

DANS LA MEME COLLECTION :

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

The art of the bagpipe - vol.2

l'Art

de la
CORNEMUSE

VOL. 2

LA MUSETTE DE COUR

- 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 ARN 60264
- au Moyen Age
- L'art du santūr 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 khèn ARN 60367
- L'art du carillon ARN 60349
- L'art du violoncelle ARN 60268
- L'art du piano ARN 60390
- L'art du didjeridoo 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
- L'art de la vielle à roue, vol. 2 ARN 60373

- The art of the violin ARN 60262
- The art of the Turkish 'ūd ARN 60265
- The art of the cornet ARN 60267
- The art of the lute ARN 60264
- in the Middle Ages
- The art of the Persian santūr 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 the khèn ARN 60367
- 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 ARN 60373



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

© ARION PARIS 1983/1997 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
© ARION PARIS 1983/1997 - Copyright reserved for all the world.



L'Art de la MUSETTE aux XVII^e et XVIII^e siècles

Jean-Christophe Maillard, *musette de cour* • Jean-François Beaudin, *flûte traversière & flûte à bec* • Claudine Guillou, *flûte à bec*
Marc Ecochard, *hautbois* • Danielle Alpers, *basse de viole* • Olivier Cottet, *basson* • Jean-Claude Lavoignat, *clavecin*
Michèle Fromenteau, *vielle à roue* (dans la 5^e suite de Boismortier) • Marc Vallon, *basson* (dans la 6^e Sonate de Vivaldi)

Bien que célébrée par les peintres et étudiée depuis longtemps par les spécialistes, la musette reste l'instrument français baroque le plus méconnu. On la confond facilement avec d'autres cornemuses, voire avec un petit hautbois. Les raisons de ces confusions sont compréhensibles : déjà, à l'époque de sa floraison, de telles analogies étaient fréquentes et nous préférons aujourd'hui, pour lever l'équivoque, nommer l'instrument *musette de cour* ou *musette baroque*.

C'est à l'extrême fin du XVI^e siècle que l'on trouve les premières musettes ; il s'agit en fait de cornemuses auxquelles on ajoute un soufflet et dont le bourdon a une forme tout à fait nouvelle : à la place de longs tuyaux, on a conçu une pièce de bois d'un encombrement minimum à l'intérieur duquel circulent plusieurs canaux. La destination de cette première musette est claire : la déformation du visage, provoquée par le souffle, est supprimée et les épaules sont libérées de l'encombrement des bourdons.

Dans le courant du XVII^e siècle, les grands théoriciens feront cas de cette invention encore récente. Employée dans la musique royale, la musette est de plus

en plus associée aux ensembles de hautbois, et parfois de cromornes. Affiliée au groupe des *hautbois de Poitou*, elle joue aussi lors de concerts privés ou de petites fêtes. Considérablement annoblie par rapport aux autres instruments de la famille des cornemuses, elle sert pourtant à évoquer la pastorale et la vie champêtre dans les ballets de cour.

Ce sera à l'illustre famille Hotteterre de donner le tournant décisif à l'instrument. Certaines clés devenant indispensables et l'accord du bourdon dans plusieurs tonalités s'avérant nécessaire, c'est à Jean Hotteterre le Vieux, puis à son fils Martin, que l'on doit la forme définitive de la musette. Ce dernier aura l'idée audacieuse d'adapter un second chalumeau, beaucoup plus court que l'autre et entièrement bouché par des clés : son but sera d'augmenter en hauteur l'étendue mélodique de l'instrument. A partir de cette époque, le répertoire est beaucoup plus connu et la première méthode pour l'instrument paraît à Lyon en 1672. Son auteur, un magistrat du nom de Pierre Borjon de Scellery (1633-1691), propose plus au lecteur une orientation que des bases techniques sérieuses. Encore

peu habitué au petit chalumeau, l'auteur présente à la fin de l'ouvrage une série de branles de village et d'airs à chanter d'une assez grande simplicité technique.

Le XVII^e siècle a été une époque de perfectionnement pour la musette ; le XVIII^e siècle sera celle de son aboutissement. Si ses premières années voient, en dehors de certaines pièces vocales, assez peu de publications pour l'instrument, les années 1720 - 1750 seront fertiles pour son répertoire. Tous les genres y sont abordés : solo, duo, trio avec ou sans basse, suite, sonate, concerto, cantate et opéra, puisque Rameau, après Lully, ne manque pas d'utiliser la musette dans plusieurs scènes de ses ouvrages lyriques. La mode de l'instrument bat son plein. Déjà Borjon expliquait comment les gentilshommes se délassaient de la vie citadine en jouant de cet instrument « naïf et sans artifice », en une époque où elle ne faisait que commencer son ascension. Familière des fêtes galantes, compagne des aristocrates en mal de vie champêtre, les facteurs, les maîtres et les compositeurs veulent profiter au maximum de cet engouement : le grand flûtiste Jacques Hotteterre écrit une seconde méthode, en 1738, et tous les préceptes qu'il y enseigne montrent à quel point l'instrument a été porté à la perfection.

C'est à cette époque, on s'en doute, que l'on a le plus écrit pour la musette. Le répertoire va de la petite pièce pour débutant (souvent, il faut le dire, franchement mièvre quoique charmante) au grand morceau de virtuosité comme un Nicolas Chédeville pourra en écrire. La presque totalité des pièces de ce disque provient de cette époque. Avant de venir à une étude plus détaillée, constatons que la production musicale reste presque exclusivement française. Les très rares exceptions confirment la règle : seuls quelques collectionneurs, ou des esprits éclairés comme J.J. Quantz, s'intéressent – de loin – à l'instrument.

Peut-être à la suite d'un phénomène de saturation, l'engouement pour la musette décroît dès les années 1750. L'instrument, en perte de vitesse, n'intéresse plus que les musiciens âgés et sa valeur marchande baisse de jour en jour. Au moment où éclate la Révolution Française, elle est presque totalement oubliée des musiciens savants et de l'aristocratie. Ses particularités si remarquables serviront pourtant de modèle pour toute une quantité d'instruments populaires, aussi bien en Angleterre qu'en Irlande, qu'en Europe Centrale et qu'en France (Bourbonnais, Auvergne...).

L'instrument, relégué dès les alentours de 1780 dans les vitrines des musées, s'est tu pendant près de deux siècles. Depuis quelques années, des facteurs et des instrumentistes s'appliquent à son renouveau mais les joueurs de musette sont encore rarissimes, sans doute à cause de sa technique si particulière et de l'entretien qu'elle nécessite.

Les ressources de la musette sont très spécifiques. Le bourdon en est bien sûr la première. Depuis la fin du XVI^e siècle, il s'est limité à deux tonalités, do et sol, (majeures ou mineures), mais certaines musettes ont été conçues pour jouer en ré, en la et en mi. La sonorité de la musette ne ressemble à aucune autre : elle est due à sa perce cylindrique et à ses anches doubles. Seul le *Northumbrian Pipe*, sorte de musette anglaise, s'y apparente, du fait que la musette de cour lui a servi de modèle. Bien que continu, le son de la musette donne une illusion de phrasé et de détaché grâce à la technique de l'articulation (retour continu au sol de base, et raison supplémentaire pour le fonctionnement des bourdons). Il reste enfin à parler des pièces *par accord*, dont le jeu équivaut aux doubles cordes : grand et petit chalumeau peuvent former une polyphonie parfois élaborée quoique limitée, de par la tessiture restreinte du second. On a cherché à agrandir les ressources de la musette de cour (chalumeaux et clés supplémentaires) mais c'est le mo-

dèle utilisé ici (copie d'un instrument signé Chédeville appartenant aux collections du Musée du Conservatoire de Paris) qui a de loin recueilli le plus de suffrages, car la complexité de la musette (entretien des anches, de la poche ; maintien à température constante ; réparations fréquentes des clés et des tampons) était déjà grande.

Le terme *baroque* amène, en musique, à d'innombrables discussions. La musette de cour ne répond-elle pas à une de ses plus parfaites acceptations ? Instrument faussement simple, ou naïvement complexe, elle est l'un des plus frappants reflets d'une civilisation raffinée, volontairement insouciance (mais l'est-elle vraiment ?) et vouée elle aussi à la disparition.

Plongeant immédiatement dans une atmosphère de fête galante, voici le **Premier Concert Champêtre** d'Esprit-Philippe Chédeville, dit l'Atiné (1696-1762). Allié à la famille Hotteterre (Jacques était son grand-oncle), Esprit-Philippe appartenait comme presque tous ses proches à la musique royale, comme joueur de hautbois et de musette. Compositeur prolifique, ses œuvres sont presque exclusivement écrites pour musette et vielle, en duo ou avec basse continue. Les six *Concerts Champêtres* présentent une exception dans sa production, avec leur écriture en trio. Musique simple, sans aucune prétention (l'auteur sait d'ailleurs que sa science de l'écriture est limitée) mais convenant merveilleusement à la musette, ce Concert peut s'accommoder de tous les autres instruments de dessus ⁽¹⁾ de l'époque. L'alternance des *Tous* et des *Seul* indiqués sur la partition suggère de multiples instrumentations, et celle-ci en est un exemple.

L'attribution à Vivaldi des sonates du recueil **Il Pastor Fido** paru à Paris en 1737 a fait couler beaucoup d'encre. La découverte d'un acte notarié, en 1989,

a finalement dévoilé le pot-aux-roses : l'éditeur Jean-Noël Marchand avait commandé ces six sonates à Nicolas Chédeville, qui les élaborait très librement, parfois sur des bribes thématiques de Vivaldi ou d'autres auteurs. Quoi qu'il en soit, cette **sixième sonate** représente l'aboutissement du recueil, tant par sa complexité technique que par sa beauté musicale. Écrite dans le plus pur style italien, elle est assurément l'une des plus pures et des plus belles sonates écrites pour la musette.

Après la virtuosité un peu gratuite du style italienisant, voici quelques branles populaires, hérités de la Renaissance par la tradition paysanne (**Branle de village sur le 8^e ton**). La vocation première de la musette y est plus que jamais évidente : celle d'un instrument à danser. Le mode majeur sans sensible ne fait qu'ajouter une saveur rustique à l'ensemble de cette courte suite, peut-être entendue par l'auteur lors d'une fête villageoise. Publiées par Borjon dans son *Traité de la Musette*, ces danses donnent une idée du répertoire pour cet instrument au XVII^e siècle.

Nicolas Chédeville, dit le Cadet (1705-1782) est peut-être le musicien qui a su le mieux mettre en valeur les ressources de la musette. Musicien du roi, facteur, compositeur et enseignant, comme ses frères, Nicolas produisit une œuvre parfois inégale, comme on le fait inévitablement lorsqu'on veut satisfaire à la demande incessante d'un public avide de musique nouvelle et « à la mode ». Dans cette petite sonate, tout est simple, naïf et gracieux, exemple parfait de musique destinée aux amateurs : le recueil des *Sonates Amuzantes* dont est extraite cette sonate **La Pagotte** s'adressait avant tout aux propres élèves de l'auteur, alors qu'il en réservait d'autres aux virtuoses ou à des disciples plus confirmés.

Comme son frère, Nicolas ne semble pas un grand maître de la science de l'écriture mais son invention mélodique et sa parfaite exploitation des ressources de la musette en font un compositeur fort honorable et sans doute celui qui connaît le mieux l'instrument.

Le répertoire pour musette seule est assez mince. C'est dans la *Méthode* de Jacques Hotteterre que l'on pourra trouver le plus grand nombre de pièces, mais il s'agit surtout de transcriptions d'airs célèbres. La fin du recueil contient pourtant une série de préludes, cette fois de la plume du célèbre flûtiste, et qui semble compléter un de ses traités antérieurs, *L'art de Préluder*. Le **Prélude en C. sol. ut.** et le **Caprice**, débutant cette suite, sont d'un caractère assez brillant. La brunette ⁽²⁾ **Nous aimons les Plaisirs Champêtres** n'est qu'une simple transcription d'une jolie mélodie à la mode, alors que **C'est le Dieu des Eaux** est l'arrangement d'un extrait de l'opéra de Lully «*Isis*». L'adaptation de Hotteterre constitue, en outre, un bel exemple de la technique par accord.

Résolument engagé dans la mode italianisante, Michel Corrette (1709-1795) fournit dans ses *Six Fantaisies à Trois Parties* un curieux mais savoureux spécimen de musique «franco-italienne» : destinée à des instruments exclusivement français (musette et vielle), elle répond non seulement au schéma du concerto italien en trois mouvements, mais ses tournures sont tout à fait caractéristiques de ce style. Curieux compositeur que ce Michel Corrette, qui sut s'adapter continuellement au cours de sa longue carrière... Auteur d'une quantité impressionnante de méthodes (pour violon, guitare, violoncelle, vielle, flûtes traversière et à bec, pardessus de viole ⁽³⁾, harpe, mandoline, clavecin, quinton ⁽⁴⁾...), sa musique sait tour à tour être

naïve, savante, profonde, légère, française, italienne... Musicien habile, opportuniste, il laisse percer toutes ses qualités dans cette **Cinquième Fantaisie**, musique légère, joyeuse et bien écrite.

L'association vielle-musette a connu, dans les années 1730-1750 un succès considérable. Tout semble y contribuer : ces deux instruments sont issus l'un et l'autre de la tradition populaire, et leurs ressources sont en de nombreux points les mêmes. De plus, la vielle et la cornemuse jouaient depuis longtemps ensemble, et elles le font encore aujourd'hui dans plus d'une tradition populaire musicale. La quantité impressionnante de duos pour vieilles ou musettes publiée à l'époque est une preuve de cet engouement. Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) en éditera plusieurs recueils, notamment celui qui forme sa XXVII^e œuvre. Tout comme les Chédeville, l'auteur cherche dans ce style de musique à satisfaire des débutants ou des amateurs moyennement éclairés. C'est surtout dans le **menuet** et le **gaiement** (sorte de branle paysan, en fait) que l'on remarque ces caractéristiques. L'**allemande** et la **sicilienne** font preuve d'une plus grande élaboration, et la **chaconne** est beaucoup plus développée. Attiré par les instruments à vent et surtout par la flûte, Boismortier s'est presque autant intéressé à la musette, en laissant une douzaine de recueils consacrés à elle, associée ou non à la vielle à roue.

Le répertoire des vaudevilles est immense. Chansons connaissant une mode éphémère, selon le succès de la pièce de théâtre dont elles sont issues, on les édite en forme de suites, dans de nombreux recueils dont le plus illustre est celui sans cesse augmenté jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la *Clé du Caveau*. Conscient de l'intérêt com-

(1) Dans le répertoire français baroque, nom donné aux instruments et voix auxquels sont confiés la partie la plus haute, donc la mélodie dans la plupart des cas. Le violon, la flûte, le hautbois et la voix de soprano sont des dessus.

(2) Nom donné, en France, à des pièces de chansons populaires du XVII^e et XVIII^e siècles.

(3) Instrument le plus petit de la famille des violes de gambe (environ 60 cm de grandeur).

(4) Instrument hybride à 5 cordes, en usage au XVIII^e siècle, qui combine les caractéristiques de la viole et du violon.

mercial de telles publications, Esprit-Philippe Chédeville n'en publiera pas moins d'une douzaine. D'un attrait extrêmement variable, de merveilleuses petites pièces s'y trouvent souvent, et la variété d'une suite contribue à son succès. A côté des chansons provenant du répertoire de théâtre, on trouve toute une série d'autres pièces à la mode, danses ou brunettes. Il n'y avait pas de meilleure occasion que ces courtes pièces pour dessus et basse pour mettre en valeur chaque instrument de l'ensemble «*les Plaisirs Champêtres*», tout en soulignant la diversité de cette suite (**Sixième Suite de vaudevilles**).

Jean-Christophe MAILLARD



Portrait de François Langlois par A. Pesne d'après A. Van Dyck
coll. privée

LES PLAISIRS CHAMPÊTRES

Créé en 1982, l'ensemble «Les Plaisirs Champêtres» a pour but la promotion et l'exécution de tout un répertoire oublié, celui du baroque français, mais aussi par extension du baroque européen. Axé initialement autour de la musette, cet ensemble a choisi pour effectif les principaux instruments susceptibles de se joindre à elle, et surtout les instruments à vent, dans la tradition des Hotteterre, des Chédeville et des Philidor (autres flûtistes et hautboïstes du roi). Tout comme ces derniers, certains musiciens de l'ensemble sont d'ailleurs des facteurs réputés de hautbois, bassons et flûtes baroques.

Jean-Christophe MAILLARD

Né à Fontainebleau, Jean-Christophe Maillard reçoit une formation de flûtiste auprès de Jean-François Blondeau et pratique parallèlement la musique populaire bretonne, tout en suivant une formation universitaire complète : sa maîtrise puis sa thèse de doctorat consacrées à la musette et au répertoire français baroque pour instruments à vent, sont autant de tremplins pour la pratique de ce répertoire et la découverte d'un instrument oublié. Il sera le premier à refaire entendre la musette en France sous forme originale, après deux siècles de silence. Il travaille régulièrement sous la direction de chefs prestigieux comme W. Christie, M. Minkowski, F. Brüggén ou H. Niquet ; ses productions ont fait connaître la musette dans le monde de l'opéra, de la musique de chambre et du concerto, sans négliger le théâtre musical, voire certains ensembles de musique traditionnelle évolutive. Maître de conférences à l'Université de Toulouse-le-Mirail et titulaire du C.A. de Musique Ancienne, il dirige l'unique classe de musette connue à ce jour, au Conservatoire National de Région de cette même ville.

the Art of the MUSETTE in the 17th and 18th centuries

Jean-Christophe Maillard, *musette de cour* • Jean-François Beaudin, *flutes and recorders* • Claudine Guillou, *recorder*
Marc Ecochard, *oboe* • Danielle Alpers, *bass viol* • Olivier Cottet, *bassoon* • Jean-Claude Lavoignat, *harpsichord*
Michèle Fromenteau, *hurdy-gurdy* (Boismortier, Suite no. 5) • Marc Vallon, *bassoon* (Vivaldi, Sonata no. 6)

Celebrated by famous painters and studied by specialists, the musette is still the least-known of Baroque instruments. It is easily confused with other bagpipes, and even with a small oboe. The reasons for such mistakes are quite understandable; even when the instrument was at its height, such analogies were common. In order to avoid confusion, we thus prefer, nowadays, to refer to this instrument as a *musette de cour* or *Baroque musette*.

The first musettes appeared at the very end of the sixteenth century: they were in fact bagpipes, to which a bellows had been added and with a drone barrel⁽¹⁾ in place of the usual long drone pipes. The reasons why this first musette was developed are quite clear: the bellows enabled the musician to play without having to blow into the instrument (thus deforming his face), and he no longer had to bear the drones on his shoulders.

During the seventeenth century, the great theorists set great store by this relatively recent invention. Used at the French court, the musette was to be found more and more frequently with oboe (and sometimes crumhorn) ensembles. It was also used in consort with the three sizes of the *hautbois de Poitou*⁽²⁾, a consort that played at private concerts and small-scale festivities. Although it was a 'noble' instrument compared to the other members of the bagpipe family, it was nevertheless used to evoke pastorales and country life in the *ballets de cour*.

It was the illustrious Hotteterre family that perfected the instrument. We owe the definitive form of the musette to Jean Hotteterre the Elder and to his son Martin. Martin Hotteterre had the bold idea of adding the *petit chalumeau* (small chanter) with its six keys, with the aim of extending the scale upwards. The musette repertoire is

(1) The drone barrel was formed of a short cylindrical block of wood, pierced longitudinally by parallel bores, connected in series in twos or more to give the required lengths and terminated in slots in the side. People sometimes say 'shuttle drone'.

(2) French: 'Poitou oboe'; a straight wind-cap shawm.

much better-known from that period onwards. The first *méthode*, by a magistrate named Pierre Borjon de Scellery (1633-1691), was published in Lyons in 1672. This work in fact provides the reader with guidance rather than a serious technical grounding. The author was obviously not really accustomed to the *petit chalumeau*; at the end of the work, he presents a series of technically quite simple branles de village and song tunes.

The musette reached its height in the eighteenth century. Most of the compositions written at the beginning of the century were for musette and voice. Its repertoire was increased considerably in the years 1720-50, however; at that time, it was to be found in all sorts of genres: solos, duos, trios with or without bass, suites, sonatas, concertos, cantatas, and even operas (e.g. Lully and later Rameau, who used it on several occasions). The instrument was then at the height of its fashion. Borjon had already described how gentlemen would relax from city life by playing this 'simple, unpretentious' instrument—and then it was only at the beginning of its ascent. Its success at the French court and in society prompted instrument makers, teachers and composers to jump on the bandwagon: the great flautist Jacques Hotteterre wrote a second *méthode* in 1738; all the precepts he teaches in this work illustrate the instrument's perfection at that time. And most of the compositions for the musette date, of course, from that same period. The repertoire ranges from the short beginner's piece (mostly rather 'pretty-pretty', though quite charming) to the great virtuosic piece, like those written by composers such as Nicolas Chédeville. Almost all the pieces on this record date from that period. It goes without saying that they were almost exclusively French. The very few exceptions confirm the rule: only a few collectors and open-minded musicians, like J.J. Quantz, took an interest in the instrument.

Perhaps as a result of the phenomenon of saturation, the fashion for the musette waned from the 1750s onwards. From then on, it interested only the older generation of musicians and its market value declined from day to day. By the time of the French Revolution, it had been almost completely forgotten both by professional musicians and by the aristocracy. Nevertheless, its remarkable qualities served as a model for a large number of folk instruments, not only in France (Bourbonnais, Auvergne...), but also in Ireland, England and Central Europe.

By 1780, the musette had been relegated to museum showcases and it was not heard again for almost two centuries. In recent years, instrument makers and musicians have made an effort to revive the instrument, but musette players are still extremely rare, probably because of the very unusual technique it calls for and the maintenance it requires.

The musette's resources are very specific. The first, of course, is the drone. Since the end of the seventeenth century, it has been limited to two keys, C and G (major or minor), but some musettes were designed to play in D, A and E. The sound produced by the musette, as a result of its cylindrical bore and double reeds, is very distinctive. Only the Northumbrian pipe, which was based on the French instrument, is vaguely similar in tone. Although the sound is continuous, an illusion of phrasing and staccato is produced by the technique of articulation (constant return to the basic G, and a further reason for the functioning of the drones). Finally, we must mention the *pièces par accord* (equivalent of double stopping): the *grand chalumeau* and the *petit chalumeau* are capable of producing polyphony that is sometimes elaborate, though limited by the narrow range of the latter. There have been attempts to enlarge on the possibilities of the *musette de cour* (extra chalumeaux and

keys) but the model used here (a copy of the instrument by Chédeville belonging to the Museum of the Paris Conservatoire) was by far the most popular, and at that stage the instrument was already sufficiently complex (maintenance of the reeds and bag; need for a constant temperature; keys and dampers requiring frequent repair).

The term 'Baroque' in music gives rise to endless discussion. Is not the *musette de cour* one of the most perfect illustrations of a Baroque instrument? Deceptively simple – or simply complex – it is one of the most striking reflections of a refined and (seemingly) carefree civilisation that was also doomed to disappear.

The first piece on this recording, entitled **Concert champêtre**, by Esprit-Philippe Chédeville the Elder (1696-1762), immediately evokes the atmosphere of the *fête galante*. Esprit-Philippe Chédeville was related to the Hotteterre family (Jacques Hotteterre was his great-uncle) and, like most of his family, he was a member of the King's Music or *Musique Royale* (in which he played the oboe and the musette). Nearly all his compositions were for the musette and the hurdy-gurdy, either in duo or with continuo, but his six *Concerts champêtres* are an exception, being written for trio. This piece is simple and unpretentious (the author was well aware of the limitations of his writing ability), and admirably suited to the musette. It can take all the other treble instruments that were then in use^[3]. In the score there is an alternation of *tous* and *seul*, indicating that many instrumentations are possible: the instrumentation presented here is just one example.

The attribution to Vivaldi of the sonatas from the set entitled **Il Pastor Fido**, published in Paris in 1737, has caused much ink to flow. A notarial deed discovered in

1989 shows that these six sonatas were in fact 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. Be that as it may, this **Sonata no. 6**, is the finest piece in the set, both in its technical complexity and in the beauty of its music. Written in the purest Italian style, it is certainly one of the purest, most beautiful sonatas ever written for the musette.

After the virtuosity of the Italian style, we come to the popular *branle*, which was inherited from the Renaissance by the peasant tradition (**Branle de village sur le 8^e ton**). The musette's first vocation as an instrument for accompanying the dance is here most obvious. The major mode without a leading note only adds to the rustic flavour of this short suite, which may have been heard by the author at some village celebration. Published by Borjon in his *Traité de la Musette*, these pieces give us an idea of the musette's repertoire in the seventeenth century.

Nicolas Chédeville the Younger (1705-1782) was possibly the composer who managed to turn the musette's resources to best account. Like his brothers, he was a *Musicien du Roi*, an instrument maker, a composer and a teacher. His *œuvre* is sometimes irregular – that was often the case when a composer wrote to meet the demands of a public clamouring for new pieces to keep up with the latest fashion. In this short sonata, everything is simple and graceful – a perfect example of music intended for amateurs: the book of *Sonates amuzantes* from which this sonata, **La Pagotte**, is taken was primarily intended for the composer's own pupils; he wrote other works for virtuoso performers and for his most accomplished disciples. Like his brother, Esprit-Philippe,

[3] Those performing the upper part of a composition, i.e. usually the melody. The violin, flute, oboe and soprano voice perform the treble.

Nicolas was not a great composer but his melodic inventiveness and his perfect use of all the musette's resources make his works very creditable; he was probably the composer who showed the greatest understanding of this instrument.

The repertoire for solo musette is very slim. Most of the pieces are to be found in Jacques Hotteterre's *Méthode*, but they are mainly transcriptions of well-known tunes. The end of the book nevertheless contains a series of preludes – this time by the famous flautist himself – which appear to complete one of his earlier treatises, *L'art de préluder*. The **Prélude en C. sol. ut.** and the **Caprice**, which begin this suite, are quite brilliant in character. The *brunette*⁽⁴⁾ **Nous aimons les Plaisirs Champêtres** is just a simple transcription of a pleasant tune that was then in fashion, while **C'est le Dieu des Eaux** is the arrangement of an excerpt from Lully's opera *Isis*. The latter is also a fine example of the *technique en accord*.

Michel Corrette (1709-1795) was a firm supporter of the Italian style. His *Six Fantaisies à deux parties*, for musette and hurdy-gurdy, provide a curious but delightful example of 'Franco-Italian' music: they not only follow the pattern of the three-movement Italian concerto, but they also contain idioms that are very typical of that style. Michel Corrette, who was a very versatile musician, wrote an impressive number of methods (for violin, guitar, cello, hurdy-gurdy, flute, recorder, *pardessus de viole*⁽⁵⁾, harp, mandolin, harpsichord, *quinton*⁽⁶⁾, and so on). His music may be naïve, refined, profound, light, French, Italian... All his qualities are to be found in this **Fantaisie no. 5**: music that is light, joyful and well-written.

The combination of musette and hurdy-gurdy – two instruments with similar resources from the folk tradition (the combination of bagpipe and hurdy-gurdy was traditional) – was very popular in the 1730s-50s. An impressive number of duos were published at that time. Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) published several collections, including his opus XXVII. Like the Chédevilles, Boismortier also wrote to meet the needs of beginners and relatively good amateurs. The **Menuet** and **Gaiement** (a sort of *branle*) presented here were intended for such a public, while the **Allemande** and **Sicilienne** are more elaborate, and the **Chaconne** is much more advanced. Boismortier had a predilection for wind instruments, particularly the flute, but he also took a great interest in the musette, leaving a dozen sets of works for that instrument, either alone or with the hurdy-gurdy.

The vaudeville repertoire is vast. These songs, which were of an ephemeral nature, in fashion while the play from which they were taken was a success, were published as suites. The best-known of these books of suites is *La Clé du Caveau*, which was constantly added to until the mid-19th century. Esprit-Philippe Chédeville was well aware of the commercial interest of such publications, and he brought out no fewer than twelve. Some small gems are to be found in these suites – not only songs from the theatre repertoire, but also dances and *brunettes* that were then in fashion. These short and very varied pieces (**Sixième Suite de vaudevilles**) enable all the members of Les Plaisirs Champêtres to show off their skills.

Jean-Christophe MAILLARD
Translated by Mary Pardoe

LES PLAISIRS CHAMPETRES

This ensemble was created in 1982 with the aim of promoting and performing music from the French – but also European – Baroque repertoire. Originally centred on the musette, the ensemble also comprises instruments that can perform with the musette, particularly wind instruments, in the tradition of the Hotteterres, Chédevilles and Philidor's (another family of flautists and oboists belonging to the King's Music). Like those musicians, some of the members of the ensemble are also instrument makers of repute (Baroque oboes, bassoons, recorders and flutes).

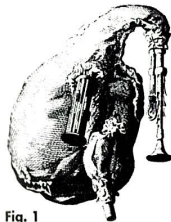


Fig. 1

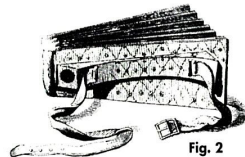


Fig. 2

Encyclopédie Diderot et d'Alembert

Fig. 1 : Musette

Fig. 2 : Soufflet / bellows

Fig. 3 : Bourdon avec ses anches
Drone barrel with reeds



Fig. 3

Fig. 4 et 5 : Chalumeaux / chanters

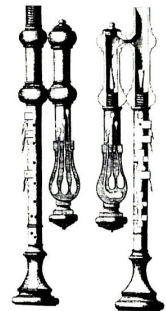


Fig. 4

Fig. 5

Jean-Christophe MAILLARD

Jean-Christophe Maillard was born in Fontainebleau. He trained as a flautist with Jean-François Blondeau, while also playing Breton folk music and continuing his studies at the Sorbonne, where he gained a Master's degree and a Ph.D. as the result of his studies of the musette and the French baroque repertoire for wind instruments. He was the first musician to revive the musette de cour in France, after two hundred years of oblivion. He works regularly with the great names of the baroque repertoire, including W. Christie, M. Minkowski, F. Brüggén and H. Niquet, and his productions have brought the musette to opera, chamber music and the concerto, musical theatre and even folk music. Jean-Christophe Maillard has a teacher's diploma in Ancient Music. He is senior lecturer at the University of Toulouse-le-Mirail and he teaches the only class that so far exists for the musette, at the Conservatoire National de Région in Toulouse.

(4) Name given to a species of song popular in France in the 17th and 18th centuries.

(5) The smallest member of the viola da gamba family (about 60 cm high).

(6) A hybrid five-string instrument combining the features of the viol and the violin; in use in the 18th century.