

DANS LA MEME COLLECTION :

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- L'art du violon ARN 60262
- L'art du 'ūd turc ARN 60265
- L'art du cornet à pistons ARN 60267
- L'art du luth au Moyen Age ARN 60264
- L'art du santûr persan ARN 60351
- L'art de la cornemuse, vol.1 ARN 60347
- L'art du qânûn égyptien ARN 60273
- L'art du clavecin ARN 60358

A PARAITRE :

- L'art de la trompe de chasse ARN 60353
- L'art de la boîte à musique ARN 60359
- L'art du carillon ARN 60349
- L'art de la harpe celtique ARN 60357
- L'art du pipa chinois ARN 60377
- L'art de la harpe, vol.1 ARN 60370
- L'art du khèn ARN 60367



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

DISQUES ARION S.A.

36, avenue Hoche
75008 Paris - FRANCE

© ARION PARIS 1979/1997 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

© ARION PARIS 1979/1997 - Copyright reserved for all the world.

The art of the hurdy-gurdy - VOL.1

I'Art
de la
VIELLE à ROUE
VOL.1



Michèle FROMENTEAU

l'Art de la **VIELLE à ROUE** VOL.1

APERÇU HISTORIQUE

L'origine de la vielle est fort obscure et très ancienne. Plusieurs thèses ont été avancées sans certitude absolue, les traces les plus lointaines pourraient provenir d'Asie.

Sous une autre forme que celle que nous lui connaissons, la vielle existait déjà en France au IX^e siècle : un psautier carolingien de cette époque montre un instrument nécessitant deux joueurs, l'un tournant la roue, l'autre actionnant les touches ; il s'agissait de l'organistrum qui figure sur un chapiteau du XII^e siècle de l'Eglise de Boscherville en Normandie et dont il existe une très belle représentation sur le porche de la gloire de Saint Jacques de Compostelle. Cet instrument encombrant de trois cordes et huit touches fut réduit et prit le nom de symphonia, chifonie, puis vielle ; à ne pas confondre avec le vocable «vièle» utilisé par les auteurs du Moyen Age pour désigner la vièle à archet, ancêtre du violon.

*Et pend à son col une vielle
Car Girars bel et bien vielle
(G. de Nevers, ms du XIII^e siècle)*

*Harpes i sonnent et vielles
Qui font les mélodies belles
(Roman de Renart)*

Au XIII^e siècle, la vielle est un instrument en vogue, trouvères et troubadours la font entendre à la Cour de Henri III, roi d'Angleterre et duc d'Aquitaine, et à celles du Duc de Brabant ou de Philippe III le Hardi ; parmi eux, de célèbres poètes musiciens : Adam de la Halle, Colin Musset, Adenet, Jonglet...

Ils n'étaient pas toujours récompensés de leurs efforts si l'on en croit Colin Musset :

«Sire quens,⁽¹⁾ j'ai viéle
«Devant vos en vostre ostel ;
«Si ne m'avez rien donné
«Ne mes gages acquittez.
«C'est vilanie.»

Au XIV^e siècle, jouée surtout par les aveugles et les mendians, la vielle commence à être discréditée : Mathieu de Gournay parle d'«instrumen truant» (Chronique de Bertrand du Guesclin).

Au siècle suivant, l'instrument est peu estimé et tombe dans l'oubli.

Sous Henri III, roi de France, les joueurs de vielle font un effort pour la remettre au rang des instruments nobles, le roi lui-même en joue avec un certain talent.

Au XVII^e siècle, le Père Mersenne regrettait que la vielle n'eût pas le renom qu'elle méritait, «...si les

(1) Comte

hommes de conditions touchaient ordinairement la sinfonie, elle ne serait pas si méprisée qu'elle est ; mais parce qu'elle n'est touchée que par les pauvres, l'on en fait moins de cas que les autres instruments ; quoy qu'ils ne donnent pas autant plaisir».

Pourtant, deux virtuoses ambulants : Janot et la Rose séduisirent quelques seigneurs et quelques dames sous le règne de Louis XIV et les gens de qualité commencèrent à vieller avec passion. Comme toutes les modes, celle-ci ne dura pas longtemps, néanmoins les gens du monde s'y intéressaient encore sous la Régence.

L'instrument dont la caisse de résonance était restée plate jusqu'à cette époque, fut transformée en 1720 par un luthier de Versailles, Charles Baton, qui se servit des corps de luths encombrant sa boutique pour en faire des vielles ; il fit sculpter de jolies têtes et orna le couvercle d'ivoire et de nacre ; la vielle, ainsi présentée, eut une grande vogue. Il surgit de tous côtés des professeurs et des compositeurs ; Chédeville, Corrette, Buterne, Dupuits, Boismortier entre autres, composèrent des pièces champêtres ou des sonates d'une difficulté plus sérieuse pouvant être accompagnées d'un clavecin, d'une flûte ou d'un violon.

Ce fut l'âge d'or de la vielle.

La reine de France, Marie Leszczinska elle-même, en joua, ainsi que Madame Adélaïde ; le Comte de Cheverny, le Comte de Clermont, le Marquis de Choiseul et bien d'autres grands seigneurs aidèrent ainsi par leur exemple à créer un grand mouvement en faveur de la vielle. Des facteurs comme Louvet, Melling, Henri, Fleury se firent un grand renom.

Breughel, Murillo, Bouchardon se plurent à peindre ou graver de charmants portraits de vieilleux ou de vielleuses.

Mais la vielle ne faisait pas l'unanimité et les critiques ne l'épargnent pas : «Ce n'est point le goût, encore moins la raison mais la mode qui a arraché ces instruments de la main des Aveugles et des Pastres, à qui nos ancêtres les avaient relégués. Il faut même devenir Pantomime pour leur attirer quelques succès...» (Lettre de M. L'Abbé Carbasus, à Monsieur de ..., auteur du «Temple de Goust, sur la mode des instruments de Musique» – 1739). Quoi qu'il en soit, la vielle garda une place privilégiée jusque vers la fin du règne de Louis XVI où sa vogue déclina.

Au XIX^e siècle, le jeu de vielle se cantonna surtout dans certaines provinces du centre de la France où elle participa largement aux festivités et mariages campagnards et se continua avec bonheur jusqu'à une période récente sous le signe du folklore.

Depuis 1976, grâce aux Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs de Saint-Chartier, les nouveaux luthiers ont fait évoluer la fabrication de l'instrument offrant ainsi des possibilités de jeu plus étendue ; cette évolution contribue à faire de la vielle un instrument à part entière.

DESCRIPTION DE L'INSTRUMENT

La vielle comporte six cordes : deux cordes mélodiques, les chanterelles soumises à l'action du clavier, deux bourdons formant pédale, la mouche donnant un son fixe à l'octave des chanterelles (d'ailleurs peu utilisée) et la corde coup-de-poignet ou trompette qui, grâce à un petit chevalet mobile, permet l'accentuation rythmique et donne ainsi son caractère particulier à la vielle (ce nom de trompette doit venir de la trompette marine qui utilise la même facture de chevalet).

Les cordes sont frottées par une roue en bois, enduite de colophane, mue par une manivelle. Cette roue joue ici le même rôle que l'archet du violon. A ces cordes furent ajoutées au XVIII^e siècle, de petites cordes harmoniques sans contact avec la roue.

La hauteur du son est déterminée par l'action de sautereaux reliés à des touches, ainsi la vielle est à la fois instrument à cordes et à clavier. Le clavier est posé sur une caisse de résonance plate (forme guitare) ou bombée (forme luth).

Michèle FROMENTEAU

L'ART DE LA VIELLE À ROUE

Trop souvent considérée comme un simple accessoire folklorique, la vielle à roue se voit souvent, de plus, dépoussée des éléments les plus prestigieux de son répertoire au bénéfice d'autres instruments. De ces abus, ni la musique, ni la couleur instrumentale ne se trouvent enrichis. Bien au contraire, les pièces ainsi détournées de leur destination première perdent, jouées sur un autre instrument que celui prévu par le compositeur, tout caractère. L'anthologie ici réunie permet de restituer à quelques pages maîtresses le parfum savoureux et original de la musique véritablement écrite à l'intention de la vielle à roue.

Au Moyen Age, loin de souffrir de la déconsidération dont elle fut affligée ultérieurement, la vielle, à l'égal de l'orgue, était considérée comme un instrument des plus nobles. On lui donnait le nom de «symphonia» par excellence, puisque, réunissant en lui-même le chant et son accompagnement – en bourdons – il pouvait être estimé former à lui seul une «harmonie» complète. Tant et si bien qu'interprétée à la vielle, la **Danse royale** au XIII^e siècle, apparemment monodique, semble jouée par un véritable petit orchestre.

Il en va de même avec deux **Danceries** empruntées à «l'Orchesographie» de Thoinot Arbeau. Ce sont des exemples de danse de société que cet auteur, chanoine bon vivant, donne, en les accompagnant des instructions chorégraphiques appropriées. Il admet qu'on peut les jouer sur «toutes sortes d'instruments». Il est bien certain qu'ici encore, la vielle, à elle seule, suffira à soutenir le bal des noces de quelque «petit manouvrier». Elle donne parfaitement le rythme, et son volume sonore ne risque pas d'être insuffisant.

Tombée aux mains des mendians au XVII^e siècle, avec le goût grandissant de la haute société pour les «bergeries». Elle partagera ce privilège avec la musette (ou la cornemuse). Jean Hotteterre, musicien mort encore jeune vers 1720, frère du grand Jacques Hotteterre dit «Le Romain», appartenait à la «Musique de la Grande Ecurie» (l'équivalent de notre actuelle Musique de la Garde Républicaine) en qualité de Hautbois et Musette. Il n'a laissé qu'une longue suite pour ce dernier instrument ou vielle (les moyens de l'un et l'autre étant équivalents) que son frère fit pieusement éditer après le décès prématuré du compositeur. Cette partition, intitulée **La noce champêtre** décrit les divers épisodes d'un mariage à la campagne au début du XVIII^e siècle. On pense, évidemment, qu'il dépeint les festivités champêtres auxquelles il assista dans son village natal de La Couture, dans le sud de la Normandie, et où la famille Hotteterre avait fondé une célèbre fabrique d'instruments à vent, dont la tradition subsiste de nos jours. Les deux épisodes que nous avons retenus, spécialement bien adaptés au jeu de la vielle, sont la **Marche pour la noce**, et une **Contredanse** (extraite de l'épisode du bal).

L'association de la vielle à l'idée de «bergerie» allait bien vite conduire au répertoire des Noëls. Esprit-Philippe Chédeville (1696-1762), lointain cousin des

Hotteterre et normand comme eux, était également (ainsi que son frère le plus connu, Nicolas) au service de la Musique de la Grande Ecurie. Il a laissé un – et peut-être même deux – recueils de Noëls pour vielles ou musettes «... et autres instruments», dont nous avons retenu le thème fameux **Laissez pâtre vos bestes**, plus connu des premiers communautaires sous l'incipit «Venez divin messie». C'est un autre Chédeville, le propre frère d'Esprit-Philippe, Nicolas qui, plus tard, imité par l'excellent musicien que fut JJ. Rousseau⁽²⁾, nous offre une transcription (convenablement transposée en fonction des exigences de l'instrument) du célèbre concerto **Le Printemps** d'Antonio Vivaldi. Ce texte, quelque peu condensé donne largement la mesure des possibilités auxquelles le savoir des viellistes de l'époque classique était parvenu.

Avec Charles Buterne (± après 1752), nous abordons le grand répertoire classique de la vielle. Ici, l'instrument est traité avec autant d'ambition que s'il s'agissait d'un violon ou d'une flûte, sans perdre pour autant quoi que ce soit de son véritable caractère. Fils d'un organiste réputé, le compositeur n'avait pu se consacrer lui-même à la musique. Tout d'abord gendarme aux Gardes du Corps, à Versailles, il avait dû attendre d'être admis à faire valoir ses droits à Pension avant de pouvoir vouer son temps, ses efforts et son talent, à la vielle. Il y avait, d'après le rédacteur du Privilège, joint à l'édition de ses sonates, atteint «le degré de perfection». L'interprétation qui a été établie ici comporte un basson et un clavecin pour l'accompagnement de la sonate. Ce choix a été motivé par ce que nous savons de l'usage au XVIII^e siècle. Le bas-

son, plus sonore que la viole de gambe alors décadente en France, était réservé à l'accompagnement des instruments à vent ou des instruments pastoraux.

Les sonates de l'*Opus XIII*, dites de Vivaldi⁽³⁾, réunies sous le titre **Il Pastor Fido**, sont assez connues, mais malheureusement, dans des interprétations abusives, à la flûte, au hautbois, voire au violon. Certes, pour des raisons commerciales évidentes, l'éditeur parisien qui les publia pour la première fois, un peu avant 1740, indique de telles possibilités, mais la rédaction même du titre donne comme destinataires essentiels de l'œuvre la vielle et la musette. Du reste, le registre de ces instruments est ici strictement respecté. C'est ici un violoncelle qui a été choisi pour accompagner la vielle, en compagnie du clavecin. Cet instrument, encore rare en France au début du XVIII^e siècle, avait, en Italie, complètement supplanté la viole de gambe. Beaucoup plus sonore que celle-ci, il s'équilibre judicieusement avec la vielle. On pourrait s'attendre à beaucoup moins de rigueur avec l'ineffable Michel Corrette (1709-1795). Essentiellement soucieux de tirer le maximum de bénéfices de son aimable talent, il était fort libéral quant à l'utilisation instrumentale de ses concertos. Tel concerto d'orgue – selon l'auteur lui-même – pouvait également se jouer au clavecin ou au piano-forte, tel concerto pour violon pouvait parfaitement convenir également à la flûte et au hautbois, telles sonates pour violoncelle convenaient également à la viole de gambe et au basson, etc. Ce compositeur est sans doute, à une époque où le procédé était courant, celui qui en a usé le plus largement, voire abusé. Dans le cas du **VII^e Concerto**

⁽²⁾ J.J. Rousseau, «Le Printemps de Vivaldi», arrangé pour une flûte sans accompagnement, Frère, Paris S.D. – posthume, sans doute ± 1790 – Bibl. du Cons. (B.N.)

⁽³⁾ Un acte notarié, découvert en 1989, attribue désormais ces six sonates à Nicolas Chédeville, lequel les élabora très librement à partir de fragments musicaux de concertos de Vivaldi et d'autres compositeurs.

Comique sous-titré **La servante au bon tabac**, l'éditeur (comme beaucoup de compositeurs parisiens, Corrette s'éditait lui-même) est allé vraiment fort loin dans la «prospection de sa clientèle potentielle». L'œuvre est, indique le titre de l'édition originale, destinée... «aux flûtes, hautbois ou violons... et se peut jouer à la musette, vielle (ou) flûte à bec».

Nous pouvons noter, comme chez Vivaldi, toutefois, qu'ici l'ambitus (ou registre) de la vielle est parfaitement respecté et que l'interprétation de cette partition sur cet instrument n'appelle aucune adaptation du texte musical. On sait qu'elle fut jouée pour la première fois, à l'Opéra-Comique de la Foire en 1733, précision qui permet d'assigner au thème célèbre une ancienneté beaucoup plus reculée que ne le font, en général, les spécialistes de notre folklore.

Corrette, organiste des Jésuites, à Paris vers 1738, était surtout demeuré célèbre pour les nombreuses méthodes et concerti qu'il composa pour les instruments les plus divers. Il tirait, paraît-il, le meilleur de ses revenus des nombreux élèves à qui il enseignait, à la demande, aussi bien la flûte que la contrebasse, le clavecin que la mandoline ou, bien entendu, la vielle à roue ou tout autre instrument imaginable. Recrutés sans rigueur artistique, ses élèves faisaient des progrès si lents que, suivant Fetis, la voix populaire les avait surnommés «les ânes à Corrette». Il n'en a pas moins laissé une remarquable méthode de vielle.

Le concerto **Les récréations du berger fortuné** témoigne, de toute manière, de la virtuosité transcendante de ses premiers interprètes. L'œuvre est ici exécutée dans le plus strict respect des traditions de la musique ancienne dernièrement redécouvertes. Les "bourdons" (cordes donnant des notes graves continues), caractéristique essentielle de l'instrument,

sont constamment employés de manière variée mais, au contraire de l'erreur souvent commise de nos jours, ne sont jamais entièrement supprimés.

Aux approches de la Révolution, la mode de la vielle de cour avait commencé à décliner pour tomber aux mains des chanteuses du Boulevard. L'une de celles-ci était devenue tellement populaire sous le nom de Fanchon la vielleuse que les auteurs à succès n'écrivirent pas moins d'une douzaine de mélodrames dont elle était l'héroïne. La plus connue de ces pièces, celle de J.N. Bouilly (l'auteur du texte original du *Fidélio* de Beethoven) fut agrémentée d'une musique de scène du plus célèbre compositeur de Vaudeville de l'époque (1803), J.D. Doche (1766-1825). C'est bien entendu une comédie larmoyante : une pauvre orpheline, après de nombreux et pénibles avatars retrouvait ses riches parents grâce à une mélodie qu'elle jouait sur sa vielle en mendiant. C'est ce célèbre «timbre» que nous entendons ici.

Soit par goût, soit par nécessité alimentaire, Mozart, on le sait, n'écrivit pas moins d'une centaine de danses à l'intention principalement des «redoutes» sortes de bals semi-populaires de la banlieue viennoise (K.461-462 etc.). Souvent pour accentuer le caractère divertissant de cette musique, il introduisit dans son orchestre des instruments pittoresques tels que le flageolet (K.600, dite «Le canari», par exemple) ou la vielle à roue dans le cas des deux pages ici enregistrées. Elles sont datées de 1791. Avec à-propos, il confie à la vielle la partie centrale de la composition et justifie sa démarche en reprenant à cette occasion la tradition, un peu perdue à cette époque, du style de la «musette» (pièce écrite sur une longue note de pédale de la basse) dans laquelle la vielle et ses bourdons feront merveille.

Roger COTTE

the Art of the **HURDY-GURDY** VOL.1

A BRIEF HISTORY

The hurdy-gurdy has been in existence for a very long time but its origin is obscure. It possibly derives from an Eastern source.

The instrument's English name is apparently a rhyming combination suggested by its sound. The OED mentions the obsolete dialect word 'hirdy-girdy', meaning 'uproar, disorderly noise'. Over the ages, it has been variously known as the *organistrum*, *symphonia* or *chifonie*, *organica lyra*, *armonie* and *vielle à roue* (literally 'wheel-fiddle').

The hurdy-gurdy already existed in France in the 9th century, but in a different form from the one we know today. A Carolingian psalter dating from that time shows a two-man instrument, with one person turning the crank while the other operates the keyboard. This instrument was the *organistrum*, which is also to be seen on a 12th-century capital in the church at Boscherville, in Normandy and on the portico of the cathedrals of Santiago de Compostela and Chartres. The *organistrum*, which had three strings and eight tangents or keys, was very cumbersome; it was replaced by a more compact, portable device, played by a single musician, known as a *symphonia* (Lat.) or *chifonie* (Fr.), and later *vielle*

(not to be confused with the term *vielle*, which was used by medieval authors to refer to the bowed fiddle, ancestor of the violin).

The French word *vielle* appears with reference to the hurdy-gurdy in texts of the 12th-13th centuries, including the famous *Roman de Renart*.

In the 13th century, the hurdy-gurdy was in vogue in France. It was played by Trouvères and Troubadours, including famous poets and musicians such as Adam de la Halle, Colin Musset, Adenet and Jonglet, at the courts of Henry III, King of England and Duke of Aquitaine, the Duke of Brabant and Philip III, the Bold.

According to Colin Musset, players were not always rewarded for their efforts:

'Sire quens⁽¹⁾, j'ai viélé
Devant vos en vostre ostel;
Si ne m'avez rien donné
Ne mes gages acquittez.
C'est vilanie.'

('My lord count, I have played the hurdy-gurdy before you in your home and you have given me nothing, nor have you paid my fees. That is meanness.'

⁽¹⁾ Count

In the 14th century, played mainly by blind musicians and beggars, the hurdy-gurdy began to go out of favour: in his *Chronique de Bertrand du Guesclin*, Mathieu de Gournay refers to it as an 'instrumen truant' — an ignoble instrument — a 'truant' being a beggar, tramp, good-for-nothing or thief. In the following century it continued to be ill-considered and was generally neglected.

Under Henri III, King of France (who reigned from 1574-89), an effort was made to raise it to the rank of noble instruments, and the king himself played it with some talent.

In the 17th century, Mersenne in his *Harmonie Universelle* (1636-7) regretted the fact that the instrument had been brought into such disrepute: '*If men of condition were in the habit of playing the hurdy-gurdy, it would not be so despised; but as it is played only by poor musicians, less importance is attached to it than to other instruments, although they do not give such pleasure.*'

Nevertheless, during the reign of Louis XIV, two itinerant hurdy-gurdy players, Janot and La Rose, won over some of the ladies and gentlemen of the court, and the French aristocracy began to play the instrument at the fêtes champêtres at Versailles. Like all fashions, however, this one did not last very long, but the nobility nevertheless retained its interest in the hurdy-gurdy under the Regency.

Until then, the instrument was still flat, like guitar. In 1720, an instrument maker from Versailles, Charles Baton, had the idea of using the lute bodies that were cluttering his workshop to make hurdy-gurdies; his instruments were inlaid with mother-of-pearl and ivory and surmounted by a carved head. In this form, the

hurdy-gurdy became very fashionable. Teachers and composers sprang up all over the place; Chédeville, Corrette, Buterne, Dupuits and Boismortier, amongst others, composed not only 'rustic' pieces but also more difficult sonatas, which could be accompanied on the harpsichord, flute or violin.

That was the golden age of the hurdy-gurdy.

The queen of France, Marie Leszczynska, played the instrument, as did her daughter, Madame Adélaïde. And by their example the Counts of Cheverny and Clermont, the Marquis de Choiseul, and many other members of the aristocracy, helped to bring the instrument back into favour. Instrument makers such as Louvet, Melling, Henri and Fleury became famous for their hurdy-gurdies.

Artists such as Breughel, Murillo and Bouchardon provided charming portraits of both male and female players.

But the hurdy-gurdy was not unanimously appreciated and its critics were often severe: '*It is not taste, and even less reason, but fashion that has snatched these instruments out of the hands of Blindmen and Rustics, to which they had been relegated by our ancestors. You even have to be a Pantomime to obtain some success,*' wrote Abbé Carbasus in a letter to the author of *Le Temple de Goust, sur la mode des instruments de Musique*, 1739. The vogue nevertheless lasted almost until the end of the reign of Louis XVI, when it went into decline.

By the 19th century the hurdy-gurdy was a folk instrument, flourishing in certain provinces of central France, where it played an important part in country weddings and other festivities. It still survives as such in countries including France and Belgium.

Since 1976, largely thanks to the 'Rencontres Internationales de Luthiers et de Maîtres-Sonneurs' in Saint-Chartier, hurdy-gurdy making has progressed: new instrument-makers have provided it with a wider range of playing possibilities and it is now truly an instrument in its own right.

DESCRIPTION

The hurdy-gurdy has six strings: two melody strings (chanterelles), activated by the keyboard, and four drone strings (gros bourdon, bourdon, mouche and trompette). The mouche (rarely used) produces a fixed sound an octave above the chanterelles, and the trompette (or coup-de-poignet) has a vibrating bridge like that of the trumpet marine (from which it takes its name), which enables the player to produce a clearly articulated rhythm — a characteristic feature of the hurdy-gurdy.

The drones are sounded by rubbing against a wooden wheel, coated with resin, which is turned by means of a crank. The wheel plays the same role as a violin bow. Small harmonic strings were added in the 18th century, which do not come into contact with the wheel.

Pitch is determined by jacks connected to the tangents: the hurdy-gurdy is thus both a string instrument and a keyboard instrument. Its body may be flat (guitar shape) or rounded (lute shape).

Michèle FROMENTEAU

THE ART OF THE HURDY-GURDY

The hurdy-gurdy is all too often considered as a minor instrument and, moreover, it is often dispossessed by other instruments of the most prestigious elements of its repertoire. Such misuses enrich neither the music itself nor the instrumental colour. On the contrary, played on another instrument, these pieces lose all their original character. The major pieces presented here have all the delightful flavour of works written specifically for the hurdy-gurdy.

In the Middle Ages, far from suffering the disrepute with which it was later afflicted, the hurdy-gurdy, like the organ, was considered to be one of the noblest of instruments. It was known as a *symphonie* (a word originally used to describe consonance or simultaneity of sounds), being capable of providing both the melody and its accompaniment (drones). Interpreted on the hurdy-gurdy, this apparently monodic *Danse royale* (13th century) sounds as if it was performed by small orchestra!

The same is true of the two *Danceries*, taken from Thoinot Arbeau's *Orchésographie* of 1589, a manual explaining most of the social dance types of the period, with instructions for their performance. This robust Renaissance ecclesiastic says that these pieces may be played on 'toutes sortes d'instruments', but once again the hurdy-gurdy is quite capable of holding its own alone, with perfect rhythm and a volume that is quite sufficient for country wedding celebrations.

After falling into the hands of beggars in the 17th century, it was adopted by the French aristocracy during the 18th century, when bergeries (pastorals) were in vogue — a privilege it shared with the musette (or bagpipe). Jean Hotteterre, who died at an early

age in 1720, was the brother of Jacques Hotteterre ('Le Romain'); he played the oboe and the musette in the 'Musique de la Grande Ecurie'. His only remaining composition is a long suite for musette or hurdy-gurdy (both instruments have similar means), which his brother published after his death, in 1722. Entitled **La noce champêtre**, it describes the various episodes of a country wedding in the early 18th century and was probably inspired by the rustic festivities that were held in his native village of La Couture, in southern Normandy, where the Hotteterre family had founded a famous workshop for the fabrication of wind instruments (the tradition still exists to this day). The pieces from *La noce champêtre* that we have chosen are particularly well-suited to the hurdy-gurdy: a wedding march, **Marche pour la noce**, and a country dance or **Contredanse**.

The association of the hurdy-gurdy with bergeries soon led to the repertoire of Noëls. Esprit-Philippe Chédeville (1696-1762), a distant cousin of the Hotteterres, also came from Normandy. Like his more famous brother, Nicolas, he was a member of the 'Chambre de la Grande Ecurie'. He left one (or maybe two) sets of Noëls for hurdy-gurdy or musettes 'and other instruments'. Here we have chosen the famous piece entitled **Laissez paître vos bestes**. Nicolas Chédeville (1705-1782) later gave us a transcription for hurdy-gurdy of Vivaldi's famous **Spring Concerto** from *The Four Seasons*. This text, somewhat condensed, gives us a good idea of the technical possibilities of players of that time.

With Charles Buterne (d. after 1752), we move on to the great classical repertoire of the hurdy-

gurdy. Without losing any of its true character, it is treated as ambitiously as a violin or a flute. Charles Buterne, whose father was the famous organist Jean-Baptiste Buterne, was a gendarme in the Gardes du Corps at Versailles and took up composition only after receiving his pension. Two of his publications have survived, a *Méthode* for the interpretation of vocal and instrumental music and six Sonatas. In the piece presented on this recording, the hurdy-gurdy is accompanied by a basson and a harpsichord. At that time, the bassoon — more sonorous than the viola da gamba, which was then on its way out in France — was reserved for the accompaniment of wind or pastoral instruments.

The sonatas brought together under the title **II Pastor Fido**, which, for a long time, were attributed to Vivaldi^[2], are quite well-known, but unfortunately in interpretations for recorder, oboe, or even violin. Admittedly, for obvious commercial reasons, the Paris printer who first published them in 1740, indicated such possibilities, but, as the title suggests, the work was intended essentially for the hurdy-gurdy and the musette. Moreover, the register of those instruments is strictly respected. In this recording, the hurdy-gurdy is accompanied by a cello, plus the usual harpsichord. The former, which was still rare in France in the early 18th century, had completely supplanted the viola da gamba by that time in Italy. Being much more sonorous than the older instrument, it combines very well with the hurdy-gurdy.

The ineffable Michel Corrette (1709-1795), interested in his potential clientèle, was not very particular which instruments were used for his music:

^[2] A notarial deed found in 1989 shows that these six sonatas were commissioned by the publisher Jean-Noël Marchand from Nicolas Chédeville, who based them freely on musical fragments taken from concertos by Vivaldi and other composers.

an organ concerto could also be played on the harpsichord or pianoforte, a violin concerto on the flute or oboe, cello sonatas on the viola da gamba or bassoon, and so on. In the case of the seventh of his twenty-five **Concertos comiques**, subtitled **La servante au bon tabac**, which, like many Parisian composers of the time, he published himself, he went a long way in his 'canvassing for potential custom'. The title of the original edition indicates that it was intended for 'flutes, oboes or violins... and it may be played on the musette, hurdy-gurdy or recorder'. As with Vivaldi, we notice that the register of the hurdy-gurdy is perfectly respected in this work, so performance on that instrument calls for no particular adaptation of the musical text. We know that it was played for the first time at the Opéra-Comique in 1733, which makes the famous theme much older than is generally admitted by folk specialists. Michel Corrette was also the author of a remarkable method for the playing of the hurdy-gurdy, entitled *La belle vieilleuse*.

The concerto entitled **Les récréations du berger fortuné**, also by Michel Corrette, gives a fine display of virtuosity. It is performed here with the greatest respect for the recently rediscovered traditions of ancient music. The drones, which are essential features of the hurdy-gurdy, are constantly employed, with much variety, but, contrary to the mistake that is often made nowadays, they are never completely excluded.

As the French Revolution approached, the hurdy-gurdy gradually ceased to be used by the aristocracy and fell into the hands of the *chanteuses de boulevard*. One of them became so popular under the name of Fanchon la Vieilleuse that successful writers of the day produced no fewer than a dozen melodramas of which she was the heroine. The best-

known of these plays was the one by J.N. Bouilly (author of the original text of Beethoven's *Fidelio*); the incidental music was written by the most famous vaudeville composer of the time (1803), J.D. Doche (1766-1825). It tells the sad tale of a poor beggar girl, all alone in the world, who discovers her rich parents thanks to a tune played on the hurdy-gurdy. That is the famous piece we hear on this recording.

Either out of a taste for such pieces or to earn his daily bread, Mozart wrote no fewer than a hundred or so dances (K.461-462 etc.), most of which were intended for performance at the 'redoutes' — semi-popular dances held in the Viennese suburbs. To bring out the entertaining side of this music, he often added to his orchestra picturesque instruments such as the flageolet (e.g. K.600, 'The Canary') or, as in these two pieces, dating from 1791, the hurdy-gurdy. He very appropriately gives the middle section to this instrument, justifying the step by taking up the then dying tradition of the 'musette' style (piece written with a persistent drone bass), which makes it ideally suited to the hurdy-gurdy with its drones.

Roger COTTE

Translation-adaptation: Mary Pardoe

