Michel Garcin-Marrou

L'École française du cor. Fondements historiques, cornistes, facteurs, orchestres et questions de style

Introduction S'immerger dans une recherche sur ce qu'il est coutume d'appeler « l'École française du cor », fait surgir bien des questions. Qu'entend-t-on, tout d'abord, par « École française du cor » ? S'agit-il d'une réalité historique, que nous pouvons aborder à travers « l'histoire des hommes », « les histoires des hommes », à travers leurs interactions ? En quoi tout cela est-il lié à l'évolution des techniques de fabrication des instruments, à l'évolution des techniques de jeu ? Que dire de l'influence des compositeurs, des grandes organisations de concerts principalement parisiennes ? Les premiers documents sonores n'apparaissant qu'au XXe siècle, les témoignages du temps sont-ils pertinents ? Y a-t-il dès le début une École française du cor ? Si oui, est-elle identifiée partout de la même façon, en France et hors de France ? Si non, sur quelle base s'est-elle construite et de quelles composantes s'est-elle nourrie ?

Ayant été moi-même, à un moment donné, un modeste spectateur/acteur de cette « saga », je mesure combien le risque de partialité me guette et, de ce fait, j'ai presque autant d'appréhension à présenter ces réflexions devant vous que de plaisir à vous faire partager cette histoire !

S'il faut entendre dans le terme « École » une certaine homogénéité de style, de technique, d'interprétation, de répertoire et d'outils pédagogiques (méthodes et cetera ...), d'unité de lieu (géographique) ou de temps (historique), force est de constater que les hommes qui ont donné naissance à cette École ont tous, à de rares exceptions près, exercé leur art dans une ou plusieurs des institutions parisiennes suivantes: le Conservatoire Supérieur de Paris, la Société des Concerts du Conservatoire, l'Opéra de Paris, ainsi que l'Opéra-Comique. Chacun ici le sait, ces institutions ont une longue histoire. Leur rôle dans la formation progressive d'une « École française » est maintenant bien connu, pour le cor tout autant que pour d'autres familles d'instruments !

Pour leur part, les artistes-cornistes ont bien souvent occupé plusieurs postes en parallèle, renforçant ainsi leur grande proximité stylistique, tout en cultivant traditionnellement un individualisme bien compris.

Cette histoire commune, cette concordance, apparue dès le début du XIXe siècle, va perdurer d'ailleurs jusque dans les années 1960, voire un peu au delà. L'influence de cornistes hors-pair et de professeurs éminents: Jean-Joseph Kenn, Frédéric Duvernoy, Henri Domnich, Louis-François Dauprat, Joseph-Émile Meifred, Jacques-François Gallay, François Brémond, Édouard Vuillermoz, Jean Devémy, et cetera, jusqu'à Georges Barboteu, a été déterminante. Dans le corpus d'ouvrages d'enseignement que ces

hommes ont écrit et l'illustration qu'ils en ont donnée dans leur jeu, s'est construite petit à petit une tradition française, terreau sur lequel a fleuri cette École française du cor.

Si, avec le recul, s'impose un sentiment de cohérence et d'homogénéité, cette histoire n'est pourtant pas monolithique. Néanmoins, les « pères fondateurs », en particulier Dauprat, ont établi un cadre suffisamment solide pour que les nuances personnelles propres à chacun puissent se combiner, s'imbriquer et s'enrichir de leurs différences.

La période prérévolutionnaire En France, le cor intègre l'orchestre de manière permanente aux alentours de 1750, succédant ainsi aux trompes employées pour la chasse à courre et, de temps à autre, dans divers comédie-ballets et divertissements, surtout à Versailles. Quelques figures de cornistes célèbres, comme Jean-Joseph Rodolphe, émergent des cinquante années qui ont précédé la Révolution française.

Né le 15 Octobre 1730 à Strasbourg, Jean-Joseph Rodolphe, élève de son père dès l'âge de sept ans, va devenir en une dizaine d'années un corniste de grande renommée. Relater sa vie mériterait ici un long développement: je me bornerai à citer quelques textes authentiques très éclairants:

> « On a entendu la semaine derniere [sic] au concert spirituel un *cor-de-chasse*, qui étonne tout Paris: c'est le seigneur *Rodolphe*, de la musique du duc de Wurtemberg. Jamais cet instrument n'avoit été poussé à un point si accompli: il imite tour-à-tour la flûte la plus douce, la trompette la plus éclatante. Ses coups de langue sont d'une rapidité, d'une variété, d'une précision incompréhensible. Il paroît exécuter avec hardiesse la musique la plus difficile & la plus rapide. »[1]

> « Quelque tem[p]s après, ayant remarqué que le tampon pouvait être avantageusement remplacé par la main, il [Hampl] cessa de se servir du tampon. (2)
> [Note 2]: Mr Rodolphe, professeur connu par le Solfège qui porte son nom et par plusieurs autres ouvrages élémentaires, fit le premier entendre en France l'effet de cette découverte, lorsqu'il était attaché à la musique du Roi, en qualité de Cor. »[2]

> « Si Mr. Trial auteur de cette Ariette [de *L'acte de Flore*], a fait tout à la fois usage de ces deux Étendues [cor alto et cor basso], il sçavoit qu'il avoit pour éxécutant [sic] Mr. Rodolphe qui possede [sic] supérieurement ces deux parties, et dont le rare talent est assez connu du Public pour n'avoir pas besoin icy de mon éloge. Mr. Sieber de l'Opéra, l'a secondé en son absence avec le plus grand succès [...]. »[3]

Ces remarques sont précieuses car elles concernent deux domaines qui, dans les années suivantes, vont évoluer dans des directions diamétralement opposées:

1 Note du 21 Avril 1764 in: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis* MDCCLXII *jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur*, Tome Second, [par Louis Petit de Bachaumont, Mathieu-François Pidansat de Mairobert et Barthélemy Mouffle d'Angerville], Londres 1784, p. 46 f.

2 Henri Domnich: *Méthode de Premier et de Second Cor*, Paris 1807, p. IV.

3 Louis-Joseph Francoeur: *Diapason général de tous les instruments à vent*, Paris 1772, p. 51.

– l'adoption de l'emploi des sons « fictifs », ainsi nommés ultérieurement, soit l'assimilation d'une technique de la main droite sur laquelle « l'École française » se développera pendant plus de cent ans,
– le rejet (presque jusqu'à l'adoption du cor chromatique) d'une utilisation par le même instrumentiste des deux registres, alto et basso.

Sur ce deuxième point, il est intéressant de noter ce qu'en dit, avec plus ou moins de volonté de dramatisation, Dauprat lui-même:

> « Enfin, il est à notre connaissance que parmi ceux qui se sont obstinés à rassembler les sons aigus et les sons graves, dans une étendue que les facultés humaines ne comportent pas, l'un y a trouvé la mort, (1) à l'autre, il est survenu une infirmité qui l'a obligé de cesser l'exercice de cet instrument. (2)
> (1) Baneux l'Ainé, qui, pour être admis à l'Opéra, de *Cor-basse* assez bon qu'il était, voulut devenir *Cor-alto*, sans perdre les avantages que l'autre genre pouvait lui procurer pour le *Solo*: un travail forcé lui occasionna une Phtisie pulmonaire à laquelle il a succombé.
> (2) rodolphe. Il a composé peu de chose pour le Cor. Il ne nous est resté de lui, ou de la musique qu'il jouait, qu'un concerto en Mi♮, et l'accompagnement obligé d'un air en *Fa* que le célèbre Jomelli composa pour lui à Stutgard, et qu'il a placé dans son Opéra de l'Olimpiade. Par cet Air et par le Concerto, on voit que Rodolphe avait eû [sic] la prétention de réunir l'étendue générale de l'instrument, et de s'en faire un genre unique. Ceux qui l'ont entendu vantent généralement la beauté et le volume de ses sons. Or ces qualités ne peuvent s'obtenir qu'avec une embouchure dont le diamètre offre une certaine largeur, et si avec une pareille embouchure, telle que pourrait être celle d'un *Cor-basse*, on veut atteindre aux sons aigus qui dépassent l'étendue du genre, il faut faire des efforts qui peuvent occasionner des accidents graves tels, par exemple, que la Hernie incurable que Rodolphe gagna à ces exercices. »[4]

L'histoire du Concert Spirituel, organisation de concerts active entre 1725 et 1790, et l'examen attentif de ses programmes montrent très clairement l'évolution du cor.[5] Une des œuvres les plus populaires de la première moitié du XVIIIe siècle, *La Chasse du cerf*, cantate de Jean-Baptiste Morin, y est donnée à de très nombreuses reprises jusqu'en 1748. Cette cantate présente en concert les « cors de chasse », rythmant par leurs appels les différentes phases d'une chasse à courre.

La chasse à courre, activité favorite de l'aristocratie et des souverains, a une influence indéniable sur le jeu du cor. D'ailleurs, jusqu'à la Révolution, l'appellation « cor de chasse » désignera le cor, qui a résolument et définitivement pris place dans les orchestres tels que l'Orchestre du Concert Spirituel, celui de la Musique du Roi, l'orchestre du Fermier Général Le Riche de La Poupelinière et un certain nombre d'orchestres fondés par des princes et des membres fortunés de la haute noblesse.

4 Louis-François Dauprat: *Méthode pour cor-alto et cor-basse, Partie 1ère*, Paris 1824, p. 8 f.

5 Voir Constant Pierre: *Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790*, Paris 1975 (Publications de la Société française de musicologie. Série 3, Études, vol. 3).

Au Concert Spirituel vont se succéder, à de très nombreuses reprises, Rodolphe, Joseph Leitgeb (écrit: Leikgeb!) et Giovanni Punto, qui fait un long séjour à Paris (pendant la période de la Terreur, il sera à Rouen, puis reviendra à Paris). On y voit aussi Lebrun, seul ou en duo avec Domnich, et dans les deux dernières années, 1789 et 1790, Othon Vandenbroeck, Antoine Buch et Frédéric Duvernoy.

Si l'on ajoute à cette liste impressionnante le célèbre duo itinérant de l'époque, composé de Johann Palsa et Carl Thürschmidt, ainsi que quelques autres artistes non moins fameux (Molidor, les frères Dornaus et cetera), il ne fait plus aucun doute que Paris fut un important carrefour d'influences, attirant des cornistes de grand talent, originaires des pays que nous connaissons aujourd'hui sous le nom d'Allemagne et de Bohême. La grande majorité d'entre eux réussira à passer à travers les soubresauts tragiques d'un événement majeur, terrible et prometteur tout à la fois: la Révolution française.

La période révolutionnaire Dans le domaine qui nous intéresse ici, la grande secousse politique et sociale de la Révolution française aura une importance capitale. Elle va impulser la création d'un Conservatoire National et de succursales dans les provinces. Le Conservatoire, désireux de « normaliser » l'enseignement et de le rendre accessible au plus grand nombre, va favoriser l'élaboration de méthodes instrumentales à son usage, encourager la facture instrumentale française et former petit à petit des groupes d'instrumentistes/enseignants tous issus de la même école. Serait-ce le début véritable de notre « École française »?

Grâce à l'action déterminée de Bernard Sarrette au sein d'un monde politique troublé et en effervescence, la Garde Nationale qu'il commande (musique militaire composée d'instruments à vent), va se fondre dans une structure d'enseignement portant successivement les titres suivants: École de Musique de la Garde nationale (9 Juin 1792); Institut National de Musique (18 brumaire an II/8 novembre 1793); Conservatoire de Musique (16 thermidor an III/3 août 1795)

Auparavant, l'enseignement du cor était dispensé dans les écoles maîtrisiennes des cathédrales ou, plus généralement, en leçons particulières, de père à fils, de maître à élève. Désormais, le Conservatoire de Musique va l'organiser de façon rationnelle et collective. Bien sûr, des liens personnels, voire familiaux dans certains cas, continueront à exister, mais englobés, « labellisés » dans le cadre élargi d'une institution officielle.

> « Les anciennes écoles sont celles des chapitres et des cathédrales, connues sous le nom de *maitrises*; elles ont produit de bons lecteurs, mais l'enseignement de la musique était lent, celui du chant vicieux, celui de la composition borné, et celui des instrumens incomplet; cette partie ne comprenait que la basse, le basson et le serpent. [...] les instrumens à vent, poussés au plus haut degré de perfection par quelques artistes distingués, sont restés en général dans la médiocrité [...]; les régiments de l'ancienne troupe de ligue (auxquels on doit en partie la naturalisation de ces instrumens, venus pour la plupart

> de l'Allemagne) [...] ne faisaient parcourir aux élèves qu'ils formaient qu'un petit cercle d'enseignement proportionné à leurs besoins [...].
> Avant la révolution, l' [...] Allemagne nous fournissoit la plus grande partie des instruments à vent et à cordes; les cors allemands, instruments assez bruts, étoient payés soixante-douze francs [...]. [...] le prix de nos cors, préférables par leur fini à ceux d'Allemagne, est monté de trois cents à cinq cents francs. »[6]

L'Institut National de Musique incorpore donc les musiciens de la Garde nationale, formée et commandée par Sarrette. Après le départ, volontaire ou non, de certains d'entre eux (Vandenbroeck, Stiglitz, Hervaux, Paillard), six cornistes sont nommés professeurs: 1ers cors: Frédéric Duvernoy, Antoine Buch, Henri Simrock; 2es cors: Henri Domnich, Jean-Joseph Kenn, Guillaume Schwentt. Jean-Joseph Rodolphe est engagé comme professeur de composition puis de solfège. Giovanni Punto pose sa candidature mais elle n'est pas retenue![7]

Malgré les soubresauts qui accompagnent de l'histoire et de la politique – fin de l'Empire, Restauration, et cetera – l'Institut National de Musique réussit à se maintenir, ou à renaître de ses cendres, devenant tour à tour École Royale de Musique, puis Conservatoire National de Musique et de Déclamation.

L'ère Dauprat/Gallay Louis-François Dauprat est un des premiers élèves admis en 1794 dans la classe de Jean-Joseph Kenn, qu'il connaît très bien depuis plusieurs années. Né à Paris le 24 mai 1781 dans une famille modeste, doué d'une belle voix, Dauprat a pu entrer à la Maitrise de Notre-Dame. C'est dans ce cadre qu'il entend jouer l'orchestre de l'Opéra et reste subjugué par la sonorité du cor.

Peu après, Kenn, membre de l'orchestre de l'Opéra, commence à donner des leçons de cor et de solfège au jeune Louis-François dont les belles dispositions musicales et le caractère studieux lui valent d'être pris en amitié par son maître. Ce dernier le logera même chez lui jusqu'à sa majorité (21 ans).

Le 3 brumaire an VI de la République (1798), à 17 ans, Dauprat obtient un des premiers 1er prix jamais décernés.[8] Il joue ensuite dans différents orchestres, dont celui de la Gaieté qui a pour chef Punto, le plus célèbre corniste de son époque. « Punto quitte quelquefois son violon pour exécuter des Solos de Cor, ce qui est probablement un supplément d'enseignement pour Dauprat. »[9]

6 Constant Pierre: B. *Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris 1895, p. 183 f., 195 f.

7 Constant Pierre: *Le Conservatoire national de Musique*, Paris 1900, p. 106.

8 Cf. Musée de la Musique; le cor de Raoux qui lui est remis en cadeau à cette occasion.

9 Alexis Azevedo: Dauprat, in: *La Mélomanie*, 8 et 15 janvier 1842.

En 1808, Dauprat succède à Kenn à l'Opéra (Académie de Musique). Quand Duvernoy part en retraite, il est désigné pour jouer les solos. Nommé assistant de Domnich au Conservatoire, il lui succède en 1816 et devient le seul professeur de cor, la classe de Duvernoy ayant fermé au départ de ce dernier! Voilà donc le décor planté.

Dauprat est la figure centrale de notre histoire, le tronc d'où partiront branches maîtresses et rameaux. Il a connu ou rencontré les « anciens » et les a presque tous entendu jouer. Il va opérer une sorte de synthèse, recueillant dans une histoire déjà longue le début d'une tradition où s'enracinera une « École » en devenir. Son approche méthodique et raisonnée s'exprime dans sa *Méthode pour Cor-Alto et Cor-Basse*, mais aussi dans les nombreuses œuvres qu'il compose pour ses élèves, et sans autre ambition, dit-il:

> « Mais ce n'est qu'à dater de mon entrée au Conservatoire, en qualité de professeur de cor, que n'y voyant que des vieilleries [...]; n'ayant de méthode que celle du genre mixte de Fr. Duvernoy et celle de Domnich, ouvrage de paresseux, puisqu'elle est copiée à peu près servilement de la Méthode de Chant du Conservatoire. J'ai mis ma petite gloriole à faire une école complète pour cet instrument [...]. Et d'abord j'ai fait rentrer dans la voie sagement établie des deux genres du cor [...]. Ma Méthode n'a été publiée qu'en 1824. Elle m'a coûté 3 années de travaux. Je voulais qu'elle fût le fruit de l'expérience. »[10]

Ses *Trios*, *Quatuors* et ses fameux *Sextuors* explorent minutieusement les possibilités offertes par l'emploi de cors en plusieurs tons différents.

Toutes les méthodes publiées ensuite feront « référence », (je pourrais même dire « révérence ») à la sienne. Ceci aura pour effet de « solidifier » son approche, de la poser comme référence absolue et de consacrer l'emploi du cor simple et des registres différenciés, alto et basso. Lui même « cor basse », Dauprat joue un instrument de Lucien-Joseph Raoux, au tonnerre notoirement large, ce qui correspond parfaitement à ce registre. Il est donc tout naturel de penser que son choix aura une influence sur les nombreux élèves qui pourront se réclamer de l'enseignement que dispensa pendant 26 ans (1816–1842) l'unique professeur de cor du Conservatoire.

Jacques-François Gallay, né à Perpignan le 8 décembre 1795, lui succède « par effraction », pour ainsi dire, en 1842. (Dauprat est averti « ex abrupto » par une lettre du Ministère qu'il est admis à faire valoir ses droits à la retraite alors qu'il ne l'a pas demandé).

Corniste assurément phénoménal, Gallay est un de ses anciens et plus brillants élèves. Grâce à Dauprat, il entre au Conservatoire en 1820 (à 25 ans), et obtient un premier prix l'année suivante (1821). Très jeune, il a appris à jouer du cor avec son père, puis a étudié la composition et commencé à écrire, mais il ne s'est décidé que très tard à venir

10 Louis-François Dauprat: *Lettre à Mr Fétis, Directeur du Conservatoire de Musique à Bruxelles*, Paris le 7 mai 1836; BnF Mss N.A.fr. n. 22870, publié dans *François-Joseph Fétis. Correspondance*, rassemblée et commentée par Robert Wangermée, Sprimont 2006, p. 118 et suivante.

à Paris. Il a déjà composé son concerto avant son admission au Conservatoire. Très vite, son talent particulier est unanimement reconnu:

> « Pour la première fois, M. Gallay s'est fait entendre dans ces admirables concerts où sa place était marquée. C'est par un concerto de sa composition qu'il a débuté. Ce morceau renferme les plus grandes difficultés; mais qui aurait pu s'en douter, en écoutant ces sons si purs, et si bien égalisés qu'il semblait qu'il n'y avait plus de sons bouchés dans l'instrument. Les traits les plus difficiles n'ont rien qui arrête M. Gallay; aucune incertitude ne se fait apercevoir dans les sons les plus aigus qu'il tire de son instrument; mais tout cela n'est qu'une faible portion de son mérite: ce qui est vraiment admirable, c'est sa manière de chanter si élégante et si pure qu'on croirait entendre une belle voix conduite avec art; cette facilité de respiration qui est telle, qu'on n'aperçoit pas le moment où le mécanisme de cette respiration opère; enfin ce goût qu'il est trop rare de rencontrer dans le jeu des instrumens à vent. Des applaudissemens unanimes et prolongés ont prouvé à M. Gallay le plaisir qu'il a fait à l'auditoire. »[11]

Reproduisant le comportement de Kenn envers lui, Dauprat prend le jeune homme en amitié et édite ses premières œuvres. Pendant un temps, ils se produisent dans les mêmes concerts, voire jouent ensemble.

> « Programme / Du Concert qui sera donné dans la galerie de musique de Mr Dietz, facteur de piano, rue Neuve-des-Capucines, n° 13, le samedi 19 janvier 1833, à huit heures du soir.
> *Première partie.* 1° Grand septuor de Hummel, exécuté par MM. Listz, Brod, Conninx, Dauprat, Gelineck, Uhran et autres artistes [...] *Deuxième partie.* [...] 3° Quatuor pour quatre cors, composé par M. Gallay et exécuté pour la première fois en public par l'auteur, MM. Dauprat, Mengal et Meifred. »[12]

> « Je suis embarrassé pour [sic] parler de M. Gallay, car je ne sais comment exprimer tout ce que son exécution sur le cor paraît avoir d'étonnant. Impossible avec lui de distinguer les tons ouverts des tons bouchés; et puis c'est un son si pur, si plein, c'est une si grande agilité, une respiration si soutenue et si maîtrisée, que cet instrument, tout incomplet, tout ingrat qu'il est, semble s'être perfectionné par enchantement. »[13]

> « Les instruments à vent sont exquis dans l'ensemble [Orchestre de Francfort]; je reprocherai seulement aux cors le défaut très commun en Allemagne, de faire souvent *cuivrer* le son en forçant surtout les notes hautes. Ce mode d'émission dénature le timbre du cor; il peut dans certaines occasions, il est vrai, être d'un excellent effet, mais il ne saurait, je pense, être adopté méthodiquement dans l'école de l'instrument, et le son un peu voilé, mais pur et noble de nos cors français, me paraît infiniment préférable. »[14]

11 Nouvelles de Paris, École Royale de musique, Troisième concert, in: *Revue musicale*, 2e série, tome 1 [volume 7, numéro 8], (1830), p. 239–243, ici p. 241.

12 Programme, in: *Revue Musicale* 6 (12 janvier 1833), n° 50, p. 399.

13 Joseph d'Ortigue: Société des Concerts. Quatrième séance, in: *La Quotidienne* (16 avril 1833), imprimé in: *Joseph d'Ortigue. Ecrits sur la musique 1827–1846*, éd. par Sylvia L'Écuyer, Paris 2003 (Publications de la Société française de musicologie, t. 17), p. 329–333, ici p. 332 f.

14 Hector Berlioz: Voyage musical en Allemagne (Première lettre), in: *Journal des débats* (13 Août 1843), p. 1 f., ici p. 2, imprimé in: *Hector Berlioz. Critique musicale*, vol. 5, 1842–1844, éd. par Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris 2004, p. 245–255, ici p. 254.

> « Ah çà! qui ai-je à louer maintenant? Voyons! [...] Vivier, un drôle de cor, qui joue à trois et quatre parties sur un seul instrument, mais qui d'ailleurs, ceci vaut mieux, joue une partie seule de manière à prouver qu'il possède une embouchure à nulle autre pareille, qu'il sait chanter, faire les plus grandes difficultés avec aisance, et adoucir la rauque sonorité des sons bouchés. »[15]

Le grand talent de Gallay va entraîner le cor simple vers des sommets de sophistication technique. Compositeur pour son instrument, il donne au cor un caractère lyrique, léger et virtuose, dont la mise en œuvre est rendue possible grâce à l'utilisation presque exclusive des deux octaves supérieures, à l'exclusion de tout registre grave. Nous retrouverons ces caractéristiques une centaine d'années plus tard, associées à l'idée que l'on se fait généralement de ce qu'est « l'École française ».

Une dizaine d'années avant le départ de Dauprat, en 1833, le Conservatoire crée une classe de cor à pistons et la confie à Pierre-Joseph-Émile Meifred. Meifred (1791–1867) est un ardent zélateur du cor à pistons. Avec Jacques-Charles Labbaye, puis Antoine Halary, il en améliore la facture. Avec son ami et ancien professeur Dauprat, avec François-Antoine Habeneck et quelques autres, il cofonde la Société des Concerts du Conservatoire et joue une pièce de sa composition lors du premier concert donné à la Salle du Conservatoire. Meifred est un précurseur: il a compris qu'avec toutes les améliorations apportées au registre grave grâce au système des pistons, il va devenir nécessaire pour chaque corniste de jouer sur toute la tessiture. Hélas, son approche n'est guère pris en compte par les cornistes et par le « milieu musical » parisien. Sa classe de cor à pistons au Conservatoire est supprimée à son départ à la retraite, en 1864. Gallay meurt la même année.

La lente adoption des systèmes à pistons Malgré l'échec que constitue la fermeture de la classe de cor à pistons, l'histoire de l'instrument à pistons continue. Rejeté par beaucoups mais déjà adopté par Giacomo Meyerbeer, l'instrument trouve en la personne d'Hector Berlioz un compositeur attiré par ses nouvelles possibilités sonores. Dans son opéra *Les Troyens*, Berlioz écrit sans doute les pages les plus sophistiquées, utilisant une combinaison de cors simples et de cors chromatiques en tons différents.

Une lecture attentive des pages qu'il consacre au cor dans son *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration* (Paris 1842) montre à quel point il a pu s'inspirer de la méthode de Dauprat.[16] Mais écrire – en 1842! – qu'un cor à pistons permet désormais de jouer ouverts tous les sons de la gamme, en ajoutant qu'il est également possible de les jouer tous bouchés, est un détail propre à bouleverser sérieusement les habitudes du « milieu cornistique ».

15 Hector Berlioz: Théâtre de l'Odéon – Théâtre de l'Opéra-Comique – Concerts, in: *Journal des débats* (26 mai 1844), p. 2 f., ici p. 3, imprimé in: *Hector Berlioz. Critique musicale*, p. 483–493, ici p. 488 f.

16 Louis-François Dauprat: *Méthode de cor-alto et cor-basse*, Paris 1824.

La question des pistons est pourtant « dans l'air » depuis longtemps. Dauprat lui-même, figure emblématique du cor simple, a commencé à écrire un traité (inédit) de cor à deux pistons. (Il laissera finalement le champ libre à son ex-élève, collègue et ami Meifred, qui travaille lui aussi sur un traité …)

> « Je m'enthousiasme d'abord pour cet instrument que je vis dans les mains d'un nommé Schunke de Carlsruhe qui se fit entendre à Paris en 1826, mais sur le Cor ancien, n'ayant pas encore, disait-il, assez d'habitude du nouveau. Je ne vis alors que cette possibilité de donner de la sonorité à nos sons sourds de la partie grave du Cor, et de remplir les lacunes qui s'y trouvent.
> Je fis aussitôt venir un cor fabriqué par Schuster sous la direction de Schunke.
> En même temps je me mis en relation avec Stoelzel, le saxon, voulant ajouter au Traité que je faisais de cet instrument, une notice historique sur l'inventeur et les découvertes qui datent, m'écrit-il, de 1813, mais qu'il n'a soumis qu'en 1815 à l'examen des Artistes et Officiers militaires … ».[17]

Dauprat n'est pas vraiment convaincu par ces essais:

> « Hélas, Monsieur, à mesure que j'écrivais sur la théorie et la pratique de cet instrument, mes illusions se dissipaient: la lourdeur, son peu de sonorité, la fatigue qu'il fait éprouver et l'espèce de *miaulement* occasionné par les pistons finissent par me dégoûter, et mon traité resta au manuscrit … ».[18]

Pourtant, à la demande d'Halary qui commence à vendre des instruments à pistons, pour lesquels les cornistes souhaitent un « mode d'emploi », et en attendant la publication du traité de Meifred, Dauprat publie un extrait de son propre traité:

> « Du cor à pistons*
> Extrait d'un Traité théorique et pratique de cet instrument
> Composé par Dauprat *en* 1826 [date ajoutée à la main par l'auteur]
> Professeur de Cor à l'École R.le de musique.
> (*) Nota: Examen fait des Cors à deux et trois Pistons envoyés d'Allemagne, on a dû y renoncer à cause des inconvéniens qu'ils présentent et qu'on explique dans le Traité. Il ne s'agit donc ici que du Cor à deux Pistons perfectionné par Mr. Meifred, membre de l'Académie R.le de Musique, et sur lequel on est fixé maintenant. Les instruments de ce genre sont fabriqués par Mr. Anthoine [Halari], Rue Mazarine, à Paris. »[19]

> « Le 1er essai qu'il a fait à Berlin de ses Cors & Trompettes chromatiques, ainsi qu'il les nomme, date de 1813. (Lettre de Mr. Stölzel à l'auteur de cet ouvrage) »[20]

17 Lettre de Dauprat à Fétis du 7 mai 1836, BnF Manusc. Occ. 22870/folio 241.

18 Ibid.

19 Louis-François Dauprat: *Du cor à pistons. Extrait d'un Traité théorique et pratique de cet instrument*, Paris [s. d.]. Page de titre du traité, BnF, fonds du Conservatoire, coté L.13239; pour la discussion de la date manuscrite, voir: Daniel Allenbach: Frühe Ventilhornschulen in Frankreich, in: *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1*, éd. par Claudio Bacciagaluppi et Martin Skamletz, Schliengen 2015 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, vol. 4), p. 199–213, ici p. 201.

20 Dauprat: *Du cor à pistons*, p. 2, en mention manuscrite.

> « Avis de l'éditeur
> Le Traité de Cor à Pistons composé par M^r^. Dauprat est terminé depuis longtemps, mais sa publication ne peut avoir lieu avant que le nouvel instrument ne soit suffisamment répandu. Les commandes déjà faites à M^r^. Anthoine luthier de Paris, sont ce qui a fait solliciter l'auteur de donner un extrait de son ouvrage. Dans ce Traité, M^r^. Dauprat fait connaître l'historique de l'invention de M^r^. Stölzel, de ses perfectionnemens, ainsi que les nombreuses ressources qu'elle présente tant au compositeur qu'à l'exécutant. Cette partie est suivie d'exercices propres à rendre les nouveaux moyens d'exécution familiers, surtout en y joignant les leçons de sa Méthode de Cor-alto et Cor-basse qui s'y rattachent naturellement. L'auteur donne en outre, la manière d'isoler les sons factices des sons naturels, pour obtenir des Echos, ou des nuances fortement prononcées. Enfin, dans un Appendice, il offre encore des fragmens de morceaux connus, pour l'emploi raisonné des Pistons, dont l'abus dit l'auteur, ôterait au Cor le caractère, la couleur et le charme qui lui sont propres. »[21]

> « Entre 1823 et 1830, Spontini, alors à Berlin, envoya des cors à pistons à Dauprat, et ce fut la première fois qu'on en vit en France. Meifred s'en occupa avec les fabricants *Labbaye* et *Halary*; ce dernier obtint, avec un cor à pistons, une médaille d'honneur en 1827. »[22]

À de très rares exceptions près, ni les institutions officielles, ni les compositeurs, qui emploient souvent un pupitre de quatre cors: deux cors simples et deux cors à pistons (dits « chromatiques » !), ne semblent influer sur le style de jeu choisi par les cornistes. De leur côté, en cette époque de perfectionnement progressif des modes de fabrication et donc de qualité des instruments, les facteurs jouent un rôle décisif en permettant la mise en œuvre des recherches et des « options » choisies par leurs « clients ».

L'importance du rôle joué depuis fort longtemps par Joseph, Lucien-Joseph et Marcel-Auguste Raoux est bien connue. Punto, Duvernoy, Dauprat, Gallay travaillent étroitement avec eux. Marcel-Auguste Raoux, dernier descendant de cette dynastie, sera facteur d'instruments mais aussi corniste au Théâtre Italien.

Jules-Léon Antoine (Halary fils) travaille avec Meifred sur le cor à pistons. Ils vont mettre au point le système du troisième piston ascendant, « marqueur » spécifique de l'École française.[23]

Jusqu'à ce que la révolution industrielle de la fin du XIXe siècle et le bouillonnement technique qui l'accompagne permettent la fabrication satisfaisante de pistons, les « règnes » successifs de Dauprat puis Gallay auront duré une cinquantaine d'années. L'un et l'autre ont été des virtuoses incontestables.

21 Dauprat: *Du cor à pistons*, p. 5.

22 Emile Lambert: *Méthode Complète et Progressive de Cor Chromatique. Suivie d'exercices pour Cor Simple d'Harmonie et de douze Études avec changements de clés et de tons*, Paris 1922, p. I.

23 Voir aussi Michel Garcin-Marrou: Le système ascendant en France (1 partie), in: *La Revue du Corniste* 73 (1997), p. 20–27 et Michel Garcin-Marrou: Le Cor ascendant 2éme partie, in: *La Revue du Corniste* 75 (1998), p. 20–31. Traductions anglaises: Michel Garcin-Marrou: The Ascending Valve System in France. A Technical an Historical Approach, in: *The Horn Call* 32/2 (février 2002), p. 39–44 et 33/1 (octobre 2002), p. 45–50.

Dauprat, peu enclin à se mettre personnellement en valeur, s'est plutôt tourné vers la musique de chambre dans ses activités extra orchestrales. Il est « cor basso » mais joue dans toute la tessiture. Les critiques de l'époque en attestent abondamment. Il utilise un cor solo Raoux au tonnerre assez large, produisant un son velouté et ample qui s'est bien illustré dans les premiers concerts de La Société des Concerts du Conservatoire, grâce auxquels le public parisien a découvert les symphonies de Ludwig van Beethoven!

Gallay se réfère très souvent aux préceptes de son maître mais s'en différencie en ce qu'il est un « cor alto ». Toutes ses compositions en témoignent, à l'exception des tardives *Études pour second cor*, peut-être une composition de commande. Brillant soliste des concerts de musique de chambre des salons parisiens, il emmènera le cor simple vers des sommets de virtuosité à jamais inégalés. Il joue également un instrument de Raoux, au tonnerre plus serré, à la sonorité un peu plus éclatante que celui de Dauprat. Ce type d'instrument est particulièrement bien adapté à la virtuosité de Gallay et à l'acoustique particulière des salons dans lesquels il se produit souvent.

Sous l'influence de ces deux personnalités exceptionnelles, le milieu musical français – institutions, compositeurs, critiques et public – sera d'abord assez réticent vis-à-vis du cor chromatique à pistons, nouvel arrivant sur la scène. S'il lui réserve une place différente, nouvelle et bien spécifique, il n'est en aucun cas prêt à l'accepter comme remplaçant du cor simple.

Les cornistes français, de leur côté, vont progressivement réaliser l'intérêt des nouvelles commodités de jeu et adopteront le système des pistons, descendants d'abord, puis ascendants. Cette transition passera aussi par tous les essais de cors omnitoniques (sorte d'ultime essai de cor « omni-naturel », ou « multi-naturel »).

Ainsi, progressivement, pour de bonnes ou mauvaises raisons, le cor simple va-t-il disparaître. Mais ceci n'est pas une histoire seulement française! La spécificité française est que le cor simple restera en usage plus longtemps que partout ailleurs, conservant son style de jeu, et le transmettant même à son successeur au moment de sortir définitivement de scène (?!).

Le dernier stade sera franchi par l'adoption d'un système typiquement français, le cor à pistons Fa et Sib ascendant à compensation, grand chef d'œuvre d'ingéniosité, mais exacerbant encore un peu plus des traditions nationales, bien éloignées des modes dominantes …

> « Aujourd'hui, cet instrument s'est enrichi d'un nouveau perfectionnement […] de cylindres ou pistons […] et l'usage s'en est promptement répandu, en Allemagne, en Belgique, en Italie, etc., et même en France, où il compte de nombreux adeptes. [On recommande] aux élèves de travailler le Cor simple en même temps que le Cor à Pistons. »[24]

24 Henri Jean Garigue: *Grande Méthode de Cor en Fa à deux et à trois pistons*, Paris [1888], p. 2.

> « Quoi que travaillant toujours le cor d'harmonie (Cor simple) je ne reste pas étranger au Cor à Pistons que je me sentirais très à même d'enseigner si vous le jugiez utile. »[25]

> « Nous donnons ci-après les tablatures des deux systèmes de Cors à pistons, c'est à dire avec le 3me piston ascendant ou descendant [...]. »[26]

> « [...] le Cor simple admis à l'Opéra en 1757 ayant disparu de ce même orchestre depuis les premières représentations de Richard Wagner, aujourd'hui, en raison des parties de cor à l'orchestre, il me semble utile de faire connaître aux futurs cornistes, les avantages du Cor chromatique en employant le système des pistons descendants, et le système des pistons descendants et ascendants. »[27]

> « Il est à remarquer que malgré ses avantages incontestables pour les 1er et 3me Cors, le troisième piston ascendant ne semble guère connu hors de la France. [...] Le système de Cor Ascendant peut se transformer en Cor Descendant et *vice versa*, à la volonté de l'exécutant, par le changement du 3e piston ainsi que de sa coulisse [...]. »[28]

À partir des années 1920/1925, les orchestres symphoniques enregistrent régulièrement des disques dont la diffusion ne cessera de croître. L'Orchestre de la Société des Concerts est particulièrement en pointe dans ce domaine.

Grâce aux enregistrements français de leurs œuvres, Claude Debussy et Maurice Ravel connaissent une renommée mondiale. Ainsi, la combinaison d'un style de jeu cornistique caractéristique et d'un répertoire particulièrement adapté contribuera probablement à l'image internationale d'une « École française », fragment ou reflet d'une réalité beaucoup plus vaste que cette seule période.

À Jacques-François Gallay auront succédé Victor Mohr, François Brémond, Fernand Reine, Edouard Vuillermoz, Jean Devémy et Georges Barboteu comme professeurs au Conservatoire. Chacun aura apporté ses idées et sa propre sensibilité, mais toujours avec une référence plus ou moins explicite aux glorieux prédécesseurs. Parallèlement à leur activité au Conservatoire, ils continueront à exercer leurs talents à la Société des Concerts, à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique. Raconter leur histoire dépasserait largement le cadre de cet article.

J'ai seulement tenté d'esquisser de brefs portraits à travers des préfaces, critiques, ou lettres qui, d'une certaine façon, m'ont permis de leur « donner la parole ». Mais ces cornistes légendaires, dont la postérité honore toujours les noms, étaient aussi des hommes de chair et de sang. Je terminerai en citant une lettre de Gallay, adressée à la Direction du Conservatoire, et qui me touche énormément:

25 François Brémond: *Lettre de candidature adressée à Ambroise Thomas* (Directeur du Conservatoire), le 17 Avril 1891, Archives Nationales Aj 37/65/1b.

26 François Brémond: *Exercices journaliers pour Cor à Pistons*, Paris [1900].

27 Jean Pénable: *Grande et nouvelle méthode de Cor à Pistons*, Paris 1907, Préface.

28 Lambert: *Méthode*, p. I f.

« J'ai perdu ce que j'avais de plus cher au Monde ! mon enfant est décédé ce matin ! [...] Ayez la bonté de prévenir mes élèves de cet affreux malheur
Tout à vous
Gallay le 25 janvier 1851 »[29]

29 Lettre de Gallay à la Direction du Conservatoire, BnF Manusc. Occ. 22436/folio 163.

Inhalt

Vorwort 7

Cyrille Grenot La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIXe siècle en France 11

Claude Maury Les cors omnitoniques 103

Daniel Allenbach Französische Ventilhornschulen im 19. Jahrhundert 154

Daniel Lienhard Werke für mehrere Hörner aus Frankreich 1800–1950 172

Anneke Scott Jacques-François Gallay. Playing on the Edge 198

Martin Mürner Meifred und die Einführung des Ventilhorns in Frankreich 223

Jean-Louis Couturier Aperçu historique de la pratique du cor naturel en France et de son emploi dans les ensembles à vent 234

Vincent Andrieux L'univers sonore d'Henri Chaussier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898–1938) 258

Michel Garcin-Marrou L'École française du cor. Fondements historiques, cornistes, facteurs, orchestres et questions de style 303

Edward H. Tarr The Genesis of the French Trumpet School 316

Jeroen Billiet Belgium, France and the Horn in the Romantic Era. Tradition, Influences, Similarities and Particularities 328

Martin Skamletz »… und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin 340

Ulrich Hübner Das Cor Chaussier. Ein Praxisbericht 363

Adrian von Steiger Historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Ein Projekt zur Erforschung der Handwerkstechniken im Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert 377

Jean-Marie Welter The French Brass Industry during the 19th Century 384

Marianne Senn / Hans J. Leber / Martin Tuchschmid / Naila Rizvic Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert. Analysen von Legierung und Struktur des Messings zugunsten eines historisch informierten Instrumentenbaus 398

Hans-Achim Kuhn / Wolfram Schillinger Herstellung bleihaltiger Messingbleche mit modernen industriellen Verfahren 420

Adrian von Steiger Zur Vermessung von Wandstärken historischer Blechblasinstrumente 431

David Mannes / Eberhard Lehmann / Adrian von Steiger Untersuchung von historischen Blechblasinstrumenten mittels Neutronen-Imaging 439

Martin Mürner Blechblasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Frankreich. Historische Quellen zur Handwerkstechnik 446

Gerd Friedel Von der Information zum Instrument 463

Rainer Egger Zur Frage der Wandvibrationen von Blechblasinstrumenten. Wie wirkt sich das Vibrationsmuster der Rohrkonstruktion auf die Spielcharakteristik eines Blechblasinstruments aus? 469

Namen-, Werk- und Ortsregister 480

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 496

Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau • Symposium 2

Herausgegeben von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger und Martin Skamletz

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 6

Dieses Buch ist im Juli 2016 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Hergestellt wurde der Band von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Gedruckt wurde er auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast, Technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse, aus Sonthofen im Allgäu. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2016
Printed in Germany ISBN 978-3-931264-86-4