



*harpiste du Théâtre Musical
de Johann Christopher Weigel
(Nürnberg en 1740)*

Par longues périodes, le goût des mélomanes pour les concerti de solistes fait alterner des engouements frénétiques et de sévères éclipses. Celles-ci sont en général provoquées par quelques quarterons de snobs et de critiques tout particulièrement mal avertis qui se forgent ainsi à bon compte une prétendue attitude de « puristes ». Le « concerto de soliste », genre peut-être parfois un peu facile, n'en est pas moins éminemment agréable tant par le petit cérémonial dont il s'entoure au concert, que par la diversité des sonorités qu'il impose au compositeur. MOZART lui-même ne le tenait certainement pas pour mineur puisque -rappelons-le- il n'écrivit pas moins de quarante quatre concerti pour instruments divers et orchestre. Et le présent programme nous montre qu'il sut encore s'intéresser à ceux de certains de ses confrères. Après lui, prêtons l'oreille à des compositeurs qui l'ont diverti ou ému, et à des instruments auxquels il s'est intéressé (1).

**

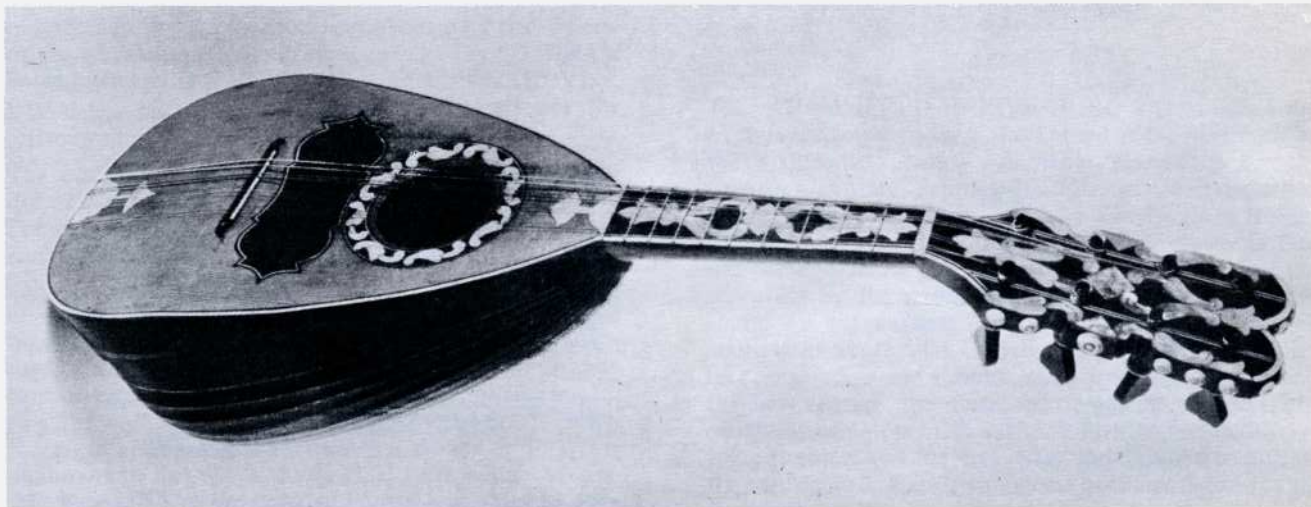
Suivant une tradition immémoriale, les Anglais, tout autant que les Irlandais, considéraient LA HARPE comme leur instrument national par excellence. N'en croyons, par exemple, que le poète JODELLE (1532-1573) :

*« Mon anglois qui chez moi, m'a cent fois de sa harpe
Recréé les esprits, l'ayant ore en escharpe
Contrefait Arion, sur les flôts chevauchant
Son Dauphin, et sauvant sa vie par son chant. »*

Venu en Angleterre à titre définitif en 1712, HAENDEL connu sans doute assez vite cet instrument, et la connaissance qu'il fit d'un excellent harpiste nommé POWELL l'incita bien vite à le considérer comme bien autre chose qu'une curiosité folklorique.

Le concerto ici enregistré fut expressément destiné à cet interprète, et le titre du manuscrit conservé au British Museum porte le titre sans ambiguïté : **Concerto per la Harpa**. Des musicologues de salon ont cru pouvoir s'étonner de trouver l'œuvre imprimée, quelques années plus

(1) MOZART a écrit deux danses allemandes pour la vielle à roue, vingt cinq concerti pour le piano-forte, un concerto avec la harpe, des airs et une sérénade avec accompagnement de mandoline.



tard (1738), avec les Concerti d'orgue de l'opus 4 et en ont déduit -en dépit du manuscrit- que l'exécution de cette partition à la harpe était un anachronisme. Ils n'ont guère démontré que leur ignorance. Certes, le texte publié par HAENDEL peut paraître quelque peu dépouillé, eut égard aux ressources de l'instrument, mais l'on sait que POWELL était (*comme tous ses confrères*) un remarquable improvisateur et qu'il enrichissait ces lignes assez simples de toutes les ressources de son talent. « *On ne peut supposer*, écrit Marc PINCHERLE, *que le harpiste négligera les ressources particulières* (arpèges, brisures, ... etc) *de son instrument* ». D'autre part, on sait par le musicographe HAWKINS (1719-1789) que HAENDEL lui-même, lorsqu'il interprétait à l'orgue sans pédalier ou au clavecin- les autres concerti de l'opus 4, les surchargeait d'ornements, les allongeait d'une cadence et les faisait précéder d'un prélude improvisé.

La présente interprétation a été établie compte tenu du détail de ce que nous savons de la pratique musicale de l'époque, Outre-Manche. La cadence a été écrite, compte tenu de la cohérence du discours musical, d'après des modèles du début du XVIII^e siècle, et l'ornementation a été établie en fonction des possibilités particulières de la harpe diatonique sans pédales.

L'instrument utilisé est conforme au modèle en usage entre 1660 environ et le milieu du 18^e siècle : harpe diatonique de petite dimension modulant grâce à de petits mécanismes appelés *sabots* manœuvrés à la main et non point par des pédales. C'est une invention tyrolienne, mais l'instrument ainsi appareillé prend dans la bouche des facteurs le nom de « *harpe irlandaise* » ... mais ceci est vraiment une autre histoire.

* *

Dernier représentant, très modifié de la famille des luths, LA MANDOLINE (*le terme est un diminutif de « Mandore », autre instrument de la même famille, un peu plus ancien*) fit une brusque apparition au concert vers 1750. Depuis lors, son timbre pittoresque est assez souvent mis à contribution par les plus grands maîtres qui l'associent, en général à l'évocation de l'Italie et de la sérénade (cf. l'air de *Don Juan* de MOZART ou la Sérénade de *l'Amant Jaloux* de GRETRY). Quelques concerti et sonates

(HUMMEL, BEETHOVEN, VIVALDI ... etc.) ont été écrits à l'intention de l'instrument.

La particularité essentielle de la technique de la mandoline procède de ses doubles cordes d'acier grattées non avec les doigts, mais au moyen d'un petit morceau d'écaille appelé *plectre* ou *médiateur*.

Johann-Adolf HASSE, que J.J. ROUSSEAU tenait pour l'un des plus grands compositeurs de son époque a abondamment composé dans tous les genres, mais -chanteur lui-même- surtout pour l'opéra. De sa production de musique instrumentale tout de même imposante, l'œuvre ici enregistrée est la plus mal connue. Souvent jouée dans des arrangements discutables, elle est inconnue à ce jour sous sa forme originale que nous présentons ici (*ms. à la Bibliothèque Prussienne de BERLIN*). En dépit de ses origines germaniques (*HASSE a très peu vécu en Italie, où on le surnommait du reste il Sassone, « Le Saxon »*), ce concerto pétille d'italianisme du meilleur aloi.

* *

Très ancienne, LA VIELLE A ROUE était déjà à peu près identique à l'instrument folklorique actuel dès le 12^e siècle.

Considérée, à certaines époques du Moyen-Age, comme l'instrument noble par excellence, elle prenait le nom d'*organistrum*, *symphonia* ou *chifonie*, puis plus tard *zampugna* ou enfin *vielle*. Tombée entre les mains des mendiants et des paysans, elle connut un vif regain de faveur au milieu du XVIII^e siècle, à l'époque où les princesses de la cour de Louis XV commencèrent à prendre plaisir à se costumer en bergères de théâtre. Avec la cornemuse également redécouverte, elle devenait sous le pinceau des plus grands portraitistes l'accessoire obligé des plus jolis sujets. Pour suffire à la demande soudain croissante, les facteurs détruisaient de beaux luths anciens pour les transformer en vielles. Une littérature musicale nouvelle, pas toujours de grande qualité mais souvent très amusante, commença à proliférer pour le divertissement de ces pastourelles enrubannées.

L'ineffable Michel CORRETTE ne pouvait négliger un pareil filon, qu'il exploiterait du reste avec brio. Ce per-

Fig. 4.

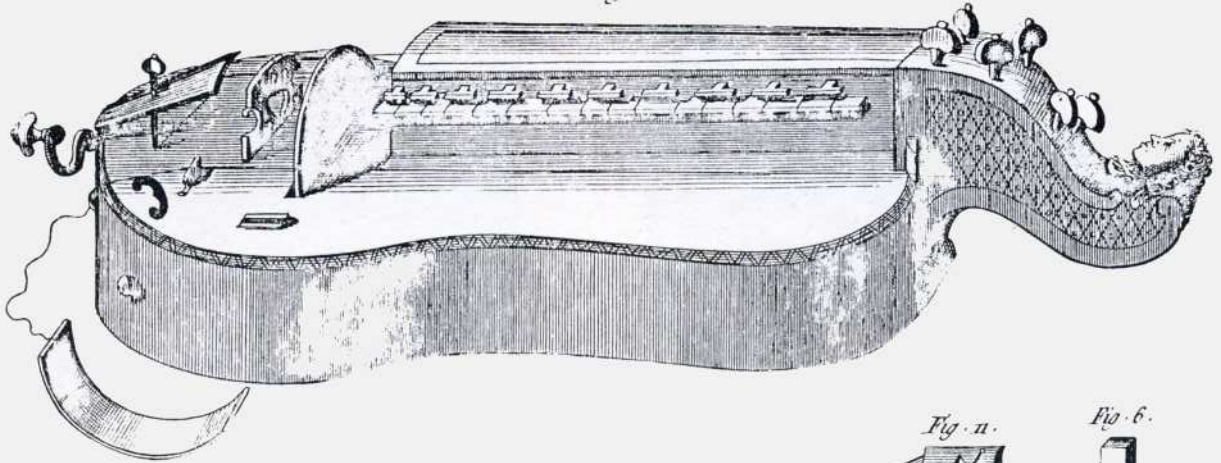


Fig. 5.

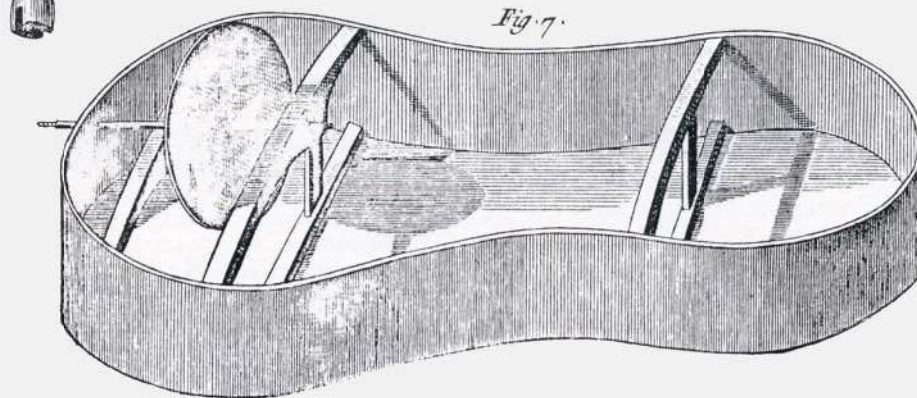
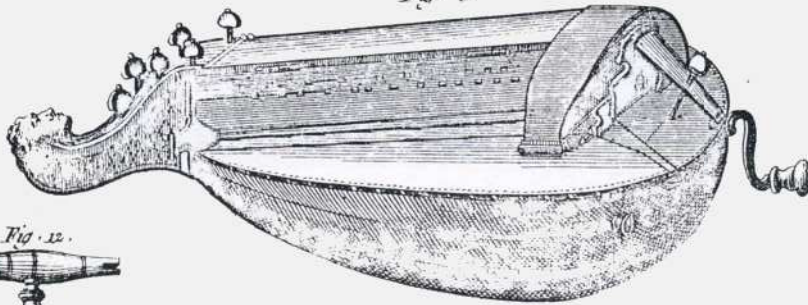


Fig. 7.



Fig. 11.



Fig. 6.



Fig. 8.

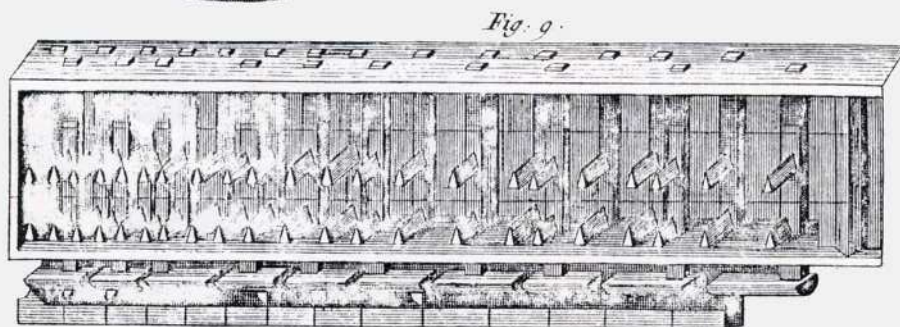


Fig. 9.



Fig. 10.

Fig. 13

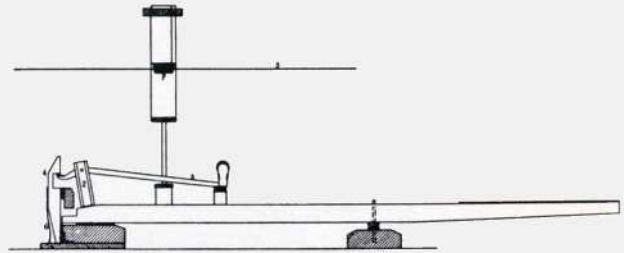
Tablature de la Vielle

Accord à vuide
en C-sol ut Idem en G-resol

Etendue
du Clavier

Chanterelles à unisson		
Trompette		
Mouche		
Bourdon		
Renaud à Supprime		

Dans cette Tablature les notes Rondes répondent aux touches noires, et les notes noires répondent aux touches feintes



sonnage, organiste du Collège des Jésuites, à Paris, vers 1738, est 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 de nombreux élèves à qui il enseignait, à la demande, aussi bien la flûte que la contre-basse, le clavecin que la mandoline, ou bien entendu la *vielle* ou tout autre instrument imaginable. Recrutés sans rigueur artistique, ses élèves faisaient des progrès si lents que -suivant FÉTIS- la voix populaire les surnommait « les ânes à Corrette ». La méthode de vielle qu'il a laissée, intitulée « la belle viellesse » n'en reste pas moins un document du plus haut intérêt sur la technique de l'instrument.

Le Concerto « **Les récréations du Berger fortuné** » ici enregistré, témoigne, en tout cas, de la virtuosité transcendante acquise par ses premiers interprètes. L'œuvre est ici exécutée dans le respect le plus strict des traditions d'interprétation de la musique ancienne redécouvertes ces dernières années. Les « *bourdons* » (cordes donnant des notes graves continues), caractéristique essentielle de l'instrument, sont employés de manière variée mais, au contraire de l'erreur souvent commise de nos jours, ne sont jamais entièrement supprimés.

**

Le CLAVECIN A MAILLETS, plus tard appelé *forte-piano* ou *piano-forte* était connu depuis le début du XVIII^{ème} siècle. Un nommé MARIUS, en France, CRISTOFORI, en Italie, SCHROETER en Allemagne en avaient décrit le principe -la corde frappée par un petit marteau de feutre ou de cuir actionné par un clavier- et même réalisé des modèles parfaitement jouables avant 1718, mais l'accueil du public avait été plus que réservé. La sonorité ne plaisait pas. « *Le piano-forte est un instrument de chaudronnier* », écrivait Voltaire. Quant aux possibilités de *crescendo* et *diminuendo* qu'offrait le nouveau venu, les musiciens s'en moquaient totalement, bien plus sensibles qu'ils étaient aux timbres variés et aux plans sonores très nets du clavecin. Les prémices annonciateurs du romantisme allaient changer tout cela. Dès 1768, on commence à l'entendre dans des concerti au « *Concert spirituel* ». Le public accueille à présent cette « *nouveauté* » (!) avec curiosité, puis intérêt. Quelques années

plus tard, c'est le clavecin qui serait considéré comme un instrument « antique ».

Les forte-pianos que l'on peut entendre de nos jours sont en général restaurés de manière abusive. Pour obtenir une parfaite stabilité d'accord, les réparateurs n'hésitent pas, le plus souvent, à monter l'instrument de cordes trop grosses et trop tendues qui le transforment en un mauvais piano moderne.

L'exemplaire ici utilisé par Jean VER HASSELT est demeuré rigoureusement en l'état où il était en sortant de l'usine de J. BROADWOOD en 1787, et a été constamment entretenu. Il a conservé sa sonorité ondoyante d'origine - qui s'apparente un peu au *Bebung* ou *vibrato* du vieux clavicorde - due à la faible tension des cordes.

Johann Samuel SCHROETER avait étudié la musique et plus particulièrement le piano-forte en Allemagne, peut-être auprès de Carl-Philip-Emmanuel BACH. A Berlin, puis en Angleterre, il fit une très brillante carrière de concertiste et de professeur de piano. CRAMER fut son plus fameux élève. Il était également en relations suivies avec Joseph HAYDN, et -la page ici enregistrée en témoigne- avec MOZART.

Son concerto ne comprend que deux mouvements. Admirablement écrit pour l'instrument, il exhale un discret parfum de romantisme, parfois coupé d'inattendues intentions burlesques. La cadence -long passage soliste durant un silence de l'orchestre- était normalement improvisée par le concertiste, mais depuis longtemps les maîtres avaient pris coutume de noter « leurs » improvisations, à l'usage des élèves ou des confrères dépourvus d'inspiration. C'est ainsi que BEETHOVEN a composé plusieurs cadences pour des concerti de MOZART, et que MOZART lui-même nous a laissé ces quelques lignes à l'intention de notre concerto. Le texte m'en a été communiqué par mon maître Paul BRUNOLD, conservateur du Musée instrumental du Conservatoire qui en avait reçu communication par le Pr. EINSTEIN, auteur de l'édition moderne du catalogue KÖCHEL.

Roger COTTE.

NOTES DE L'ÉDITEUR
PUBLISHER'S NOTES



G. Loucel

Roger COTTE est surtout connu comme directeur du Groupe d'Instruments Anciens de Paris, à la tête duquel il a donné de nombreux concerts à Paris, en France et à l'Étranger, avec parfois des formations de plus de trente exécutants (instruments anciens, solistes et chœurs), et enregistré plusieurs centaines d'émissions de radio et plusieurs dizaines de disques.

Parallèlement à ses études universitaires, il a fait ses classes au Conservatoire National Supérieur de Musique, et des bourses des gouvernements belge et suédois lui ont permis de se perfectionner dans la pratique de la direction de la musique ancienne et de la musique religieuse protestante.

Docteur en musicologie, spécialiste du XVIII^e siècle français, il a pu diriger, notamment, en concert, des œuvres de cette époque, au cours de manifestations officielles de la Sorbonne, et réaliser plusieurs disques d'œuvres lyriques ou de musique maçonnique de la période pré-révolutionnaire, à la tête de l'Orchestre de la Société de Concerts du Conservatoire. Au théâtre, il a dirigé des représentations du Ballet comique de la Reyne, à l'Opéra de Liège, et d'Opéras du XVIII^e siècle au théâtre du Palais de Fontainebleau. Roger COTTE, assistant de recherches à la Sorbonne, est chargé, auprès du Pr. J. CHAILLEY, à l'Institut de Musicologie, de l'enseignement de l'Organologie (histoire des instruments de musique) et de l'histoire de l'orchestre.

Roger COTTE is the well-known conductor of the « Groupe des Instruments Anciens de Paris » with which he has performed on tours all over France and Europe. He has been leading occasionally more than thirty exécutants (ancient instrument instrumentalists, plus Choir and solists), has broadcasted several hundred times and already has recorded several dozen LP's. He has attended

at the same time, lectures at the regular High School and at the « Conservatoire National de Musique de Paris » when governmental awards from Belgium and Sweden gave him the occasion to practice and to conduct Ancient as well as Christian religious musics.

He is a Doctor of Musicology and a connoisseur of the French 18th Century musical period. Being the leader of the « Société des Concerts du Conservatoire » orchestra and having conducted these 18th century masterworks on live performances during official ceremonies at the Sorbonne University, he has produced many records including a large amount of lyrical and pre-revolutionary freemasons music.

At the Liège Opera Theater, he has conducted the performances of the « Ballet comique de la Reyne » and many opera of the 18th century at the « Théâtre du Palais de Fontainebleau ».

Roger COTTE is the Research assistant of the Sorbonne Professor J. CHAILLEY and he is in charge of the Organology Conférences (history of the musical Instruments and history of the Orchestra) at the « Institut de Musicologie de Paris ».

Discographie :

- Chants à la cour de Charles-Quint - Ana-Maria Miranda - direction musicale Roger Cotte - Arion 30 A 051.
- Chants à la cour de France - Ana-Maria Miranda - direction musicale Roger Cotte - Arion 30 A 096.
- Musiques rituelles maçonniques du XVIII^e siècle - direction musicale Roger Cotte - Arion 30 A 100.



H. Noblecourt

Née à Toulouse, **Annie Challan** commence l'étude du piano à l'âge de 4 ans.

A 9 ans, elle entre au Conservatoire de Paris, dans la classe de solfège, grâce à une dispense. Un an après, elle obtient une première médaille. La même année, elle commence à étudier la harpe avec Lily Laskine.

A 15 ans, elle reçoit le Premier Prix de Harpe au Conservatoire National de Musique de Paris.

A 16 ans, elle est harpe-solo des Concerts Colonne.

A 18 ans, elle entre dans l'Orchestre de l'Opéra de Paris, dont elle fait toujours partie. A créé le premier duo de harpes français avec Suzanne Cotelle.

En 1971, elle a été nommée professeur de harpe au Conservatoire de Versailles.

Elle participe à de nombreuses tournées, joue très souvent en soliste et depuis 1967 forme un duo avec le flûtiste Roger Bourdin.

Born at Toulouse, **Annie Challan** began to learn the piano when she was 4.

At 9, thanks to an exemption, she followed the solfeggio class at the Paris Academy.

The same year, she began to learn how to play the harp with Lily Laskine.

At 15, she get the First Prize of harp at the Paris National Academy of Music.

At 16, she was harp-solo of the concerts Colonne.

At 18, she is admitted in the orchestra of Paris Opéra. She has created the first French duet of harps with Suzanne Cotelle.

In 1971, she is named as a teacher of harp at the Academy of Versailles.

She takes part in many tours, very often plays as a solist, and since 1967 forms a duet with the flutist Rober Bourdin.

Discographie :

- Prestige de la Harpe au XVIII^e siècle, Annie Challan - Arion 30 A 082.
- Les Duos d'Amour (vol. 1) Roger Bourdin, flûte - Annie Challan, harpe - Arion 30 A 113.



Elisabeth MAITRE est née le 12 octobre 1949 à Metz (Moselle). Dès l'âge de 6 ans, elle apprend à jouer de la mandoline avec son père qui dirige une Ecole de Musique à Jarny (Meurthe et Moselle). Cette Ecole de Musique possède son orchestre à Plectre.

Elle entre à 9 ans au Conservatoire de Musique de Metz dans la classe de violon de Monsieur TILLION. Elle conserve cependant toujours une activité à l'orchestre à Plectre.

En 1966, elle obtient au Conservatoire un Premier Prix de Violon et une médaille de solfège.

A partir de 1967, elle est chargée, à l'Ecole de Musique de Jarny, des cours de mandoline.

Elisabeth MAITRE was born at Metz, Eastern France, on October 12, 1949. At the age of six, she learned to play the mandolin with her father, who headed a Music School at Jarny. The School has a Plectrum orchestra.

She entered violin class at the Metz Conservatory at the age of nine, but continued taking part in the activities of the Plectrum Orchestra.

In 1966 she was awarded a First Prize for the Violin and a Sol-feggio medal.

The following year she began teaching the mandolin at the Jarny Music School.



Michelle FROMENTEAU commence la musique à l'âge de 6 ans et la vielle à 12 ans.

Après avoir participé avec plusieurs groupes folkloriques à de nombreuses manifestations en France et à l'étranger, notamment en Pologne, Hongrie, Yougoslavie, Canada, Angleterre, etc, elle s'intéresse à la Musique Ancienne. Fait des recherches à la Bibliothèque Nationale et découvre que de grands musiciens, notamment au XVIII^e siècle, ont composé pour cet instrument, considéré à notre époque comme uniquement folklorique : elle s'est alors efforcée de redonner à la vielle ses lettres de noblesse ; elle rencontre Roger COTTE qui l'incorpore dans le « Groupe d'instruments anciens de Paris ».

A joué sous la direction de André GIRARD, Jean-Pierre JACQUILLAT, Charles BROWN.

Michelle FROMENTEAU began learning music at the age of 6, and the hurdy-gurdy at the age of 12.

She took part in several folkloric events in France and abroad - Poland, Hungary, Yugoslavia, Canada and Britain - then developed an interest in Early Music. She began research at the French National Library and discovered music for the hurdy-gurdy by leading 18th century composers. She decided to restore its patent letters of nobility to the instrument. She eventually joined Roger COTTE's « Paris Group of Early Instruments ».

She has performed under André GIRARD, Jean-Pierre JACQUILLAT, Charles BROWN.



Jean VER HASSELT : Elève de Paul BRUNOLD et son successeur désigné à l'Orgue de Saint-Gervais à Paris, celui qui pendant deux siècles fut joué par les Couperin.

Spécialiste, comme son maître des instruments anciens à clavier, Jean VER HASSELT s'est attaché à faire revivre le clavecin à maillets et la musique pour lequel elle fut écrite.

Jean VER HASSELT studied under Paul BRUNOLD whom he succeeded at the Paris Saint-Gervais Organ, the instrument that was played by Couperin family for two centuries.

Like his master, Jean VER HASSELT specializes in early keyboard instruments, particularly the hammered harpsichord.

For long periods, the taste for Solo concerti by musical fans wavered between infatuated devotion and extreme disinterestedness. This latter quality is generally provoked by several dozens of snobs and critics, mostly badly informed who, in this way, conjure up to their advantage a pretended attitude, namely that of the « *purist* ». The « *Solo Concerto* » genre, sometimes perhaps a little too facile, is in itself no less eminently agreeable, as much by the sense of « *occasion* » which it gives to a concert, as also by the differing sonorities that it allows the composer to use. MOZART himself did not think it beneath him to write works of this kind, since, if one remembers, he wrote more than forty four concerti for all sorts of instruments with orchestra. And the present programme shews us that he still appeared to be interested in certain of his contemporaries. After mentioning him let us listen to some composers who pleased or influenced him, and to some instruments in which he was interested. (1)

Following an immemorial tradition, the English, as also the Irish considered above all THE HARP as their national instrument. Let us not believe, for example, as the poet JODELLE (1532-1573) said, « *My English friend who is staying with me, has a hundred times with his harp refreshed my spirits, having then as in olden times, imitated ARION, riding his Dolphin on the waves, and saving his life by his song* ».

Having come to England with a definite reason in 1712, HANDEL doubtless got to know about this instrument very soon, and the fact that there was an excellent harpist named POWELL inspired him at once to consider the instrument to be quite different from that of an ancient folk instrument.

The concerto here recorded was definitely meant to be

(1) MOZART has written two German dances for the hundy-gurdy (vielle), twenty five concertos for the piano, a concerto for the harp, some airs and a serenade with mandoline accompaniment.

played in this way, and the heading of the manuscript which is preserved in the British Museum bears the title without doubt as « **Concerto for the Harp** ». Some « *amateur* » musicologists are believed to have been astonished to find the work printed some years later (1738) with the concerti for organ opus 4, and some have deduced, in spite of the manuscript, that the playing of this work by the harp was an anachronism. They have only shewn their ignorance. Certainly, the text published by HANDEL, appearing for some little time to be put aside, was scored according to the resources of the instrument, but one knows that POWELL was (*as all his colleagues*) a remarkable improviser, that he enriched these simple enough lines of music with all the resources of his talent. « *One cannot think* », wrote Marc PINCHERLE, that the harpist will neglect the particular possibilities of his instrument (*arpeggios, brisures, ... etc*), but on the other hand, one knows from the music historian HAWKINS (1719-1789) that HANDEL himself when he interpreted (on the organ without pedals or the harpsichord) the other concerti of opus 4, he filled them with ornaments, lengthened them with a cadenza, and made them be preceded by an improvised prelude.

The interpretation presented here, has been made to keep strictly to the details of which we know of the practice of music in the period, the other side of the Channel. The prelude and the cadenza have been written strictly to fit in with the music, after the manner of the examples at the beginning of the eighteenth century, the ornamentation has been fashioned according to the particular possibilities of a diatonic harp without pedals.

The instrument used conforms to a model in use between about 1660 and the middle of the eighteenth century is a small sized diatonic harp graced by small mechanisms called « *sabots* » manoeuvred by the hand, and not by the pedals. It was a Tyrolean invention, but the instrument thus seeming to be taken in the mouth of the players, by name « *The Irish harp* » that is definitely another story. (The Irish harp was a real harp surely. The one in the mouth here is called in England « THE JEWS HARP »).

The last instrument represented here, much changed, of the family of lutes, is THE MANDOLIN, (*the term is a diminutive of « Mandora », another instrument of the same family, but a little older*). It made a sudden appearance in a concert about 1750. Since then, its picturesque sound has quite often been patronised by the greatest masters who associated it in general with the evocation of Italy, and the serenade (cf the air sung by « Don Juan » or the serenade in « *the Jealous Lover* » by GRETRY). Some concerti and sonatas (HUMMEL, BEETHOVEN, VIVALDI, etc) have been written purposely for the instrument.

The essential particulars of the technique of the mandoline proceed from its double strings of steel, operated not with the fingers, but by means of a small bit of tortoise-shell called the « *plectron or mediator* ».

Johann-Adolf HASSE that J.J. ROUSSEAU held to be one of the greatest composers of his time, had composed prodigiously in all types of musical genre, but he was a sugar himself and above all in the opera. Of his production of instrumental music which is never the less improving, the work here recorded is the least well known. Often played in arrangements that are not always correct, it is unknown to this day in its original form which we present here (*MSS in the Prussian library in Berlin*). In spite of his germanic origins (*HASSE had lived for a short while in Italy where he was known withal as « the Saxon »*), this concerto sparkles with Italianism of the better variety.

* * *

Very old, THE HURDY-GURDY was already practically identical with the actual folk instrument since the twelfth century. Considered at certain times in the middle ages as the noble instrument « *par excellence* », it was given the name of « *organistrum* », « *symphonia* » or « *chifonie* », then later « *zampugna* » and then finally « *vielle* ». Adopted by the beggars and peasants it came back into favour in the middle of the eighteenth century, at a time when the princesses of the court of Louis XV began to take pleasure in dressing themselves up as shepherdesses in the theatre with the bagpipe also rediscovered, it became to be depicted by the more eminent portrait painters as an addition necessary to the more beautiful subjects. In order to cope with the suddenly increasing demand for these instruments, the makers destroyed beautiful ancient lutes and transformed them into vielles. A new musical literature, not always of great quality but often very amusing began to be produced for the decorative pastorals.

The ineffable Michel CORRETTE was unable to neglect a similar style of composition, in so much as he exploited it withal with « *brio* ». This personage, organist of the college of Jesuits in Paris, round about 1738, is above all celebrated for the numerous treatises and concerti that he wrote and composed for some of the most diverse instruments. He chose, so it appears, the best from his immense number of pupils each to which he assigned as required not only the flute, double bass, and harpsichord or the mandoline, but also the *vielle* or any other imaginable instrument. Chosen without rigorous training, his pupils made some progress but so slow, that according to Jétis, the people called them « *the asses of Corrette* ». The treatise on the *vielle* which he has left us, entitled the good *vielle* player' remained in itself no less a document of very great interest on the technique of the instrument.

The Concerto « *The recreations of the happy shepherd* » here recorded, witnesses certainly the superb virtuosity

acquired by the first interpreters. The work is here presented according to the correct tradition of interpretation of early music, rediscovered in recent years. The « *drones* », (strings causing continuous long notes) an essential characteristic of the instrument, are employed in a varied manner, being never entirely suppressed, in contradiction to the mistake often made nowadays.

* * *

The « *HAMMERED HARPSICHORD* » later called the *forte-piano* or *piano-forte* was known at the beginning of the eighteenth century. A name Marius in France, Cristofori in Italy, Schroeter in Germany, had described the principle, (the string struck by a little felt or leather hammer brought into action by a key) and even fashioned some perfectly playable models before 1718, but the reception by the public had only been luke-warm. The sound was not pleasing. *The piano-forte is a boiler-maker's instrument* wrote VOLTAIRE, and as to the possibilities of « *crescendo* » and « *diminuendo* » which accompanied the new venture, the musicians completely poured scorn on them, being far more satisfied in that they had the varying timbres, and the very clear and planned sounds of the harpsichord. The first pioneers of romanticism came to change all this, because since 1768, one began to hear the instrument in the concertos at the « *Concert Spirituel* », and the public who were present received this « *newness* » with curiosity, but with interest. Several years later, it was the harpsichord that was considered the « *antique* » instrument.

The forte-pianos which one is able to hear now, are in general restored very badly. To obtain a perfect tuning, the repairs very often do not hesitate to make the string of the instrument too heavy, and too stretched, transforming it into an inferior modern piano. The example here used by Jean Ver Hasselt has been kept strictly in the state which it was when it came from the factory of J. Broadwood in 1787, and has been constantly maintained so. The wavering sonority of the original has been preserved (in which there appears a little of the « *Bebung* » or « *vibrato* » of the old clavichord) due to the weak tension of the strings. Johann Samuel SCHROETER had studied music, especially the piano in Germany, perhaps even from Carl Philip Emmanuel BACH. In Berlin, and then in England, he made a very brilliant career as a concert artist, and performer of the piano. CRAMER was his most famous pupil, and he had also relations later with J. HAYDN and with MOZART, the page recorded here is a witness to this.

His concerto has only two movements. Admirably written for the instrument, it exhales a discreet odour of romanticism, sometimes mixed with unexpected references to the burlesque. The cadenza (a long solo passage when the orchestra is silent) was usually improvised by the player himself, but for a long time composers had been accustomed to note down « *their own* » improvisations for the use of pupils and colleagues who were devoid of inspiration. Thus BEETHOVEN had composed several cadenzas for some concertos of MOZART, and that MOZART himself has left us some idea of his intentions in this our concerto. The text had been passed on to me by my master Paul BRUNOLD, director of instrumental music at the Conservatoire, who had received it from Professor EINSTEIN, author of the modern « *KÖCHEL* » catalogue.

Roger COTTE.

Translated by Christopher WOOD.