à cette heure, qu'à la faim qui les tenaille. La poursuite égarée continue. Est-ce là une clairière, un précipice ou un étang ? On va, revient, tourne en rond. Puis on raisonne ! Par-là peut-être ? Oui, voilà un sentier ! Le cœur battant, on s'y aventure et voici bientôt l'orée de la forêt... et repos bien mérité après une telle alerte !

☛ Cavalcade : Ce n'est pas une marche héroïque. Elle s'avance, mais sans ordre processionnel. Ce sont des bateleurs, des rois de carnaval, des reines de Mi-Carême, des chars aux ors truculents, des décors en carton, des armures en zinc, des casques de preux aux plumes découragées [...]. Et la cavalcade passe, laissant derrière elle une poussière de joie !

Et la vision, lecture ou audition, est terminée. Le dernier feuillet a passé sous les doigts. [...] L'album abandonné aura amusé les enfants, distrait les parents, occupé les vieux... Ce n'est qu'un Livre d'images. Il n'est jamais dans sa destinée de connaître les riches reliures. Peu importe, si, un jour, pendant une heure, il sentit une main aimée en tourner nonchalamment les pages, de préférence à celles de bien des lourds fatras répandus sur le reste de la table ! (Programme de concert de l'Union Symphonique de Périgueux, 23 avril 1923, archives La Tombelle)

Ouvrage de première importance en ce qui concerne la musique concertante du compositeur, la *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26, composée en 1887, remporte le premier prix de la Société des Compositeurs de Musique la même année. Dédiée au pianiste Louis Diémer, l'œuvre est cependant créée par René Hirsch, le 4 avril 1889 salle Pleyel, lors d'un des concerts de la Société. Il sera redonnée en mai 1890 par la Société Nationale de Musique. La critique se montre globalement positive, malgré quelques remarques qui concernent l'orchestration parfois trop fournie de l'orchestre (les bois sont par trois) et la durée générale de la pièce. Le critique et compositeur Charles Malherbe ne cache pas son enthousiasme :

Le succès a été complet et des plus mérités. M. Fernand de La Tombelle est un artiste, véritable artiste, non seulement par les heureux dons qu'il a reçus de la nature, mais par le savoir qu'il a acquis au prix de fortes études. Il a des idées; il sait les faire valoir par l'intérêt des développements et la solidité de l'instrumentation. Quelques-uns ont trouvé que l'œuvre était longue; eh ! qu'importe, si l'intérêt se maintient jusqu'au bout. Ce qu'il faut dire c'est que le piano γ est traité par un musicien qui en connaît à merveille toutes les ressources, et qui a su le fondre avec une réelle habileté dans la grande voix de l'orchestre.

(Journal non identifié, archives La Tombelle)

Toutefois, conscient des critiques faites à sa *Fantaisie*, le compositeur revient par la suite sur son travail jusqu'en 1896 afin de donner deux autres versions de l'œuvre, plus courtes, l'une pour formation de chambre (piano et quintette à cordes) et l'autre, enregistrée dans le présent portrait, pour orchestre de dimension plus raisonnable, avec les bois par deux.

D'un point de vue esthétique, cette fantaisie navigue entre deux influences. Si, concernant la forme et le parcours tonal, elle suit l'exemple d'un classicisme à la Saint-Saëns, son large emploi du chromatisme mélodique et surtout du principe de forme cyclique la rapproche de l'école de César Franck. En effet, tout concourt ici à renforcer l'unité générale de l'œuvre. Le premier mouvement, du type introduction et allegro de forme sonate, contient deux groupes thématiques. Le premier groupe, en *fa* mineur, ton principal de la pièce, contient deux thèmes contrastants marqués de chromatismes, l'un véhément et aux rythmes pointés, l'autre plus mélodique. Le premier réapparaît comme thème secondaire pour les deuxième et troisième mouvements de l'œuvre avec un caractère chaque fois différent. Le second, identifiable par son intervalle de triton initial, sert par la suite d'élément de transition (pont, coda) dans le mouvement lent et le final. Le deuxième groupe thématique, qui consiste en une douce phrase mélodique diatonique au ton relatif de *la* bémol majeur, est repris à la toute fin du troisième mouvement dans un moment de grande intensité. Mais le travail d'enchevêtrement des thèmes de La Tombelle ne s'arrête pas là. Ainsi, la mélodie principale du deuxième mouvement, de douce et chantante qu'elle était, se transforme pendant le finale endiablé en un large et puissant choral constitué d'accords massifs et

solemnels au piano. Cet intérêt du compositeur pour la construction cyclique des œuvres se retrouve également dans sa musique religieuse à programme pour orgue (*Deux Poèmes symphoniques* pour orgue op. 33, *Jeanne d'Arc*), dans ses oratorios (*Crux, Les Sept Paroles du Christ*) ou encore dans sa musique de chambre.



MUSIQUE DE CHAMBRE

Composée essentiellement entre 1886 et 1916, la musique de chambre de Fernand de La Tombelle reçoit la récompense ultime de l'Institut dans ce domaine, le Prix Chartier, en 1896. La première pièce majeure de ce corpus est le *Quatuor avec piano en mi mineur* op. 24. Encore une fois, il s'agit d'une œuvre qui va connaître divers états. D'abord élaborée vers 1886, elle se trouve récompensée par une mention honorable au concours de la Société des Compositeurs de Musique de la même année, puis est honorée du premier prix de la même Société pour le concours de 1893 dans une version remaniée. La partition définitive, éditée par Richault en 1895 et dédiée au musicien angevin Jules Bordier, comporte quatre mouvements traditionnels : *Allegro agitato* de forme sonate, *Adagio* sous forme de choral varié, scherzo *Molto allegro*, *Finale* en rondo-sonate. Le principe de la grande forme cyclique y est respecté : le dernier mouvement, entre ses divers refrains, fait entendre des éléments thématiques du mouvement initial et du choral présent dans le mouvement lent. Suprême raffinement, on notera que sur le même procédé, la coda du premier mouvement est constituée de fragments des trois thèmes principaux de celui-ci.

Comme pièce d'envergure, outre un *Trio en ré mineur* op. 35 créé en 1894 et un *Quatuor à cordes en mi majeur* op. 36 daté de 1895, La Tombelle compose également une *Sonate pour violon* op. 40 en 1898 ainsi qu'une *Sonate pour violoncelle* en 1901-02. Du vivant de l'auteur, cette dernière fut interprétée par plusieurs virtuoses comme André Hekking, Gaston Courras (à qui l'œuvre est dédiée et qui en assure la création complète en compagnie de l'auteur, salle Érard, le 17 mars 1902) ou Charles Van Isterdaël, professeur au conservatoire de La Haye et dédicataire de nombreuses sonates françaises comme celles de Charles Tournemire, Emmanuel Rhené-Baton ou Charles Koechlin.

Bâtie en trois mouvements, la sonate de La Tombelle est des plus personnelles, alliant romantisme et classicisme, modalité par certains archaïsmes dans le finale et modernité par l'emploi de modulations éloignées (à la tierce, au ton voire demi-ton). Les jeux sur les figures rythmiques sont ici importants, tant dans le premier mouvement, variant à l'infini le motif initial anapestique du violoncelle, que dans le troisième, où la musique oscille entre binaire et ternaire, entre une mesure à 6/8 et à 3/4. Quant au calme mouvement central, il s'agit du point d'équilibre des diverses influences musicales. Si les *gruppettos* du piano renvoient à une tradition classique, quelques enchaînements harmoniques ainsi que l'apparition d'un canon à l'octave entre les deux instruments en fin de mouvement évoquent plutôt César Franck.

La Tombelle nous laisse aussi un grand nombre de pièces de dimension plus réduite, pièces accompagnées, berceuses, variations, essentiellement pour flûte, violon ou violoncelle, comme l'*Andante espressivo*. Cette musique, sincère, claire et sans prétention, semble caractéristique des salons musicaux fin de siècle.

Avec la *Fantaisie-ballade* pour harpe apparaît l'intérêt du compositeur pour le folklore. La Tombelle, comme certains de ses collègues, ne s'est pas contenté de recueillir ou d'harmoniser les chants populaires de sa région mais les a insérés dans sa musique et il est possible d'en trouver des exemples dans tous les genres qu'il aborda. Dans cette fantaisie pour harpe, pièce brillante et contrastée, le compositeur invente son propre thème mélodique d'aspect folklorique.

Pour plus d'exhaustivité, il convient aussi de mentionner la contribution non négligeable de La Tombelle au répertoire pianistique, qui consiste aussi bien en de petites formes, des pièces didactiques, que dans de vastes fantaisies virtuoses également empreintes de thèmes populaires comme la *Rapsodie périgourdine* de 1901 (dont une version existe également pour piano et orchestre) ou les *Ritmos españolas* de 1909.

Dans les années 1910, et surtout pendant la Grande Guerre, la musique de chambre de La Tombelle se réclame, un peu à l'image de celle de personnalités aussi diverses que Saint-Saëns, Debussy ou Ravel, d'un retour à un certain classicisme « à la française » face à un romantisme exacerbé qui paraîtrait trop empreint de germanisme. On retrouve cette impression dans des œuvres comme la *Suite courte pour flûte et harpe*, la *Suite brève en quatre parties pour deux violons et piano* ou

encore dans la *Suite pour trois violoncelles*. Sur cette dernière pièce, composée vers 1914 et éditée en 1921, l'auteur nous donne quelques renseignements utiles sur la genèse et la forme :

Trois violoncelles sans aucun autre accompagnement d'orchestre ou de piano, c'est un type de composition rare, sans être unique. On en connaît quelques exemples, mais le plus fréquemment, c'est avec un premier violoncelle conducteur, auquel les deux autres servent de base harmonique. [...]

Pourquoi l'ai-je tenté ? Parce que j'avais trois amis violoncellistes. Le père et les deux fils. Tous élèves les uns des autres. Le père, remarquable ; un des fils, supérieur ; l'autre fils, un super-as ! Ils me dirent : écrivez-nous, en grande forme, un trio.

Je répondis : Si vous voulez ; mais il est heureux que l'été approche ! J'irai vous écrire cela à la cave !!

Eh bien non ! J'avais tort. Et je ne tardai pas à remonter à la surface pour demander au soleil de me fournir des idées. Car on ne se figure pas de quelle façon ces trois instruments, graves par profession, s'étaient les uns sur les autres au point que l'on ne sent nul besoin d'un timbre plus aigu qui serait non seulement inutile, mais volontiers ferait tache.

Mais il est bon de faire remarquer que, pour obtenir ce résultat, la composition n'est pas traitée comme pour un violoncelle-premier, un autre, second, et un dernier, troisième.

Ce sont trois violoncelles égaux, un plus un, plus un, qui, à tour de rôle, évoluent à travers la polyphonie du grave à l'aigu, et, par certaines utilisations de cordes à vide prévues par la tonalité, donnent parfois l'impression auditive de quatre, cinq et jusqu'à six violoncelles à la fois.

Cette suite comporte cinq morceaux.

Le premier est dans la forme sonate. Le dernier dans celle d'une fugue libérée de l'école. Les trois autres morceaux, une sérénade légère, un adagio angoissant, un scherzo rythmé sont plus courts et moins sévères de forme. Mettons que ce sont trois pépins sucrés dans une écorce dure. En somme, c'est cela qui constitue un fruit ! Que chacun y choisisse pour son goût !

(Programme de concert de l'Union Symphonique de Périgueux, 23 avril 1923, archives La Tombelle)



MÉLODIES

Il s'agit ici du genre qui occupe toute l'existence musicale du compositeur car, avec un corpus de quelque cent cinquante pièces, les mélodies de La Tombelle sont composées entre 1878 et environ 1926. Il s'agit de pièces à la formation instrumentale variée pour une ou parfois deux voix, avec accompagnement de piano, d'harmonium, de petit ensemble de chambre voire d'orchestre. Parmi les auteurs favoris du compositeur, notamment dans les années 1880, on trouve les grands romantiques comme Victor Hugo (*À la mère de l'enfant mort*, *Dans l'alcôve sombre*) ou Alphonse de Lamartine (*Le Livre de la vie*) mais aussi des auteurs proches du Parnasse comme le Cognaçais Georges Boutelleau (*Le Secret des vagues*). Outre les poètes de la Renaissance, La Tombelle s'intéresse par la suite à de nombreux auteurs régionaux de son temps (le Normand Paul Harel, le Corrèzien Léon Chadourne, les Girondins Paul Rabot et Gabriel Ducos, les Occitans Arthur Cambos ou Philadelphie de Gerde, etc.), ce qui ne l'empêche pas, en homme de lettres averti, de concevoir parfois lui-même les poèmes qu'il souhaite mettre en musique. Ainsi en est-il pour le recueil des *Pages d'amour*, six mélodies composées en 1903 pour M^{me} Blanche Seguy-Huguet, femme du baryton et professeur de chant Paul Seguy, tous deux grands promoteurs de l'œuvre de La Tombelle qu'ils interprètent lors des concerts qu'ils organisent. Alternant souvent entre forme strophique ou libre (*durchkomponiert*), la caractéristique première de ces pièces vocales est le respect d'une prosodie claire et l'utilisation d'un accompagnement musical varié toujours au service de la sémantique de chaque poème. Comme le remarque l'auteur, il convient de trouver l'équilibre entre l'importance du texte et celui de la musique sans que jamais l'un ne nuise à l'autre :

La musique ne s'applique pas sur des paroles comme de la peinture sur une porte ! La musique est faite pour souligner la poésie; elle ne saurait trop se renfermer dans ce rôle. Ou bien, libérée, qu'elle devienne de la musique pure.
(Fernand de La Tombelle, « Parole et musique », *Revue pratique de liturgie et de musique sacrée*, 1921)



MUSIQUE CHORALE

La musique chorale occupe, par la quantité, la première place dans le catalogue des œuvres de La Tombelle. Ce large corpus comprend, du côté profane, de petites pièces et de grandes scènes chorales (souvent écrites pour chœurs d'hommes nommés « Orphéons », comme le cycle *La Légende de la Glèbe*) et, du côté sacré, des petits motets ou cantiques et de vastes cantates ou oratorios (*Crux, Les Sept Paroles du Christ, L'Abbaye*, etc.). Comme le musicien l'exprime à de nombreuses reprises dans ses écrits, il s'agit du genre le plus cher à son cœur. De son vivant, La Tombelle faisait figure d'autorité dans ce domaine. Il est, dès les années 1880, récompensé à plusieurs reprises pour ses pièces chorales puis participe jusqu'à la fin de sa vie en tant que juré aux innombrables concours de chœur organisés aux quatre coins de la France et à l'étranger, ces manifestations s'adressant tant aux amateurs qu'aux musiciens confirmés.

Composée vers 1910 sur des vers du poète et homme politique Henri Darsay (1857-1914), la scène chorale *Au fil de l'eau* est caractéristique du travail de La Tombelle dans ce domaine. La pièce use de contrastes, de différentes techniques vocales, toujours placées au service du texte et de son caractère. Il en est de même pour la courte adaptation de la chanson populaire *Le Furet*, qui rappelle l'intérêt que porte le compositeur au folklore.

S'il a composé un grand nombre d'œuvres pour orgue, La Tombelle reste aussi une figure de proue de la musique religieuse vocale en France au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Deux inspirations majeures marquent son travail. Tout d'abord, on note l'influence des polyphonies de la Renaissance, défendues notamment par la Schola Cantorum. Ainsi, le *Madrigal spirituel*, daté de 1902, respecte l'écriture à cinq voix des maîtres anciens. Œuvre polytextuelle, ce madrigal expose quatre voix en contrepoint serré sur un texte marial de Gabriel Ducos (1869-1934) au milieu desquelles vient retentir un *Ave Maria*, en *cantus firmus*, dans la partie de ténor. À l'inverse, plus retenu et intimiste se trouve être le *Pie Jesu*, toujours d'esthétique néo-palestrinienne et composé à la mémoire de Charles Bordes (1863-1909). La deuxième influence pour La Tombelle, que l'on retrouve surtout dans ses cantates et oratorios, est celle de la musique religieuse de ses maîtres, représentants du romantisme français, comme Théodore Dubois, Camille Saint-Saëns et

Charles Gounod. La cantate *La Voix de l'orgue* fut écrite pour l'inauguration de l'orgue du Sacré-Cœur de Toulouse le 17 février 1924 et offre un beau dialogue entre l'instrument roi et le chœur.

SOCIÉTÉ DES CONFÉRENCES DE SARLAT

18 Septembre 1910

LA MUSIQUE POPULAIRE PÉRIGOURDINE
CONFÉRENCE, avec AUDITIONS

PAR M. LE BARON DE LA TOMBELLE

Donnée avec le concours de M^{lle} ANNE-MARIE MALEPRADE et de M^{lle} SERVILLE

Ordre des Morceaux Exécutés

—x—

PIANO

| | | |
|--|-------------|--|
| <p><i>Le Coucou</i> DAQUIN.</p> <p><i>L'Hirondelle</i> DAQUIN.</p> | † ‡ | <p><i>Le Carillon de Cythère</i>. COUPERIN.</p> <p><i>Le Tambourin</i> RAMEAU.</p> |
|--|-------------|--|

CHANT : *Le Joueur de Vielle* (SCHUBERT).

CHANSONS PATOISES DU PÉRIGORD

| | | |
|---|-------------|---|
| <p><i>Dé loun o loun...</i></p> <p><i>Conta, filloï, lou mé dé may...</i></p> <p><i>Entre lo rioules...</i></p> <p><i>Obat, ol foun del pra...</i></p> <p><i>E pin, é paou...</i></p> <p><i>Lo bilo dé Chorlat...</i></p> | † ‡ | <p><i>Loï fillo dé Morzat...</i></p> <p><i>Rouchignoulé del boué...</i></p> <p><i>You mé coufessi, Péro...</i></p> <p><i>Oimabi uno droulletto...</i></p> <p><i>Turaine, tu n'entreras...</i></p> |
|---|-------------|---|

PIANO : *Bourrée* (à quatre mains).

CHANT : *Chanson de Chérubin* (F. DE LA TOMBELLE).

CHANSONS PATOISES DU PÉRIGORD

| | | |
|--|-------------|---|
| <p><i>Complainte de Biron...</i></p> <p><i>Là-bas, là-bas...</i></p> | † ‡ | <p><i>Rebeillabouï, postourèlo...</i></p> <p><i>Loï fenno dé Chorlat...</i></p> |
|--|-------------|---|

PIANO : *Fantaisie sur deux Thèmes* (à quatre mains) } F. DE LA TOMBELLE.
Rhapsodie périgourdine

—x—

Programme d'une conférence-concert par La Tombelle.
(Collection particulière)

Programme for a concert-lecture by La Tombelle.
(Private collection)