

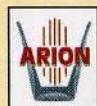
DANS LA MEME COLLECTION :

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- L'art du violon ARN 60262
- L'art du 'ûd 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
- L'art de la vielle à roue, vol. 1 ARN 60355
- L'art de la harpe, vol. 1 ARN 60370
- L'art du pipa chinois ARN 60377
- L'art du carillon ARN 60349
- L'art du violoncelle ARN 60268
- L'art du piano ARN 60390
- L'art du didgeridoo ARN 60391
- L'art de la flûte des Andes ARN 60352

A PARAITRE :

- L'art de la trompe de chasse ARN 60353
- L'art de la boîte à musique ARN 60359
- L'art de la harpe celtique ARN 60357



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

DISQUES ARION S.A.
36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

© ARION PARIS 1981/1997 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
© ARION PARIS 1981/1997 - Copyright reserved for all the world.

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- The art of the violin ARN 60262
- The art of the Turkish 'ûd ARN 60265
- The art of the cornet ARN 60267
- The art of the lute in the Middle Ages ARN 60264
- The art of the Persian santûr ARN 60351
- The art of the bagpipe, vol. 1 ARN 60347
- The art of the Egyptian qânûn ARN 60273
- The art of the harpsichord ARN 60358
- The art of the hurdy-gurdy, vol. 1 ARN 60355
- The art of the harp, vol. 1 ARN 60370
- The art of the Chinese pipa ARN 60377
- The art of carillon ARN 60349
- The art of the cello ARN 60268
- The art of the piano ARN 60390
- The art of the didgeridoo ARN 60391
- The art of the Andean flute ARN 60352

COMING SOON:

- The art of the hunting-horn ARN 60353
- The art of the musical box ARN 60359
- The art of the Celtic harp ARN 60357

The art of the hurdy-gurdy - VOL.2

l'Art

de la
VIELLE à ROUE

VOL. 2



Michèle FROMENTEAU

de la VIELLE à ROUE VOL. 2

Michèle FROMENTEAU, vielle à roue • Michel SANVOISIN, flûte à bec • Philippe MULLER, violoncelle
Brigitte HAUDEBOURG, clavecin • Ensemble Instrumental de Grenoble, direction : Stéphane CARDON

L'histoire des instruments et l'organologie, nous apprennent que la vielle à roue et la vielle à arc ont la même origine. C'est probablement dans le *crwth* des bardes celtiques qu'il faudrait rechercher une commune racine. Et puisque le *crwth* gallois est la transformation de la lyre antique (instrument à cordes pincées) en un instrument à cordes frottées à l'aide d'un archet, c'est bien ce dernier qui a pu servir de chaînon intermédiaire entre l'instrument d'Apollon et la vielle à roue. Aussi Antoine Terrasson dans sa *Dissertation historique sur la vielle* (1741) a-t-il raison d'affirmer «*La lyre des Anciens aura également produit par degréz la vielle [à roue]*». Cela peut paraître surprenant au premier abord, mais en fait, procède d'une analyse rigoureuse de l'histoire de l'évolution des instruments.

De plus, Werner Bachmann, dans *The Origins of bowing* (Oxford University press, 1969), nous apprend que «la vielle à roue apparue en Europe plus tard que la vielle à arc, dérivait d'instruments à archet plus anciens, et a servi à simplifier le proces-

sus de l'archet manuel, à éviter les changements directionnels de celui-ci, à mécaniser la pose des doigts sur les cordes, et à établir une gamme bien définie et calculée avec précision... Le point de départ commun [à ces deux instruments]... était le style en bourdon de leur jeu...»

La vielle à roue, bien que devenue «l'instrument des mendians et des truands», dès le XIV^e siècle (selon les propres termes de Mathieu de Gournay) d'après la chronique manuscrite de Bertrand du Guesclin, citée par du Cange, n'en a pas moins été très en faveur auprès de l'aristocratie et dans les salons, à la fin du XVII^e siècle, et tout au cours du XVIII^e, révélant dans la société mondaine d'alors, un goût nouveau pour la «nature», la «bergerie», la «pastorale», prémisses du romantisme approchant, mais aussi, évocation d'un passé lointain au travers d'images d'une antiquité idyllique, peuplée de bergers et de faunes rassemblés autour de Pan ou d'Apollon ; images qui continuent de fleurir en ce classicisme finissant.

2

De son côté, la vielle à arc du Moyen Age a été pratiquement abandonnée dès la fin du XV^e siècle, pour être remplacée progressivement par diverses formes de «violes» ou de «lyres» de bras, jusqu'à l'apparition vers 1550, en Italie comme en France, du violon, ultime étape, fleuron terminal, achevé dans sa perfection.

Il est donc bien clair que le violon et la vielle à roue ont une origine commune. Or il est curieux de constater que depuis leur séparation, ainsi que des «jumeaux», ces deux instruments n'ont cessé jusqu'à une époque récente de tenter de se rejoindre. Et comme pour montrer qu'entre eux le fossé n'est pas si grand... ou que la séparation fut progressive (peut-être douloureuse !) des instruments hybrides, androgynes, intermédiaires ont pu exister, certains sont toujours employés de nos jours :

- la *nyckelharpa* de Suède a conservé l'archet manuel de la vielle médiévale, mais adopté le clavier et les sautereaux de la vielle à roue,

- dès le XIV^e siècle, des vièles ressemblant à celles que peindra Memling au XV^e siècle, sont munies d'une roue-archet, mais les doigts de main gauche appuient directement sur les cordes, sans le recours à une mécanique.

Au plan strictement musical, de nos jours dans certains styles de «violin-folk» irlandais ou français, tout comme au XVII^e siècle dans l'esprit de la «musette», l'instrument «manuel» et l'instrument «mécanisé» n'ont cessé de s'emprunter certains éléments devenus propres à leurs jeux respectifs ; bourdons monotonaux (malgré des passages modulants parfois), aspect orchestral et «symphonique» (la vielle s'est appelée sinfonie ou chifonie), attaque rythmée du son

(propre au «coup de poignet») retour périodique sur la «corde à vide», longues tenues sans «ré-attaque», mélodicité, phrasé, clarité de jeu, sont passés du violon à la vielle à roue...

Ainsi, lorsque Chédeville substitute la vielle au violon, dans son adaptation de *l'Hiver* de Vivaldi, il ne fait que se souvenir des origines communes aux deux instruments, les confondant comme par plaisir, dans une performance en manière de prouesse, visant à retrouver «l'esprit» du concerto pour violon à l'italienne, avec les moyens propres à la vielle à roue, dans un style quelque peu francisé. Quoi d'étonnant alors, que certaines œuvres du XVIII^e siècle puissent être indifféremment exécutées sur la vielle ou sur le violon ?

Parfois, certes, les compositeurs, poussés en cela par les imprimeurs de musique, cherchaient-ils également, en multipliant les possibilités d'exécution, à s'ouvrir le public d'amateurs (donc de «clients» potentiels) le plus large possible : ainsi un éditeur parisien, en 1737, donne-t-il comme sous-titre à *Il Pastor Fido* : «Sonates pour la musette, vielle, flûte, hautbois, violon, avec la basse continue...»

Musique raffinée, savante même, qui, si elle fait référence au style populaire, aux musettes et bergeries tant à la mode pendant le règne de Louis XV et jusqu'à la Révolution de 1789, s'en éloigne malgré tout pour accéder aux formes les plus authentiques de la musique française classique, toute empreinte de sobriété et de clarité. Car ne nous y fions pas, sous des aspects badins, légers, il s'agit là de la plus pure tradition française, se défiant du baroque à l'allemande ou à l'italienne, lui empruntant seulement quelques détails, mais sans jamais l'imiter, conservant ainsi ses qualités propres d'ordre, où la pureté des lignes, la carrure de la phrase, le tracé de la mélodie ne disparaît pas.

3

raissent jamais sous la profusion ornementale. Et ce qui vaut pour la matière musicale, vaut également pour son mode d'exécution. Certes le style de jeu adopté dans le présent enregistrement par Michèle Fromenteau peut être rapproché de celui d'un certain «violon baroque» à la française, s'éloignant d'autant du jeu «popularisant» propre à la vielle des musiques traditionnelles ou folkloriques, mais les «agrément[s] qui doivent suivre les lois ordinaires des autres instruments», comme il est précisé à l'article *Vielle* dans l'Encyclopédie de 1785, sont ici juste bien placés, avec mesure et pondération ; ils n'encombrent jamais la trame mélodique, jamais on ne se laisse aller «à cette abondance d'ornements tortus et extravagants»⁽¹⁾ qui conduira l'art baroque européen vers le rococo décadant, et qui marque tout autant certains aspects de l'art musical au XVIII^e siècle, que son «revival» actuel...

L'«inégalité» (dans les successions de valeurs semi-brèves ou brèves) reste sobre et non systématique ; ainsi employée avec goût, elle rend d'autant plus expressifs et vivants les passages dont elle accentue le relief (Sarabande, de la sonate II de l'Opus XIII, **II Pastor Fido** attribué à Vivaldi⁽²⁾, interprété ici à la flûte à bec).

Les différentes œuvres enregistrées ici, par leur esprit, leur style, leur forme sont proches de la «Suite de danses». Chaque partie, chaque mouvement empruntant sa structure à la danse originelle (rondeaux avec refrain et couplets, sarabandes et gigues en deux parties reprises, menuets avec les reprises internes traditionnelles et da Capo, etc.). La Sonate II,

II Pastor Fido, se rapproche néanmoins de la sonate classique monothématische telle qu'on la trouvera chez Haendel et J.S. Bach et **l'Hiver** de Chédeville (d'après Vivaldi) adopte la disposition en trois mouvements du concerto classique.

Si du point de vue de leur forme, ces différentes œuvres nous réservent peu de surprises, on peut dire qu'elles sont néanmoins typées et remarquables par la richesse de leur invention mélodique, leur caractère joyeux et racé où l'on sait dire des choses «graves» avec des moyens simples, et sous des apparences de légèreté «à la française» (**Sonatille galante n°3**, de E. Ph. Chédeville).

La vielle à roue se prêtant tout autant à souligner le caractère enjoué, primesautier, des *Forgerons*, ou à chanter l'élégante sarabande de la **Sonate la Simianne** (Ph. De Lavigne), dont le sous-titre révèle peut-être une sorte de «portrait» de Pauline de Grignan, marquise de Simianne (1674-1737) qui fut célèbre par sa beauté et son esprit, et petite-fille de Madame de Sévigné. L'intervalle si - mi, entendu souvent au cours de la pièce, transposé en ré - sol (quarte ascendante) dans les deux mouvements centraux, soulignant la dédicace.

Si l'on sait peu de choses en ce qui concerne Philibert de Lavigne, la renommée de Jacques-Christophe Naudot (1690-1762) (souvent prénommé Jean-Jacques par erreur) fut telle de son vivant qu'elle parvint jusqu'en Allemagne où elle est attestée par le compositeur et musicographe Friedrich-Wilhelm

Marpurg (1718-1795) qui fut disciple et traducteur en allemand de Rameau. Flûtiste et compositeur, Naudot a laissé une œuvre importante dont les *Concertos à Sept Parties* (1735), les premiers du genre, et six recueils de trio, d'où provient le présent **Trio n°1**.

Les Chédeville étaient au XVIII^e siècle trois frères d'une célèbre famille française d'instrumentistes à vent : Pierre (1634-1725) l'Aîné, Nicolas (1705-1782) le Jeune, et Esprit-Philippe (1696-1762) le Cadet. La **Sonatille galante n°3**, de ce dernier, est particulièrement remarquable par son écriture riche et serrée, dont certains accents, certaines tournures rappellent François Couperin Le Grand (dans l'Allemande notamment) : musique française typique, toute en réserve, empreinte de tendresse et d'un rien de «grave mélancolie».

La **Sonate n°1 opus 27** de 1730 de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) est d'une écriture habile et brillante qui démontre des dons d'invention certains chez ce musicien. La pensée musicale y est de qualité et présentée avec élégance. Outre de nombreuses pièces instrumentales (dont six Concerts pour cinq flûtes traversières) on doit à ce compositeur un opéra-ballet et un motet à grand chœur dans le style de ceux de Mondonville. Musicien important, il est très représentatif de l'esprit français dans l'art musical de l'Europe du XVIII^e siècle.

La clarté mélodique règne en maître dans la **Sonate n°3** anonyme. Parfois proche de l'esprit populaire (Menuet I), la simplicité n'est jamais ici source d'ennui, tout au contraire. On adhère immé-

diatement à cette œuvre tonique et vivante où des surprises sont parfois ménagées au niveau de l'écriture, qui font tendre l'oreille sans cesser de charmer. Tout concourt dans cette pièce à «toucher» tout autant qu'à surprendre.

Divertissement pastoral que ces six sonates réunies sous le titre **II Pastor Fido**. Alternant dans chacun des mouvements, la flûte à bec et la vielle à roue servent à merveille cette musique, démontrant ainsi les possibilités d'adaptation sous-entendues dans les propositions de son titre : la flûte «chantant» les mouvements lents et méditatifs, la vielle «dansant» l'allegro interne et le rondeau final.

Nicolas Chédeville le Cadet, a transcrit de façon libre les *Quatre Saisons* de Vivaldi. Nous avons ici avec **l'Hiver**, un très bel exemple de ce genre de «métamorphose» personnalisée. On appellerait cela, aujourd'hui, un «arrangement», procédé courant et tout à fait admis et légitime à l'époque. Œuvre concertante en trois parties, la vielle à roue tient ici le rôle du violon (dans l'autre version) face, à un orchestre de cordes. C'est un jeu amusant de reconnaître ici ou là, tel passage de Vivaldi plus ou moins modifié, par goût ou par nécessité, pour l'adapter à la vielle à roue. La virtuosité requise de la part du soliste est tout aussi importante, spectaculaire et audacieuse que dans son équivalent «vivaldien» d'origine.

Si, comme le dit Antoine Terrasson, «la vielle a toujours fait l'amusement des plus grands princes»⁽³⁾, elle a aussi, selon lui, servi très tôt à une musicothérapie avant la lettre, puisqu'il n'est pas étonnant... que dès la fin du XI^e siècle, Constantin l'Africain (moine du

(1) In : *Supplication aux orfèvres, ciseleurs et sculpteurs sur bois*, par le graveur Cochin, écrit en 1755, en réaction contre le style rocaille.

(2) Un acte notarié, découvert en 1989, attribue désormais les six sonates de l'Opus XIII **II Pastor Fido** à Nicolas Chédeville, lequel les élabora très librement à partir de fragments musicaux de concertos de Vivaldi et d'autres compositeurs.

(3) In : *Dissertation historique sur la vielle*, par Antoine Terrasson, Reprint Amsterdam Antiqua, 1966, d'après l'édition de 1741, du musée municipal de La Haye.

Mont Cassin) ait mis la vielle au rang des instruments les plus capables de contribuer au rétablissement de la santé. C'est sans doute pour cette raison que pendant la durée du douzième siècle on fit entrer la vielle dans les concerts des plus grands princes de ce temps-là.

Ainsi donc, si ce récital de musique française et italienne du XVIII^e siècle, pour la vielle à roue, proposé dans le présent enregistrement par Michèle Fromenteau, peut (et cela est hors de doute qu'il n'y parvienne !), nous aider «au rétablissement d'une santé perdue» (physique, morale, intellectuelle, musicale...) sachons pour notre part l'écouter «en princes».

Julien SKOWRON



Michèle Fromenteau débute la musique à l'âge de six ans et la vielle à douze ans.

Après avoir participé avec plusieurs groupes folkloriques à de nombreuses manifestations en France et à l'étranger, elle commence en 1964 des recherches à la Bibliothèque Nationale et découvre que de grands musiciens du XVIII^e siècle ont composé pour cet instrument considéré jusqu'alors comme uniquement folklorique ; elle remet en lumière tout un répertoire du XVIII^e siècle presque totalement oublié et consacre une grande partie de son temps à redonner à la vielle ses lettres de noblesse. Elle rencontre Roger Cotte et s'intègre au «Groupe d'instruments anciens de Paris» – donne plusieurs concerts en France et à l'étranger – participe notamment au Festival de la Chaise Dieu sous la direction de Jean-Claude Malgoire et enregistre plusieurs disques.

Souhaitant faire connaître tous les aspects de la vielle – du Moyen Âge à nos jours – depuis quelques années elle délaisse un peu l'instrument pour organiser les «Rencontres Internationales de luthiers et Maîtres-Sonneurs» de Saint-Chartier qui sont devenues l'un des premiers Festivals de musique traditionnelle et prouvent le rayonnement de cet instrument en Europe.

6



Art of the **HURDY-GURDY** vol.2

Michèle FROMENTEAU,hurdy-gurdy • Michel SANVOISIN, recorder • Philippe MULLER, cello
Brigitte HAUDEBOURG, harpsichord • Instrumental Ensemble of Grenoble, conductor: Stéphane CARDON

Musical history shows that the hurdy-gurdy and the bowed fiddle share the same origin. A common ancestor is probably to be found in the *crwth* of the Celtic bards. And since the Welsh *crwth* is a bowed version of the ancient plucked lyre, it may be considered as a link between the instrument of Apollo and the hurdy-gurdy. Thus, in his *Dissertation historique sur la vielle* (1741), Antoine Terrasson quite rightly states that the lyre of the Ancients gradually gave rise to the hurdy-gurdy – *'la lyre des Anciens aura également produit par degréz la vielle [à roue]'*. This may at first seem surprising, but it is based on a serious analysis of the historical evolution of musical instruments.

Furthermore, as Werner Bachmann tells us (in *The Origins of Bowing*, Oxford University Press, 1969), 'the hurdy-gurdy, which appeared later than the bowed fiddle in Europe, was derived from older bowed instruments; it was designed to simplify the processes of manual bowing (replacing the bow by a wheel) and

fingering (use of a keyboard with tangents that bear on the melody strings when depressed), and to establish a precise and carefully calculated scale. The drone style of their playing was the common starting point'.

By the fourteenth century the hurdy-gurdy had become the instrument of blindmen and beggars – 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. However, in the late seventeenth century and throughout the eighteenth century, it was very much in vogue among the aristocracy and in the salons, revealing the taste among fashionable society of the time for nature, pastorals and *fêtes champêtres* – signs that Romanticism was on its way, but also evocations of a distant past through images of an idyllic age peopled with shepherds and fauns gathered around the gods Pan and Apollo, images which continued to flourish until the end of the Classical period.

7

The medieval bowed fiddle was practically abandoned at the end of the fifteenth century, and was gradually replaced by various forms of 'viols' or 'lire da braccio', until the appearance, in about 1550, in Italy and in France, of the ultimate phase, the true gem, the summit of perfection: the violin.

It is therefore quite clear that the violin and the hurdy-gurdy share the same origin. And it is curious to note that, until recent times, like 'twins' that have been separated, they have made constant efforts to meet up again. And as if to show that the gap that lies between them is not so large – or that the separation was gradual (and possibly painful!) – hybrid, androgynous, intermediate instruments came into existence, some of which are still used to this day:

- The Swedish *nyckelharpa* is a keyed fiddle; it has a keyboard and jacks like a hurdy-gurdy, but is played with a bow like a fiddle.

- From the fourteenth century onwards, there were fiddles (similar those shown in certain paintings by Memling, fifteenth century) with a mechanical bow in the form of a wheel, but the fingers pressed directly onto the strings, rather than using keys.

On a strictly musical level – today in certain styles of Irish or French 'folk-fiddle' music as in the eighteenth century in the spirit of the 'musette' – the 'manual' instrument and the 'mechanical' instrument have never ceased borrowing certain distinctive elements one from the other. The following elements were passed from the violin to the hurdy-gurdy: mono-tonal drones (despite occasional modulating passages), the orchestral, 'symphonic' aspect (at one time the hurdy-gurdy was known as a *chifonie* or

symphonie), rhythmic attack (the characteristic wrist motion), periodic return to the 'open string', long holding notes without 're-attack', melodic qualities, phrasing, clarity of playing...

Thus, when Chédeville used the hurdy-gurdy in place of the violin in his adaptation of *Winter* from Vivaldi's *Four Seasons*, he was merely remembering the two instruments' common origins, delighting in confusing them in a performance that is a real feat, recalling the 'spirit' of the violin concerto à l'italienne using means that are typical of the hurdy-gurdy, in a somewhat Frenchified style. It is hardly surprising, therefore, that certain eighteenth-century works may be performed indiscriminately on the hurdy-gurdy or the violin.

Sometimes, of course, composers, pressed by the music publishers, also tried to appeal to as wide a public as possible (hence to a potential 'clientèle') by increasing the number of instruments on which their compositions could be played: thus, in 1737, the Parisian music publisher presented *Il Pastor Fido* with the subtitle: 'Sonates pour la musette, vièle, flûte, hautbois, violon, avec la basse continue...' ⁽¹⁾.

Refined – even highbrow – music, which, though referring to the folk style and the musettes and bergeries that were so very much in fashion during the reign of Louis XV and up until the Revolution of 1789, nevertheless move away from it to attain the most authentic forms of French classical music, full of soberness and clarity. For we must not trust appearances: this music may seem light and playful, but beneath it all lies the purest French tradition, defying German – or Italian – style baroque and

borrowing only a few details, but without ever imitating it, and thus retaining its own qualities of order, without ever losing the purity of its lines, the straightforwardness of its phrases, the clearness of its melody beneath the abundance of ornamentation. And that applies not only to the musical material but also to its performance. Indeed, Michèle Fromenteau's playing in this recording may be compared to a certain French 'baroque violin' style, thus moving slightly away from the pseudo-popular style that is typical of the hurdy-gurdy in traditional and folk music, but the ornaments are placed with reason and discernment, as recommended in the article on the hurdy-gurdy in the *Encyclopédie* of 1785; they never overburden the melodic texture; never does the musician give in to that 'abundance of tortuous and extravagant ornaments' ⁽²⁾ that was to take European baroque towards the decadence of the Rococo style, and which is to be found not only in certain aspects of eighteenth-century music, but also in its present-day revival...

The 'unevenness' (successions of semi-breves or breves) remains sober and unsystematic; tastefully used, as here, it makes the passages all the more expressive and lively, bringing out their relief (Sarabande from Sonata II of *Il Pastor Fido*, Opus XIII, formerly attributed to Vivaldi ⁽³⁾, here performed on the recorder).

The different works presented on this recording are close in style, spirit and form to the 'dance suite', each part, each movement borrowing its structure from

the original dance (rondeaux with refrain and couplets, sarabandes and gigues in two repeated parts, minuets with the traditional inner repeats and *da capo* etc.). *Sonata II* from *Il Pastor Fido* is nevertheless closer to the classical monothematic sonata as practised by Handel and Bach, and *Winter* by Chédeville after Vivaldi, adopts the three-movement pattern of the classical concerto.

Although these various works hold no surprises where form is concerned, they nevertheless each bear a particular stamp and are remarkable in their wealth of melodic invention, their joyful, distinguished character, capable of expressing things of a 'serious' nature by simple means, beneath an apparent and very French lightness (e.g. Chédeville's *Sonatille galante no. 3*).

The hurdy-gurdy is perfect for bringing out the cheerful, impulsive nature of the Blacksmiths and the elegance of the sarabande in the *Sonate 'La Simianne'* by Philbert de Lavigne. The subtitle of this piece possibly refers to Pauline de Grignan, Marquise de Simianne (1674-1737), reputed for her wit and beauty, granddaughter of Madame de Sévigné. The interval B-E (si-mi), which is heard repeatedly during the piece, transposed to D-G (ascending fourth) in the two middle movements, emphasises the dedication.

We know very little about Philbert de Lavigne, but Jacques-Christophe Naudot ⁽⁴⁾'s fame was such that it reached Germany during his lifetime, as is attested by the composer and music journalist Friedrich-Wilhelm Marpurg (1718-1795), who was a

⁽¹⁾ In *Supplication aux orfèvres, ciseleurs et sculpteurs sur bois* by the engraver Cochin, written in 1755 as a reaction against the *rocaille* style.

⁽²⁾ A notarial deed found in 1989 shows that the six sonatas of this Opus XIII from Nicolas Chédeville, who based them freely on musical fragments taken from concertos by Vivaldi and other composers.

⁽⁴⁾ (1690-1762), often mistakenly called Jean-Jacques.

disciple of Rameau, translating his works into German. Naudot, who was a composer and flautist, wrote many works, including the Concertos à Sept Parties (1735) – the first in the genre – and six sets of trios. His **Trio no. 1** is to be heard here.

The three Chédeville brothers – Pierre (1634-1725), Nicolas (1705-1782) and Esprit-Philippe (1696-1762) – belonged to a famous eighteenth-century family of wind instrumentalists. Esprit-Philippe's compositions included the **Sonatille galante no. 3**, a remarkable rich, dense work, sometimes reminiscent of François Couperin, 'Couperin Le Grand' (particularly in the Allemande): music that is typically French, full of reserve, tinged with tenderness and with a touch of 'serious melancholy'.

Sonata no. 1, opus 27, by Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), written in 1730, is skilful and brilliant in style and demonstrates the composer's gift for invention. The first-rate musical idea is presented with elegance. Apart from numerous instrumental pieces (including six Concertos for three flutes), Boismortier wrote an opera-ballet and a motet with grand chœur in the same style of those of Mondonville. He was an important musician, very representative of the French spirit in eighteenth-century European music.

The anonymous **Sonata no. 3** possesses a supremely clear melody. Sometimes close to the spirit of folk music (Minuet I), its simplicity is never a source of tedium – on the contrary: this piece is stimulating and lively, with a number of surprises in the scoring which constantly keep the listener on his toes. The result is quite charming, a mixture of emotion and surprise.

The six sonatas brought together under the title **Pastor Fido** are, as their name implies, of a pastoral nature. The recorder and hurdy-gurdy alternate in each of the movements, the recorder 'singing' the slow, meditative sections, while the hurdy-gurdy 'dances' the allegro and the final rondo.

Nicolas Chédeville wrote a free transcription of Vivaldi's Four Seasons. Here we have **Winter**, a fine example of this type of personalised transformation – today we would call it an 'arrangement'. Such processes were common practice and were perfectly accepted and legitimate at that time. In this concerto in three movements, the hurdy-gurdy takes the part usually played by the violin, supported by a string orchestra. It is quite amusing to see how Vivaldi's music has been modified, by inclination or necessity, in order to adapt it to the hurdy-gurdy. The solo part calls for just as much spectacular and daring virtuosity as Vivaldi's original.

Antoine Terrasson points out that the hurdy-gurdy 'has always been used to entertain the greatest princes'. He also mentions its therapeutic uses: apparently, Constantine the African (a monk at Monte Cassino monastery) ranked it among the instruments possessing the greatest healing properties. That is probably why it was used throughout the twelfth century to entertain the greatest princes.

So if this recital of eighteenth-century French and Italian music, played on the hurdy-gurdy by Michèle Fromenteau, can bring us physical, moral, intellectual and musical health, then let us sit back and enjoy it like princes.

Julien SKOWRON
Translated by Mary Pardoe

Michèle Fromenteau took up music at the age of six and began playing the hurdy-gurdy when she was twelve.

With various traditional music groups, she has taken part in folk events all over France and also abroad. In 1964, she began to carry out research at the Bibliothèque Nationale in Paris and discovered that many great musicians of the 18th century had composed works for the hurdy-gurdy, which had until then been considered as a folk instrument. She thus unearthed a whole repertoire of 18th-century pieces that had been almost completely forgotten, and devoted much of her time to rehabilitating the hurdy-gurdy's true pedigree. She met Roger Cotte and joined the Groupe d'Instruments Anciens de Paris, giving concerts in France and abroad (including the Chaise-Dieu Festival with Jean-Claude Malgoire) and making several recordings.

Aiming to make the hurdy-gurdy better known in all its aspects, from the Middle Ages to the present day, she now devotes much of her time to organising the 'Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres-Sonneurs' in Saint-Chartier. This has grown into one of the foremost festivals of traditional music, thus showing the influence that the hurdy-gurdy now has in Europe.

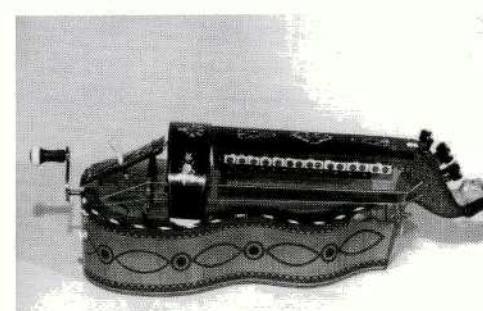


Photo : AMTA

