

# Comment la trompe de chasse devint instrument de musique.

## *Les rapports entre la musique classique et la musique de vènerie*

Depuis la plus haute antiquité, pour appeler Dieu ou, à la guerre comme à la chasse, la nécessité de communiquer à distance est essentielle. Les instruments à vent avec ou sans embouchure, de par leur puissance, leur robustesse et leur facilité d'emploi, sont de loin les plus utilisés.

### **Cor et chasse au Moyen Age**

Au cours du Moyen Age, les chasseurs n'avaient à leur disposition pour communiquer que des instruments simples et le plus souvent courts, aux noms variés : cors, cornets, huchets, appelés oliphant lorsqu'ils étaient en ivoire. Les messages ne pouvaient alors passer que de deux manières. Tout d'abord en alternant les sons brefs et les sons longs, une sorte de morse avant la lettre. Ensuite, de la plupart de ces instruments on pouvait tirer deux sons, le ton grêle et le ton gros (ou grave). En alternant ces deux possibilités, on pouvait trouver une complexité de signaux bien suffisante pour les besoins de la chasse. On possède, notamment de cette époque, deux ouvrages instruisant les chasseurs :

- « *Le Trésor de vénerie* » : poème composé en 1394 par Hardouin, Seigneur de Fontaines-Guérin .

- Un livre de vénerie de Jacques du Fouilloux, dont la première édition date de 1568, qui explique : « comment il faut que les piqueurs sonnent de la trompe » en utilisant ces possibilités mixant la durée des deux sons. Le livre de du Fouilloux a connu une grande célébrité. Il a été traduit en plusieurs langues dont l'anglais et l'allemand. Il a été réédité en 1635. Cela signifie que, au moins jusqu'au milieu du XVIIe, la façon de communiquer à la chasse reste limitée à cette possibilité.

L'utilisation du cor dans ces conditions ne peut évidemment pas donner une impression de musique, mais les appels parfaitement codifiés peuvent construire assez vite un ou des rythmes intéressants, juxtés avec une mélodie particulière pour lui donner du relief. C'est ce dont se sont aperçus notamment des musiciens venant d'Italie vers la France.



### **Arrivée des instruments baroques**

Vers cette époque, fin XVIe début XVIIe, l'évolution technique a permis l'apparition d'instruments en métal rendant un son plus stable et plaisant. Tel est le cas pour les cors enroulés. L'introduction du cor de chasse sous sa nouvelle forme, comme instrument d'orchestre est possible.



### **Le cor de chasse en Europe**

#### **Le cor, la chasse et l'opéra, Italie et France (XVIIe)**

L'histoire semble commencer par deux opéras italiens qui intègrent le cor pour les premières fois. Michelangelo Rossi (1602 – 1656), mets du cor de chasse dans un chœur de chasseurs présenté au palais Barberini en 1633 pour son opéra, *Erminia sul Giordano*, dont le texte est écrit pour le cardinal Rospigliosi, le futur pape Clément IX. Francesco Cavalli (1602 – 1676) écrit pour son opéra, *Les noces de Thétis et Pelée*, le deuxième morceau qui nous soit parvenu de fanfare pour cors. L'opéra fut présenté à Venise pour la première fois en 1639 puis à Paris en 1654.

Rapidement, des italiens se sont rendus en France. Henri II épouse Catherine de Médicis. Henri IV épouse Marie de Médicis en décembre 1600. Celle-ci amène dans sa suite Giulio Caccini, plutôt connu pour un Ave Maria qui ne serait qu'un pastiche du XXe. Mais Caccini est un vrai musicien baroque.

En France, à l'époque d'Henri IV, lors des opéras, entre les scènes, on introduisait régulièrement des ballets dits : « ballet de cours », dont le thème n'avait souvent rien à voir avec celui de l'opéra représenté ; notamment des scènes de chasse avec fanfares. Pour cela on engageait souvent des groupes de ballets français avec des musiciens italiens durant toute la première moitié du XVIIe. C'est grâce à ces occasions que Cavalli aurait découvert les possibilités du cor comme instrument d'orchestre, vers 1640. C'est alors que, invité, vint à Paris en 1654 un groupe de vénitiens pour conduire l'opéra de Cavalli, *Tétis et Pelée*, complété par une fanfare de chasse. (1<sup>ère</sup> scène du 1<sup>er</sup> acte une courte fanfare à 5 voix : « appel à la chasse »).

10 ans plus tard l'intérêt de Cavalli pour le cor est renouvelé par Jean-Baptiste Lully. Né à Florence en 1632, Lully arrive en France en 1646. Il est nommé en 1653 intendant des musiciens du roi puis, en 1661, Surintendant de la musique du roi. Lully met en scène une fanfare en 5 parties, *Air des trois valets de chiens et chasseurs avec des cors de chasse*, pour la comédie pastorale de Molière, *La princesse d'Elide*. Cette musique a été jouée le deuxième jour des grandes festivités : « *les plaisirs de l'île enchantée* » à Versailles en 1664, avec chœurs et ballets (devant le roi lui-même). Durant ses 15 ans comme maître de l'académie royale de musique (1672-1787), Lully compose et produit un nouvel opéra par an.

Ni les fanfares de Cavalli, ni celles de Lully n'étaient de véritables mélodies. C'étaient beaucoup plus des articulations rythmées pour accompagner les danseurs dans les scènes de chasse. Mais cette participation donna au cor la possibilité d'affiner sa partition et d'évoluer.

C'est ainsi qu'en 1673, Lully présente *Cadmus et Hermione* sur un livret de Quinault. Cette œuvre est parfois considérée comme le premier opéra français. Il contient une marche triomphale jouée à la trompe pour saluer le retour de Cadmus victorieux de la guerre. Cet air est une vraie mélodie. Elle est encore aujourd'hui interprétée, non seulement par les orchestres qui accompagnent l'opéra, mais par de nombreux sonneurs de trompe en ré. Notons à ce propos que l'interprétation des uns et des autres est assez éloignée (notamment dans son tempo).

### **En Europe centrale**

Durant la deuxième moitié du XVIIe siècle, les cors de chasses participent de plus en plus, hors de France, à des ballets et scènes de chasse. Le plus ancien témoignage de l'introduction du cor de chasse, à la manière de Lully, en Allemagne est attesté à Vienne en 1680, reprenant les styles français et italiens. Les livrets de ballets sont composés à Linz par les Schmelzer père et fils. Les cors y sont associés aux violons.

Dans le Saint Empire Germanique, les joueurs de cors connus des deux premières générations venaient presque exclusivement de Bohême ; quelques-uns de Saxe ou de Basse Autriche. C'étaient des fils de chasseurs ou de forestiers qui avaient grandi sur les terres de la noblesse qui chassait. Ils avaient donc eu depuis tout jeune l'occasion d'utiliser l'instrument (les deux fils Sporck, Hermolaus Smekal et Joseph Matiega ; ainsi que Anton Joseph Hampel).

Le conte Franz Anton von Sporck intégra l'instrument dans son orchestre. C'est avec la représentation de son opéra, *Die römische Unruhe oder die edelmütige Octavia*, qu'en 1705, Reinhard Keisers (1674 – 1739) introduit des fanfares de chasse dans sa musique.<sup>1</sup> Il est possible que le jeune Bach ait entendu Theodorus Zeddelmayer interpréter ces fanfares de cors ce qui aurait attiré son attention sur l'instrument et l'aurait amené plus tard à l'introduire dans sa propre musique. Au

---

<sup>1</sup> Parmi plus de 70 opéras qu'il a composés, huit ont été intégralement conservés

cours des années suivantes, les sonneurs de cors deviennent « à part entière » musiciens dans des orchestres de cour. N'exagérons rien cependant. Dans l'opéra de Haendel, *Ariodante*, deux cors participent à l'orchestre. Dans cet opéra qui dure environ 3 heures, ils n'interviennent que pour exactement six minutes en cumulé<sup>2</sup>.

Mentionnons, à ce stade Domenico Scarlatti. Né à Naples en 1685, il termine sa vie en Espagne. C'est probablement à cette époque qu'il doit entendre des sonneries de chasse. Sa sonate K 159 en do majeur, en porte la trace. Le début et le thème principal sont très explicites.

### ***Quand le cor de chasse devient un instrument de musique (XVIIIe)***

Le duc Christian de Saxe-Weissenfels organisa une grande chasse pour son 35<sup>e</sup> anniversaire, le 23 février 1716. Le duc de Saxe-Weimar, Wilhelm Ernst, un ami proche, fit alors composer une cantate de chasse avec cors sur un texte de Salomo Franck (1659-1725), mise en musique par son maître de chapelle, Jean-Sébastien Bach. Cette cantate, la BWV 208, *Was mir behagt ist nur die munter Jagd* (Il n'y a qu'une bonne chasse qui me fasse du bien), fut jouée au déjeuner d'anniversaire du duc Christian. Comme il n'y avait pas encore de corniste à Weimar, le morceau dut être écrit pour Zeddelmayer et un deuxième corniste anonyme. Cette cantate en sol majeur est en 6/8 et ce n'est sans doute pas un hasard. Bach est alors âgé de 28 ans et c'est une de ses premières cantates. Elle n'est pas religieuse mais profane. Appelée cantate de la chasse, pour plaire au duc, elle parle de Diane. C'est, dit-on, la première fois que Bach introduit un grand ensemble d'instruments. Et, forcément puisqu'il s'agit d'une allégorie de la chasse, deux cors. À dire vrai, leur rôle dans l'orchestre n'est pas essentiel, mais lors du deuxième tableau : « Jagen ist die Lust der Götter » (chasser est le plaisir des dieux) ils apparaissent et sont clairement distincts. Pas question de trouver un air de chasse encore pratiqué de nos jours puisque ceux-ci n'apparaîtront en France, au mieux, que 10 ans plus tard, mais le rythme en est déjà assez caractéristique.

Le prince électeur de Saxe est devenu roi de Pologne sous le nom d'Auguste III. Il avait beaucoup chassé avec le comte Von Sporck dans sa jeunesse. Le cor était son instrument favori. Il a toujours été un grand mécène des joueurs de cor. Bach avait composé le début de sa messe de couronnement en 1733. En 1738, il compléta son œuvre. La phrase du Gloria : « *Quoniam tu solus sanctus* » est un solo de cor devenu une œuvre significative du répertoire baroque<sup>3</sup>. Il est intéressant de noter que dans les partitions de Bach impliquant un (ou des) cor(s), Bach utilise encore, indistinctement semble-t-il, les termes français de cor, italien de corna di caccia ou la dénomination allemande de Par force Horn<sup>4</sup>.

Donc, à partir des années 20 du XVIIIe siècle, l'art de sonner atteint sa « pleine perfection » ». Il permet aux musiciens de cette époque de l'utiliser dans la musique, non seulement en accompagnement, mais avec de vraies parties de solos. Bach, Händel et Telemann ont donné au cor ses « lettres de noblesse » en utilisant véritablement toutes ses possibilités. À partir des années 30, les sonneurs, qui souvent jouaient indifféremment cor et trompette, abandonnent la trompette pour

---

<sup>2</sup> Interprété par le English Concert au Théâtre des Champs Élysées à Paris le 18 mai 2017

<sup>3</sup> Dans l'esprit du grand chef d'orchestre Herbert von Karajan, cette messe en si mineur, BWV 642, marque le début de la musique.

<sup>4</sup> Terme venant du français, mais utilisé en allemand pour désigner la chasse à courre, par opposition à la chasse « aux toiles » qui était alors assez fréquemment pratiquée par la grande noblesse.

ne rester que sur le cor et non plus, comme avant, des joueurs de trompettes qui passaient au cor selon le besoin (Flachs,)<sup>5</sup>.

Ce passage à la musique « pleine et entière » n'empêche nullement de continuer à utiliser l'instrument pour illustrer musicalement des moments de chasse, mais il permet d'élargir le champ de son utilisation.

Johann Joseph Fux (1660 – 1741) intègre dans l'ouverture du ballet de son opéra, *Méléagre*, une mélodie reprise par Bach 13 ans plus tard pour la première phrase de son concerto Brandebourgeois n°1. L'air est, semble-t-il, resté un classique de fanfares de chasse dans les pays germaniques, même s'il est interprété en général de manière plus lente. Cet air a fini par être le symbole de la vie de la noblesse avec les chasses à courre.

### **En Angleterre**

En Angleterre, à la fin du XVIIe, le roi Guillaume III, continuellement en guerre contre Louis XIV, cherche à imiter les fastes de la cour de son ennemi préféré et s'entoure d'artistes et musiciens. Purcell produit dans ce contexte un opéra, *Didon et Enée*, (1689) dans lequel une chasse est imaginée pour cadre lorsque les sorcières cherchent à détourner Enée de l'amour de Didon. Un bref rythme de chasse apparaît alors. En 1717, en Angleterre, Le roi Georges Ier, aime faire savoir, quand il se déplace sur la Tamise pour aller de White Hall à Chelsea, qu'il est sur le bateau. Il se fait donc suivre d'un deuxième bateau qui joue une musique suffisamment puissante pour pouvoir être entendue depuis les rives. Haendel compose pour cette occasion la fameuse, *Water music*. La partition intègre deux cors.

### **En Italie**

Domenico Scarlatti (né à Naples en 1685 et mort à Madrid en 1757) est un claveciniste, compositeur baroque prolifique : plus de 550 pièces pour cet instrument. Il n'est pas vraiment connu comme chasseur ou adepte du cor. Il termine sa vie en Espagne. C'est probablement à cette époque qu'il doit entendre des sonneries de chasse. Sa sonate K 159 (selon le catalogue Kirk Patrick) en do majeur, en porte la trace. Le début et le thème principal sont très explicites. Elle est d'ailleurs sous-titrée : « *Caccia* » ; elle est naturellement à 3 temps, en 6/8.

### **Et en France (première moitié XVIIIe)**

En France, en 1708, Jean-Baptiste Morin écrit une grande cantate intitulée *La chasse du cerf* dans laquelle chaque partie (chants et trompes) évoque un moment de chasse du *Réveil* à la *Mort du cerf*. Cette œuvre a été souvent reprise, signe de son succès, à une époque où, le plus souvent, les compositeurs écrivaient pour un événement précis. Aussitôt après, la partition était remise. Il est intéressant de noter à propos de la partition de cette œuvre que dans son livret, Morin indique en préambule : « J'ai marqué les endroits où la Trompe ou Trompette peuvent jouer ; mais comme il est rare que ces sortes d'instruments soient du concert, les hautbois ou violons y peuvent

---

<sup>5</sup> N'oublions pas, tout de même que le père de Rossini, qui jouait au théâtre de Pesaro (lieu de naissance de Joachino) jouait encore, indifféremment, trompe et trompette à la fin du XVIIIe.

également suppléer. » Ce qui montre clairement que l'instrument n'est encore que récemment accepté comme « instrument d'orchestre. » Il précise ensuite : « Je me suis servy des tons de la Trompe & des Fanfares les plus ordinaires de la Chasse du Cerf. »<sup>6</sup> Signe que, dès cette date, des morceaux déjà plus ou moins codifiés d'appels de chasse peuvent inspirer un compositeur. La partition pour cor est écrite en clé de sol première ligne.

En 1729 Jean Joseph Mouret (1682-1738) était un compositeur reconnu. Au sein d'une œuvre abondante, il écrit deux suites de symphonie, dont une de chasse, qui commence par une brillante fanfare de trompe. Cette œuvre a souvent été reprise de nos jours, adaptée pour trompes et orgue. Lors de la fin de la vie de Mouret, l'étoile montante de la musique s'appelle Jean-Baptiste Rameau. Très peu de temps après les suites de Mouret, Rameau présente son premier opéra, *Hyppolyte et Aricie*, en 1733. A l'acte IV, Diane (on représente alors facilement les dieux et déesses sur scène) incite à la chasse dans un grand moment de trompes et de chants. Rameau se sert donc de la trompe. Mais rappelons que Rameau utilisant la trompe n'écrivait pas toujours les notes à jouer, par exemple dans son opéra *Platée*. A l'instrumentiste de trouver l'accompagnement le plus adapté ! (Bourgue D, 1993)

On doit également mentionner le compositeur allemand Johann Friedrich Fasch (1688 – 1758), non négligeable car admiré par Bach lui-même qui, semble-t-il, lui emprunta quelques phrases. Fasch composa un concerto en D majeur intitulé : *La chasse*. Le cor est présent, le rythme peu caractéristique et, durant 11 secondes, quelques notes peuvent faire penser à une fanfare actuelle, sauf qu'on ne peut la situer vraiment.

### ***Une nouvelle codification***

C'est dans ce contexte alors que la trompe commence à servir, non plus seulement à l'occasion d'une chasse, mais aussi au cours de la chasse. Donc, pour remplacer et compléter les appels qui, depuis le moyen-âge se composaient, comme rappelé ci-dessus, uniquement de deux notes de durée plus ou moins longue, il devient possible de codifier à nouveau ces appels, mais en utilisant plusieurs notes. Les débuts de cette codification sont mal connus, mais on peut affirmer qu'à la fin du XVIIe elle existait déjà. En effet, outre la remarque de Morin citée ci-dessus, on possède un premier recueil, daté de 1705, qui donne, transcrite par Danican Philidor, une première liste d'appels mélodiques de trompe de chasse. Il y en a sept, chacun transcrit deux fois : en clé de sol première, et en clé d'ut troisième. Cela marque qu'il y a déjà une certaine tradition et un début de codification. Aucune d'entre elles, pourtant, ne correspond à une fanfare de circonstance encore sonnée de nos jours (ni la Retraite, ni la Sourcillade, aujourd'hui la Vue). Cela montre que cette tradition n'est pas encore généralement ou uniformément répandue et que le répertoire reste restreint.

**Ensuite, vient Dampierre !** Alors se pose la question du rôle réel du marquis Marc-Antoine de Dampierre (1676-1756), dans cette codification. La tradition rapporte qu'il en est le premier promoteur par la composition des principales fanfares de circonstances et d'animaux, encore pratiquées de nos jours, probablement durant les années 20 du XVIIIe siècle.

Son rôle n'est pas si évident à préciser sur la base des documents d'époque disponibles. La BNF possède un seul recueil édité de morceaux dont il est écrit qu'il en est l'auteur. Celui-ci est posthume et date de 1768. Il s'intitule : « Fanfares nouvelles pour deux cors de chasse ou deux trompettes et

---

<sup>6</sup> Source Gallica, Morin / Jean-Baptiste / 1677-1745 / 0220. La Chasse du cerf, divertissement chanté devant sa Majesté à Fontainebleau le 25e jour d'aoust 1708... Ce divertissement est mêlé de plusieurs airs à boire. 1709

les musettes, vièles et hautbois par M.D. gravées par Mlle Michelon. » Il ne s'agit en aucune manière de fanfares de chasses, mais de musiques composées pour divers instruments dont : « deux cors de chasse ». Indice supplémentaire de la proximité entre musique de vènerie et musique classique. L'attribution précise à Dampierre figure sur la notice de la BNF qui possède ce document, mais pas sur la page même de titre.

Par contre, en 1734, un ouvrage de vènerie attribué à Jean Serré de Rieux ( la page de titre de l'ouvrage ne porte pas le nom de l'auteur), *Le don des enfants de Latone : La musique et la chasse du cerf*, comprend une annexe intitulée : « Tons de chasse et fanfares à une et deux trompes composées par Mr de Dampierre gentilhomme des plaisirs du Roy pour faire connoître aux Veneurs le Cerf que l'on cour, ses divers Mouvements, les différentes opérations de la Chasse, et le lieu où l'occasion où les dites fanfares ont été faites. » Il y en a vingt-deux. L'attribution à Dampierre est clairement indiquée mais elle reste indirecte. L'examen de ces fanfares montre effectivement une vraie similitude avec des fanfares actuelles telles qu'homologuées par la FITF (Fédération Internationale des Trompes de France), mais aussi de vraies différences. Le Daguét ne diffère que par une seule note, alors que le Forhu ne ressemble en rien à l'actuelle fanfare portant ce nom, ni sur la mélodie, ni sur la circonstance où elle se doit sonner. Le Bat-l'eau ainsi que la Sortie de l'eau sont regroupés dans une seule fanfare : « Pour l'eau », de même que les deux Hallalis sont regroupés en un seul. Les différentes têtes sont, elles, très proches des fanfares correspondantes actuelles. Dans ce premier recueil d'autres auteurs que Dampierre sont mentionnés dont le roi Louis XV lui-même pour deux d'entre elles et une est non attribuée.

En 1930 paraît un ouvrage intitulé *Les Plus belles fanfares de chasse* transcrites et revues par M. Boursier de La Roche. Précédées d'une étude sur les conures, par Jean Des Airelles et d'une introduction historique et bibliographique, par le Cdt G. de Marolles. Dans cette introduction historique, le Cdt de Marolles rappelle les principales données historiques du marquis. Il indique que ses fanfares le rendirent célèbres, mais que de son vivant elles ne furent jamais éditées mais transmises par la tradition. Il les aurait notées dans un carnet qu'il a remis à M Bouron, secrétaire du roi, dont la femme aurait participé à leur composition. Elles furent publiées à titre posthume en 1778 seulement. Son nom exact serait, *Recueil de fanfares pour la chasse, à une et à deux trompes, composées par feu M. le marquis de Dampierre*, Paris, M. Le Clerc. Il comprendrait vingt-neuf fanfares. De Marolles dit qu'il n'en existe que deux exemplaires connus et qu'il en a vu un. (Cependant, en novembre 2016, à Drouot, était proposée une édition originale de ce recueil pour une valeur estimée de 5000 €. En 2017 un exemplaire en fac-similé de cet ouvrage circulait sur E Bay).

Dans ce contexte, ce qui est sûr c'est qu'à partir des années 1720 commencent à se répandre des sonneries codifiées qui sont clairement à l'origine de celles que nous connaissons de nos jours. Elles évoluent progressivement au cours du siècle, complétées ou légèrement amendées.

En 1778, Verrier de la Conterie fait paraître un traité de vènerie normande, avec, à partir de la page 429, des : « Instructions et observations préliminaires sur les tons de chasse », suivies d'un recueil de fanfares (donc 45 ans après le recueil de Serré). Aucune référence n'est faite à Dampierre. Malheureusement, d'une part plusieurs fanfares sont effacées et donc illisibles, et d'autre part toutes n'y figurent pas (notamment les têtes). Par contre, il est indéniable, pour celles qui sont encore lisibles, qu'il y a déjà une évolution. Le passage de l'eau qui faisait l'objet d'une seule fanfare, se passe en deux temps comme aujourd'hui (Bat-l'eau et Sortie de l'eau). Il y a également deux fanfares pour la retraite (Retraite prise et Retraite manquée) contre une seule dans Serré et 3 aujourd'hui (Retraite prise, Retraite manquée et Retraite de grâce). La notation de l'Hallali (il n'y en a toujours qu'un seul) est un peu plus proche de la nôtre, comme celle du débouché. Autrement dit, il

est clair que la codification des fanfares de chasse est déjà très avancée vers la fin du XVIIIe dans le sens des mélodies que nous connaissons de nos jours.

### ***Chasseurs et musiciens***

Par ailleurs, on sait que durant ce siècle, ce ne sont pas les chasseurs qui sonnaient de la trompe, mais des musiciens professionnels et attirés selon les équipages. Nous possédons un *Inventaire sous la Terreur des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés* (Bruni A., 1890). Il s'agit donc des instruments confisqués pendant la Révolution dans les maisons des émigrés. Ces derniers sont évidemment des nobles (grande ou moyenne noblesse), c'est-à-dire les seuls qui étaient autorisés à chasser sous l'Ancien Régime. On pourrait donc logiquement penser que parmi les violons, luths, épinettes et autres quintons, on trouverait un nombre important de cors. Or, sur 367 instruments catalogués, il n'y a que 6 cors, dénommés « cor de chasse » (et trois fabricants : Raoux, Kerner et Carlin). Cela signifie donc que les cors sont chez les sonneurs, des musiciens professionnels (donc non nobles) et non chez les chasseurs. Dès lors, on comprend encore mieux la proximité entre musique classique et musique de vènerie.

### ***Fanfares de vèneries dans la musique classique***

Dans ce contexte, on comprend que les compositeurs de musique qui introduisent des trompes ou cors dans leurs morceaux, non seulement puissent s'inspirer de la chasse dans les thèmes traités et dans certains rythmes, mais aussi, soient tentés d'introduire des passages mélodiques directement inspirées de thèmes de fanfares de chasses que nous pouvons encore aujourd'hui aisément reconnaître. Evidemment cette tendance ne peut apparaître qu'au cours de la deuxième moitié du XVIIIe puisque cette codification est encore trop neuve pour être largement répandue au cours de la première moitié du siècle.

Un certain nombre de cas peuvent être relevés.

John Marsh, un Anglais de la deuxième moitié XVIIIe (1752 – 1828) a, parmi au moins 39 symphonies, composé une symphonie dite *La chasse*. Aucun air directement repris d'une fanfare de circonstance, mais un style qui, par moment, y fait penser. Marsh est plutôt connu des musicologues pour avoir rédigé, pendant 50 ans un journal qui donne nombre d'indications sur les musiciens de son temps.

Carl Stamitz est un musicien allemand de bonne facture (1745 – 1801). Il est fils de musicien, frère de musicien, mais a un défaut majeur, c'est d'être le contemporain de Mozart. Forcément, quand on pousse à l'ombre du grand chêne, on a moins de lumière. C'est sans doute pour cela qu'il est moins connu. Il a composé une symphonie en ré majeur intitulée *La Chasse*. Dans le premier mouvement on respire déjà quelques phrases qui évoquent une musique que l'on connaît bien. Dans le troisième mouvement, il n'y a plus de doute, c'est la reprise des deux *Hallalis*, note pour note. L'œuvre date de 1772, c'est-à-dire à une époque où la chasse par force est encore pratiquée en Allemagne (Stamitz est mort à Léna en 1801) alors que dès le XIXe elle disparaît des mœurs dans ce pays.

François-Joseph Gossec, dit Gossec (1734-1829), compositeur français, parfois considéré comme ayant amélioré le rôle des cuivres dans les orchestres symphoniques : « il introduisit une instrumentation plus vigoureuse et tira surtout parti des ressources qu'offrent les instruments de cuivre. » dit le Dictionnaire d'histoire et de géographie, Bouillet, Paris, Ed 1895. En 1792 il compose une *Offrande à la liberté* qui comprend une orchestration célèbre de la Marseillaise. Il a, comme d'autres, écrit une symphonie de chasse (1776) dans le 3<sup>ème</sup> mouvement de laquelle on reconnaît



tout d'abord une « *Vue* » bien déformée (voire un Forhu, mais je crois qu'il n'existait pas à cette époque), puis un « *Vocelet* », pratiquement note pour note.

Joseph Haydn (1732 – 1809) que l'on ne présente plus. Dans son œuvre immense, on trouve la symphonie n°73 en ré majeur, dite, *La chasse* (1782). Le dernier mouvement, presto, s'articule autour d'un thème dans lequel on ne peut pas ne pas reconnaître une vue, même si elle a été un peu adaptée par la liberté du compositeur. Ce mouvement est repris, presque note pour note, à peine raccourci, pour composer l'ouverture de son opéra, *La fedelta premiata*.<sup>7</sup> Le même Haydn compose en 1801, un morceau intitulé, *les saisons*. Naturellement l'automne évoque la chasse. On y distingue clairement : le Débuché, le Vocelet et les Hallalis.

La symphonie n°31 en ré majeur, de Haydn s'intitule *Horn signal*. Il ne faut pas se laisser leurrer. Même si 4 cors sont bien présents dans l'orchestre, l'inspiration musicale vient plutôt du cor de postillon à deux notes que des appels de chasse. WA Mozart reprendra ce thème sans ambiguïté d'appellation dans sa sérénade K320 intitulé, *Posthorn*. S'agissant de l'utilisation du Posthorn, on peut aussi signaler le concerto de l'autrichien Johann Beer (1655-1700) qui indique clairement pour : « Jagdhorn, Posthorn, Strings et Basse continue ». Les deux cors ont manifestement une partition différente.

Etienne Nicolas Méhul (1763 – 1817), est un compositeur français, qui, comme Gossec était ardemment patriote. Il a, durant la révolution française, composé *le Chant du départ* (1794) sur un texte d'André Chénier, guillotiné peu après. Dans son œuvre plusieurs opéras, dont, *La chasse du jeune Henri*. Œuvre peu appréciée du grand public et qui n'est plus guère jouée de nos jours, à l'exception de son ouverture. Huit cors y illustrent une scène de chasse dans laquelle on reconnaît de nos jours aisément : *le débuché, la vue et les deux hallalis*, regroupés en un seul comme dans la version de Verrier de la Conterie. Ce morceau est encore interprété, de nos jours, arrangé, par des groupes de trompe en ré. Il a été transcrit pour piano forte par l'auteur lui-même<sup>8</sup>.

Les Mozart, père et fils, donnent également dans la chasse mais, soit qu'ils soient trop éloignés des chasses à la française, soit qu'ils aient une imagination qui leur permet de repenser eux-mêmes des airs de fanfares, il est difficile de repérer directement dans leurs œuvres une reprise directe des airs que nous utilisons encore aujourd'hui, même si le rythme ne fait aucun doute. Léopold Mozart produit une symphonie de chasse en fa majeur. Le premier mouvement est un rythme de chasse et, si le doute s'installe, les coups de feu produit par les percussions ramènent immédiatement au sujet. Justement, ces coups de feu suggèrent que pour lui la chasse est plutôt une chasse à tir que par force. Le deuxième mouvement s'éloigne du sujet. Le troisième peut laisser un doute.

Mozart fils (Wolfgang Amadeus) produit un quatuor « La chasse » en si bémol majeur (K 458) : « evoking pen-air hunting horns, redolent of fresh air and optimism. »<sup>9</sup> Écrit en 6/8, le premier mouvement peut évoquer un rythme de chasse (repris dans le 4<sup>ème</sup> mouvement). Le reste est uniquement de l'inspiration du compositeur.

---

<sup>7</sup> La fidélité récompensée

<sup>8</sup> Disponible sur Gallica

<sup>9</sup> Brentano Quartet : Exemplary performances ; The Guardian (London)



### ***Les genres s'éloignent***

Au début du XIXe, Carl Maria von Weber (1726 – 1826), produit encore un *Freischütz* (1821), opéra dans lequel il est question d'un chasseur qui ne peut obtenir sa promise que s'il abat une blanche colombe d'un seul coup de fusil. Il s'agit d'un drame romantique (même si la fin est heureuse) dans lequel la mort et le diable rodent. Faust n'est pas bien loin et les cors y sont très présents, en particulier dans l'ouverture et lors d'un très fameux, *chœur des chasseurs*. Et pourtant, le *Freischütz* de Weber qui ne parle que de chasse est aussi loin de notre vènerie dans son argument que dans son style musical. Pas une seule phrase musicale ne rappelle une fanfare actuelle. Certes le Cor (encore naturel) y joue un rôle important, mais on y sent plus l'ancêtre de Wagner que le descendant de Morin. On peut y voir le début de la déshérence en Allemagne de la chasse par force qui va rapidement disparaître au profit de la chasse à tir plus individuelle, moins affichante et donc plus conforme à la morale bourgeoise qui s'installe progressivement dans le pays.

Entre 1802 et 1804, Beethoven écrit et publie la sonate pour piano n°18 en mi bémol majeur. Elle comprend quatre mouvements. Le dernier est marqué : « presto con fuoco ». Il est écrit en 6/8 et sa vivacité amène Carl Czerny à en parler de la manière suivante : « le final demande force et bravoure et fait l'effet d'un morceau destiné à la chasse. » Je laisse juge chaque auditeur.

Vers la même époque (entre 1802 et 1817), le compositeur et violoniste italien Niccolò Paganini compose 24 Caprices pour violon dont le n°9 intitulé, *la chasse*, par le maestro. Le rythme de la première phrase ne laisse pas de doute sur son inspiration. Elle semble directement reprise du début de la sonate K 159 de Scarlatti, mentionnée plus haut.

En 1830, Felix Mendelssohn publie le premier recueil des « Histoires sans paroles », dans lequel on trouve, *Jägerlied* (La chasse), inspiré de thèmes de vènerie. Par contre la « *Wilde Jagd*, de Franz Liszt, une des, *Douze études d'exécution transcendante*, publiée en 1826, est directement issue

du génie du compositeur de 15 ans. Malgré son rythme pointé et ses enchaînements vertigineux de quartes imitant des cors « faustiens », elle ne doit que son titre à la tradition de la musique de chasse.

Schubert, dans ses choeurs d'hommes introduit un, *Jagdlied*, (chanson de chasse) dont le rythme ne laisse encore que peu de doutes sur son inspiration.

### *L'évolution technique*

Durant la deuxième moitié du XVIIIe, la technique d'utilisation de la trompe naturelle comme instrument de musique a évolué : la pratique des sons bouchés est découverte par Hampel à Dresde, les tons interchangeables apparaissent à Paris en 1781<sup>10</sup>. Vers la fin du siècle, la gamme chromatique devient donc disponible sur un instrument naturel, même si elle exige du musicien une très grande virtuosité. C'est grâce à ces techniques que les Mozart père et fils ou Beethoven peuvent composer des œuvres dans lesquels le cor (ou la trompe) a une partition plus élaborée que par le passé, de vrais concertos pour trompe suivant l'initiative de Telemann.

Au début du XIXe siècle, en 1815, Stötzel invente les pistons (2 puis 3 en 1819). Ceux-ci mettront près d'un siècle pour s'imposer. Malgré la plus grande facilité qu'ils apportent pour l'usage de la trompe, nombre de grands compositeurs continueront de placer des cors naturels dans leurs orchestres pour la particularité sonore de ceux-ci. Un Schuman qui était connu pour apprécier le cor à piston aurait bien utilisé plus largement celui-ci, mais il n'avait pas encore la certitude d'en trouver suffisamment. Il écrivait donc les parties des cors 3 et 4 pour cors naturels.

A ce stade, il convient de souligner la position de Brahms<sup>11</sup>. Celui-ci, à l'instar de son père, pratiquait lui-même le cor naturel. Il le considérait comme plus intéressant. Dans ses symphonies, notamment, il écrivait pour cor naturel. Certaines notes auraient certainement été écrites autrement si elles avaient été destinées à un cor à piston. Mahler, étaient également intéressé par le cor naturel. Mais finalement, en 1891, un jury départagea les deux techniques en reconnaissant, par 9 voix contre une abstention, le cor à piston comme l'instrument le plus complet. Depuis, les grands orchestres symphoniques utilisent le cor à piston. Il faut attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour voir réapparaître le cor naturel (en général à tons) dans les orchestres orientés musique baroque.

---

<sup>10</sup> L'avant dernière volute du cor est amovible. On peut ainsi la remplacer par une autre de longueur, et donc de tonalité, différente. Les plus fréquentes sont : Ré, Mib, Mi, Fa, Sol. Il y a eu jusqu'à 13 tons différents. Les anglais utilisent une autre technologie consistant en un cor à deux tours avec la possibilité de rajouter un ou plusieurs tons complémentaires à la place de l'embouchure pour changer la tonalité.

Sur ces évolutions techniques voir l'ouvrage de Werner Flachs (pp138 – 142) et Daniel Bourgue, *Parlons du cor*, 1993 International music diffusion.

<sup>11</sup> Sur ce point, voire l'étude très fine que l'on peut lire sur internet à l'adresse suivante :

[http://cor.naturel.free.fr/francais/menu/documents/articles/le\\_cor\\_dans\\_les\\_symphonies\\_de\\_brahms/le\\_cor\\_dans\\_les\\_symphonies\\_de\\_brahms.htm](http://cor.naturel.free.fr/francais/menu/documents/articles/le_cor_dans_les_symphonies_de_brahms/le_cor_dans_les_symphonies_de_brahms.htm)

## **Le découplage**



Cette évolution technique implique progressivement un découplage entre les deux types de musique. Les musiciens classiques utilisant de plus en plus l'instrument à piston pour abandonner totalement le cor naturel au début du XXe siècle, les chasseurs doivent progressivement apprendre à sonner par eux-mêmes en se passant des musiciens professionnels. Dans ce contexte nouveau, l'utilisation de sonneries de chasse dans des morceaux classiques se fait nettement plus rare. La trompe naturelle doit trouver (et trouve !) de nouveaux débouchés, tout en se maintenant également dans la vènerie. La musique classique peut encore, de son côté s'inspirer, occasionnellement de thèmes de chasse.

Parmi les morceaux de bravoure du répertoire symphonique citons le célèbre appel du cor d'harmonie, au début du « Till Eulenspiegel » de Richard Strauss (1894), qui ne renie pas une couleur très « sylvestre ».

Pablo Sarasate (1844 – 1908), gigantesque violoniste espagnol, produit un morceau intitulé : « La Chasse » (op. 44) paru en 1902. Le cor est absent, mais la rythmique de certains passages y est indiscutable.

On peut encore mentionner au début du XXe siècle un musicien italien, Ottorino Respighi (1879 – 1936). Amoureux de Rome, il compose trois pièces : *les Pins de Rome*, *les Fontaines de Rome* et *les Fêtes de Rome*. Dans ce dernier morceau (1928), automne oblige, on y reconnaît aisément *le Bonsoir*, *les Honneurs* et *les Hallalis*. Ce dernier exemple, semble un peu isolé.

Au cours du XIXe siècle, le cor naturel a continué sa carrière dans la vènerie, et, dans les harmonies municipales, mais le cor d'harmonie (avec piston) connaît une utilisation élargie qui s'éloigne manifestement de la vènerie.

Lorsque Siegfried se retrouve le soir, seul, dans la forêt, face au dragon, il n'avait pas vraiment envie de le chasser. C'est sûrement pour cela que Wagner compose pour lui un appel de cor magnifique mais qui n'a plus rien de vènerie. Comme personne ne vient, Siegfried, tue donc le dragon et se baigne dans son sang pour acquérir son invincibilité. La chasse, en musique classique est morte pour le cor. Heureusement une feuille vient se poser entre les épaules du héros. C'est par ce point faible qu'il sera tué. Cette feuille permettra-t-elle un jour aux musiques de chasse et de vènerie de se retrouver ?

Nous l'espérons tous.

**Michel Rouffet, Eric Breton.**

### Bibliographie

- Bertrand Sylvaine (2013) *La trompe inspirée et inspiratrice*. pp.103-113. In : *La Trompe, tradition et avenir*. FITF éditeur. Orleans.
- Breton E. (2015) *De la trompe au cor d'harmonie, de la tradition à la création*. In : ColloqueFRM-FITF,Tours26Juin.  
« [www.fitforg/action\\_culturelle/colloque de Tours](http://www.fitforg/action_culturelle/colloque_de_Tours) »
- Bourgue D (1993), *Parlons du cor*, International Music Diffusion
- Bruni A (1890) *Inventaire sous la Terreur des instruments de musique relevés chez les émigrés et condamnés*. Georges Chamérot éditeur. Paris
- Chaline O. (2015) *La trompe de France en Bohême*. pp.29-41. In : *Les Fastes de la Trompe*. Tallandier éditeur.
- Cullin O. (2015) *Sonneries médiévales, le regard de la musicologie*. In ColloqueFRM-FITF,Tours26Juin.  
[www.fitforg/action\\_culturelle/colloque de Tours](http://www.fitforg/action_culturelle/colloque_de_Tours) »
- Flachs Werner. (1994) *Das Jagdhorn. Seine Geschichte von der Steinzeit bis zur Gegenwart*. Kalt-Zehnder editeur. Zug, CH
- Jacques du Fouilloux J. (1560) *La vénerie*
- Hardouin de Fontaines-Guerin (1394) *Le trésor de vénerie*
- Hofinger K. et Delatour P. (2016) *La trompe en Allemagne*. pp.144-145. *Trompes de France*. FITF editeur. Orleans.
- Poncet J. (2013) *La trompe et sa musique au fil de l'histoire*. pp.51-68 et *La trompe en Europe* pp.77-87. In : *La Trompe, tradition et avenir*. FITF éditeur. Orleans.
- Rouffet M. (2015) *La place de la trompe dans l'histoire de la musique*. In : ColloqueFRM-FITF,Tours26Juin.  
« [www.fitforg/action\\_culturelle/colloque de Tours](http://www.fitforg/action_culturelle/colloque_de_Tours).
- Titeux G. (2013) *Images de la vénerie dans les pays germaniques* pp. 62-73. In : *Vénerie, carrefour des arts*. Soc. de Vénerie editeur. Paris.
- J.-P. Chaline et J.-M. Leniaud (sous la direction de). *Les fastes de la trompe*, actes du colloque tenu aux Invalides en septembre 2013, Tallandier. En particulier, évocation de Catherine Massip.
- Sur Brahms et le cor naturel voir : [cor\\_natureltreekfraniths menu](#).