

# FRANCE



BAGPIPES OF CENTRAL FRANCE  
CORNEMUSES DU CENTRE

ERIC MONTBEL - JEAN BLANCHARD

MUSIQUES TRADITIONNELLES *d'aujourd'hui*  
TRADITIONAL MUSICS *& today*



UNESCO COLLECTION

## BAGPIPES IN FRANCE AND EUROPE

World known in its Scottish version, the bagpipe belongs to a surprising diverse group of instruments. Bagpipes are to be found all over Europe, both Eastern and Western, as well as in the South-mediterraneans.

Of all European countries, France is notable for the variety of its species of *cornemuses*. We find as many as sixteen different types of *cornemuses*, in both their "popular" and sophisticated forms. With each determinating period of history came different versions of the instrument, the newer ones simply adding themselves to the previously existing ones. Thus, a range of seven centuries of organological evolution became possible thanks to traditional music, truly a living academy, and to the skill of the great makers of the seventeenth and eighteenth centuries.

As early as the thirteenth century, medieval iconography reveals the existence of many different groups of instruments. However, one specimen seems common to both popular and sophisticated music throughout Europe. Still, the regional tendencies will cause the bagpipe to change its size and shape, each area bringing about a specific type of instrument for each region. Especially in the various districts of what is to be known as France, many specimens were elaborated, everchanging up to nowadays.

French *cornemuses* will again know a complete change between the sixteenth and eighteenth centuries. French nobility then takes a keen interest in the instrument. The *cornemuse* is

included in the refined, courtly repertoire. Makers like Jean Hotteterre considerably improves its quality — wider range, intricate key system, elaborate drones, a possible access to *staccato*. This perfected instrument, the *musette royale*, or *musette de cour*, will go out of style in the 1750's. Nevertheless, in France and abroad, many distinct regional bagpipes will inherit some of its organological improvements.

With time, the local evolution of each specific group of instruments will progressively define itself within a given area or district, right up to the present situation.

The many now existing *cornemuses*, however diverse, are all based on the same principles, with the same constitutional parts.

### GENERAL ORGANOLOGICAL PRINCIPLES

We find the same constitutional parts in all bagpipes : a supple and air-tight leather reservoir provided with pipes. One of these pipes, equipped with a valve, is used for blowing the air into the bag. The air is either directly mouth-blown or bellows-blown. The other pipes feeding from the air supply within the bag are sounding pipes.

The sounding pipes are equipped with single or double reeds. The longitudinal bore of these pipes are either conical, cylindrical or "conically-cylindrical".

Some pipes, while playing, produce a single uninterrupted note. They are known as drone-pipes and provide the accompaniment. The pipes producing melodic sounds are melodic-pipes. The amount of drones and melodic-pipes and their

arrangement on the bag is different for each species, and many combinations are possible.

Elaborate descriptions and inventories of existing bagpipes have been made by A. Baines (1960), T.H. Podnos (1974) and R. Leydi (1979). Among the various groups of bagpipes described by these authors, we would like to concentrate on the *cornemuses* of Central France, for these are the instruments used on this recording.

## BAGPIPES OF CENTRAL FRANCE

In his *Universal Harmony*, published in 1636, Marin Mersenne describes with great accuracy the *musette royale*, as well as two other more rustic specimen — the *chalémie* or *Shepherd's cornemuse*, and the *Cornemuse of Poitou*.

This mouth-blown *Shepherd's cornemuse* described by Mersenne has one melodic-pipe (*chalumeau* or *hautbois*) and two drone-pipes of different sizes. The bass-drone (*grand bourdon*) sounds two octaves below the melodic-pipe's or chanter's key note. It is three-jointed and has two tuning tenons. It rests on the player's left shoulder. The tenor-drone (*petit bourdon*) sounds one octave below the chanter's key note. Both tenor-drone and chanter are inserted side by side in a single stock. The chanter's bore is conical and equipped with a double reed. The drones have single tubular reeds.

Mersenne's description, established in 1636, is that of the French *cornemuses* or *musettes* still in use to the present day in the districts of Berry, Bourbonnais, Morvan, Nivernais and Basse-

Auvergne. This instrument has therefore survived through four centuries, only slightly changing its external features in regards to size and range. The bag is often covered with cloth and all pipes and stocks are elaborately decorated, for instance with wood-engraving, paint or lattice-work pewter. The chanter, with a range of a twelfth, is set into a particularly ornamented, rectangular stock called *box* or *head* (*boîte ou tête*). It is estimated that the oldest specimens to be found nowadays are from the eighteenth century. These are *cornemuses* of important size called *Grandes Bourbonnaises* by today's makers and players. They were described by French writer George Sand in her novel *Les Maîtres Sonneurs* (1853). This species was and is still played in Berry, Bourbonnais, Morvan and Basse-Auvergne.

An original bagpipe appeared in Basse-Auvergne in the second half of the nineteenth century. Near 1850, Joseph Bechonnet, living in Effiat at the "border" of Basse-Auvergne and Bourbonnais, transforms the above described instrument by adding a bellows, a system of metallic drone reeds and a third drone behind the chanter-stock and tuned in unison with the chanter's key note. Bechonnet's transformations, partly originating from the organological evolution of the *musette royale*, bring an equilibrium and a new stability to this version of the *cornemuse*, hence to be known as *musette Bechonnet*.

The *cornemuse of Poitou*, as described by Mersenne in 1636, in spite of its extinction from that province, seems to have given many of its characteristics to an instrument of a neighbouring region — the *chabrette du Limousin*. These two

species share the same type of multijointed chanter, with a lever-key protected by a perforated horn or bone made barrel called *lanterne* or *fontanelle*. The *chabrette*'s chanter has a range of a ninth. The bass-drone is set as to rest on the player's right arm. This bass-drone has a threecored first joint, the bores connected in series. This device shortens the drone. The *chabrette*'s originality, compared to its ancestor from Poitou, consists of a tenor-drone and a flat box-like chanter-stock similar to that of Mersenne's *shepherd's cornemuse*. We may also speak of the beauty and refinement of its workmanship. Pieces of mirror glass are set in the flat chanter-stock, and the entire instrument is mounted with horn, bone, pewter, lead, and covered with designs and symbols. Brass chains link the drone's joints.

Another *cornemuse*, Auvergne's *cabrette*, was created in the nineteenth century in the mids of the community of Auvergne's immigrants in Paris. Bellows-blown like the *musette royale*, it also has the same particular chanter-stock. On the other hand, the chanter has the conical bore of the popular instruments of Central France. The style of its music has a typical regional character and meant for virtuoso. In one and a half century, the *cabrette* has become the symbol of Auvergne's cultural identity, in Paris and in Auvergne alike.

## THE MUSICAL REALM OF THE BAGPIPE

Uninterrupted melodic lines and drones, produced by single and double reeds, without any possibility of changing intensity nor volume —

these are the characteristics of the instruments used on this recording.

The tone and continuous sound of the bagpipe take us back in history, at a time when the social function of music was different from today's.

Today's audience may feel discomfort and confusion upon hearing bagpipe music. One used to a melodic scale of equal temperament may be shocked by some seemingly flat or sharp notes. The effect caused by the uninterrupted sound, without pause nor rest for the ear before the ending of the musical performance brings us in a realm where music is obviously not simply to be heard. We may guess that it is rather meant to attend profane and sacred functions.

To counter-balance the impossibility of *phrasé*, of *staccato* and of changing of volume, the style calls for extremely elaborate gracing and melodic variation, a process unknown to the classical instrumentum.

The peculiar tone of the bagpipe, so foreign to the velvety smooth, over polished sounds we consume in most modern music, cannot be appreciated in terms of academic aesthetics. The quest of stronger harmonics through the combination of the sounding drones and chanter will bring about acoustic phenomena of considerable importance between each note of the melodic scale and the whole of the drones. To the listener, these acoustic phenomena — in contradiction with the unceasing, and timeless effort of the makers of classical instruments — will cause very strong sensation; going from frank rejection to passionate attraction; from nervous stimulation to a state of meditation. In this sense, one is deviated from formal hearing

of most sophisticated instruments, and rather experiences a sensation closer to that which is caused by a modern popular approach, like the various forms of rock music.

## SYMBOLICS OF THE CORNEMUSE

Makers of *cornemuse*, like most craftsmen of regional art, have created an endless variety of ornaments, choosing woods, graphical designs ; making each instrument as a unique model of a distinct group. The size of the *cornemuse* of Central France goes from the high pitched 25cm chanter to a lower pitched 65cm chanter.

Some *cornemuses* are plain and simple, the workmanship rather sober. Others are very heavily decorated, to a point where the wood is practically covered with a variety of materials such as pewter, lead, pieces of mirror glass, horn, bone, ivory, mother-of-pearl, paint and decalcomania. The design, mainly concentrated on the box-like chanter-stock, are a reminiscence of Catholic religious symbols — monstrances, cross, hearts, life-trees, stars and suns. Insignia of political authority — fleur de lys, imperial eagles, the "Marianne" of the French Republic. Symbols of the vegetable kingdom — flowers, leaves — plus an endless variety of aesthetic creations, seemingly originating from the makers imagination.

The *Grande Bourbonnaise* and the *chabrette du Limousin* are of these bagpipes often decorated

in different ways, with these more or less symbolic representations — clovers, fleurs de lys, cross bars, wild vines, of pewter or lead lattice-work. Also hearts, stars, monstrances, mirrors and brass chains. This redundant, superfluous device of protection — the material protection of pewter and lead ; the spiritual protection of religious or para-religious symbols — belongs to the poetical nature of this species of instrument. Their aesthetics is one of abondency, of surcharge.

Nevertheless, it would be hasty to consider these symbols as having a coherent religious meaning, considering the predominating symbolic of the *cornemuse* in itself. Obviously tinged with sexual, dionysian connotations, notions of vital breath, elements of the carnival cycle and popular religions, sole heirs of the pre-christian era.

Actually, very few of these instruments have direct religious involvement. Rather, the *cornemuses* play an essential part in popular festive events. Their symbolic meanings overlap and contradict themselves, which is quite misleading. The mixed intentions, the saturation of the meaning, bring us to a world of parody, of mischievously subversive complicity. Deliberately pointing out one direction, and leading astray.

Jean BLANCHARD  
Eric MONTBEL  
Translated by Robert AMYOT

JEAN BLANCHARD (J.B.) plays a musette in D, made by Bernard Blanc, dated 1986 ; a musette in G, made by Joseph Bechonnet (1820-1900), dated 1871 ; a fiddle with sympathetic strings adapted by René-Paul Blanchard.

- 1 PAR UN BEAU CLAIR DE LUNE : *E.M. musette in A, J.B. musette in D.*  
Air collected by C. Servettaz at Saint-Jean d'Aulps near 1880.
- 2 DESSUR LE PONT DU RHONE : *E.M. musette in A, J.B. musette in D.*  
Collected by E. Montbel from Mrs. Giraudier in 1978.
- 3 BOURRÉE DE BENOIT : *J.B. fiddle, E.M. chabrette in B flat.*  
Bourrée from Mr. Léon Lemet's fiddle repertoire. He himself learned it from Mr. Jean-Louis Benoit, another fiddler from Allanche.
- 4 LA COULEMELLE : *J.B. fiddle, E.M. chabrette in B flat.*  
LA GIATTE DU COUALHON : *J.B. fiddle, E.M. chabrette in B flat.*  
Learned from a melodeonist of Le Coualhon (Puy-de-Dôme).
- 5 LE RETOUR DU JARDINIER : *J.B. musette Bechonnet in G.*
- 6 N'AVEN TAN DANSA : *E.M. chabrette in A 415.*  
A favorite from the fiddlers of Corrèze's repertoire.
- 7 BOURRÉE DU MAUCONTEN : *E.M. chabrette in A 415.*  
Le Mauconten was a chabrette player who lived near Lubersac (Corrèze), famous for his bad temper and his anticlericalism.
- 8 SUR LE PONT D'AURON : *J.B. musette in D.*
- 9 LE JUIF ERRANT : *J.B. fiddle, E.M. chabrette.*  
Collected by J. Blanchard from Mr. Julien Chastagnol, fiddler from Chaumeil

ERIC MONTBEL (E.M.) plays a musette in A, made by Bernard Blanc, dated 1980 ; a chabrette in B flat, made by Thierry Boisvert, dated 1985 ; a chabrette in A 415, probably made by Louis Maury (1842-ca 1910), of Glanges (Haute-Vienne).

(Corrèze) (1971).

RÉVEILLONS RÉVEILLEZ : *J.B. fiddle, E.M. chabrette*.

Sung by Raymond Bonhomme, singer from Cantal (Recording Chant du Monde LDX 74635).

**[8] BRIOLAGE : *J.B. musette in D, E.M. musette in G.***

Plowing song, collected and noted by Edmond Augras in the district of Indre (L'Illustration Economique et Financière, 27 mars 1926).

**[9] MARCHE DE GAVINET - LES HUSSARDS DE LA GARDE : *E.M. chabrette in B flat, J.B. fiddle.***

Two marches heared by E. Montbel from Camillou Gavinet, of La Roche-l'Abeille, who learn them from his grand-father, Charles Gavinet (1864-1952), chabrette player and maker.

**[10] SUR LE BORD D'UNE FONTAINE : *E.M. chabrette in A 415.***

From chabrette player Rousseau's repertoire (1880-1943), of Lachaussade (Haute-Vienne). It was given to us by his son in 1979.

LA JOLIESSE : *E.M. chabrette in A 415.*

**[11] LES GATEAUX - LE ROI DE TORELORE : *J.B. musette Bechonnet in G.***

**[12] CHRÉTIENS RÉVEILLEZ-VOUS : *E.M. chabrette in B flat, J.B. fiddle.***

Canticle collected at Bort-les-Orgues (Corrèze), by Celor Pirkin, in the nineteenth century.

JARDIN D'AMOUR : *E.M. chabrette in B flat, J.B. fiddle.*

Noted by Julien Tiersot in Champsor (1895).

**[13] BOURRÉE DE THIERS : *E.M. musette in A, J.B. musette in D.***

Noted by J.B. Bouillet in Thiers, and published in the Album Auvergnat in 1853.

POLKA DE FORT-MARAIS : *E.M. musette in A, J.B. musette in D.*

**[14] LA CORNEILLE — LE VIRELOU : *J.B. musette Bechonnet in G.***

**[15] LE CHARIOT D'OR — BOURRÉE DU LAC : *E.M. musette in G, J.B. musette Bechonnet in G.***

MARIJEAN : *E.M. musette in G, J.B. musette Bechonnet in G.*

Dedicated to Marius Lutgerink, who inspired the first part.

LE VIEUX CANAL : *E.M. musette in G, J.B. musette Bechonnet in G.*

**[16] ADIEU LES FILLES DE MON PAYS — MAZURKA : *E.M. musette in G, J.B. musette in D.***

Airs collected in the province of Morvan and learned from Louis Jouvet.

**[17] LA TRICOTADA : *E.M. chabrette in B flat.***

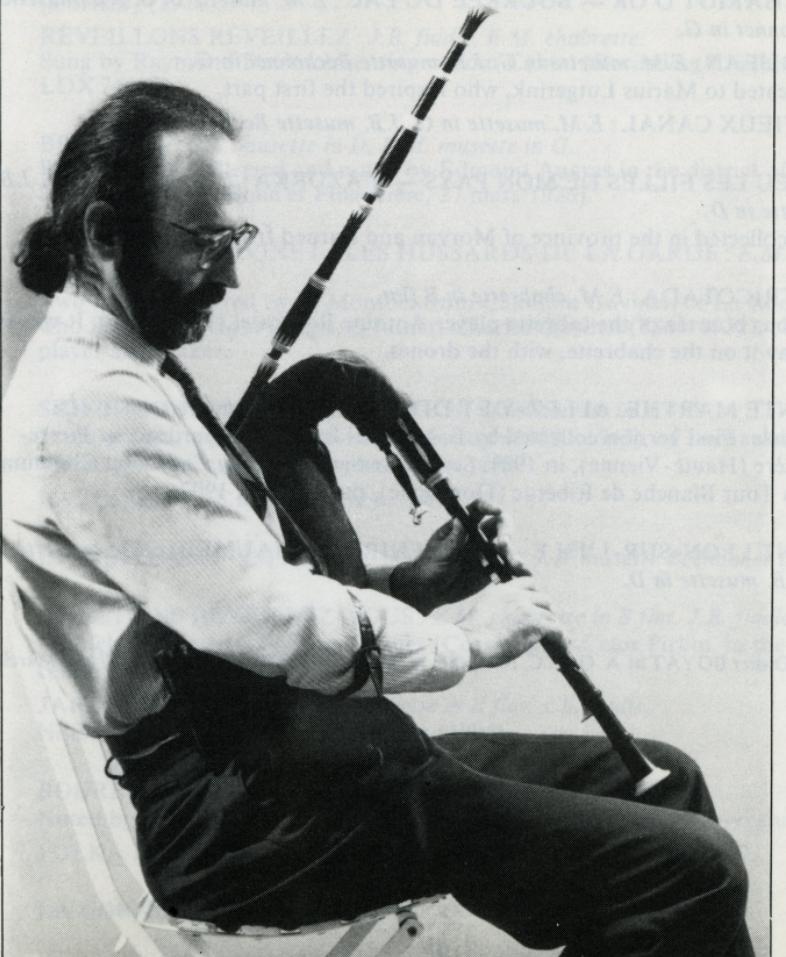
Famous bourrée of the cabrette player Antoine Bouscatel (1867-1945). It was fun to play it on the chabrette, with the drones.

**[18] SAINTE MARTHE, ALLEZ-Y ET DITES-LUI : *E.M. chabrette in A 415.***

Canticle. First version collected by E. Montbel from Mr. Bourdeau, at Pierre-Buffière (Haute-Vienne), in 1981. Second version noted by Casse and Chaminade at La Tour Blanche de Ribérac (Dordogne), published in 1902.

**[19] SAINT LEON-SUR-L'ISLE — SOUVENIR DE CHAUMEIL : *E.M. musette in G, J.B. musette in D.***

Recorded by Didier BOYAT at A. G. L. C. R. studio, in Bourg-en-Bresse, in October 1987 and March 1989.



Jean Blanchard, *musette Bechonnet*

## LA CORNEMUSE EN EUROPE ET EN FRANCE

De renommée mondiale sous sa forme écosaise, la cornemuse appartient à une famille d'instruments étonnamment diversifiée. Son aire de distribution géographique est constituée principalement par l'Europe dans son ensemble et par les pays voisins de la Méditerranée.

La France est l'un des pays d'Europe les plus riches en types différents de cornemuses. On y dénombre 16 variétés de cornemuses, tant populaires que savantes. Depuis l'époque médiévale, chaque étape de l'histoire ou presque, nous a légué une forme de l'instrument, sans pour autant faire disparaître les cornemuses antérieures, et l'ensemble nous offre la perspective de sept siècles d'évolution organologique, grâce au conservatoire vivant que constituent les musiques traditionnelles, ainsi qu'au savoir-faire des facteurs savants des XVII<sup>e</sup>me et XVIII<sup>e</sup>me siècles.

Si au XIII<sup>e</sup> siècle l'instrument, d'après le témoignage de l'iconographie médiévale, semble avoir déjà des formes différentes, un stéréotype paraît répandu dans la plupart des régions d'Europe et dans toutes les formes de musique, populaires et savantes. La cornemuse va, par la suite, se diversifier, en milieu populaire, dans chacune de ces mêmes régions et notamment dans celles qui constituent maintenant la France, trouvant chaque fois une forme nouvelle, et ce jusqu'à la période contemporaine.

La cornemuse va connaître également une profonde évolution entre les XVI<sup>e</sup>me et XVIII<sup>e</sup>me siècles, cette fois intégrée aux ensembles de

musique savante et très prisée de la noblesse. Les facteurs, tel Jean Hotteterre, vont modifier considérablement les possibilités de l'instrument : tessiture augmentée, adjonction d'une clette évoluée, invention d'un système élaboré de bourdons et de possibilité de staccato. Cette forme savante de l'instrument, *musette royale* ou *musette de cour*, tombe en désuétude vers 1750, mais plusieurs formes populaires postérieures vont hériter d'une partie de ses évolutions organologiques, et ce au-delà des frontières nationales.

La diversification se fait au sein de grands groupes d'instruments dont l'aire de répartition se délimite peu à peu, pour arriver à la situation contemporaine.

Les nombreuses cornemuses existantes, dans leur diversité, sont toutes conçues sur les mêmes principes, et comportent les mêmes organes essentiels.

## PRINCIPES GÉNÉRAUX DE FONCTIONNEMENT

Les instruments "cornemuses" comportent toujours les mêmes éléments constitutifs : un réservoir d'air, sac souple, étanche et muni de tuyaux. Un de ces tuyaux, pourvu d'une soupape, sert à l'alimentation du réservoir. L'air est introduit par le musicien soit directement par la bouche, soit à l'aide d'un soufflet. Les autres tuyaux, eux-mêmes alimentés par le sac, servent à la production sonore.

Les tuyaux sonores sont équipés d'anches simples ou doubles. Ils sont percés longitudinale-

ment de trous cylindriques, coniques ou cylindroconiques.

Ces tuyaux émettent en cours de jeu, soit une note continue et ce sont alors les tuyaux-bourdons qui réalisent l'accompagnement, soit une mélodie et ce sont les tuyaux mélodiques. Le nombre et la disposition sur le sac des tuyaux-bourdons et tuyaux mélodiques sont variables, et de multiples combinaisons sont possibles. L'inventaire et la description des modèles existants dans le monde ont déjà fait l'objet de travaux remarquables, notamment par A. Baines (1960), T.H. Podnos (1974) et R. Leydi (1979). Parmi les nombreuses familles de cornemuses décrites par ces auteurs, le groupe des instruments des régions centrales de France retiendra notre attention : c'est cette famille de cornemuse qui est utilisée dans cet enregistrement.

## LES CORNEMUSES DES RÉGIONS CENTRALES DE LA FRANCE

Dans son *Harmonie Universelle*, publiée en 1636, Marin Mersenne décrit très précisément la *musette royale*, ainsi que deux modèles de cornemuses d'aspect plus populaire : la "chalémie ou cornemuse des bergers", et la "cornemuse de Poitou".

La *cornemuse des bergers* décrite par Mersenne, gonflée à la bouche, comporte un tuyau mélodique, le *chalumeau*, et deux tuyaux-bourdons de longueurs différentes. Le *grand bourdon* qui sonne deux octaves au-dessous de la note fondamentale du chalumeau, est porté sur l'épaule gauche du musicien, il est divisé en trois seg-

ments, dont deux coulissent pour l'accordage. Le *petit bourdon*, sonnant une octave en dessous de la fondamentale, est parallèle au chalumeau. Tous deux sont fixés dans une même souche. Le chalumeau, de perce conique, est équipé d'une anche double ; et les bourdons, eux, d'anches simples.

La description de Mersenne, établie en 1636, s'applique aux cornemuses, ou *musettes*, utilisées de nos jours dans les régions du Berry, Bourbonnais, Morvan, Nivernais et Basse-Auvergne. Cet instrument a donc traversé quatre siècles, en subissant de très légères modifications qui portent essentiellement sur l'aspect extérieur et sur la diversification des tailles et tonalités. Le sac est souvent protégé par un tissu, et tous les tuyaux et souches font l'objet d'un travail de décoration, à base de gravure du bois, de peinture ou d'incrustation d'étain très élaborées. La souche qui porte le chalumeau ou *hautbois* dont la tessiture est d'une douzième, est appelée *boîte* ou *tête*. C'est l'emplacement privilégié pour la décoration.

On estime que les instruments les plus anciens de ce type conservés de nos jours remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de cornemuses de grande taille désignées comme "grandes bourbonnaises" par les musiciens et fabricants contemporains. Ce sont les instruments décrits par George Sand dans son roman *Les Maîtres sonneurs* (1853). Ce type d'instrument a été utilisé dans les régions du Berry, du Bourbonnais, du Nivernais, du Morvan et de Basse-Auvergne.

En Basse-Auvergne, une cornemuse originale est apparue dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Vers 1850, Joseph Bechonnet, installé à

Effiat à la frontière de la Basse-Auvergne et du Bourbonnais, adapte aux cornemuses décrites ci-dessus un soufflet pour l'alimentation en air, un système d'anches métalliques pour les bourdons et un troisième bourdon, fixé lui aussi sur la boîte et accordé à l'unisson de la note fondamentale du hautbois. Les modifications apportées par Bechonnet, dont tout laisse à penser qu'elles sont héritières en partie des évolutions organologiques des musettes royales, apportent un équilibre sonore et une fiabilité nouvelle à ce type de cornemuse, connu dorénavant sous le nom de *musette Bechonnet*.

La *cornemuse de Poitou* décrite en 1636 par Mersenne, si elle a complètement disparu de cette région, semble avoir légué de nombreux éléments à un instrument diffusé sur une région voisine, la *chabrette du Limousin*. Ces deux cornemuses ont en commun un hautbois, constitué de plusieurs segments, qui porte une clé recouverte par une *lanterne* ou *fontanelle* de corne ou d'os. Le hautbois de la chabrette a une tessiture d'une neuvième. Le gros bourdon, implanté latéralement sur le sac, repose sur le bras. La première partie de ce bourdon est traversée par une perce triple, repliée en "S", qui en réduit l'encombrement. L'originalité de la chabrette, par rapport à son aïeule du Poitou, tient à la présence d'un petit bourdon et d'un boîtier-tête emprunté à la *cornemuse de berger* décrite par Mersenne, mais aussi à la décoration particulièrement riche de toutes ses parties. La boîte est incrustée de miroirs et l'instrument entier est recouvert de bagues de corne, d'os, d'étain et de plomb, de dessins, de signes ; les bourdons sont reliés par des chaînes de laiton.

La *cabrette auvergnate* enfin, est l'instrument imaginé au XIX<sup>e</sup> siècle au sein de la communauté auvergnate émigrée à Paris. Elle emprunte directement à la *musette royale* son soufflet et sa boîte caractéristique et y adapte le hautbois à perce conique des cornemuses populaires du Centre, ainsi qu'un style de jeu à caractère populaire, très virtuose. Elle est devenue en un siècle et demi l'instrument-phare de l'identité auvergnate, tant dans la capitale qu'en Auvergne même.

## LE TIMBRE ET L'UNIVERS MUSICAL DES CORNEMUSES

Les caractéristiques musicales des instruments présentés dans cet enregistrement sont l'émission permanente de son sans possibilité d'effet d'intensité, la présence continue des bourdons et le mélange des anches simples et doubles.

Le *timbre* et l'émission ininterrompue du son renvoient à une époque où la musique occupait dans la vie une place différente. Telle qu'elle est vécue, jouée et vendue dans la société contemporaine, la musique est devenue un simple produit de divertissement.

La hauteur respective des notes perçues par l'auditeur habitué à la gamme à tempérament égal, jette le trouble dans ses critères d'appréciation de la *justesse* d'interprétation. L'émission sonore continue, ne laissant la place à aucun repos, aucun silence pour l'oreille avant la fin de la pièce musicale, nous entraîne dans un univers où la musique, de toute évidence, n'est pas faite

seulement pour être écoutée, mais aussi et surtout pour accompagner d'autres fonctions dont on devine les caractères sacrés ou profanes.

Pour pallier l'impossibilité de phrasé, de jeu staccato ou de modulation de l'intensité, les styles de jeu explorent les possibilités d'ornementation, de variation mélodique et renvoient à des univers musicaux différents de ceux d'un instrumentarium classique.

Le grain de la cornemuse, si éloigné des sons veloutés, lisses, purs que nous consommons dans la plupart des types contemporains de musique, ne peut être dépeint en terme d'esthétique académique. La volonté de renforcer les sons harmoniques des bourdons et hautbois provoque des frottements acoustiques puissants entre chaque note de l'échelle mélodique et l'ensemble des bourdons. Ces phénomènes qui vont à l'encontre des efforts incessants des facteurs d'instruments classiques depuis plusieurs siècles, créent chez l'auditeur des sentiments forts, pouvant aller du rejet à l'adhésion passionnée. Les sonorités des cornemuses, la présence de bourdons, le jeu *legato obligato* sont propres à déclencher un état d'excitation ou de recueillement qui les éloignent de l'aspect musical lisse de la plupart des instruments savants et les rapprochent de l'*effet* recherché dans des musiques populaires contemporaines, comme les différentes formes de musique rock.

## SYMBOLIQUE DES DÉCORS

Les fabricants de cornemuse, comme la plupart des producteurs d'art populaire, ont multiplié les variantes et les inventions et décliné à l'infini

les décos, faisant de chaque instrument un objet unique inscrit dans une série. L'essence des bois, les matériaux de décoration, les motifs, les dimensions varient. Pour les cornemuses des régions du Centre, la longueur du hautbois varie de 25cm pour les plus aigus à 65cm pour les plus graves.

La densité des éléments de décors oscille entre un grand dépouillement sans aucun rajout au matériau de base et une surcharge extrême où les éléments de bois sont entièrement recouverts de matériaux très divers : étain, plomb, miroirs, corne, os, ivoire, marquetterie, nacre, peinture, décalcomanies. Les motifs repérables, concentrés pour la plupart sur la boîte, font appel au registre des symboles religieux catholiques : ostensoris, croix, coeurs, arbres de vie, étoiles, soleils ; aux signes du pouvoir politique : fleur de lys, aigles impériales, Marianne républicaine ; aux représentations du monde végétal : fleurs et feuilles ; enfin à des créations esthétiques semblant relever de la pure imagination du fabricant.

Ainsi, les *grandes bourbonnaises*, ou les *chabrettes du Limousin* sont-elles souvent décorées de motifs divers, puisés dans ce répertoire de signes plus ou moins symboliques : trèfles, fleurs de lys, croisillons, rameaux, d'étain ou de plomb, mais aussi coeurs, étoiles, arbres de vie, ostensoris, miroirs et chaînes. Cette redondance des protections, protection physique de l'étain et du plomb, protection symbolique des signes religieux ou para-religieux, participe de l'effet poétique de ces instruments. Leur beauté tient en grande partie à l'abondance, à la surcharge des signes.

Il est toutefois hasardeux de voir dans ces signes une cohérence de sens religieux, compte tenu des dimensions symboliques globales de l'instrument lui-même qui renvoie en permanence à des connotations érotiques, dionysiaques, aux notions de souffle vital, aux éléments du cycle de Carnaval et des religions populaires hérétiques d'une période antérieure au catholicisme.

Sauf exception, ces instruments n'ont pas de vocation religieuse affirmée mais plutôt un rôle

essentiel dans les fêtes et divertissements, populaires et laïcs. Ces cornemuses des régions du Centre sont porteuses de significations superposées, complémentaires et contradictoires. Les messages entremêlés, la saturation des sens, nous transportent plutôt dans l'univers de la parodie, de l'artifice, de l'allégeance malicieuse et subversive, qui cite pour mieux détournier.

Jean BLANCHARD  
Eric MONTBEL

JEAN BLANCHARD (J.B.) joue sur une musette en ré de Bernard Blanc, datée de 1986, sur une musette en sol de Joseph Bechonnet (1820-1900), datée de 1871, et sur un violon à cordes sympathiques adaptées par René-Paul Blanchard.

[1] PAR UN BEAU CLAIR DE LUNE : *E.M. musette en la, J.B. musette en ré*.  
Mélodie recueillie par C. Servettaz à Saint-Jean d'Aulps, vers 1880.

DESSUR LE PONT DU RHONE : *E.M. musette en la, J.B. musette en ré*.  
Recueilli par E. Montbel auprès de Madame Giraudier en 1978.

[2] BOURRÉE DE BENOIT : *J.B. violon, E.M. chabrette en si b*.  
Bourrée du répertoire de violon de Monsieur Léon Lemet. Il la tient lui-même de Monsieur Jean-Louis Benoit, autre violoniste d'Allanche.

LA COULEMELLE : *J.B. violon, E.M. chabrette en si b*.

LA GIATTE DU COUALHON : *J.B. violon, E.M. chabrette en si b*.  
Du répertoire d'un accordéoniste diatonique du Coualhon (Puy-de-Dôme).

[3] LE RETOUR DU JARDINIER : *J.B. musette Bechonnet en sol*.

[4] LADERITITOU : *E.M. musette en sol, J.B. musette en ré*.  
Valse du répertoire de Jean Segurel.

POLKA DU LAC : *E.M. musette en sol, J.B. musette en ré*.

[5] N'AVEN TAN DANSA : *E.M. chabrette en la 415*.  
Mélodie favorite du répertoire des violonistes de Corrèze.

BOURRÉE DU MAUCONTEN : *E.M. chabrette en la 415*.  
Le Mauconten était un chabretaire des environs de Lubersac (Corrèze), célèbre pour son mauvais caractère et son anticléricalisme.

[6] SUR LE PONT D'AURON : *J.B. musette en ré*.

ERIC MONTBEL (E.M.) joue sur une musette en la de Bernard Blanc, datée de 1980, sur une chabrette en si b de Thierry Boisvert, datée de 1985, et sur une chabrette en la 415 attribuée à Louis Maury (1842-ca 1910), de Glanges (Haute-Vienne).

[7] LE JUIF ERRANT : *J.B. violon, E.M. chabrette*.  
Recueilli par J. Blanchard auprès de Monsieur Julien Chastagnol, violoniste à Chaumeil (Corrèze) en 1971.

RÉVEILLONS RÉVEILLEZ : *J.B. violon, E.M. chabrette*.  
Chanté par Raymond Bonhomme, chanteur du Cantal (Disque Chant du Monde LDX 74635).

[8] BRIOLAGE : *J.B. musette en ré, E.M. musette en sol*.  
Chant de labour noté dans le département de l'Indre par Edmond Augras (L'Illustration Economique et Financière, 27 mars 1926).

[9] MARCHE DE GAVINET — LES HUSSARDS DE LA GARDE : *E.M. chabrette en si b, J.B. violon*.  
Deux marches que Camillou Gavinet, de la Roche-l'Abeille a jouées à E. Montbel. Il les tenait lui-même de son grand-père, chabretaire et fabricant de chabrettes, Charles Gavinet (1864-1952).

[10] SUR LE BORD D'UNE FONTAINE : *E.M. chabrette en la 415*.

Du répertoire du chabretaire Rousseau (1880-1943), de Lachaussade (Haute-Vienne). Elle nous a été transmise par son fils en 1979.

LA JOLIESSE : *E.M. chabrette en la 415*.

[11] LES GATEAUX — LE ROI DE TORELORE : *J.B. musette Bechonnet en sol*.

[12] CHRÉTIENS, RÉVEILLEZ-VOUS : *E.M. chabrette en si b, J.B. violon*.  
Cantique recueilli à Bort-les-Orgues (Corrèze), par Celor Pirkin, au XIX<sup>e</sup> siècle.

JARDIN D'AMOUR : *E.M. chabrette en si b, J.B. violon*.  
Noté par Julien Tiersot dans le Champsor en 1895.

[13] BOURRÉE DE THIERS : *E.M. musette en la, J.B. musette en ré*.  
Notée à Thiers par J.B. Bouillet, et publiée dans l'Album Auvergnat en 1853.

POLKA DE FORT-MARAIS : *E.M. musette en la, J.B. musette en ré*.

- [14] LA CORNEILLE — LE VIRELOU : *J.B. musette Bechonnet en sol.*
- [15] LE CHARIOT D'OR — BOURRÉE DU LAC : *E.M. musette en sol, J.B. musette Bechonnet en sol.*  
MARIJEAN : *E.M. musette en sol, J.B. musette Bechonnet en sol.*  
Dédicé à Marius Lutgerink, inspirateur de la première partie.  
LE VIEUX CANAL : *E.M. musette en sol, J.B. musette Bechonnet en sol.*
- [16] ADIEU LES FILLES DE MON PAYS — MAZURKA : *E.M. musette en sol, J.B. musette en ré.*  
Mélodies recueillies en Morvan et transmises par Louis Jouvet.
- [17] LA TRICOTADA : *E.M. chabrette en si b.*  
Une fameuse bourrée du cabretaire Antoine Bouscatel (1867-1945). Il était amusant de la jouer à la chabrette, avec un soutien de bourdons.
- [18] SAINTE MARTHE, ALLEZ-Y ET DITES-LUI : *E.M. chabrette en la 415.*  
Cantique. Première version recueillie par E. Montbel auprès de Monsieur Bourdeau à Pierre-Buffière (Haute-Vienne) en 1981.  
Deuxième version notée par Casse et Chaminade à la Tour Blanche de Ribérac (Dordogne), publiée en 1902.
- [19] SAINT LÉON-SUR-L'ISLE — SOUVENIR DE CHAUMEIL : *E.M. musette en sol, J.B. musette en ré.*

Enregistré par Didier BOYAT au studio A.G.L.C.R. de Bourg-en-Bresse, en octobre 1987 et mars 1989.

Nos remerciements à / Our thanks to : Pierre IMBERT, Olivier DURIF, Christian OLLER, Camillou GAVINET, Louis JOUVET, Michel DE LANNOY.





Jean Blanchard, *musette Bechonnet*  
Eric Montbel, *musette en sol, 16 pouces*

Photos : Christian GANET  
Cover design / Maquette : Jacques BLANPAIN

ENGLISH COMMENTARY INSIDE  
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS  
A L'INTÉRIEUR

TRADITIONAL MUSICS OF TODAY

# FRANCE

## BAGPIPES OF CENTRAL FRANCE

JEAN BLANCHARD - ERIC MONTBEL

[1]	PAR UN BEAU CLAIR DE LUNE (trad.)** DESSUR LE PONT DU RHÔNE (trad.)**	3'22
[2]	BOURRÉE DE BENOÎT (trad.)* LA COULEMELLE (J. Blanchard) LA GIATTE DU COUALHON (trad.)*	2'56
[3]	LE RETOUR DU JARDINIER (J. Blanchard)	2'15
[4]	LADERITITOU (trad.)** POLKA DU LAC (E. Montbel)	3'10
[5]	N'AVEN TAN DANSA (trad.)** BOURRÉE DU MAUCONTEN (trad.)**	2'55
[6]	SUR LE PONT D'AURON (J. Blanchard)	3'22
[7]	LE JUIF ERRANT (trad.)* RÉVEILLONS RÉVEILLEZ (trad.)*	2'37
[8]	BRIOLAGE (trad.)*	2'49
[9]	MARCHE DE GAVINET (trad.)** LES HUSSARDS DE LA GARE (trad.)**	2'18
[10]	SUR LE BORD D'UNE FONTAINE (trad.)** LA JOLIESSE (E. Montbel)	5'36

\* Arrangement: JEAN BLANCHARD —

Edited by UNESCO and AUVIDIS - 12, av. M. Thorez 94200 IVRY-SUR-SEINE (FRANCE) with the support of the FRENCH MINISTRY OF CULTURE and in collaboration with



D 8202

AD 090



MUSIQUES TRADITIONNELLES D'AUJOURD'HUI

# FRANCE

## CORNEMUSES DU CENTRE

[11]	LES GATEAUX (J. Blanchard) LE ROI DE TORELORE (J. Blanchard)	2'49
[12]	CHRÉTIENS RÉVEILLEZ-VOUS (trad.)** JARDIN D'AMOUR (trad.)**	3'09
[13]	BOURRÉE DE THIERS (trad.)* POLKA DE FORT-MARAI (E. Montbel)	2'54
[14]	LA CORNEILLE (J. Blanchard) LE VIRELOU (J. Blanchard)	3'03
[15]	LE CHARIOT D'OR (E. Montbel) BOURRÉE DU LAC (E. Montbel) MARIJEAN (J. Blanchard) LA VIEUX CANAL (J. Blanchard)	3'51
[16]	ADIEU LES FILLES DE MON PAYS (trad.)* MAZURKA (trad.)*	3'19
[17]	LA TRICOTADA (trad.)**	1'41
[18]	SAINTE MARTHE. ALLEZ-Y ET DITES-LUI (trad.)**	2'23
[19]	SAINT LEON-SUR-L'ISLE (E. Montbel) SOUVENIR DE CHAUMEIL (J. Blanchard)	3'01

\*\* Arrangements: ERIC MONTBEL

Édité par l'UNESCO et AUVIDIS - 12, av. M. Thorez 94200 IVRY-SUR-SEINE (FRANCE) avec l'appui du MINISTÈRE FRANÇAIS DE LA CULTURE et en collaboration avec le

INTERNATIONAL MUSIC



ONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE  
COUNCIL