

SONNETS

Pour la Vielle.

Qui conviennent aux Musettes,
Flûtes, Hautbois & Violons.

DEDIÉES

A MADAME LA MARQUISE
DE SMARDES

PAR

M^R

R. A. V. E.

OEUVRE II.^E

Prix 4th 16.^s

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 15
LYRICS	P. 23

Recording: Leymen, église Saint-Léger, 19-22 October 2022

Artistic direction, recording & editing: Marie Delorme

Translations: Peter Lockwood

Cover illustration: François-Hubert Drouais (1727-1775), *Enfants jouant avec une marmotte*, Paris, Musée du Louvre © Musée du Louvre, RMN-Grand Palais/Martine Beck-Coppola

Photos: © Mauro Sanín

With thanks to Wolfgang Weichselbaumer, Michel Lemeu, Mauro Sanín,
Thomas Christ, Chani Lesaulnier, Henrik Stern, Monika Mauch, Ron Höllein

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur
und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR



LE BERGER INNOCENT

ENSEMBLE DANGUY

Tobie Miller: *vielle & direction*

Monika Mauch: *soprano*

François Lazarevitch: *musette*

Alice Humbert: *vielle*

Ellie Nimeroski: *violin*

Caroline Ritchie: *bass viol & cello*

Nora Hansen: *bassoon*

Sam Chapman: *theorbo & guitar*

Nadja Lesaulnier: *harpsichord*

Cantatille "La Musette"

Louis Lemaire

- | | | |
|--|----------------|------|
| 1. Gracieusement | (ca 1693-1750) | 1:01 |
| 2. "Pour engager mon jeune cœur" | | 1:08 |
| 3. Air "Sur la naissante herbe" | | 1:46 |
| 4. Récitatif "Mirthil enchanté de sa chaîne" | | 0'42 |
| 5. Air "Raisonnez ma musette" | | 3'28 |

Soprano, vielle, musette, violin, basso continuo (bassoon, cello, theorbo, harpsichord)

I^{re} Sonate, "La Champêtre"

M. Ravet

- | | | |
|--------------------|------------|------|
| 6. Tendrement | (fl. 1750) | 3'44 |
| 7. Modérément | | 2'55 |
| 8. Menuets I-II | | 2'45 |
| 9. Tambourins I-II | | 2'13 |

vielle, basso continuo (bass viol, harpsichord)

Sixième Sonate à deux vielles

Jean-Baptiste Dupuits

- | | | |
|---|-------------|------|
| 10. Largo | (17..-1759) | 5'21 |
| 11. Premier Rondeau "Les Originaux" – Second Rondeau | | 4'11 |
| 12. 1 ^{er} menuet en rondeau – 2 ^d menuet – 3 ^e menuet – 4 ^e menuet | | 4'05 |
| 13. Allegro | | 2'14 |

2 vielles

Cantatille "Les Plaisirs champêtres"

Louis Lemaire

- | | | |
|---|--|------|
| 14. Air "Retentissez douces musettes" | | 3'02 |
| 15. Récitatif "C'étoit ainsi que Daphnis à l'ombrage" | | 0'27 |
| 16. Air "Dans ces agréables retraites" | | 3'27 |

Soprano, vielle, musette, violin, basso continuo (bassoon, cello, theorbo, harpsichord)

<i>Air pour la vielle et la musette:</i>	Servais Bertin	
17. “Tu ne m'écoutes point Lisette”	(ca 1687-1759)	3'51
Soprano, vielle, musette		
 <i>Quatrième Suite d'Amusements en Duo</i>	Jean-Baptiste Dupuits	
18. Premier air – Second Air		3'59
Vielle, musette		
 <i>Cinquième Gentillesse</i>	Joseph Bodin de Boismortier	
19. Gayement	(1689-1755)	2'48
20. Gracieusement		1'39
21. Gayement		2'18
Vielle, violin, basso continuo (bassoon, bass viol, theorbo, harpsichord)		
 22. <i>Le Berger innocent</i>	Anonymous	4'03
Soprano, vielle, violin, basso continuo (bass viol, theorbo, harpsichord)		
 <i>Les Folies d'Espagne, 4^e Divertissement Champêtre</i>	Jean-François Boüin	
23. Largo	(ca 1716-ca 1781)	1'50
24. Les Folies d'Espagne		6'36
25. Gavotte de l'opéra d'Amadis – 2 ^e Gavotte		2'35
26. Menuet – Variation du Menuet		1'50
Vielle, basso continuo (bass viol, guitar, harpsichord)		

LE BERGER INNOCENT

Ah! If I must become a shepherd to preserve
such tender loves, I shall be one forever...

I take up the musette once more

Which has so often sung to you...

Fontenelle, *Pastorale Enone*

Jacopo Sannazaro's *L'Arcadia*, a pastoral tale written in both prose and verse in 1501, marked the first appearance in literature of an ideal location occupied by shepherds and shepherdesses; this region of ancient Greece, renowned for its bucolic character, then made its appearance in other works, one of which was the tragi-comedy *Il Pastor Fido* by Giovanni Battista Guarini that was published in 1589. The Accademia dell'Arcadia was later founded in Rome in 1690; its members adopted pseudonyms taken from Classical Antiquity and organised their lives in accordance with historical aesthetics.

After its adoption by the French aristocracy, the movement then developed into a light-hearted imaginative world, one whose importance and qualities seemed to surpass both thrones and kings. Beneath its bowers and concealed by its foliage, the nobility consolidated its privileges, assuaging its idleness and its indifference to the suffering endured by ordinary people. The blaze of the 1789 Revolution would be fed in part by the timbers of these unnaturally peaceful forests.

Man lived in harmony with generous Nature in this idyllic Baroque world. A life of ease filled with a prodigality of love was depicted everywhere, appearing underneath shadowy foliage that is pierced by rays of sunlight, on soft green grass, and in the figures of shepherds and shepherdesses whose function was to inhabit the gentle slopes of the

landscape like actors on the stage of an Utopian theatre. Music was also omnipresent: the musette and the vielle were as much a part of the shepherd's equipment as his crook.

This Arcadian dream was depicted in every form of art: it reached its apogee during a period that began, under the Regency of Philippe d'Orléans after the death of Louis XIV in 1715, continued during the reign of Louis XV and declined during the reign of Louis XVI, ending in 1775. In pictorial form it acquired the name of *Fêtes galantes* and appeared frequently in paintings by Antoine Watteau, Jean-Baptiste Pater, Nicolas Lancret, Jean-Honoré Fragonard and others; it lay at the very heart of the rococo artistic vocabulary. Musicians take part in these festivities, giving dawn serenades and providing music for minuets and *airs chantés* in a tranquil dance. Their melodies sometimes seem to escape from the painting.

The rustic motifs of the pastoral scenes printed on the *toile de Jouy* (Indian chintz printed in France) created in the second half of the 18th century were then given full physical form in the *Hameau de la Reine* in the Trianon in Versailles: this was a seemingly rustic village where sheep and barnyard animals frolicked for the delight of Marie-Antoinette and her court, except that its deceptively rural facades concealed fashionable salons and boudoirs.

The attributes of the intimate musical conversations of this life — a life filled with pastoral calm and gentleness — were the vielle and the musette, an instrument of the bagpipe family. The oboe, flute, and pardessus de viole were associated to these by extension, as they could be substituted for the vielle or musette; the composer generally indicated such possibilities on the title page of his score.

In terms of quantity and purpose, these pieces for vielle and musette constitute a significant if not excessive proportion of 18th century works, in France in particular. Hundreds of pieces were composed for these two instruments over the course of a century or so, as these instruments were often possessed by the *gens de qualité* and were played by both the nobility and the middle classes.

The vielle and the musette shared similar organological and musical principles, these being the use of a drone tone and an unbroken stream of sound. The vielle possessed strings and the musette pipes: one or more notes are constantly sustained and set a linear horizon for the shaping of the melody. The turning of the vielle's wheel acts as a continuous bow, whilst the musette's bellows function as an air reservoir; the two ensure that the musical flow is never interrupted and is also framed by the drone notes. The *trompette* — the highest-pitched of the drone strings — rests on a buzzing bridge known as the *chien*, which is itself activated by strokes of the wrist in an idiomatic rhythmic pattern.

The vielle and the musette were not only the instruments of choice for many great performers but also inspired composers of the time; many accounts of this have survived, notably in the monthly gazettes of the *Mercur de France*. We may read of the festivities held in July 1728 at the Château de Chantilly in honour of the marriage of Duke Henri IV de Bourbon, Prince de Condé to Princess Caroline of Hesse, during which the brothers Danguy and Charpentier accompanied bucolic songs and quadrilles on the vielle and the musette; these songs were sung by the staff of the château's dairy and outbuildings: "The gardeners formed the third quadrille. They were led by M. Charpentier, dressed as a gardener, and M. Danguy the elder, dressed as a peasant; one played the musette and the other the vielle. "Mme. Baptiste, who had the dairy in her charge, led the fifth quadrille: she was accompanied on the vielle by M. Danguy the younger, in peasant costume."

Two brothers, both named Etienne, and whose true surname was Bergeron, had taken the name of Danguy as a pseudonym. Étienne the elder was born Versailles in 1704 and died in 1789 in Saint Germain en Laye; Étienne the younger was born in 1707 and married in 1726. The two Étiennes were the sons of Guy Bergeron, who himself had been a *maître à danser*. Etienne the elder seems to have been the *illustre Danguy* whose praises were sung in Joseph Bodin de Boismortier's dedication of his *Œuvre soixante et dixseptième* (op. 77):

"You, through whom the gentle handle...
Of an instrument buried
In poverty and oblivion
Found an easy way
To enchant both the Court and the City..."

This Baroque Arcadia and its dreams of nature and galant behaviour enthralled not only the court of Versailles but also provincial aristocrats; it held talented composers, performers and luthiers in its sway, alongside the nobility who sought fulfilment in the arts as befitted people of quality. These pastoral works reflect the light and carefree spirit of the Rococo, although at times they verge towards extravagance through their use of virtuosity as much as ornamentation and melodic flexibility. Dances found their natural place here but, in keeping with the aesthetics of the time, they evolved towards a more abstract form in which invention and conversation took precedence over the steps and characteristics of the dances themselves, these being gradually forgotten.

It was an Arcadia, a secular Eden, a forest glade bathed in light, in a century when the Enlightenment first began to take hold.

The composers and their works

Louis Lemaire trained under Sébastien de Brossard in the choir school of the cathedral of Meaux and was therefore predestined to compose vocal works, demonstrating his talent in a great quantity of motets both large and small. He also composed some sixty-six *cantatilles*, this being a particularly French reduction of the cantata for solo voice, one or two instruments and continuo; he was the most prolific composer in this form at that time. The *cantatille* was often seen as a rococo cantata; its conciseness (two or three arias introduced by recitatives) allowed for intense and even exuberant decoration, in which vocal virtuosity and a proliferation of ornaments were applied to simple lines: a *Fête galante*

in miniature. Lemaire's motets and cantatilles brought him glory and renown at the Concert Spirituel in the Tuileries, receiving forty-one performances between 1729 and 1744.

La Musette was published in 1735 and states its pastoral charms clearly, rhyming *musette* with *herbette* and *cœur* with *ardeur*. Written for three instruments, musette and vielle converse harmoniously over all-pervasive pedal notes on C in the continuo, these being tuned to the other instruments' drones.

Les Plaisirs champêtres, 2^e *Musette* was published in 1743 and uses similar style of writing and effects, although here Lemaire uses a bassoon as a second bass line — a *basse de musette* — which is dissociated from the continuo line. The two *Airs* in this cantatille are in ABA form that is closely related to the text: A provides a description of the musette, while B depicts Cloris. Part A is therefore dominated by the vielle and the musette; part B provides a diversion with a dialogue between the voice and the violin in which the harmonies can escape the drones' constraints.

Ravet is known to us only as a virtuoso on the vielle whose name is mentioned alongside those of Bâton and Danguy — although Ravet could also be a pseudonym that he used to conceal his true civil status, as had been the case with the Danguys.

He wrote three *Œuvres*, all of which were for the vielle and were published between 1737 and 1755. The first Sonata of *Œuvre II*, *La Champêtre*, presents us with a musical landscape that is perfectly designed for the instrument. The melody is delicately underscored both by the keyboard ornaments and by the articulations created by changing the speed of the wheel. The melody of the *Gracieusement. Modérément* is enlivened by the flick of the wrist that causes the buzzing of the *chien*; the foot of the asymmetrical bridge rises like the step of a baroque dancer and joins the world of virtuosity; here the monodic instrument assumes a harmonic character thanks to rapid arpeggios. The *Menuets* are based on the alternation of the two instrumental voices which respond and react to each other as well as on the alternation of major and minor keys, a process that is repeated in the *Tambourins*.

Joseph Bodin de Boismortier took a particular interest in the vielle and the musette and employed them frequently in his extensive body of work. A teacher as well as performer, he composed for every type of vocal and instrumental ensemble and thus created a real resource of works written on a smaller scale that were suitable for amateur performance in the salons of the time. Publications of these works also provided him with a steady source of income, as his intention was to live from his music without recourse to either patron or protector.

His *Nouvelles Gentillesses Œuvre 100* were published around 1745, the first *Gentillesses* having been published in 1731. They were composed for musette or vielle and violin or oboe with continuo; their three-part writing is reminiscent of the Italian style, at least in the initial *Gayement*. A delicately ornamented *Gracieusement* follows; a concluding *Gayement* in the style of the danced *Musette* brings us closer to French music.

Jean-Baptiste Dupuits des Bricettes was an important music teacher in Paris during the middle years of the 18th century. As much a virtuoso on the vielle and the harpsichord as he was a composer and teacher, he taught at his Ecole Publique de Musique, which he placed advertisements in the newspapers of the day, from 1753 onwards. He published a valuable musicological source for vielle players, the *Principes pour toucher la vièle* (1741), which he supplemented with various collections of *Sonates*, *Amusements*, *Suites d'Amusements* and *Pièces de Caractère*, many of which were published that same year.

The *Six Sonates ou Suites à deux vièles* in his *Œuvre IV* are written on a larger scale than those of his contemporaries, with the influence of the French harpsichord school being more evident. The second vielle plays a more harmonic role In the *Rondeaux* of the Sixth Sonata, freeing itself from the constraints of the drones. The instrument becomes polymorphous, taking on characteristics of the violin, the flute, the oboe and even the harpsichord itself. The instrument of mythical Arcadia has assumed chimerical form and entered the Pantheon of Baroque instruments.

The Fourth Suite from *Œuvre II, Amusemens en Duo pour les vièles, musettes, hautbois, flutes, violons* is a dance suite: the two airs given here alternate duple and triple time in a sequence that takes us back to a pastoral space in which a gentle rusticity can at moments cause a cessation of time and of new ideas.

Servais Bertin created a rich catalogue of collections of *Airs sérieux et à boire*. *Tu ne m'écoutes point Lisette* is taken from the *Premier Œuvre: Airs sérieux et à boire à une et deux voix, Air pour la vielle et la musette et vaudevilles* (1736). It is a *vaudeville*, a song so popular that it has become almost hackneyed — a *voix-de-ville* — with an introduction played by vielle and musette. All its musical elements are drawn from the sung line; the instrumental accompaniment places the beginnings of phrases in imitation and the melodies in parallel, where gallantry prevails over contrary melodic motion. The text, perfectly suited to the swooning performer-listener-buyer of these collections at that time, describes the gentle innocence of the countryside.

The anonymous and undated collection *Amusement champêtre ou les aventures de Cythère, chansons nouvelles à danser lesquelles se jouent sur la flûte, vielle, musette, violon, dédiée au beau sexe*, clearly forms a part of the collective universe of pastoral music presented in this programme. The air *L'Incrédule Bergère* comes directly before *Le Berger innocent*; if the shepherd is innocent, then the shepherdess must be ingenuous, even naïve. The monody does not clash with either the innocence or the simplicity stated in its title; a charm is at work that takes us back to the *Fêtes galantes* and their portrayals of rustic pastoral scenes.

Jean-François Boüin contributed immensely to vielle technique with his *La Vielleuse habile Œuvre III* (1761). Written at the height of the instrument's popularity, it represents the culmination of the vielle's development over half a century and also provides instructions for the performance of its repertoire in accordance with the period in which the pieces were composed. It takes the vielle to the furthest extremes of its range and demands a technical skill that was surely far beyond amateur players.

The choice of title for *L'Œuvre IV Les Amusements d'une heure et demy* (1763) therefore appears to be an extension, and not simply in terms of years, of the *Amusements d'une heure Œuvre IV* published by Charles Bâton in 1748. Clearly a witticism on his part.

The initial *Largo*, thanks to the continuity of the wheel that acts as a bow on the strings, takes its freedom of phrase and harmony from a work for violin and continuo.

The *Folies d'Espagne* are part of a long tradition and were based on the theme of the *Folia*, which dates back to the 15th century. The bass line underpins a simple melody that becomes the pretext for eighteen brief but intense variations in which Boüin's fertile invention unfolds a melody on an instrument that had been previously unjustly judged as passive: the *vielle* goes far beyond its rhythmic and melodic capacities and releases cascades of notes. Boüin gradually established the *vielle* in a harmonic role, giving the impression of chordal playing thanks to arpeggios that are performed at ever-increasing speed until the 17th variation, whose chordal notation would be impossible without recourse to a particularly rococo *trompe-l'oreille*. The *Gavotte d'Amadis* is a continuation of this spirit: it was composed by François Rebel and François Francoeur for a revival of Lully's *Amadis* in Paris in 1759 as part of a revision of the original score (first performed in 1684) to bring it into line with the tastes of the time. The popularity of this *Gavotte*, which was perhaps also performed and danced to at *soirées* and balls, would have piqued Boüin's interest. The verse omitted from Boüin's version is included here.

A *Menuet* followed by a variation concludes the work: Boüin here writes in a style more commonly used for harpsichord and adds harmonies to the monodic line of the *vielle*.



Ah ! si pour conserver de si tendres amours,
Il faut être berger, je le serai toujours...
Je reprends la musette
Accoutumée à vous chanter...

Fontenelle, Pastorale Enone

En 1501, le roman pastoral *L'Arcadia* de Jacopo Sannazaro introduit la référence à un lieu rêvé des bergers et des bergères, région de la Grèce ancienne réputée bucolique, reprise, entre autres, dans la tragicomédie *Il Pastor Fido* publiée par Giovanni Battista Guarini en 1589. L'Accademia dell'Arcadia regroupe à Rome, à partir de 1690, des personnes prenant un pseudonyme hérité de l'Antiquité, mettant leur vie en accord avec l'esthétique historique.

Arrivant dans l'aristocratie française, un imaginaire ludique se développe, dont l'importance et les qualités semblent dépasser en apparence celles des trônes et des rois. Derrière les frondaisons, la noblesse assoit ses privilèges, son oisiveté, son indifférence aux souffrances endurées par le peuple. Le feu de la Révolution de 1789 se nourrira en partie du bois de ces forêts trop paisibles.

Dans cet univers idyllique baroque, l'homme vit en harmonie avec une nature généreuse. Vie aisée et prodigalité amoureuse sont partout présentes : sous les frondaisons où perce la lumière, sur l'herbe verte et tendre, par les incarnations en bergers et bergères voués à habiter les doux reliefs des paysages, comme sur la scène d'un théâtre d'utopie. La musique est une réalité sonore omniprésente, qui associe le berger autant à sa houlette qu'à sa musette ou à sa vièle.

Ce rêve d’Arcadie nourrit tous les arts, avec son apogée sur une période qui débute à la mort de Louis XIV, sous la régence de Philippe d’Orléans, couvre le règne de Louis XV et décline sous celui de Louis XVI ; soit, globalement, qui s’étend de 1715 à 1775.

Désigné comme « fêtes galantes », c’est aussi un genre pictural où abondent les tableaux d’Antoine Watteau, Jean-Baptiste Pater, Nicolas Lancret, Jean-Honoré Fragonard... Ce thème est au cœur du vocabulaire artistique rococo. Des musiciens participent à ces fêtes, donnent l’aubade, mènent le menuet ou l’air chanté dans une danse calme. La mélodie semble s’échapper parfois du tableau.

Aux motifs rustiques de scènes de bergerie des célèbres toiles de Jouy créées durant la seconde moitié du XVIII^e siècle répond, grandeur nature, le hameau de la reine au Trianon de Versailles : un village totalement en trompe-l’œil où ségayent moutons et animaux de basse-cour, pour les plaisirs de Marie-Antoinette et des ses suivantes. Mais les façades faussement rurales dissimulent salons et boudoirs à la mode...

Les attributs des conversations musicales intimes de cette vie, toute faite du calme et de la douceur du pastoralisme, sont la vièle et la musette (ces deux désignations sont historiquement préférées à « vielle à roue » et « musette de cour »), auxquelles sont associés par extension le hautbois, la flûte, le pardessus de viole, instruments qui peuvent se substituer comme indiqué la plupart du temps par le compositeur dans sa page de titre.

Par leur quantité et leur destination, ces pièces pour vièle et musette constituent un ensemble de répertoire tant significatif que pléthorique dans la musique du XVIII^e siècle, essentiellement en France. Pendant un siècle environ, des centaines de pièces sont composées pour cet instrumentarium que l’on trouve chez les « gens de qualité » et est pratiqué par nombre de nobles et de bourgeois.

À la vièle et à la musette président des principes organologiques et musicaux semblables : le bourdon et le son continu. Des cordes pour l’une, des tuyaux pour l’autre : une ou plusieurs notes sont constamment tenues, en fixant un horizon linéaire pour les mouvements de la

mélodie. La roue de la vièle tournée comme un archet continu, la poche comme réservoir d'air pour la musette permettent de ne jamais interrompre le flux musical qui s'écoule, encadré par les notes des bourdons. La corde « trompette » de la vièle repose sur un chevalet battant, le « chien », que les coups de poignet animent d'une stridulation rythmique idiomatique.

La vièle et la musette ont eu de grands interprètes, inspirateurs des compositeurs et dont les témoignages nous sont parvenus notamment par la gazette mensuelle du *Mercur de France*. Ainsi, on nous informe que durant les fêtes données au château de Chantilly en juillet 1728, en l'honneur du mariage du duc Henri IV de Bourbon, prince de Condé, avec la princesse Caroline de Hesse, les frères Danguy à la vièle et Charpentier à la musette ont accompagné les chansons et quadrilles bucoliques avec le personnel de la laiterie et des communs du château : « Les jardiniers formoient la troisième Quadrille. Ils avoient à leur tête le sieur Charpentier, habillé en jardinier, & le sieur Danguy, l'aîné, habillé en paysan ; l'un joüant de la Musette, & l'autre de la Vièle. » « La Dame Baptiste, Gouvernante de la Laiterie, accompagnée du sieur Danguy, le jeune, habillé en Paysan, joüant de la Vièle, paroissoit à la tête de la cinquième Quadrille... »

Deux Danguy, distingués comme « l'aîné » et « le jeune » : un même pseudonyme pour deux frères, de leur vrai nom de famille Bergeron, qui portent le même prénom : Étienne l'aîné, né à Versailles en 1704 et mort à Saint-Germain-en-Laye en 1789 ; Étienne le jeune, né en 1707, marié en 1726. Ils sont les fils de Guy Bergeron, déclaré « maître à danser ». Il semblerait que l'aîné soit l'« Illustre Danguy », célébré en son temps dans la dédicace de Joseph Bodin de Boismortier pour son *Œuvre soixante et dixseptième* :

« Toi dont la douce manivelle...

D'un instrument enseveli

Dans l'indigence et dans l'oubli

A trouvé le moyen facile

D'enchanter la Cour et la Ville... »

Cette Arcadie baroque, qui étend son rêve de nature et de galanteries des courtisans de Versailles aux aristocrates de province, regroupe dans sa principauté musicale des compositeurs, des interprètes et des luthiers de talent aux côtés de la noblesse qui cherche dans les arts un accomplissement comme « personnes de qualité ».

Ces musiques pastorales reflètent la légèreté et l'insouciance du baroque rococo, frisant parfois l'extravagance, usant de la virtuosité autant que de l'ornementation et de la souplesse mélodique. Les danses y trouvent naturellement leur place, mais, suivant l'esthétique du temps, évoluent vers une musique « pure » où l'invention et la conversation priment sur la chorégraphie qui se fait peu à peu oublier.

Une Arcadie, un Eden profane, une clairière baignée de lumière, dans un siècle où apparaissent les Lumières.

Les compositeurs et leurs œuvres

Louis Lemaire est formé à la maîtrise de la cathédrale de Meaux auprès de Sébastien de Brossard. Il est donc prédestiné à l'écriture vocale, qu'il illustre dans une large production de petits et grands motets. Avec soixante-six pièces, il est le compositeur le plus prolifique de la cantatille, forme réduite de la cantate française, pour une voix, un ou deux instruments et une basse continue. Souvent considérée comme une cantate rococo, elle est d'une concision (deux ou trois airs introduits par des récitatifs) qui permet une décoration mélodique intense, voire exubérante, dont la virtuosité vocale et la multiplication des ornements s'appliquent à des vers simples, une « fête galante » en miniature. Motets et cantatilles vont faire la gloire de Louis Lemaire au Concert spirituel, lors de quarante et une exécutions aux Tuileries entre 1729 et 1744.

La Musette, publiée en 1735, annonce son programme pastoral où musette rime avec herbe, cœur avec ardeur. Elle est destinée à trois parties instrumentales, où la musette

1 et la vièle 2 se répondent harmonieusement sur d'omniprésentes pédales de do à la basse continue, accordées aux bourdons.

Les Plaisirs champêtres, 2^e musette, œuvre publiée en 1743, présente une écriture et des effets similaires. Toutefois, Lemaire utilise un basson comme seconde voix de basse, une « basse de musette », chantante et dissociée de la ligne de basse continue. Les deux airs de cette cantatille sont de structure ABA et présentent une relation étroite au texte : A parle de la musette, B parle de Cloris. La partie A est conduite par la vièle et la musette ; la partie B fait divertissement, avec un dialogue entre voix et violon, où les harmonies peuvent s'échapper des contraintes liées aux bourdons.

Ravet ne nous est connu que comme virtuose de la vièle et est cité aux côtés de Bâton et de Danguy. Mais comme pour ce dernier, Ravet pourrait être un surnom, qui nous dissimulerait sa véritable identité...

Il est l'auteur de trois *Œuvres*, toutes dédiées à la vièle, publiées entre 1737 et 1755 environ. La première sonate de l'*Œuvre II*, *La Champêtre*, nous offre un paysage musical dans l'esprit de ces musiques pour la vièle. La mélodie est délicatement soulignée tant par les ornements au clavier que par les articulations réalisées en modulant la vitesse de la roue : *Gracieusement*. *Modérément* : la mélodie s'anime par le coup de poignet qui génère les stridulations du chien, s'élève comme le pas d'un danseur et rejoint l'univers de la virtuosité. L'instrument monodique devient harmonique grâce au jeu rapide des arpèges. Les *Menuets* jouent à la fois des alternances des deux voix instrumentales qui se répondent et se déduisent l'une de l'autre et de l'alternance majeur-mineur, procédé repris dans les *Tambourins*.

L'intérêt de Joseph Bodin de Boismortier pour la vièle et la musette parcourt ses compositions ; il leur fait une part belle dans un catalogue très fourni. Musicien et pédagogue, il écrit des pièces qui s'adressent à toutes sortes de formations, vocales comme instrumentales. Il crée une vraie ressource de pièces à effectifs réduits, convenant

aux salons et aux amateurs. Sa production est source de revenus, notamment d'édition, puisqu'il entend vivre de sa musique sans recourir à aucun mécène ni protecteur.

Les *Nouvelles Gentillesses Œuvre 100* sont publiées vers 1745, après les premières *Gentillesses* de 1731. Musette ou vièle, violon ou hautbois, avec la basse : une écriture à trois parties qui n'est pas sans évoquer le style italien, dans le *Gayement* initial au moins. *Gracieusement* délicatement ornementé, puis *Gayement* final qui cite le style des *Musettes* dansées nous rapprochent davantage de la musique française.

Jean-Baptiste Dupuits des Bricettes est un maître de musique important dans le Paris du milieu du XVIII^e siècle. Virtuose de la vièle comme du clavecin, compositeur et pédagogue, il assure son enseignement dans son « École publique de musique » à partir de 1753, dont il fait la publicité dans les gazettes. Il publie une source musicologique précieuse pour les viellistes : *Principes pour toucher la vièle* (1741), qu'il complète de différents recueils de sonates, amusements, suites d'amusements, pièces de caractère, dont bon nombre sont publiés la même année.

Les *Six Sonates ou Suites à deux vièles* de l'*Œuvre IV* sont des pièces de dimensions plus larges que celles de ses contemporains. L'écriture de l'école française du clavecin transparait. Dans les *Rondeaux* de la Sixième Sonate, la vièle 2 accomplit un rôle harmonique, qui s'affranchit des contraintes des bourdons. La vièle devient polymorphe, tenant autant du violon, de la flûte, du hautbois que du clavecin lui-même. L'instrument de la mythique Arcadie se fait chimère pour entrer au Panthéon des instruments baroques.

La Quatrième Suite de l'*Œuvre II*, *Amusemens en Duo pour les vièles, musettes, hautbois, flutes, violons*, est une suite de danses : les deux airs proposés ici font alterner binaire et ternaire pour un enchaînement qui nous ramène à un espace pastoral dans lequel la rusticité semble parfois arrêter le temps et les manières nouvelles.

Servais Bertin est l'auteur de nombreux recueils d'*Airs sérieux et à boire*. *Tu ne m'écoutes point Lisette* est extrait du *Premier Œuvre*. *Airs sérieux et à boire à une et deux*

voix, *Air pour la vielle et la musette et vaudevilles* (1736). Il s'agit d'un « vaudeville » (chanson si populaire qu'elle devient une rengaine, une voix-de-ville) préludé par une vièle et une musette. Tous les éléments sont puisés dans la mélodie chantée, l'habillage instrumental place les incises de phrase en style imitatif et les mélodies dans une écriture parallèle, où la galanterie l'emporte sur les mouvements mélodiques contraires. Le texte, propre à la pâmoison de l'interprète-auditeur-acheteur de ces recueils, est illustratif de l'innocence des bergeries.

Le recueil *Amusement champêtre ou les aventures de Cythère, chansons nouvelles à danser lesquelles se jouent sur la flûte, vielle, musette, violon, dédiée au beau sexe*, anonyme et non daté, appartient directement à l'univers collectif des musiques pastorales présentées dans ce programme. C'est l'air *L'Incrédule Bergère* qui précède *Le Berger innocent*. Si le berger est « innocent », la bergère est même « simplette »... La monodie ne trahit ni l'innocence ni la simplicité annoncées. Un charme opère, qui nous projette dans les fêtes galantes, les représentations de bergeries et de pastorales.

La contribution de Jean-François Boüin à la vièle est capitale avec sa méthode *La Vielleuse habile Œuvre III* (1761). À l'apogée de l'instrument, elle fait culminer l'évolution de la vièle en un demi-siècle et apporte des clés historiques pour l'interprétation de ses musiques. Boüin porte au plus haut niveau l'utilisation de la vièle sur toute sa tessiture, requérant une habileté qui doit échapper aux amateurs.

Le choix du titre de l'*Œuvre IV* (1763), *Les Amusements d'une heure et demy*, apparaît donc comme une amplification, pas seulement temporelle, d'*Amusements d'une heure Œuvre IV* publié par Charles Bâton en 1748. Clin d'œil ? Le *Largo* initial, grâce à la liberté de l'archet-roue, emprunte la mobilité de la phrase et de l'harmonie d'une pièce pour violon et basse continue.

Les Folies d'Espagne appartiennent à une longue tradition autour du thème des *Folias*, qui date du XV^e siècle. La ligne de basse soutient une mélodie simple, qui devient

prétexte à dix-huit variations brèves mais intenses, où se déploie une inventivité féconde sur un instrument injustement jugé comme passif : la vièle transcende ses capacités rythmiques, mélodiques, se déployant en cascades musicales. Progressivement, Boüin installe la vièle dans un rôle harmonique, simulant l'accord par des arpèges de plus en plus rapides, jusqu'à la dix-septième variation dont la notation en accords serait irréalisable sans recourir à un « trompe-l'oreille » très rococo...

La *Gavotte d'Amadis* prolonge cet esprit : elle est composée par François Rebel et François Francœur pour une reprise d'*Amadis* de Lully à Paris en 1759 avec une révision de la partition originale pour « compléter » l'opéra de Lully (créé en 1684) en le mettant au goût du jour. La popularité de cette gavotte, peut-être jouée et dansée lors de soirées et de bals, aura suscité l'intérêt de Boüin. Le couplet absent chez Boüin figure dans cette interprétation complétée.

Un *Menuet* suivi d'une variation conclut cette partition où Boüin s'exprime avec l'idiome du clavecin et apporte les accords d'harmonie à celui de la vièle.

MICHEL LEMEU

La Musette

Air :

Pour engager mon jeune Cœur,
Disoit la charmante Lisette,
Le fidelle Mirthil sur sa douce Musette,
Me chante chaque jour son amoureuse ardeur.

Les Rossignols de ce bocage
Mèlent leurs voix à ses accords touchants ;
Et la douceur de leur tendre ramage,
Nous invite à goûter mille plaisirs charmants.

Air :

Sur la naissante herbe,
Le Berger amoureux,
Au son de sa musette,
Chante ses tendres feux.
Pour rendre la Bergère
Sensible a ses tourments,
Il forme pour luy plaire
Les plus aimables chants.

Récitatif :

Mirthil enchanté de sa chaîne,
Épris du plus ardent amour,
Faisoit retentir de sa peine
Tous les échos d'alentour,
Cédant au penchant qui l'entraîne,
Pour mieux chanter l'objet,
Dont son cœur a fait choix,
De la tendre Musette,
Il emprunte la voix.

La Musette

Air:

To win my youthful heart,
Said the charming Lisette,
Faithful Mirthil with his sweet musette
Sings to me each day of his amorous ardour.

The nightingales of this grove
Blend their voices with his touching harmonies,
And the sweetness of their gentle warbling
Invites us to enjoy a thousand delightful pleasures.

Air:

On the new-grown grass,
The lovelorn shepherd
Sings of his gentle ardour
To the sound of the musette.
To make the shepherdess
Aware of his torment,
For her pleasure he creates
The most beautiful songs.

Recitative:

Mirthil, bewitched by his bonds
And smitten with the most ardent love,
Caused the air around him
To echo his pain;
To better sing the praises
Of his heart's choice,
He borrows the voice
Of the sweet-sounding musette.

Air :

Raisonnez ma Musette,
Célébrez mon ardeur,
C'est a vous d'être l'interprête
Des sentiments d'un tendre cœur.
Chantez les transports de mon âme,
Formez les plus aimables sons,
Que l'objet charmant qui m'enflâme
Triomphe en toutes vos chansons.

Les Plaisirs champêtres

Air :

Retentissez douces Musettes,
À ma voix unissez vos sons,
La Déesse de ces retraites
Est favorable à mes chansons.
Tendres Bergers,
Jeunes Bergeres,
Venez par vos danses légères
À la belle Cloris exprimer vos desirs.
Venez rendre hommage à ses charmes,
Et dans ces lieux,
Loin des allarmes
Faites regner les jeux et les plaisirs.

Récitatif :

C'étoit ainsi que Daphnis à l'ombrage
Célebroit la beauté qui regnoit dans son cœur,
Elle s'offre à ses yeux sous un naissant feuillage,
Il exprime en ces mots sa gloire et son bonheur.

Air:

Send forth your sound, my musette,
Celebrate my passion,
It is you who will express
The feelings of a tender heart.
Sing of my soul's transports,
Shape the most pleasing of sounds
So that the delightful object of my desire
May triumph in all your songs.

Les Plaisirs Champêtres

Air:

Sound forth, sweet-sounding musettes,
Blend your sounds with my voice;
The goddess of this refuge
Listens favourably to my songs.
Tender shepherds,
Young shepherdesses,
Come, and let your graceful dances
Convey your desires to fair Cloris.
Come, pay homage to her charms,
And in this place,
Far from all alarms,
May delight and pleasure reign.

Recitative:

Thus in bosky shade did Daphnis
Celebrate the beauty who reigned in his heart;
She revealed herself to him under burgeoning
branches
And he declared his glory and happiness in these
words:

Air :
 Dans ces agréables retraites
 Tout favorise nos desirs,
 Les aimables sons des Musettes
 Nous annoncent mille plaisirs.
 L'ombrage, les fleurs, la verdure
 Naissent exprès pour nous charmer ;
 Et les ruisseaux par leur murmure
 Semblent nous commander d'aimer.
 Regnez Cloris dans ce bocage.
 Les plaisirs volent sur vos pas,
 De l'amour vous êtes l'image,
 Tout languit où vous n'êtes pas.

Vaudeville – Tu ne m'écoutes point Lisette

Tu ne m'écoutes point Lisette,
 Quand je veux te parler d'amour,
 N'auras-tu jamais de retour
 Pour mon ardeur parfaite.
 Tu ne m'écoutes point Lisette,
 Quand je veux te parler d'amour.

Dans nos retraites l'on s'engage,
 De l'amour tout y sent les traits,
 Et tu méprises les attraits
 D'un si doux esclavage,
 Dans nos retraites l'on s'engage,
 De l'amour tout y sent les traits.

Ni mes soupirs ni ma constance
 Ne peuvent fléchir ta rigueur,
 Rien n'est égal à mon malheur,
 Je perds toute espérance.

Air:
 In this delightful refuge
 Everything favours our desire;
 The sweet sound of the musette
 Foretells a thousand pleasures.
 The shade, the flowers and their verdure
 Were created expressly for our delight;
 The gentle murmur of the brooks
 Seems to command us to love.
 Reign, o Cloris, in this bosky shade,
 Where pleasures haunt your steps;
 You are the very image of love,
 All languish without your presence.

Vaudeville – Tu ne m'écoutes point Lisette

You refuse to listen to me, Lisette,
 When I would talk to you of love.
 You will never reciprocate
 My perfect ardour.
 You refuse to listen to me, Lisette,
 When I would talk to you of love.

We converse of this in our refuge,
 Where signs of love are everywhere;
 And you scorn the attractions
 Of such sweet slavery;
 We converse of this in our refuge,
 Where signs of love are everywhere.

Neither my sighs nor my constancy
 Can weaken your resolve;
 There is no unhappiness greater than mine
 And I lose all hope.

Ni mes soupirs ni ma constance
Ne peuvent fléchir ta rigueur.

Amour soumetts cette inhumaine,
C'est à toi seul que j'ai recours,
Tu peux faire mes plus beaux jours,
Prends pitié de ma peine,
Amour soumetts cette inhumaine,
C'est à toi seul que j'ai recours.

Le Berger innocent

Tircis et Célimène,
Novices tous les deux,
S'entretenoient à peine,
N'osants lever les yeux :
On la nommoit Simplette,
Le Berger innocent,
Et seuls, dessus l'herbette,
Y dormoient fort souvent.

Un matin, qu'une mouche
Étoit dessus le sein
De l'aimable farouche,
Tircis y mit la main :
Ah ! quelle hardiesse,
Lui dit-elle, en courroux,
Si je veux qu'on lui laisse,
De quoi vous meslez vous ?

Les yeux pleins de colère,
Je le ballais d'abord,
Mais il sut si bien faire
Que je crus avoir tort :

Neither my sighs nor my constancy
Can weaken your resolve.

O Love, subjugate this inhuman woman,
It is to you alone that I can turn;
You can bring me the happiest of days,
Take pity on my pain.
O Love, subjugate this inhuman woman,
It is to you alone that I can turn.

Le Berger innocent

Tircis and Célimène,
Both inexperienced,
Scarcely conversed,
Not daring to raise their eyes:
She was called Simplette,
And the shepherd Innocent;
And they often slept alone
On the green grass.

One morning a fly
Landed on the bosom
Of the sweet and timid girl
And Tircis placed his hand on it:
Ah, what a liberty,
She said in anger,
What if I would that you leave me alone,
What are you meddling with?

Eyes filled with anger,
I first brushed his hand away,
But he handled things so well
That I thought I was wrong:

Pour le chasser, en vain
Je pris un soin extrême,
Car dès le lendemain,
Il y revint de même.

Je crois qu'il a la ruse
D'un Satan dans les mains,
Mon cœur tout bas l'excuse,
Quand tout haut je m'en plains :
Je veux, s'il est absent,
Le gronder à mon aise,
Mais dès qu'il est présent
Ma colère s'apaise.

Je me plais à lui dire
Qu'il sera rebuté,
Au moment qu'il soupire,
J'adoucis ma fierté :
On m'a dit que l'Amour,
De mon cœur est le maître,
S'il m'a joué ce tour,
Vraiment il est bien traître.

I took great pains,
To drive him away, but in vain-
For he returned
The next morning.

I firmly believe that
He has the devil's cunning,
My heart quietly forgives him
While I loudly protest:
If he be absent,
I would gladly scold him,
But when he is there
My anger is appeased.

I take pleasure in telling him
That I will turn him away
But the moment that he sighs
My pride dissolves within me.
I am told that Love
Is the master of my heart;
If he played this trick on me,
He is truly a traitor.

Translation: Peter Lockwood

RIC 448

