

TRAITÉ COMPLET DE TROMPE de CHASSE

par

J. CANTIN

Étude du Ton simple et du Ton de Venerie
Solo - Duo - Trio

Routé - Teyaut - Radonci
Sans bouchés
Morceaux d'Ensemble

Composition des Groupes et Sociétés

30 Exemples de démonstration à l'appui du texte
25 Exercices progressifs
50 Passages cynégétiques
8 Fantaisies inédites à quatre parties



TRAITÉ DE TROMPE DE CHASSE

de J. CANTIN

PARTIE THÉORIQUE

Présenter un résumé sur l'évolution de notre instrument, une méthode pratique et complète pour le sonner en ton de vénerie et musicalement, depuis les sonneries individuelles et en trio (les fanfares) jusqu'aux exécutions d'ensemble (les morceaux), faciliter l'étude de la trompe sous toutes ses formes — sans vouloir créer un nouveau manuel qui ne serait d'ailleurs que la copie de ceux qui existent déjà avec plus ou moins de variantes relativement à la notation des fanfares particulières ou d'équipage — tel est le but de cet ouvrage.

S'il n'y avait que les sonneurs pratiquant dans les chasses à courre, et sonnant exclusivement la *fanfare de Vénerie*, le nombre en serait bien restreint. Aujourd'hui, nombreux sont les groupes et sociétés de trompes dont la composition permet l'exécution d'œuvres musicales plus importantes; c'est un fait que l'on ne peut contester, et nous devons d'ailleurs nous en réjouir.

Il n'est guère de sonneurs qui soient insensibles au plaisir de jouer quelques fantaisies toujours appréciées dans un concert.

Faut-il conclure que la trompe de vénerie doit être négligée? Ce serait une grosse faute. Le caractère de la trompe doit être conservé ainsi que sa tradition; cepen-

dant, avec les ressources, même limitées, de notre instrument, nous devons faire encore davantage.

Au commencement de cet ouvrage, nous ne pouvons que mentionner ce que nous trouvons dans toutes les méthodes.

Etendue de la trompe (voir aux exemples). L'ut correspondant musicalement au ré du piano par suite de la tonalité de l'instrument. Les trompes en *mi bémol* sont des trompes d'orchestre et musique militaire.

Position de l'embouchure: milieu des lèvres. 2/3 sur la lèvre supérieure, 1/3 sur la lèvre inférieure; en tenant compte toutefois des dispositions de chacun relativement à la conformation des lèvres ou des dents.

Tenue de la trompe: généralement de la main droite, pavillon tourné à droite; quelquefois des deux mains pavillon tourné à gauche.

D'autres remarques et recommandations seront faites dans ce qui va suivre. Je chercherai à combler quelques lacunes et à expliquer le plus clairement possible les différentes manières de sonner en ton simple, en ton de vénerie et musicalement; faisant appel à une expérience et une pratique de plus de quarante-cinq années.

TON DE VÉNERIE

Sonner le ton de Vénerie (Ton de chasse ou de forêt), c'est donner à la trompe son charme particulier, sa sonorité incomparable, et c'est l'ambition bien légitime de tous les sonneurs.

Ce ton de Vénerie, souvent discuté mais pas toujours expliqué, de quoi est-il composé? Du ton simple, avec, comme agréments, le *Roulé* et le *Tayaut*, sous réserves que ces agréments ne peuvent s'exécuter qu'en pleine trompe, sur un mouvement allégré, et dans le rythme d'une mesure à temps ternaire 6/8-9/8, dans laquelle le temps est composé d'une noire pointée ou trois croches.

La mesure à temps binaire 2/4-3/4, où le temps est composé d'une noire ou deux croches, ne lui est nullement favorable. C'est ce qui explique l'écriture en 6/8 de toutes les fanfares de chasse et 90 % des autres. La mesure à 3/8 est peu employée.

On ne doit pas chercher le ton de Vénerie sur un 2/4 comme le *Point du jour*, ou sur un 3/4 *Rallye Ardennes*.

Cette définition du *Ton de Vénerie* pourra surprendre et sera peut-être critiquée pour sa simplicité, mais ne vaut-elle pas mieux que des explications trop compliquées.

LE TON SIMPLE

Beaucoup des sonneurs ne veulent voir dans le *Ton simple* qu'une exécution contraire au ton de Vénerie; c'est là une grande erreur et, disons-le franchement, celui qui ne sonne pas un beau ton simple — qui est la base de la trompe — n'aura jamais un beau ton de Vénerie.

Disons aussi qu'il ne faut pas considérer ici le mot simple comme synonyme de facile.

C'est en travaillant le ton simple qu'un sonneur donnera à la trompe l'ampleur, la puissance, le timbre, le rythme, en un mot, la beauté de l'instrument, pour compléter ensuite par le *Roulé* et le *Tayaut*.

Le ton simple se produit par un coup de langue sur chaque note, longue ou brève, en prononçant la syllabe *du* par le moyen classique qui consiste à chasser un fil qui serait placé sur le bout de la langue, comme il est expliqué d'ailleurs dans toutes les méthodes d'instruments à embouchure. La syllabe *du* ne doit jamais être employée.

Il ne faut pas craindre au début d'accentuer énergiquement ce coup de langue, l'attaque sera plus franche, plus nette. Par la suite, lorsqu'il n'y aura plus d'hésitation pour la justesse, il faudra donner à ce coup de langue la souplesse, la légèreté.

Au moment où la langue quitte les lèvres en prononçant la syllabe *du*, la colonne d'air entre en action et, par sa puissance, donne à la trompe toute son ampleur.

Les lèvres, par leur résistance et leur fermeté, viendront modérer le passage de l'air, le comprimer en quelque sorte et, par un léger frémissement (éviter surtout le chevrottement), obtiendront la vibration du métal donnant à la trompe sa grande sonorité et son timbre *intimable*.

Les sons seront plus ou moins aigus, selon que les lèvres seront plus ou moins serrées et la pression plus ou moins forte.

Nous pouvons donc résumer le ton simple :

L'Auteur, J. CANTIN, à Fyé (Sarthe), répondra à toute demande de renseignements concernant cette méthode.

Attaque franche, souplesse et légèreté de la langue, puissance par le souffle, timbre et sonorité par les lèvres.

Ajoutons que le son doit être soutenu, mais jamais poussé, pendant toute la durée de la phrase musicale généralement de 4 mesures. Le rythme et la mesure doivent être rigoureusement observés.

Les notes doivent être données par la langue. Il faut éviter les *liés* et *coulés*, qui sont toujours exécutés par les lèvres et la prononciation *u*, et d'un mauvais effet en pleine trompe.

Le ton simple est obligatoire :

Sur un mouvement modéré, *largo*, *lento*, *andante*, etc..., aussi bien en *forte* qu'en *Radouci*, de même que sur les mesures 2/4, 3/4, 4/4 (temps binaire) : *exemple n° 1 A*.

Dans la mesure 6/8 *allegro* employée pour les fanfares, est également obligatoire sur certains motifs :

Sur les notes longues : *exemple n° 1 B*.

Sur 3 croches se suivant par degrés conjoints en gamme ascendante : *exemple n° 2*.

De même lorsque ces 3 croches se succèdent par degrés disjoints : *exemple n° 3*. Ici, nous devons faire une remarque relative au mouvement ascendant ou descendant. Nous avons vu à l'exemple n° 2 le mouvement ascendant ; à l'exemple n° 3 B nous nous trouvons pour les 2 premières croches du temps en présence d'un mouvement descendant et nous aurons une tendance à donner sur la 2^e croche la syllabe *tu* au lieu de *tu* ; cette exécution se fera tout naturellement, sans chercher, lorsque nous aurons travaillé le *Double* et le *Roulé*. Le coup de langue sera plus doux et aussi beau, mais à condition de ne pas tomber dans le défaut du *coulé tu-u*.

LE DOUBLÉ (1)

Le *Double* — dédoublement de la noire et par suite doublement du coup de langue — est d'une grande facilité sur la trompe et souvent pratiqué ; cependant, il ne devrait pas être considéré comme un agrément du ton de Vénérie mais plutôt comme étude préliminaire du *Roulé* et du *Tayaut*.

Il est quelquefois employé dans la mesure à temps binaire (2/4-3/4), c'est d'ailleurs le seul agrément possible en pleine trompe sur cette mesure, et le résultat n'en est pas très brillant : *exemple n° 4*.

Dans la mesure à 6/8, il est obtenu par la division de la noire en 2 croches et en prononçant la syllabe *tu* sur la première croche ; *tu* sur la deuxième, la 3^e croche du temps étant donnée, comme la première, par la syllabe *tu* soit *tu-tu-tu* pour les 3 croches : *exemple n° 5*.

La syllabe *tu* sera produite comme nous l'avons déjà vu en ton simple.

La syllabe *tu* par l'extrémité de la langue remontant légèrement vers le palais, sans toutefois qu'il y ait interruption dans l'émission du son.

La langue reviendra ensuite sur les lèvres pour la 3^e croche *tu*.

Le *Double* étudié dans ces conditions il n'y aura plus de grandes difficultés pour exécuter le *Roulé*.

Deuxième manière : si au lieu de *tu-tu-tu* nous donnons *tu-ul-tu* : *exemple n° 6*, cette prononciation étant plus énergique que la première, l'étude du *Tayaut* en sera de beaucoup facilitée.

La syllabe *ul* sera donnée par un léger cliquement de l'extrémité de la langue sur le palais.

Un moyen pratique pour se rendre compte de ces exercices, c'est d'exécuter, sans embouchure, les divers mouvements de la langue en prononçant *tu tu tu* ou *tu ul tu*. A aucun moment il ne faut prononcer *tu du* ou *tu ru*.

* * *

(1) Terme consacré par l'usage, de même que les expressions : *Pleine trompe*, *Ton de Vénérie*, *Roulé*, *Tayaut*, *Radouci*, etc...

LE ROULÉ

Le *Roulé* — expression désignant bien l'effet de roulement que l'on éprouve à l'audition — est un agrément qui, en combinaison avec le ton simple et le *tayaut*, doit constituer ce que nous avons appelé le ton de Vénérie, et dans lequel il a un rôle important.

Pour l'exécution du *Roulé* nous donnerons les syllabes *tu tu* sur les deux premières croches comme il a été dit à l'étude du *double* et nous compléterons par la syllabe *tu* sur la 3^e croche, ce qui nous donnera *tu-tu-tu* pour les 3 croches (2).

Nous voyons de ce fait que le *Roulé* ne peut avoir son effet que sur un rythme approprié.

Très facile sur un mouvement en gamme descendante, sur 3 croches de même tonalité, il n'est pas possible en gamme ascendante.

Je suis efforcé, dans les exemples accompagnant cet ouvrage, d'en démontrer la place et l'exécution (3).

Le *Roulé* est obligatoire :

Sur le temps composé de 3 croches de même tonalité : *exemple n° 7*.

Sur le temps composé de 3 croches se suivant par degrés conjoints en gamme descendante : *exemple n° 8*.

Le *Roulé* serait facultatif :

Sur la noire pointée (4), celle-ci se trouvant alors décomposée en 3 croches : *exemple n° 9*.

Sur la noire suivie d'une croche de même tonalité : *exemple n° 10*, ou à un degré inférieur : *exemple n° 11*, la noire se trouvant alors décomposée en 2 croches.

* * *

(2) La prononciation *tu-tu-tu* ou *tu-to-to* est lourde et sans brío.

(3) De même pour le *Tayaut*.

(4) Cependant il peut y avoir lieu en ce cas de respecter l'idée de l'auteur et d'exécuter cette note sans la diviser elle serait alors produite en ton simple.

LE TAYAUT

Le *Tayaut*, autre agrément du ton de Vénérie, en est, pour ainsi dire, le complément.

Les mêmes méthodes indiquent le *Tayaut* sans beaucoup de variations, d'autres n'en parlent pas.

Comme pour le *Roulé*, il faut un rythme approprié ; il ne peut avoir sa place que sur une noire suivie d'une croche (mesure à 6/8-9/8).

Le *Tayaut* est obligatoire :

Quand la croche est à un ou plusieurs degrés au dessus de la noire : *exemple n° 12*.

Le *Tayaut* serait facultatif :

Si la croche est à un ou plusieurs degrés au dessous de la noire : *exemple n° 13*, de même tonalité.

De même sur une noire pointée en la divisant (noire et croche).

Nous avons vu à l'étude du *Double* 2^e manière, la division de la noire en 2 croches, soit 3 notes pour le temps complet avec la prononciation *tu ul tu* : *exemple n° 6* ; pour le *Tayaut*, cette noire sera divisée en deux doubles croches et une croche, soit quatre notes pour le temps, avec la prononciation *tu-i-ul-tu* donnant les 4 articulations nécessaires : *exemples n° 12 et 13*. Les syllabes *tu-i* sur les 2 doubles croches seront donc très rapprochées l'une de l'autre.

Dans l'exécution, la note croche sera donnée sur la première double croche par le rythme en mesure en ton simple.

SOLO - DUO - TRIO

Les malices que l'on trouve aujourd'hui les fanfares des Vénéries peuvent être exécutées en solo, l'accompagnement étant généralement réservé à l'ensemble. Le sonneur de la 2^e trompe doit connaître parfaitement la fanfare; il accompagnera alors et s'accompagnera également presque toujours au même rythme que la 1^{re} trompe sera très facile dans les cas suivants :

La partie donnant le *sol* (2^e ligne), la 2^e donnera la *mi* (3^e ligne), quelquefois l'unisson *sol*. La 1^{re} donnant le *sol* (1^{re} ligne), la 2^e donnera la *si* (2^e ligne), sur le *Ré*, la quinte *Sol*, sur le *fa*, la tierce *ré* : exemple n° 21.

La 2^e trompe aiguë, 2 accords se présentent : soit l'accord de *sol* en ce cas la 2^e trompe donnerait la tierce *mi* : exemple n° 21 A, soit l'accord de *Dominante* et alors la 2^e trompe donnerait *ré* : exemple n° 21 B, ou l'octave *sol* : exemple n° 21 C.

Comme dans la fanfare il est d'usage d'employer toujours l'accord de tonique *sol-mi*, la basse donne le *grave* ou la *pédale*; il serait cependant plus intéressant sur un *sol* en point d'orgue au milieu d'une fanfare pour faire diversion, d'employer l'accord de *mi* et de *sol*, la basse donnant alors le *sol grave*.

Quant au *duo* la deuxième trompe doit-elle *rouler* et *triller* certes le duo n'en serait que plus beau, mais comme cette 2^e trompe possède exactement la même interprétation que la 1^{re}; cela n'est pas impossible à réaliser que ces 2 sonneurs pratiquent toujours ensemble; dans le cas contraire, il vaut mieux que la

2^e trompe se contente d'un beau *ton simple* soutenant bien la première.

La *Basse* (3^e ou 4^e trompe) est une partie importante et généralement spécialisée. Dans le *trio* de Vénérie elle s'exécute par *improvisation*, c'est-à-dire que l'exécutant doit connaître parfaitement la fanfare; l'oreille sera d'un grand secours pour la justesse des accords, qui sont d'ailleurs limités à ceux de tonique *do* et de dominante *sol* : Voir exemple n° 21 A, B, C.

L'exécutant devra travailler spécialement les batteries, sorte d'arpèges si l'on peut dire, qui se produisent assez souvent dans cette partie : exemple n° 22; de même que les intervalles d'octave : exemple n° 23.

La partie de basse s'écrit généralement en *clef de sol*, l'emploi de la *clef de fa*, sans avantage, ne sert qu'à gêner les sonneurs, quelquefois modestes musiciens, en les obligeant à lire les 2 clefs.

Il est d'usage à la fin d'une fanfare, terminant toujours sur la tonique, de donner le *contre-ut* grave appelé pour la trompe *Pédale*. Cette note s'obtient en plaçant la lèvres inférieure sous l'embouchure, position permettant une plus grande ouverture des lèvres.

Exécutée en *ton simple*, la basse demande la justesse dans les accords, la légèreté, la beauté du timbre; elle doit être sérieusement étudiée; il faut surtout éviter une basse lourde et des batteries exagérées; puissante et soutenue, elle ne doit jamais dominer.

Dans les groupes et sociétés il est préférable pour les fanfares, de constituer plusieurs trios, si les éléments le permettent, plutôt que de les exécuter en ensemble.

LE RADOUCI

Après avoir étudié le *ton simple* et le *ton de Vénérie*, il restera à travailler le *Radouci*.

Le *ton de Vénérie*, c'est la force, la puissance dans un mouvement vif et un rythme invariable.

Le *Radouci*, c'est la douceur, la mélodie dans des mouvements toujours différents.

Quelques amateurs du *ton de Vénérie* ne veulent pas admettre le *radouci*, raison que l'on ne peut s'expliquer; sous ce cas, c'est un préjugé qui ne devrait plus exister aujourd'hui.

Le *Radouci* se trouve dans la composition de quelques fanfares, mais c'est principalement dans les morceaux ensemble qu'il a son emploi permettant des effets variés. Il ne peut être question pour lui du *Ton de Vénérie* (*olé et Tayaut*); son exécution, bien différente, demande une étude spéciale, une connaissance étendue de la trompe, une grande sûreté des lèvres.

Il faut rechercher dans le *Radouci* la justesse, la pureté et la légèreté du coup de langue, la finesse et la beauté du son.

L'exercice qui s'impose au début consiste à filer le son attaquant *pianissimo* la note par la syllabe *lu*, pour venir progressivement par un *crescendo* au *mezzo forte* revenir ensuite au *pianissimo* sans interruption du fil et en prolongeant la note le plus possible : exemple n° 24. C'est dans cet exercice que l'exécutant cherchera la vibration de l'instrument, aussi nécessaire au *Radouci* qu'en pleine trompe, et qui sera donnée, une fois qu'il a été dit au *ton simple*, par un léger frémissement des lèvres, avec beaucoup de douceur, en évitant toujours le chevrottement.

Il sera ensuite l'étude de l'attaque franche et nette, *pianissimo*, de chaque note en commençant lentement et arriver progressivement aux traits plus rapides et

au détaché : exemple n° 25.

C'est surtout dans le *Radouci* que le sonneur donnera l'interprétation personnelle : l'*expression*.

Certains agréments produits par les lèvres et dont nous avons vu l'interdiction en *ton de Vénérie*, parce que d'un mauvais effet en pleine trompe, peuvent au contraire compléter en *radouci* une brillante exécution.

Le *Trille* déjà indiqué : exemple n° 16, doit être travaillé tout particulièrement. Il se produit par les lèvres, la langue restant immobile après avoir donné la première note. Il faut l'étudier d'abord lentement, augmenter peu à peu la vitesse pour arriver au battement précipité qui doit être d'une grande régularité, c'est là la difficulté.

Le *Mordant* également indiqué : exemple n° 17 se produit par un bref mouvement des lèvres. Il a son emploi dans le *Radouci* en imitation du *tayaut*.

La *note brève* (accaciation) s'enlevant vivement à l'attaque de la note réelle et sans durée appréciable : exemple n° 18.

Les notes liées et coulées, qu'il faut éviter en pleine trompe et dans le *ton de Vénérie*, peuvent être employées avantageusement en *Radouci*; mais ces agréments, comme les précédents, exigent une grande finesse d'exécution. La première note, seule, est attaquée par la langue, et c'est ensuite par la continuité de l'émission et par les lèvres que seront données les autres notes : exemples nos 26-27-28. Les liaisons de plus de 3 ou 4 notes sont assez rares pour la trompe.

L'emploi judicieux du *crescendo* et du *decrescendo* a aussi sa valeur.

Ces divers agréments ne sont pas toujours indiqués et, dans ce cas, il est du goût de l'exécutant de les placer suivant son interprétation personnelle sans cependant en abuser.

COUP DE LANGUE TERNAIRE

Le *Coup de langue ternaire* — coup de langue de trompe : exemple n° 29, est assez difficile sur la trompe par ses dimensions de l'instrument, mais il n'est pas

impossible. Il doit être travaillé lentement et en détachant chaque coup de langue.

LES SONS BOUCHÉS

Les sons bouchés, qui pour la trompe ne sont à leur place que dans le *Radouci*, ont leurs partisans et leurs adversaires et les arguments des uns et des autres ne sont pas sans valeur. Sans chercher à établir une comparaison entre la trompe et le cor d'Harmonie (cor simple), il est cependant qu'il est possible d'obtenir sur la

trompe les sons factices — sons bouchés — en bouchant plus ou moins le pavillon avec la main de la même façon que pour le cor.

Toutes les notes peuvent être exécutées, mais la justesse exige une oreille parfaitement exercée par une grande pratique musicale — *gamme chromatique* —.

Le titre de renseignements, voir *exemple n° 30*, la tablature des sons bouchés. Les notes surmontées d'un point ne se bouchent complètement; les autres, ce sont les plus faciles, suivant les indications 1/4, 1/2, 3/4. Pour réaliser la sonorité, il est nécessaire d'accentuer davantage les notes bouchées.

Sans vouloir recommander ou non les sons bouchés par la trompe, une explication s'impose pour le *si bémol*; cette note qui s'obtient avec une grande facilité

en bouchant environ aux 3/4 complète d'une heureuse façon l'accord de dominante *sol-si-ré*.

Elle ne se trouve jamais dans les fanfares, mais elle a été employée, dans les morceaux d'ensemble, par tous les compositeurs ayant partiqué la trompe.

Il n'est pas question ici du *si bémol* qui se fait à vide, c'est-à-dire sans boucher le pavillon. Cette note — sous-dominante du ton de *fa* — modifiant la tonalité de la trompe est rarement employée.

GROUPES ET SOCIÉTÉS (sonnerie d'ensemble)

Indépendamment des fanfares de chasse — *circonscriptions* — nous pouvons diviser les autres en 2 catégories : Les fanfares sans radouci et les fanfares avec radouci.

Les premières sont assez souvent d'une grande simplicité, ce qui d'ailleurs ne retire rien à leur charme.

Les secondes, d'une composition déjà plus étendue, sont, par le radouci, un acheminement aux morceaux.

Avec les *morceaux*, par les oppositions des nuances, du mouvement, par la combinaison des parties entre elles, nous sortons de la monotonie des fanfares. Nous arrivons à une adaptation particulière de la trompe, à une étude plus approfondie et il nous faut, musicale-

ment, en respecter toutes les obligations.

C'est par centaines qu'existent les morceaux; certains, relativement faciles, peuvent se comparer à une fanfare plus ou moins développée, s'apprendre et s'exécuter de mémoire; d'autres, d'une conception plus élevée, demandent, en raison de leur composition, l'emploi de la musique tout au moins pour l'étude.

C'est au chef de la société qu'il appartient de se rendre compte de la valeur d'un morceau, et de son exécution possible suivant les éléments dont il dispose. Les morceaux offrant de grandes difficultés ne sont pas toujours à conseiller.

COMPOSITION DES GROUPES ET SOCIÉTÉS

Dans une Société bien équilibrée le nombre d'exécutants doit être à peu près le même dans toutes les parties de 1^{re}, 2^e et 4^e (basse); les 3^e peuvent être moins nombreuses, mais encore faut-il qu'elles soient en nombre suffisant.

Une bonne solution pour la répartition des sonneurs consiste à établir un pupitre de *P.P. piano* que nous appelons *Radouci* et un pupitre *ff forte* ou *pleine trompe*.

Le pupitre de *PP* ne sera composé que d'un seul exécutant dans chaque partie, et pour le pupitre *ff* les parties devront être doublées, triplées, etc. suivant le nombre de sonneurs composant la société.

La meilleure disposition pour l'orientation des pavillons, c'est la position des sonneurs sur deux lignes s'élevant légèrement, les pavillons en dedans. Il est utile pour l'homogénéité des sons, de serrer le plus possible les trompes sans cependant gêner les exécutants entre eux, un sonneur ne devant jamais masquer le pavillon de celui qui le précède. Les premières toujours à l'avant, les basses à l'arrière.

L'orientation en V est bonne également mais, lorsque la société est nombreuse, les sonneurs à l'arrière se trouvent trop éloignés les uns des autres. La position en cercle est mauvaise.

ÉTUDE DES MORCEAUX

Il n'est pas rare d'entendre dire : « Inutile de connaître la musique pour être bon sonneur... » C'est absolument notre avis, ajoutons même qu'un bon musicien ne prend pas la trompe pour faire de la musique savante... et pour cause !

Pourtant, ne peut-on être musicien et bon sonneur ? Il semble bien que la réponse n'est pas douteuse.

Lorsque nous exécutons un morceau d'ensemble — ou même une simple fanfare — que faisons-nous ? Nous jouons la trompe, cependant, même si nous jouons par nous-mêmes, nous exécutons *musicalement*, cela on ne peut le nier, et si les sonneurs sont un peu musiciens, l'étude en sera toujours plus facile.

La musique de trompe est très simple, après quelques jours le sonneur peut arriver à déchiffrer une fanfare; mais les morceaux elle se complique un peu par suite des arrangements de mesure, mais il n'y a là qu'une question d'habitude.

Dans les sociétés que j'ai dirigées, je n'avais pas exclusivement des musiciens, aussi je réservais au début des répétitions quelques instants pour le solfège — limité à la musique de trompe — je ne peux que conseiller cette pratique, assurant que ce n'est pas du temps perdu. Il suffit de souhaiter en effet qu'un sonneur puisse reconnaître au *sol* ou un *mi*, et lire tant soit peu la musique de son instrument (1).

Il n'y a qu'un moyen pratique d'étudier facilement et rapidement un morceau, c'est la répétition de détail : *partiellement* partie par partie, motif par motif, avant de passer à l'ensemble; ensemble que l'on ne saurait trop recommander, et qui doit être parfait.

Il est ensuite de saisir le point et l'interprétation en commençant à se rapprocher de l'idée de l'auteur, en se référant aux indications des différents mouvements, et en cherchant à saisir et à rendre les intentions et les réponses des musiciens.

Voici avec indications métronomiques — temps représenté — les mouvements généralement employés pour la trompe :

Largo : 48/50. — *Lento* : 54/56. — *Andante* : 60/64. — *Moderato* : 80/84. — *Allegretto* : 100/104. — *Allegro-fanfare* : 108/116.

Faut-il donner le ton de *vénérie* dans les morceaux ? Bien des réserves s'imposent à ce sujet.

Nous avons vu à l'étude du ton de *vénérie* que seuls les mollis en 6/8 *allegro*, c'est-à-dire le mouvement de la fanfare, sont susceptibles d'être exécutés de cette manière, il faut ajouter : lorsque dans une société les parties de *pleine trompe ff* sont doublées ou triplées, il est *indispensable* que les agréments — *roulé* et *taillé* — soient interprétés et exécutés de façon *identique* par tous les sonneurs sans quoi l'ensemble est *impossible* : il faut alors exécuter en *ton simple*, mais en *ton simple* comme nous l'avons étudié au début, en donnant *obligatoirement* à la trompe la puissance, le timbre, la sonorité. Au besoin un léger accent ou même un *doublé* sur la noire suivie d'une croche, principalement sur le temps fort de la mesure donnera dans l'ensemble une *illusion* du ton de *vénérie*.

Un 6/8, 9/8, etc., *lento* ou *modéré en forte* ne peut être exécuté qu'en *ton simple* de même que toutes mesures à temps binaire (2/4, 3/4, 4/4), quel que soit le mouvement.

Les passages en *radouci* sont toujours exécutés en *ton simple*.

On peut donc dire, et sous les réserves que nous venons de voir, qu'en dehors des *mollis fanfare*, il n'y a pas à chercher le ton de chasse dans les morceaux d'ensemble.

Il ne faut pas croire que la musique en soit la cause, mais bien plutôt le caractère du ton de *vénérie* et la façon spéciale de le produire.

Ainsi les notes basses, les notes suraiguës et le *noir* se bouchent complètement; les autres, le sont les plus faciles, suivant les indications 1^o, 2^o, 3^o. Pour égaliser la sonorité, il est nécessaire d'accentuer davantage les notes bouchées.

Sans vouloir recommander ou non les sons bouchés pour la trompe, une explication s'impose pour le *si naturel*; cette note qui s'obtient avec une grande facilité

est obtenue en bouchant le pavillon de la trompe.

Il n'est pas question ici du *si bémol* qui se fait par le *si naturel* sans boucher le pavillon. Cette note — dominante du ton de *fa* — modifiant le timbre de la trompe est rarement employée.

GROUPES ET SOCIÉTÉS (sonnerie d'ensemble)

Indépendamment des fanfares de chasse — *circonstances* — nous pouvons diviser les autres en 2 catégories : Les fanfares sans radouci et les fanfares avec radouci.

Les premières sont assez souvent d'une grande simplicité, ce qui d'ailleurs ne retire rien à leur charme.

Les secondes, d'une composition déjà plus étendue, sont, par le radouci, un acheminement aux morceaux.

Avec les *morceaux*, par les oppositions des nuances, du mouvement, par la combinaison des parties entre elles, nous sortons de la monotonie des fanfares. Nous arrivons à une adaptation particulière de la trompe, à une étude plus approfondie et il nous faut, musicale-

ment, en respecter toutes les obligations.

C'est par centaines qu'existent les morceaux, relativement faciles, peuvent se comparer à un plus ou moins développé, s'apprendre et s'exécuter en mémoire; d'autres, d'une conception plus élevée, exigent, en raison de leur composition, l'emploi de la trompe tout au moins pour l'étude.

C'est au chef de la société qu'il appartient de se rendre compte de la valeur d'un morceau, et de son exécution possible suivant les éléments dont il dispose. Les morceaux offrant de grandes difficultés ne sont pas faits à conseiller.

COMPOSITION DES GROUPES ET SOCIÉTÉS

Dans une Société bien équilibrée le nombre d'exécutants doit être à peu près le même dans toutes les parties de 1^{re}, 2^e et 4^e (basse); les 3^e peuvent être moins nombreuses, mais encore faut-il qu'elles soient en nombre suffisant.

Une bonne solution pour la répartition des sonneurs consiste à établir un pupitre de *P.P. piano* que nous appelons *Radouci* et un pupitre *ff forte* ou *pleine trompe*.

Le pupitre de *PP* ne sera composé que d'un seul exécutant dans chaque partie, et pour le pupitre *ff* les parties pourront être doublées, triplées, etc. suivant le nombre de sonneurs composant la société.

La meilleure disposition pour l'orientation des sonneurs, c'est la position des sonneurs sur deux lignes, seasant légèrement, les pavillons en dedans. Il est utile pour l'homogénéité des sons, de serrer le plus possible les trompes sans cependant gêner les exécutants entre eux. Un sonneur ne devant jamais masquer le pavillon de celui qui le précède. Les premières toujours à l'avant, les dernières à l'arrière.

L'orientation en V est bonne également mais, si la société est nombreuse, les sonneurs à l'arrière peuvent trop éloignés les uns des autres. La position en cercle est mauvaise.

ÉTUDE DES MORCEAUX

Il n'est pas rare d'entendre dire : « Inutile de connaître la musique pour être bon sonneur... » C'est absolument notre avis, ajoutons même qu'un bon musicien ne prend pas la trompe pour faire de la musique savante... et pour cause!

Cependant, ne peut-on être musicien et bon sonneur ? Il semble bien que la réponse n'est pas douteuse.

Lorsque nous exécutons un morceau d'ensemble — ou même une simple fanfare — que faisons-nous ? Nous sonnons la trompe, cependant, même si nous jouons par cœur, nous exécutons *musicalement*, cela on ne peut le nier, et si les sonneurs sont un peu musiciens, l'étude en sera toujours plus facile.

La musique de trompe est très simple, après quelques leçons le sonneur peut arriver à déchiffrer une fanfare; avec les morceaux elle se complique un peu par suite des changements de mesure, mais il n'y a là qu'une question d'habitude.

Dans les sociétés que j'ai dirigées, je n'avais pas exclusivement des musiciens, aussi je réservais au début des répétitions quelques instants pour le solfège — limité à la musique de trompe — je ne peux que conseiller cette pratique, assurant que ce n'est pas du temps perdu. Il serait à souhaiter en effet qu'un sonneur puisse reconnaître un *sol* ou un *mi*, et lire tant soit peu la musique de son instrument (1).

Il n'y a qu'un moyen pratique d'étudier facilement et rapidement un morceau, c'est la répétition de détail : *individuellement* partie par partie, motif par motif, avant de passer à l'ensemble; ensemble que l'on ne saurait trop recommander, et qui doit être parfait.

C'est ensuite la mise au point et l'interprétation en cherchant à se rapprocher de l'idée de l'auteur, en se conformant aux indications des différents mouvements, des oppositions de *ff* et *pp*, des enchaînements et réponses des parties entre elles, etc...

Voici avec indications métronomiques — temps binaire — les mouvements généralement employés par la trompe :

Largo : 48/50. — *Lento* : 54/56. — *Andante* : 60/64. — *Moderato* : 80/84. — *Allegretto* : 100/104. — *Allegro* : 120/128. — *Fanfare* : 108/116.

Faut-il donner le ton de *vénérie* dans les morceaux ? Bien des réserves s'imposent à ce sujet.

Nous avons vu à l'étude du ton de *vénérie* que certains motifs en 6/8 *allegro*, c'est-à-dire le mouvement de la fanfare, sont susceptibles d'être exécutés de cette manière, il faut ajouter : lorsque dans une société les parties de *pleine trompe ff* sont doublées ou triplées, il est pensable que les agréments — *roulé* et *layant* — soient interprétés et exécutés de façon *identique* par tous les sonneurs sans quoi l'ensemble est impossible; il faut exécuter en *ton simple*, mais en *ton simple* comme l'avons étudié au début, en donnant *obligatoirement* à la trompe la puissance, le timbre, la sonorité. Au lieu d'un léger accent ou même un *doublé* sur la note, si d'une croche, principalement sur le temps fort de mesure donnera dans l'ensemble une *illusion* du ton de *vénérie*.

Un 6/8, 9/8, etc., *lento* ou *modéré* en *forte* ne peut être exécuté qu'en *ton simple* de même que toutes les mesures à temps binaire (2/4, 3/4, 4/4), quel que soit le mouvement. Les passages en *radouci* sont toujours exécutés en *ton simple*.

On peut donc dire, et sous les réserves que nous venons de voir, qu'en dehors des motifs *fanfare*, il n'y a pas à chercher le ton de chasse dans les morceaux d'ensemble.

Il ne faut pas croire que la musique en soit la même, mais bien plutôt le caractère du ton de *vénérie* de façon spéciale de le produire.

(1) Étude facilitée par les exercices progressifs, page 15.

JUSTESSE DANS L'ENSEMBLE

En même temps que l'ensemble, il est indispensable de surveiller la justesse.

Il faut que le *fa* sans être absolument *fa* est un peu plus, les autres notes l'ont autant que possible. Les notes fautes, le sonneur musicien arrive à le corriger immédiatement par les lèvres dans le *radouci* ou dans le coup ou ne peut guère le modifier; un moyen de le rendre juste, c'est de boucher légèrement la trompe à condition, naturellement, que sa position le permette.

Le *fa* est franchement mauvais et peu employé. Pour l'émission du *si naturel* — 3^e ligne son bouché — nous avons vu l'étude, une précaution est à observer: ne jamais laisser la main dans le pavillon, la placer immédiatement au moment de faire la note et la retirer complètement sitôt après, sans quoi la *tonalité* des autres notes se trouverait altérée. Cette note n'est généralement dite que par une seule trompe en *forte* comme en *radouci*.

L'INSTRUMENT - L'EMBOUCHURE

La justesse, la douceur, le timbre, par une fabrication soignée et un martelage minutieux du métal sont les qualités d'une bonne trompe de chasse.

Suivant l'étranglement plus ou moins accentué du pavillon, les trompes sont dites à petit, moyen ou gros développement.

Le petit collet se retrouve dans les anciennes trompes. On se fabrique guère aujourd'hui que les trompes à moyen ou gros développement. La trompe à moyen développement, la plus pratique, convient à tous, elle est la plus répandue. Avec le gros développement le son se trouve amplifié, mais cette trompe demande une grande puissance de souffle et ne convient pas à tous les sonneurs; elle est appréciée à la basse pour la beauté de son timbre dans les notes graves (ne pas confondre avec la trompe

Elle peut être remplacée par le *sol* mais jamais par le *si bémol*.

Dans un ensemble il y a quelquefois nécessité d'accorder les premières trompes; il arrive en effet que les instruments n'étant pas toujours du même facteur, il se produit des différences de tonalité assez sensibles sur les notes aiguës; quelquefois aussi ce défaut de justesse provient de l'émission du son par le sonneur. L'accord en est facile au moyen d'une rallonge mobile de quelques centimètres à la branche d'embouchure.

Pour une trompe trop basse, il faudrait l'employer dans les accompagnements ou l'effet serait moins sensible.

Toujours au point de vue justesse, on ne saurait trop recommander le nettoyage fréquent des trompes à l'intérieur au moyen d'un écouvillon approprié et un peu d'eau chaude. De même pour l'embouchure que l'on peut nettoyer facilement en y passant une grosse ficelle.

Tous ces détails ont leur importance dans un ensemble.

dite *trompe basse* qui n'est pas une trompe de chasse et dont il sera parlé plus loin).

Pour le choix d'une embouchure, il est assez difficile d'établir une règle fixe, et le sonneur doit lui-même se rendre compte du modèle qui lui convient; en général une embouchure à large bassin convient aux lèvres un peu fortes, et inversement.

Le grain ou perce de l'embouchure doit correspondre à la force physique du sonneur. Il faut là aussi une juste moyenne; trop grand ou trop petit le grain a le même défaut, de produire une mauvaise sonorité.

Les embouchures à bord rond sont préférables aux embouchures à bord plat, elles tiennent mieux aux lèvres, évitent toutefois qu'elles soient coupantes. Les bassistes emploient presque toujours une embouchure spéciale, large bassin et grain un peu gros.

TROMPE BASSE - TROMPE CONTREBASSE

La *trompe basse* — que certains sonneurs non initiés appellent *contrebasse* — de même tonalité que la trompe de chasse est caractérisée dans toute sa longueur par un développement beaucoup plus grand que la trompe ordinaire; elle exige une embouchure spéciale et appropriée; elle est d'une grande puissance mais elle a le défaut d'une sonorité trop lourde dans les batteries.

La *contrebasse* possède le même développement que la *trompe basse*, mais avec une longueur de tube beaucoup plus grande et donne l'*octave au-dessous*; les batteries ne peuvent pas se faire sur cet instrument.

Elles ne conviennent en aucune façon pour l'accompagnement de la trompe de chasse lorsque celle-ci est jouée avec son caractère de vénérie (fanfares en trio); dans les morceaux d'ensemble et sous certaines conditions, elles sont d'un grand effet.

Elles ne doivent pas être écartées systématiquement, avant de connaître l'appoint que l'on peut en tirer musicalement par le soutien qu'elles donnent à l'ensemble.

Cependant ce serait une erreur de vouloir remplacer les basses ordinaires — qui sont indispensables — par ces instruments qui n'en sont que le complément et demandent une partie spéciale. Il vaudrait mieux supprimer trompes basse et *contrebasse* plutôt que les basses ordinaires.

Pendant une vingtaine d'années, j'ai employé, en plus de 2 basses ordinaires, une trompe basse et une *contrebasse* avec un bon résultat.

Accessoires. — Il m'a été donné d'entendre quelquefois des groupes possédant castagnettes, triangle, caisse, etc., je ne pense pas que ces accessoires soient bien à leur place dans une société de trompes.

CONCOURS

La musique, comme pour les sports, les compétitions scolaires entre individus, groupements, sociétés, est un stimulant et la trompe n'échappe pas à cette

participation aux concours exige un travail assidu, des répétitions plus nombreuses, la recherche de la perfection dans toutes les conditions permettant d'élever le niveau

de la trompe on peut diviser les concours en 2 catégories: concours de vénérie, concours musical.

Dans le concours de vénérie comprenant généralement les concours de fanfares, c'est le caractère propre de la trompe de chasse qui doit être considéré; il est donc indispensable que les participants connaissent parfaitement l'instrument et les différents facteurs de son.

Dans le concours musical, il serait assez difficile pour les notes qui ne sont pas de vénérie, pourvu de définir les parties qui leur sont respectivement affectées.

La présence d'un chef conduisant exclusivement n'est pas indispensable, mais elle peut être d'un certain intérêt pour l'exécution impeccable de quelques morceaux et aussi lorsque les exécutants sont nombreux; son utilité n'est d'ailleurs pas discutée pour les orchestres, orphéons, harmonies, non plus que l'exécution faite avec musique en main. Il ne peut y avoir dérogation pour la trompe qui prend de plus en plus sa place dans le domaine musical.

Et il ne me reste plus, mes chers Camarades Sonneurs, qu'à vous souhaiter à tous la virtuosité.

J. CANTIN,

ex-directeur et soliste
de l'Union d'Excellence
de la Région parisienne.

Janvier 1904
Paris (France)

Roulé obligatoire

Exemple N° 7

tu la lu tu lu lu tu lu lu tu

Exemple N° 8

tu lu lu tu lu lu tu lu lu tu

Roulé facultatif

Exemple N° 9

tu lu lu tu lu lu tu lu lu tu

Exemple N° 10

tu lu lu tu lu lu tu lu lu tu

Exemple N° 11

tu lu lu tu lu lu tu lu lu tu

Tayaut obligatoire

Exemple N° 12

tu i ul tu tu i ul tu tu i ul tu tu

Tayaut facultatif

Exemple N° 13

tu i ul tu tu i ul tu tu i ul tu tu

Exemple N° 14

tu i ul tu tu i ul tu tu i ul tu tu

tu i ul tu tu i ul tu tu i ul tu tu