Airs nouveaux pour cornemuses modernes

(New tunes for modern bagpipes)

Cassandre Balosso-Bardin
Fondatrice et directrice de la International Bagpipe Organisation
Sonneuse et professeur de musicologie culturelle
KU Leuven

Eric Montbel
Sonneur, chercheur et compositeur
Aix-Marseille-Université

L'ouvrage *Le Printemps des Sonneurs* réunit des mélodies composées récemment pour « Cornemuses du Centre France » et autres cornemuses européennes en Sol, à perce conique. Ces cornemuses sont connues aussi sous les noms de « 16 pouces », « musette », « musette Béchonnet », « cornemuse flamande » ou « Europipe ». Les nombreux contributeurs, sonneurs renommés, viennent de toute l'Europe occidentale : France, Belgique, Allemagne, Pays-Bas et Royaume-Uni. Tous ont en commun de jouer un instrument considéré aujourd'hui comme paneuropéen, partageant des caractéristiques communes qui permettent au répertoire de transcender les frontières et d'être joué sur un large territoire. Bien entendu, chacun d'entre eux colore sa musique et ses compositions avec les caractères de son héritage musical, mais ces éléments de style peuvent être partagés, au-delà de leurs traditions locales.

Si chaque fabricant contemporain, qu'il soit britannique, belge, français, italien ou allemand, a créé un instrument unique qui s'insère dans sa propre tradition, tous dérivent d'un type commun de cornemuse dont l'origine remonte aux fabricants du XIXe siècle dans le Massif Central, en France : Sautivet (1798-1867) à Plaimpied, Dechaud (1829-1904) à Commentry, Béchonnet (1820-1900) à Effiat, Debarbat (1866-1924) à Commentry, Amadieu (1804-1877) à Paris/Auvergne, Meillet (né en 1838) à Varennes. Les instruments de Dechaud par exemple, se caractérisaient par une perce étroite qui permettait une tessiture d'une octave et d'une quarte, avec une sous-tonique proche du demi-ton. Les bourdons n'étaient plus utilisés sur son instrument, comme c'était l'usage pour certaines cornemuses en Centre-France, au XIXe siècle et au début du XXe siècle.

This volume brings together melodies recently composed for «Centre France Bagpipes» and other European bagpipes in G, with conical bore. These bagpipes are also known as «16-inch», «musette» «Béchonnet musette», «Flemish bagpipe», or «Europipe». The numerous contributors, renowned pipers, come from all over Western Europe: France, Belgium, Germany, the Netherlands, and the United Kingdom. They all share in common playing an instrument now considered pan-European, sharing common characteristics that allow the repertoire to transcend borders and be played across a wide territory. Of course, each of them colors their music and compositions with the character of their musical heritage, but these stylistic elements can be shared beyond their local traditions.

While each contemporary maker, whether British, Belgian, French, Italian, or German, has created a unique instrument that fits within their own tradition, all derive from a common type of bagpipe whose origins trace back to 19th-century makers in the Massif Central, France: Sautivet (1798-1867) at Plaimpied, Dechaud (1829-1904) at Commentry, Béchonnet (1820-1900) at Effiat, Debarbat (1866-1924) at Commentry, Amadieu (1804-1877) in Paris/Auvergne, Meillet (born 1838) at Varennes. Dechaud's instruments, for example, were characterized by a narrow bore that allowed a range of an octave and a fourth, with a subtonic close to a semitone. Drones were no longer used on his instrument, as was the custom for certain Centre-France bagpipes in the 19th and early 20th centuries.

Joseph Béchonnet est le plus connu de ces fabricants. Il fut un joueur de musette[1] virtuose et inventif, actif de 1846 à 1900. Installé à Effiat, en Basse-Auvergne, il fabriquait des instruments allant du simple modèle d'amateur aux instruments les plus décorés, avec trois bourdons, des tuyaux en ébène, des bagues en ivoire, des incrustations de nacre et des sacs richement décorés. C'était un facteur réputé dans toute la France et il fut même sollicité pour restaurer au moins une musette baroque, aujourd'hui conservée au Musée de la Musique à Paris[2]. Il vendait ses instruments à des clients proches ou lointains, et les musiciens confirmés s'adressaient souvent à lui pour échanger leur instrument, restituant leur ancienne cornemuse et ne payant que la différence de prix. A sa mort, ses outils furent transférés dans la ville voisine de Jenzat, où les cornemuses de type « Béchonnet » continuèrent à être fabriquées par Pajot Fils[3].

Joseph Béchonnet is the best known of these makers. He was a virtuosic and inventive musette player[1], active from 1846 to 1900. Based in Effiat, in Lower Auvergne, he made instruments ranging from simple amateur models to the most decorated instruments, with three drones, ebony pipes, ivory rings, mother-of-pearl inlays, and richly decorated bags. He was a renowned maker throughout France and was even called upon to restore at least one baroque musette, now preserved at the Music Museum in Paris[2]. He sold his instruments to near and distant customers, and experienced musicians often approached him to exchange their instrument, returning their old bagpipe and paying only the price difference. Upon his death, his tools were transferred to the neighboring town of Jenzat, where «Béchonnet» type bagpipes continued to be made by Pajot Fils[3].

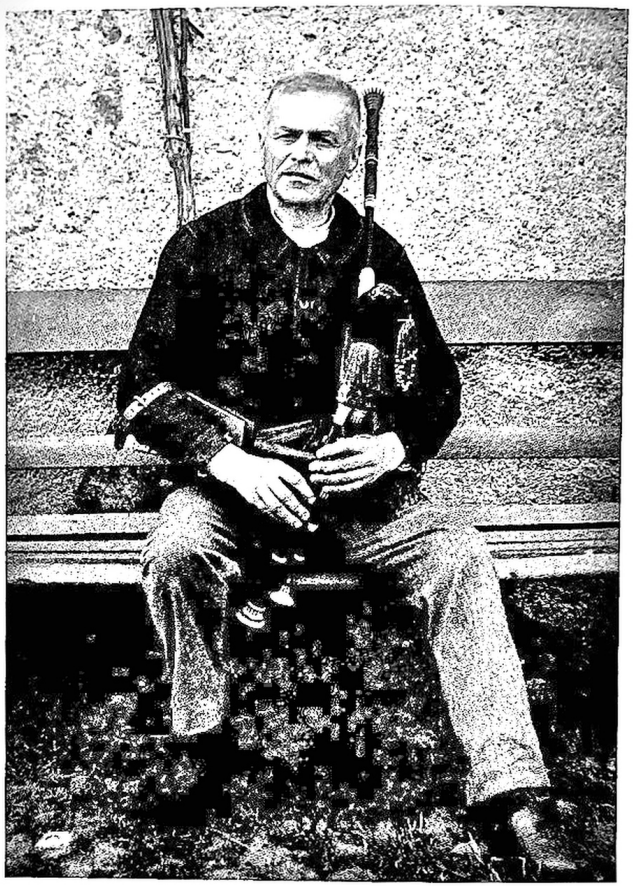

Photo col. J. Bardot.
Joueur de musette Meillet, environs de Charolles (Saône-et-Loire), vers 1930. Meillet père et fils, de Varennes (Allier), apparaissent comme « fabricants de cornemuses » en 1865. Leurs instruments, à bouche ou à soufflet, s'inspiraient des musettes de Joseph Béchonnet.
Musette player Meillet, around Charolles (Saône-et-Loire), circa 1930. Meillet father and son, from Varennes (Allier), appear as «bagpipe makers» in 1865. Their instruments, mouth-blown or with bellows, were inspired by Joseph Béchonnet's musettes.

[1] « Musette » est employé ici dans le sens de cornemuse populaire, tel que le mot était en usage au XIXe siècle en France, alors que « musette » renvoie aujourd'hui à la cornemuse baroque et savante des Cours de France au XVIIIe siècle. 'Musette' is used here in the sense of a popular bagpipe, as the word was used in 19th-century France, whereas "musette" today refers to the baroque and learned bagpipes of the French courts in the 18th century.
[2] Vincent Robin, *Inventaire raisonné des musettes, 1596-1782*, Ecole Pratique des Hautes-Etudes, Paris, 2009, p. 237
[3] Jean-François Chassaing, *Béchonnet et les cornemuses en France*, Jenzat, Les amis de la vielle, 2015.

Béchonnet lui-même avait sans doute puisé à des sources différentes. Ses hautbois semblent s'inspirer des anciennes cornemuses bressanes[4], dont le bourdon basse était tenu devant le corps plutôt qu'au-dessus de l'épaule et qui étaient équipées d'un soufflet carré - très probablement influencé par les soufflets de musette baroques ; le système coulissant permettant d'accorder un troisième « petit bourdon » pourrait également avoir été emprunté au système de layettes de la musette baroque. Ces inventions ont contribué à la création d'un instrument extrêmement fiable et recherché par des musiciens expérimentés. Les musettes Béchonnet sont entrées dans des collections d'instruments du vivant même de son fabricant : une cornemuse de Béchonnet fabriquée en 1874 a été donnée au Metropolitan Museum of Art de New York en 1889.

Bien que ces instruments aient été joués jusqu'au début du XXe siècle, ils ont peu à peu été relégués à l'arrière-plan. Les années 1970 et le renouveau de la musique folk leur ont redonné vie, grâce au travail de Rémy Dubois et de Bernard Blanc, deux jeunes luthiers respectivement belge et français. Bernard Blanc cherchait à l'époque à fabriquer un instrument qui ne soit pas « régionalisé » par les groupes folkloriques, et qui lui permettrait d'être beaucoup plus libre dans ses innovations. Le choix naturel s'est donc porté sur un instrument non revendiqué comme marqueur d'une identité régionale, et la musette Béchonnet possédait ce caractère. Intégrant les recherches de Mic Baudimant, de Jean-François Chassaing et du collectif des *Musiciens Routiniers*, c'est ainsi que commença la vie de la « Cornemuse 16 pouces », un instrument nouveau que Bernard Blanc nomma Europipe[5].

Mais Bernard Blanc était également joueur de cabrette auvergnate-parisienne. C'est en écoutant le chabretaire limousin Louis Jarraud (1910-2006), et en étudiant le tournage auprès du fabricant aveyronnais Joseph Ruols qu'il perfectionna ses connaissances de facteur, et qu'il s'intéressa aux hautbois de cabrette dans leurs diverses tonalités. Bien que l'échelle de la cabrette parisienne/auvergnate soit assez éloignée du système tonal contemporain, Dubois et Blanc ont conservé l'amplitude du son permise par le pavillon et les cônes successifs des hautbois de cabrette, bien plus ouverts que ceux des musettes du Massif Central ou du Berry. Le fabricant historique et prolifique de ces cornemuses modernes pour l'époque, les cabrettes, fut Benoit Amadieu (1804-1877), qui vivait à Paris au XIXe siècle et dont les « pieds » (les hautbois) sont considérés comme les Stradivarius du genre. La qualité, la sonorité de ses instruments, et la diversité des tonalités proposées, ont largement influencé la facture moderne des cornemuses du Revival. C'est aussi en s'inspirant des anches de cabrette que Bernard Blanc a mis au point l'anche de 16 pouces, d'abord en roseau, puis en plastique : des anches sèches, équipées de rasettes métalliques, différentes des anches humides des musettes de Dechaud ou de Sautivet.

Béchonnet himself had probably drawn from different sources. His chanters seem inspired by old Bressan bagpipes[4], whose bass drone was held in front of the body rather than over the shoulder and which were equipped with a square bellows—very likely influenced by baroque musette bellows; the sliding system for tuning a third «small drone» might also have been borrowed from the baroque musette's layettes system. These inventions contributed to creating an extremely reliable instrument sought after by experienced musicians. Béchonnet musettes entered instrument collections during the maker's own lifetime: a Béchonnet bagpipe made in 1874 was donated to the Metropolitan Museum of Art in New York in 1889.

Although these instruments were played until the early 20th century, they were gradually relegated to the background. The 1970s and the folk music revival brought them back to life, thanks to the work of Rémy Dubois and Bernard Blanc, two young luthiers, Belgian and French respectively. Bernard Blanc was then seeking to make an instrument that wouldn't be «regionalized» by folk groups, and that would allow him much more freedom in his innovations. The natural choice therefore fell on an instrument not claimed as a marker of regional identity, and the Béchonnet musette possessed this character. Drawing on the research of Mic Baudimant, Jean-François Chassaing and the collective *Les Musiciens Routiniers*, this is how the life of the «16-inch bagpipe» began, a new instrument that Bernard Blanc named Europipe[5].

But Bernard Blanc was also a player of Auvergnat-Parisian cabrette. It was by listening to the Limousin chabretaire Louis Jarraud (1910-2006), and studying turning with the Aveyronnais maker Joseph Ruols that he perfected his maker's knowledge, and became interested in cabrette chanters in their various tonalities. Although the scale of the Parisian/Auvergnat cabrette is quite far from the contemporary tonal system, Dubois and Blanc preserved the amplitude of sound allowed by the bell and successive cones of cabrette chanters, much more open than those of Massif Central or Berry musettes. The historical and prolific maker of these modern bagpipes of the era, the cabrettes, was Benoit Amadieu (1804-1877), who lived in Paris in the 19th century and whose «feet» (the chanters) are considered the Stradivarius of the genre. The quality, sonority of his instruments, and the diversity of tonalities offered, greatly influenced the modern making of Revival bagpipes. It was also by drawing inspiration from cabrette reeds that Bernard Blanc developed the 16-inch reed, first in cane, then in plastic: dry reeds, equipped with metal bridles, different from the wet reeds of Dechaud or Sautivet musettes.

[4] Les recherches sur la « musette bressane », dont plusieurs modèles anciens sont conservés, n'ont toutefois permis aucune certitude sur leurs dates de fabrication : les inscriptions « Camille à Magon (ou Macon) 1811 », ou « Lutaud 1852 » sur certains exemplaires peuvent renvoyer à des facteurs ou bien à des musiciens, et les dates gravées sont sujettes à caution. Il est donc délicat d'affirmer que Béchonnet se soit inspiré de ces instruments.
Research into the 'musette bressane', of which several early models have been preserved, has not, however, led to any certainty about their dates of manufacture: the inscriptions 'Camille à Magon (ou Macon) 1811', or 'Lutaud 1852' on some examples may refer to makers or musicians, and the engraved dates are open to question. It is therefore difficult to say whether Béchonnet was inspired by these instruments.

[5] « Europipe » est le terme choisi par Bernard Blanc pour désigner sa création d'une cornemuse paneuropéenne. Voir ses entretiens avec Eric Montbel publiés sur le site, http://cornemuses.blanc.free.fr/.
'Europipe' is the term chosen by Bernard Blanc to designate his creation of a pan-European bagpipe. See his interviews with Eric Montbel published on the website, http://cornemuses.blanc.free.fr/

Nous n'oublions pas, à la même époque, les fabricants belges qui ont expérimenté la reconstruction de cornemuses « bruegheliennes » dès les années 1970 : Jacques Laudy, Herman Dewit, Victor Nerinckx, Geert Lejeune, Jan Soete par exemple. Mais face à l'absence d'instrument ancien conservé, leurs approches furent essentiellement organologiques, s'inspirant de la très riche iconographie des peintres flamands des XVIe et XVIIe siècles, Brueghel, Teniers, Huys, et leurs représentations très précises de doedelzaks. Les recherches et les essais des musicologues Hubert Boone et Wim Bosmans furent précieuses pour cette rénovation.

En choisissant ces diverses cornemuses comme modèles (Béchonnet, Sautivet, Amadieu…) , Bernard Blanc et Rémy Dubois s'inscrivaient dans une tradition d'innovation. Et ils ont innové. La perce des hautbois de la cornemuse du Centre France est modernisée et ajustée pour des musiciens de la fin du XXe siècle. Les bourdons sont utilisés de nouveau, la tessiture est étendue à l'octave et à la quarte, la sous-tonique est fixée à un ton en dessous de la fondamentale (comme sur les cornemuses écossaises) et la gamme est modifiée pour être proche des échelles tempérées. Ces instruments peuvent monter à l'octave en toute sécurité et sont accordés pour pouvoir jouer avec d'autres instruments à accord fixe, tels que l'accordéon ou les claviers. Ils sont conçus également pour jouer en « concerts harmoniques », sur le modèle des ensembles de même famille en usage à la Renaissance et dont témoigne encore George Sand au XIXe siècle. Ce qui donnera bientôt naissance à des duos… ou quintettes de cornemuses, jusqu'aux ensembles de centaines de joueurs, comme on put les entendre sur les Champs-Elysées à Paris le 14 juillet 1989. Et puis ces cornemuses nouvelles ont encore évolué, avec l'ajout d'une tierce mineure jouable en perçant un trou à l'arrière du chalumeau, innovation importante qui a permis de démultiplier le répertoire.

Les principales différences entre les variantes locales de ces nouvelles cornemuses ne résident pas dans le chalumeau, mais dans le nombre et l'accord des bourdons, dans l'esthétique visuelle et, bien sûr, dans le répertoire joué sur ces instruments. Les cornemuses associées à différentes traditions locales ont conservé une organologie régionale, inspirée des instruments historiques ou de l'iconographie. Les cornemuses du Massif Central sont visuellement reconnaissables à leur boitier rectangulaire comprenant le chalumeau et un bourdon ténor parallèle, ainsi qu'un bourdon basse séparé, une forme présente en France depuis au moins le début du XVIIe siècle, décrite par Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle* dès 1636. Les modèles flamands ou germaniques modernes ont un chalumeau isolé et deux bourdons verticaux, s'inspirant de l'iconographie historique. Les border pipes britanniques ont plusieurs bourdons réunis dans une seule boite qui est portée en bandoulière, et sont généralement joués à l'aide d'un soufflet. Certains fabricants ont développé des sons différents, certains plus discrets, d'autres plus brillants, mais les principes du hautbois Blanc-Dubois restent les mêmes à travers ces cultures et ces diverses pratiques de fabrication.

We shouldn't forget, at the same time, the Belgian makers who experimented with reconstructing «Bruegelian» bagpipes as early as the 1970s: Jacques Laudy, Herman Dewit, Victor Nerinckx, Geert Lejeune, Jan Soete for example. But faced with the absence of preserved ancient instruments, their approaches were essentially organological, drawing inspiration from the very rich iconography of 16th and 17th-centuries Flemish painters, Brueghel, Teniers, Huys, and their very precise representations of doedelzaks. The research and trials of musicologists Hubert Boone and Wim Bosmans proved invaluable to this revival.

In choosing these various bagpipes as models (Béchonnet, Sautivet, Amadieu...), Bernard Blanc and Rémy Dubois were inscribing themselves in a tradition of innovation. And they innovated. The bore of Centre France bagpipe chanters is modernized and adjusted for musicians of the late 20th century. Drones are used again, the range is extended to the octave and fourth, the subtonic is fixed at a tone below the fundamental (as on Scottish bagpipes) and the scale is modified to be close to tempered scales. These instruments can safely go up to the octave and are tuned to be able to play with other fixed-pitch instruments, such as accordion or keyboards. They are also designed to play in «harmonic concerts», on the model of same-family ensembles in use during the Renaissance and still witnessed by George Sand in the 19th century. This would soon give birth to bagpipe duos... or quintets, up to ensembles of hundreds of players, as could be heard on the Champs-Élysées in Paris on July 14, 1989. And then these new bagpipes evolved further, with the addition of a playable minor third by drilling a hole in the back of the chanter, an important innovation that allowed the repertoire to multiply.

The main differences between local variants of these new bagpipes don't lie in the chanter, but in the number and tuning of drones, in visual aesthetics and, of course, in the repertoire played on these instruments. Bagpipes associated with different local traditions have retained regional organology, inspired by historical instruments or iconography. Massif Central bagpipes are visually recognizable by their rectangular stock including the chanter and a parallel tenor drone, as well as a separate bass drone, a form present in France since at least the early 17th century, described by Marin Mersenne in his *Harmonie Universelle* as early as 1636. Modern Flemish or Germanic models have an isolated chanter and two vertical drones, drawing inspiration from historical iconography. British border pipes have several drones gathered in a single stock that is carried crosswise, and are generally played using a bellows. Some makers have developed different sounds, some more discreet, others more brilliant, but the Blanc-Dubois chanter principles remain the same across these cultures and various manufacturing practices.

Le festival de Saint-Chartier en Berry, créé en 1976 pour le centenaire de la mort de George Sand, a été déterminant pour la diffusion de cet instrument. C'est là que les Anglais Andrew Heywood ou Jon Swayne, par exemple, ont rencontré et échangé avec Bernard Blanc, transformant leurs approches de la cornemuse[6]. Sans doute l'un des joueurs de cornemuse britanniques les plus influents, Jon Swayne a combiné la cornemuse de style border-pipes avec l'échelle mélodique et la jouabilité des instruments français, qu'il a découverts en 1979 au mythique festival de Saint-Chartier. En se basant sur la tradition anglaise/britannique, il a créé un modèle reconnaissable de border pipes qui combine les caractéristiques des deux types de cornemuses. Les border pipes de Jon Swayne reprennent l'organologie traditionnelle avec trois bourdons dans une souche commune, mais avec un chalumeau très modifié, basé sur ses expérimentations et influencé par les travaux de Rémy Dubois et de Bernard Blanc. Ces instruments ont à leur tour inspiré d'autres fabricants britanniques et allemands.

Des fabricants sont apparus non seulement en France, mais aussi en Belgique, en Allemagne, en Italie, aux Pays-Bas et au Royaume-Uni. Bien que chaque facteur ait adapté l'instrument à ses goûts, la base du nouveau chalumeau est restée la même. Les tonalités dominantes de Sol-Do (16 pouces) et de Ré-Sol (20 pouces), déterminées très tôt par la vielle à roue, se sont répandues dans toute l'Europe et sont encore aujourd'hui les plus couramment jouées dans ces régions. Mais aujourd'hui de nombreuses tonalités ont été ajoutées, parfois inspirées des modèles anciens : 14 pouces en La-Ré, 18 pouces en Fa-Do, et même petite 10 pouces en Ré et géante 30 pouces en Sol.

Actuellement, il existe des centaines, voire des milliers de musiciens qui jouent une version des cornemuses Blanc-Dubois, les Europipes, chacun dans le cadre de ses traditions et spécificités régionales. Ce champ paneuropéen permet de partager largement le répertoire et d'encourager la collaboration interculturelle, qui est au cœur du mouvement folk depuis sa renaissance dans les années 1970.

« Le Printemps des Sonneurs », constitué de nouvelles mélodies, reflète la vaste portée d'un instrument performant et changeant, capable de s'implanter dans de nombreux endroits différents. La nature internationale des contributeurs réunis ici reflète la diffusion de l'instrument à travers toute l'Europe.

The Saint-Chartier festival in Berry, created in 1976 for the centenary of George Sand's death, was instrumental in spreading this instrument. It was there that the English Andrew Heywood or Jon Swayne, for example, met and exchanged with Bernard Blanc, transforming their approaches to bagpipes[6]. Probably one of the most influential British bagpipe players, Jon Swayne combined the border-pipes style bagpipe with the melodic scale and playability of French instruments, which he discovered in 1979 at the legendary Saint-Chartier festival. Based on the English/British tradition, he created a recognizable model of border pipes that combines the characteristics of both types of bagpipes. Jon Swayne's border pipes take up the traditional organology with three drones in a common stock, but with a very modified chanter, based on his experiments and influenced by the work of Rémy Dubois and Bernard Blanc. These instruments have in turn inspired other British and German makers.

Makers appeared not only in France, but also in Belgium, Germany, Italy, the Netherlands, and the United Kingdom. Although each maker has adapted the instrument to their tastes, the basis of the new chanter has remained the same. The dominant tonalities of G-C (16 inch) and D-G (20 inch), determined very early by the hurdy-gurdy, spread throughout Europe and are still the most commonly played in these regions today. But today many tonalities have been added, sometimes inspired by ancient models: 14 inch in A-D, 18 inch in F-C, and even small 10 inch in D4 and giant 30 inch in G2.

Currently, there are hundreds, even thousands of musicians who play a version of Blanc-Dubois bagpipes, the Europipes, each within the framework of their regional traditions and specificities. This pan-European landscape allows for wide sharing of repertoire and encourages intercultural collaboration, which has been at the heart of the folk movement since its renaissance in the 1970s.

«Le Printemps des Sonneurs», consisting of new melodies, reflects the vast reach of a performing and changing instrument, capable of establishing itself in many different places. The international nature of the contributors gathered here reflects the spread of the instrument throughout Europe.

[6] Email communication with Jonathan Swayne, 21 December 2023.

Bibliographie

BLANC Bernard, « Les cornemuses du Centre: filiation et évolution ». *Les cornemuses de George Sand: Autour de Jean Sautivet, fabricant et joueur de musette dans le Berry (1796-1867)*. Montluçon, Musées de Montluçon, 1996.

BLANC Jean-Claude et Bernard, « Meillet père et fils, fabricants de cornemuses à Varennes. Contribution à l'histoire de la cornemuse en Bourbonnais », *Modal*, n° 3, 1983, pp. 35-39.

BLANC Bernard, « L'invention de l'Europipe », propos recueillis par Eric Montbel, *Trad Magazine*, n° 127, septembre 2009, pp. 23-25.

BOONE Hubert, *La cornemuse*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1983.

CHASSAING Jean-François, *La tradition de cornemuse en Basse Auvergne et Sud Bourbonnais*. Ipomée, 1982.

CHASSAING Jean-François,. *Béchonnet et les cornemuses en France*. Jenzat, Maison du luthier/Musé de la vielle, 2015.

DOUCE DE LA SALLE Sylvie, LE GONIDEC Marie-Barbara, SMITH Jean-Jacques, *Les cornemuses de George Sand. Autour de Jean Sautivet, fabricant et joueur de musette dans le Berry (1796-1867)*. MUPOP, Montluçon, 1996.

MATTE Jean-Luc, « Les perces Blanc-Dubois », *Trad Magazine*, 105-106, 2006.

MERSENNE Marin, *Harmonie Universelle, livre cinquième (des instruments à vent)*, Paris, 1636-7, p. 282-284.

MONTBEL Eric, *Les Cornemuses à miroirs du Limousin* (XVIIe - XXe siècles). Essai d'anthropologie musicale historique, Chemins de la Mémoire - Ethnomusicologie et Histoire, L'Harmattan, 2013.

MONTBEL Eric (ed.), *Les Musiques du Massif Central- Héritage et création*. Editions Créer, AMTA, Riom, 2015.

SWAYNE Jonathan, 2023. Communication par email, 21 December 2023.