

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ

MUSIK AKADEMIE BASEL

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

HOCHSCHULE FÜR ALTE MUSIK

MÉMOIRE DE MASTER

La pratique du violon,
un outil pour jouer la trompette naturelle

par

Olivier Mourault

Professeur superviseur : Jean-François Madeuf

Discipline principale : Trompette naturelle

Professeur : Jean-François Madeuf

Date du récital de Master : 28.06.2022

Date de remise du mémoire de Master : 04.04.2022

Résumé

Altenburg dans son traité sur la trompette insiste sur la polyvalence des trompettistes pouvant jouer du violon, à son époque au XVIIIème siècle. Ce travail fournit des preuves de la polyvalence des trompettistes sur d'autres instruments et particulièrement sur le violon à l'époque baroque, et tente de comprendre dans quelle mesure jouer du violon est bénéfique au trompettiste dans sa pratique instrumentale.

Remerciements

J'adresse mes sincères remerciements à mon professeur et directeur de mémoire Jean-François Madeuf, ainsi qu'à Martin Kirnbauer pour m'avoir guidé dans mon travail. Je souhaite également remercier mes professeurs de violon Soko Yoshida et Christophe Mourault pour m'avoir fait partager leur passion pour le violon. Je remercie enfin Lorenz Bozzetta ainsi que mes parents pour leur aide précieuse.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION.....	3
PREMIÈRE PARTIE : SOURCES	5
1) Le Traité d’Altenburg et la nécessité de jouer plusieurs instruments	5
2) Preuves de la polyvalence des trompettistes à l’époque baroque	11
Une polyvalence demandée lors du recrutement	11
Une polyvalence utile	12
Un statut particulier pour les trompettistes	12
Le privilège des trompettistes	13
Les trompettistes jouant plusieurs instruments	14
Les trompettistes et timbaliers de la Charamela Real de Lisbonne.....	17
Représentation picturale d’un trompettiste jouant du violon	19
Les <i>Stadtpeifer</i> , des musiciens polyvalents	20
DEUXIÈME PARTIE : ASPECTS PRATIQUES, LES BENEFICES D’UNE DOUBLE PRATIQUE INSTRUMENTALE.....	24
Comparaison de la trompette naturelle et du violon avec l’appui de quelques traités de violon	24
Analyse comparative entre le violon et la trompette naturelle.....	25
CONCLUSION.....	34
BIBLIOGRAPHIE	35
ANNEXE	39
RÉSUMÉ.....	58

Introduction

«Ein guter Trompeter sey, und zugleich die Violine spiele, weil man sie in den mehresten Vorfällen nicht wol entbehren kann. Auch sollte er seinen Scholaren billig auf dem leztern Instrumente unterrichten, um ihm dadurch desto mehr Festigkeit im Takte beyzubringen.»

« Qu'il soit un bon trompettiste et qu'il joue en même temps du violon, car on ne peut guère s'en passer dans les cas les plus fréquents. Il devrait aussi enseigner à bon compte ce dernier instrument à son élève, afin de lui donner par là d'autant plus de fermeté dans le rythme. » (Altenburg J. E., Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst, 1795)

Comme la plupart des trompettistes de la fin du XX^{ème} et du début du XXI^{ème} siècles, j'ai commencé par étudier la trompette à pistons avant de me consacrer à la trompette naturelle. Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, le contexte de jeu et d'apprentissage de la trompette naturelle était complètement différent de celui d'aujourd'hui. L'instrument était lié à des fonctions différentes, notamment militaire. Il semble aussi que les trompettistes spécialisés dans la musique virtuose écrite pour l'instrument jouaient également d'autres instruments : claviers, instruments à cordes et à vent. Altenburg insiste d'ailleurs sur l'importance de la pratique du violon.

Nous sommes loin de pouvoir reproduire les conditions historiques dans lesquelles la trompette naturelle était jouée et apprise à l'époque baroque. Nous sommes également peu aidés car les méthodes et autres sources historiques pour jouer de la trompette à l'époque baroque sont rares. Cela étant, comme le suggère Johann Ernst Altenburg, l'étude du violon représente une piste intéressante pour apprendre à jouer la trompette. C'est cette piste que je me propose d'étudier.

En quoi la pratique du violon est-elle un outil pour apprendre et jouer la trompette naturelle ?

Quels sont les apports au jeu du trompettiste en termes de phrasé, d'articulation ?

La difficulté majeure dans l'apprentissage de la trompette naturelle réside dans l'impossibilité de visualiser concrètement le fonctionnement de la production du son et son contrôle ; toutes les composantes étant « cachées », à l'intérieur du corps. Il s'agit de la maîtrise des muscles du visage, de la bouche, et de l'intérieur de l'abdomen. Au contraire, le violon est un instrument très visuel, dans le sens où le processus de production du son est visible concrètement : contrôle de l'archet et de la main gauche.

J'ai commencé d'apprendre le violon baroque il y a deux ans, ce qui me permet d'avoir une approche expérimentale et pratique du sujet. En parallèle, j'ai commencé au début de l'année 2021 de donner des cours de trompette naturelle à une étudiante violoniste baroque. Nous avons pu partager nos sensations de jeu sur chaque instrument.

Je propose de voir ce qu'apporte la pratique du violon sur le jeu à la trompette naturelle.

PREMIÈRE PARTIE : SOURCES

1) Le Traité d'Altenburg et la nécessité de jouer plusieurs instruments

Johann Ernst Altenburg, est né en 1734 à Weißenfels en Allemagne. Grâce à son père, le trompettiste Johann Caspar Altenburg, Johann Ernst suivit un apprentissage de la trompette, qu'il termina en 1752. Compte tenu du délitement de nombreuses petites cours et de la réduction du corps des trompettistes de cour, il ne put trouver d'emploi comme trompettiste de cour. C'est pourquoi il commença par occuper un poste de commis d'écurie et de correspondant de l'écuyer royal polonais de Porzig. En 1756, il poursuivit sa formation musicale auprès de l'organiste de la cathédrale de Merseburg : Johann Theodor Roemhildt, et après la mort de ce dernier, avec Johann Christoph Altnikol. Il s'engagea ensuite pour sept années comme trompettiste militaire dans l'armée française pendant la Guerre de Sept Ans, puis voyagea pendant plusieurs années dans diverses villes allemandes. Il trouva finalement un poste d'organiste à Landsberg et Bitterfeld.

Altenburg publia en 1795 son traité *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*, (Essai de guide pour l'art héroïque et musical de la trompette et du timbalier), bien qu'il semble l'avoir terminé en grande partie plusieurs décennies avant sa parution. Il publia son traité à une époque de grands bouleversements sociaux, où les cours européennes étaient dissoutes les unes après les autres et où les trompettistes étaient, par conséquent, privés de leur fondement d'existence. Son œuvre doit être comprise comme une dernière défense d'un ordre social en voie de disparition. Après les écoles instrumentales de Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart et Daniel Gottlob Türk, son traité est le dernier des grands ouvrages d'apprentissage instrumental du 18^e siècle, en même temps que le témoignage le plus important de l'art de la trompette de son époque.¹

Altenburg déclare que pour maîtriser un instrument de musique, il est indispensable d'avoir : d'une part une approche théorique, en acquérant les connaissances théoriques relatives à la nature et au fonctionnement de l'instrument, d'autre part une approche expérimentale, en

¹ (Altenburg J. E., *Trumpeters' and Kettledrummers' Art Essay on an Introduction Heroic and Musical*, 1974) , (Tarr, Altenburg, Johann Ernst, 2001) et (Altenburg D. , 2016)

mettant en pratique la théorie. Ces deux composantes sont interdépendantes et indispensables pour maîtriser son art.²

Il ajoute que ces deux aspects sont particulièrement nécessaires pour la trompette naturelle, en partie du fait de l'absence de certaines notes dans l'étendue de l'instrument, (voir échelle des partiels de la trompette naturelle ci-dessous) et de l'« impureté » de certaines notes, et par ailleurs du fait que cet instrument nous mène « vers plus de secrets musicaux que d'autres instruments plus raffinés ».³



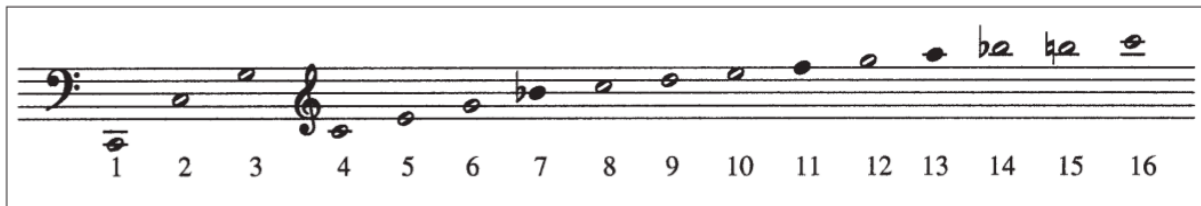
1 Musica getutscht Sebastian Virdung

Il est nécessaire, avant d'aller plus loin, de définir la trompette naturelle dont on parle, pour en comprendre ses limites. La trompette naturelle est un instrument dépourvu de mécanismes (pistons, clefs). Il s'agit d'un long tube, de longueur variable entre environ 180 cm pour les trompettes les plus courtes en Fa et environ 270 cm pour les trompettes les plus longues en Si bémol. La grande longueur de ce tube permet de produire une note fondamentale, notée 1 dans le schéma ci-dessous, ainsi qu'une grande série de partiels, que l'on peut voir ci-dessous, dont les fréquences sont à peu près des multiples entiers de la fréquence fondamentale. Les

² «Es wird wol ein jeder Musikverständiger zugeben, dass derjenige, welcher ein musikalisches Instrument betreibt, um es recht in seine Gewalt zu bekommen, zuvörderst eine genaue und richtige Kenntniß von der Natur und Eigenschaft desselben haben müsse. Zu einer jeden Kunft gehören zwei Hauptstücke, als: 1) eine Wissenschaft, (Theorie) und [2]) die Ausübung derselben (Praxis). Daher müssen die zwey Stücke, wissen und können genau mit einander verbunden werden, wen jemand seine Kunst recht und gründlich erlernen will, ausserdem kann man auch nicht mit Wahrheit sagen, daß jemand Meister der Kunst sey.»_ « Tout musicien averti admettra que celui qui joue d'un instrument de musique, pour s'en emparer correctement, doit d'abord avoir une connaissance exacte et correcte de la nature et des propriétés de cet instrument. Chaque art comprend deux parties principales, à savoir : 1) une science (théorie) et [2]) l'exercice de celle-ci (pratique). C'est pourquoi, si quelqu'un veut apprendre son art correctement et de manière complète, les deux composantes doivent être comprises et pouvoir être combinées l'une avec l'autre, sans quoi on ne peut pas dire avec certitude que quelqu'un est un maître de son art. » (Altenburg J. E., Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst, 1795, p. 67)

³ «Beides ist nun wol bey unserer Trompete um soviel nöthiger, Theils wegen der darinn mangelnden und unreinen Töne, theils aber auch, weil uns dies Instrument zu musikalischen Geheimnissen mehrere Anleitung als andere gekünstelte Instrumente giebt.»_ « Ces deux choses sont d'autant plus nécessaires pour notre trompette, en partie en raison du manque de notes et de l'impureté de [certaines] notes produites, mais aussi du fait que cet instrument nous mène vers plus de secrets musicaux que d'autres instruments plus raffinés. » (Altenburg J. E., Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst, 1795, p. 67)

partiels 11 et 13 sont les notes qualifiées par Altenburg d'« impures », car elles posent des problèmes pour s'accorder avec les autres instruments.⁴



2 Echelle des partiels de la trompette naturelle

La trompette naturelle est donc « limitée » dans sa nature. Le registre usuel de la trompette naturelle comprend seulement une quinzaine de notes. En utilisant le terme de « secrets musicaux » concernant la trompette, Altenburg fait probablement référence à la difficulté d'appréhender l'instrument, sur l'invisibilité des mécanismes contrôlés par le trompettiste.

Avant d'aborder la trompette, il était courant d'avoir déjà pratiqué un autre instrument plus commun, probablement un instrument à cordes. Altenburg marque l'utilité de maîtriser déjà un autre instrument en écrivant que l'on a davantage l'occasion d'acquérir les connaissances théoriques sur un autre instrument que sur la trompette, plus « limitée ». Selon lui, ces connaissances devraient être, déjà, correctement acquises et possédées par l'aspirant trompettiste. Ces connaissances étaient bénéfiques pour aborder la trompette.⁵

A propos de l'acquisition de ces connaissances, Altenburg marque l'utilité d'avoir eu quelques leçons de chant, en particulier pour améliorer la précision dans l'attaque des notes. Altenburg écrit que la voix doit servir de modèle à tous les instrumentistes, le Clariniste⁶ doit autant que possible l'imiter et chercher à faire ressortir le style Cantabile sur l'instrument. « Dans les morceaux lents, on cherche à bien déclamer la partie chantée et à

⁴ (Ahrens, 2016) (Sarkissian & Tarr, 2001)

⁵ « *Diese Kenntnisse, zu deren Erlernung man bey einem andern Instrumente gewöhnlich noch mehr Gelegenheit hat, als bey der etwas eingeschränkten Trompete, sollte billig ein angebender Clarinist bereits besitzen. Besonders würde es ihm in Rücksicht des Treffens der Töne sehr nützlich seyn, wenn er vorher einigen Unterricht im Singen haben könnte.* »_ « Ces connaissances, que l'on a davantage l'occasion d'apprendre avec un autre instrument qu'avec la trompette, un peu limitée, un Clariniste qui se respecte devrait déjà les posséder. En particulier, il lui serait très utile, en ce qui concerne la précision des notes, d'avoir reçu auparavant quelques leçons de chant. » (Altenburg J. E., Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst, 1795, p. 95)

⁶ Le terme Clarine / Clarino a été utilisé depuis le 16e siècle pour désigner le registre aigu de la trompette (par exemple dans la toccata d'ouverture de l'opéra Orfeo de Cl. Monteverdi, 1609), et désigne principalement la zone au-dessus du 8^{me} partiel (Do 2). (Ahrens, 2016)

exprimer correctement les manières qui s'y rapportent. Il faut soutenir les notes longues avec modération et les enchaîner habilement. »⁷

Pour Altenburg, la bonne articulation à la trompette est subordonnée à une connaissance des instruments à cordes, ainsi que du chant. Altenburg décrit l'articulation en utilisant les termes usités pour les instruments à cordes frottées de la famille des violons. « Certains passages doivent être poussés, d'autres tirés ou traînés. » Il insiste ensuite sur l'impossibilité de déterminer dans tous les cas quelle articulation convient le mieux à la trompette et qu'il faut s'en référer aux instruments à cordes pour chercher à apprendre l'usage des différentes articulations, ainsi qu'aux chanteurs.⁸

Altenburg va plus loin sur la nécessité de maîtriser le violon pour être un bon trompettiste. Dans un chapitre de son traité consacré aux prérequis du professeur et de l'élève, Il commence en écrivant qu'il est attendu d'un professeur, qu'il soit un bon trompettiste et qu'il sache jouer également le violon, car cela est utile fréquemment. Il devrait aussi enseigner un peu ce dernier instrument à ses élèves, afin de leur apprendre plus de solidité dans le rythme.⁹

Il est évident qu'Altenburg jouait du violon. Il recommande, dans la neuvième leçon du chapitre consacré aux exigences et devoirs de l'enseignant et de l'élève, d'utiliser le violon pour accompagner l'élève. Il écrit : « en l'absence d'autres instruments, le professeur peut jouer seul la partie de premier violon tandis que l'élève souffle [à la trompette], de sorte qu'on lui apprenne l'intonation et les changements [d'intonation] exacts de la trompette, ainsi que le bon mouvement, la mesure, le débit, l'exécution et autres. Cependant, cela est, par ailleurs, plus

⁷ (Altenburg J. E., Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst, 1795, p. 96)

⁸ « Manche Passagen müssen gestossen, andere hingegen gezogen oder geschleift werden. Es ist zwar nicht möglich, alle Fälle zu bestimmen, wo das Abstossen, Schleifen oder Ziehen erfordert wird – denn die gehörige Anwendung dieser verschiedenen Arten des Vortrages muß man guten Spielern und Sängern gleichsam abzulernen suchen: [...] » « Certains passages doivent être poussés, d'autres tirés ou traînés. Il est impossible de déterminer tous les cas où l'on a besoin de pousser, de traîner ou de tirer - car il faut essayer d'apprendre ces différents types d'exécution en imitant les bons instrumentistes et chanteurs, comme ils le faisaient : [...] » (Altenburg J. E., Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst, 1795, p. 97)

⁹ « Vom lehrherrn wird erfordert, daß er: Ein guter Trompeter sey, und zugleich die Violine spiele, weil man sie in den mehresten Vorfällen nicht wol entbehren kann. Auch sollte er seinen Scholaren billig auf dem leztern Instrumente unterrichten, um ihm dadurch desto mehr Festigkeit im Takte beyzubringen. » « On exige du professeur qu'il soit : D'être un bon trompettiste, et de jouer en même temps du violon, car on ne peut guère s'en passer dans les cas les plus fréquents. Il devrait aussi instruire son élève à bon compte sur ce dernier instrument, afin de lui donner par-là d'autant plus de fermeté dans le rythme. » (Altenburg J. E., Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst, 1795, p. 114)

avantageux de jouer avec un ensemble complet, à condition d'avoir en amont tout parcouru et expliqué avec lui. »¹⁰

Altenburg cite quelques traités de son époque: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Quantz, *Violinschule* de Leopold Mozart, *Anweisung zum Gesange* de Hiller, *Clavierschule für Lehrer und Lernende* de Türk, et conseille de suivre leurs instructions, notamment en ce qui concerne l'ornementation.¹¹

A la lecture du traité d'Altenburg, on comprend donc que pour maîtriser la trompette naturelle, instrument limité, mais non moins difficile, l'on doit au préalable acquérir des connaissances sur d'autres instruments ainsi que le chant. La connaissance d'un instrument à cordes et du chant est utile et nécessaire pour appréhender la trompette naturelle. De même, la lecture de traités contemporains d'Altenburg abordant les connaissances et l'exécution sur d'autres instruments est pertinente pour les trompettistes.

Pour les trompettistes de l'époque baroque, la polyvalence sur d'autres instruments et notamment sur le violon, ou des instruments à cordes était courante à l'époque baroque. L'importance qu'en donne Altenburg suggère l'influence que cela a pu avoir sur l'apprentissage et le jeu de la trompette. Avant d'analyser quelques traités de violons contemporains d'Altenburg pour tenter de voir le bénéfice de maîtriser le violon sur le jeu de la trompette,

¹⁰« Die übrige Zeit wende man mit dem Scholaren zu Trompetenconcerten und Sinfonien mit zwey Trompeten an. Hier kann man zwar, in Ermangelung anderer Instrumente, die erste Violine allein spielen, und den Scholaren dazu blasen lassen, damit man ihm dadurch sowol die genaue Einstimmung und Veränderung der Trompete, als auch die rechte Bewegung, den Takt, Vortrag, die Manieren und dergleichen beybringen kann. Vortheilhafter aber geschieht dies in anderer Rücksicht bey einer vollstimmigen Musik, vorausgesetzt, daß man vorher alles mit ihm durchgenommen und gehörig erklärt habe. »¹⁰ « Le reste du temps est consacré à des concertos de trompettes et des symphonies à deux trompettes. Ici, à défaut d'avoir d'autres instruments, on peut en effet jouer le premier violon seul [la partie de premier violon] et laisser l'élève souffler en même temps, afin de lui apprendre aussi bien l'accord et le changement exacts [d'intonation] de la trompette, ainsi que le juste tempo, la mesure, l'interprétation, les manières et autres choses semblables. Mais cela se fait plus avantageusement à d'autres égards avec un ensemble au complet, à condition que l'on ait d'abord passé en revue tout cela avec lui et qu'on lui ait expliqué correctement. » (Altenburg J. E., *Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*, 1795, p. 124)

¹¹« Da mehrere Seiten nicht hinreichend seyn würden, auch nur sehr unvollständig von diesen willkührlichen Manieren zu handeln: so rarhe ich jedem, dem damit gedient ist, sich von einem erfahrenen Musiker zu Einigen Stücken solche Manieren vorspielen oder aufschreiben zu lassen. In *Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, in *Mozarts Violinschule*, in *Hillers Anweisung zum Gesange*, und besonders in *Türks Clavierschule für Lehrer und Lernende* u. findet man auch über diesen Gegenstand vortrefflichen Unterricht. » _ « Comme plusieurs pages ne suffiraient pas à traiter de ces ornements arbitraires, même de façon très incomplète, je conseille à tous ceux qui pourraient être intéressés par ces ornements de les faire jouer ou écrire pour plusieurs pièces par un musicien expérimenté. On peut trouver d'excellentes instructions sur ce sujet dans *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Quantz, dans *Violinschule* de Mozart, dans *Anweisung zum Gesange* de Hiller, et surtout dans *Clavierschule für Lehrer und Lernende* de Türk. (Altenburg J. E., *Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*, 1795, p. 114)

regardons des preuves de la polyvalence instrumentale des trompettistes à l'époque baroque, en nous concentrant tout particulièrement sur ceux jouant du violon.

2) Preuves de la polyvalence des trompettistes à l'époque baroque

Pour de nombreux musiciens de cour de l'époque, la maîtrise de plusieurs instruments allait de soi. Non seulement il s'agissait de musiciens moyens, efficaces, qui recherchaient la polyvalence comme une sorte d'assurance-emploi, mais il y avait aussi plusieurs musiciens qui étaient même considérés comme des virtuoses sur deux instruments ou plus.

A la chapelle de Württemberg par exemple, lorsque Johann Christian Pez était maître de chapelle, tous les instrumentistes étaient capables de jouer plus d'un instrument, parmi une gamme complète de bois (flûte à bec, flûte traversière, hautbois, clarinette, basse de flûte et basson), des instruments à cordes pincées et frottées (violon, alto, viole d'amour, viole de gambe, basse de violon française, violoncelle, luth et théorbe), des claviers, des cors, des trompettes, et des timbales.¹² De même, à la cour de Hesse-Darmstadt, Gottfried Grünewald, vice-maître de chapelle à partir de 1711, était, outre ses fonctions de compositeur et de chef d'orchestre à la cour, un bassiste recherché ainsi qu'un virtuose du clavecin et du pantaleon. En outre, Wilhelm Gottfried Enderle, maître de chapelle à partir de 1753, était un violoniste virtuose renommé, mais aussi un excellent joueur de clavier, et a composé pour cet instrument de nombreuses pièces magnifiques. Johann Michael Böhm (engagé en 1711) était également un excellent virtuose au hautbois, à la flûte traversière et à la flûte à bec. En raison d'un manque de sources, les dossiers font état de compétences multiples pour seulement trente-quatre musiciens.¹³

Une polyvalence demandée lors du recrutement

Comme c'est le cas dans de nombreuses cours, la plupart des registres détaillant la composition des musiciens des chapelles ne précisent pas les instruments joués. C'est principalement par le biais de rapports du maître de chapelle sur des joueurs ou candidats, et aussi de requêtes, que nous recevons des informations sur les diverses capacités musicales des musiciens.

Par exemple, au duché de Saxe Gotha-Altenburg, bien que les rapports sur les musiciens qui jouaient de plusieurs instruments soient sporadiques dans les archives existantes, ils soulignent la grande importance accordée à cette exigence dans le cadre du processus de candidature et de nomination des musiciens. Cette exigence ne s'appliquait pas seulement aux

¹² (Owens, *The Court of Württemberg-Stuttgart*, 2011, pp. 167-190)

¹³ (Cobb Biermann, 1994, pp. 17-19)

membres de la *Hofkapelle*, mais aussi pour les *Hautboisten* de la cour. Ainsi, lorsqu'en 1738, le maître de chapelle Gottfried Heinrich Stölzel écrit au duc Friedrich III au sujet d'un poste de hautboïste à pourvoir, dit avoir entendu un hautboïste dénommé Geyer, et l'avoir trouvé presque aussi fort au violon qu'un dénommé Harttrocken, pouvant l'égaliser au hautbois, et que le dénommé Oßwaldt joue mieux du cor que Geyer. Le maître de chapelle Georg Anton Benda (1722-1795), qui succéda à Stölzel en 1750, continua d'accorder une grande importance à l'obtention de la plus grande polyvalence possible lors de la sélection des musiciens à nommer. Dans un rapport de 1756, Benda nota que le candidat Oßwaldt était préférable en raison de sa sonorité au basson, mais que Henckel devait être pris en considération car il pouvait jouer plusieurs instruments en plus du basson, tels que la contrebasse et les 'grands violons' et violoncelle, et serait donc bien utile. La *Hofkapelle* de Gotha, malgré sa taille modeste, était donc très polyvalente.¹⁴

À la cour de Hesse-Darmstadt, le contrat d'engagement du dénommé Martin Schöne stipule qu'il est supposé être second violoniste et jouer d'autres instruments à vent sur lesquels il est compétent.¹⁵

Une polyvalence utile

À la cour de Hesse-Darmstadt, la polyvalence du bassoniste Klotsch lui a épargné d'être mis à la retraite. Nous pouvons le constater dans une annonce du maître de concert Enderle en 1760, où il écrit que Klotsch ne pourra plus jouer de son instrument à cause d'une « fatalité survenue aux dents », mais qu'il « ne doit pas être rejeté en raison de ses bons et longs services, et qu'il sera très utile à l'alto.¹⁶

Un statut particulier pour les trompettistes

Les trompettistes sont généralement mentionnés dans une liste séparée des autres musiciens, du fait de leur statut particulier. La plupart des cours germaniques étaient pourvues, en plus des musiciens ordinaires, de deux groupes distincts supplémentaires de musiciens. À la cour de Bonn, on les appelait: *Trompeter und Paucker* et *Hof-Hautbois*, ('trompettes et timbales' et 'hautbois de cour'). L'ensemble de trompettes et timbales avait notamment pour

¹⁴ (Siegmund, 2011, pp. 208-212)

¹⁵ (Cobb Biermann, 1994, pp. 17-19)

¹⁶ (Cobb Biermann, 1994, pp. 17-19)

fonction de sonner des fanfares quotidiennement pour le *Tafel-Ceremoniel* (la musique de table).

Le privilège des trompettistes

Les droits des trompettistes et timbaliers étaient sous la protection d'un privilège impérial, qui stipulait qu'ils servaient exclusivement les « *Fürsten, Grafen und rittermäßigen Personen* » (princes, comtes, et personnes de haut rang.). Zedler, dans son *Universal-Lexicon*, explique que les trompettistes étaient divisés en trois catégories principales :

- Les « *Hof-Trompeter, die an Fürslichen Höfen ihre Kunst exerciren* », c'est-à-dire les trompettistes de cour, qui exerçaient leur art dans les cours princières.
- Les « *Feld-Trompeter, die unter der Militz sind* », c'est-à-dire les trompettistes militaires qui étaient en service dans la cavalerie et assuraient la signalisation à chaque étape des actions guerrières,
- Les « *Schiff-Trompeter, die sich auf den Schiffen und bey den Flotten hören lassen* », c'est-à-dire les trompettistes de la marine qui assuraient la signalisation au sein des flottes militaires et civiles.

Les trompettistes étaient considérés soit comme « musicaux » dans la mesure où ils pouvaient comprendre la musique, la lire et la jouer depuis des partitions, soit considérés comme « non musicaux », auquel cas il n'avaient appris à jouer les morceaux qu'à l'oreille, par imitation, comme les signaux militaires. Zedler souligne que les trompettistes dits « musicaux » jouant à la cour sont les plus plaisants à écouter. Ces derniers doivent sonner l'appel des repas, et servir à la chapelle « *quand le Te Deum laudamus est joué pour des occasions solennelles* ». ¹⁷

Les trompettistes fonctionnaient dans les cours germaniques comme une unité distincte qui était presque complètement détachée de la *Hofkapelle*. En pratique, cependant, les trompettistes étaient utilisés pour les besoin musicaux, comme à la chapelle, et étaient parfois considérés comme faisant partie d'une large *Hofmusik*. ¹⁸

¹⁷ (Zedler, 1732-50, pp. 1119-1120) (Owens & Reul, 'Das gantze Corpus derer musicirenden Personen': An Introduction to German Hofkapellen, 2011, pp. 7-8)

¹⁸ (Smithers, 1973) (Owens & Reul, 'Das gantze Corpus derer musicirenden Personen': An Introduction to German Hofkapellen, 2011, pp. 7-8)

Les trompettistes jouant plusieurs instruments

On trouve des traces de l'utilisation des trompettistes pour leurs compétences sur d'autres instruments dans la plupart des cours germaniques.

Sous l'impulsion de Johann Stamitz, alors *Konzertmeister* à la chapelle de Mannheim, l'orchestre a connu un élargissement de sa structure, en passant d'un orchestre plutôt fragmentaire à un orchestre fonctionnel. Le pupitre de violon était alors composé de trompettistes et timbaliers jouant du violon, de quelques violonistes surannés de la génération précédente, et de jeunes violonistes encore en formation. Il s'agissait d'une solution peu coûteuse et efficace, bien qu'elle n'apportât pas forcément de la qualité. Cette situation ne changea pas entre 1747 et 1756. Parmi les musiciens de la chapelle de cour de Mannheim entre 1743 et 1778, sept violonistes jouaient la trompette, (dont un qui jouait aussi l'alto), trois altistes jouaient la trompette, (dont un qui jouait aussi la contrebasse), un altiste jouait les timbales ; trois violoncellistes et un contrebassiste jouaient la trompette. Les trompettistes sont mentionnés comme étant *Hoftrumpeter*, *Feldtrumpeter* ou *Chortrumpeter*. (Voir annexe). Le trompettiste et violoniste Johann Friedrich Friedel avait un bon violon. En effet, une annonce de vente de 1807 montre qu'il a été le propriétaire d'un Stradivarius.¹⁹

A la *Hofkapelle* de Karlsruhe, les trompettistes et timbaliers ont toujours été utilisés pour jouer également sur d'autres instruments. Parmi les musiciens de la *Kapelle* étant également trompettistes, sont mentionnés : deux violonistes, dont le *Konzertmeister* Michael Woegel, quatre altistes, dont un également organiste, trois contrebassistes, et un clarinettiste. Certains trompettistes de la Garde ont été utilisés au violon et à la contrebasse pour renforcer l'orchestre en tutti.²⁰(Voir annexe)

Parmi les musiciens de la *Hofkapelle* de München entre 1725 et 1800, le *Konzertmeister* Franz Simon Schuechpaur était aussi violoniste, flutiste et trompettiste. Un autre violoniste, un contrebassiste et un corniste étaient aussi trompettistes. Un timbalier jouait aussi le violon.²¹ (Voir annexe)

Parmi les musiciens de la *Hofkapelle* de Württemberg jouant de la trompette, sont mentionnés : un violoniste et chanteur, un violoniste jouant aussi la flûte la viole d'amour et la

¹⁹ (Pelker, 2018, pp. 206-224,314-330)

²⁰ (Thomsen-Fürst, Die Musik am markgräfllich badischen Hof in Karlsruhe (1715–1803), 2018, p. 149)

²¹ (Münster, 2018, pp. 382,394,398-400)

viola da braccio, un violoniste et gambiste, trois violonistes, trois cornistes, un contrebassiste. Un timbalier jouait également la contrebasse.²²(Voir Annexe)

À la *Kapelle* de la Principauté de Schwarzburg-Rudolstadt, la liste des musiciens présents à la Chapelle sous le *Kapelmeister* Christian Gotthelf Scheinpflug montre une grande polyvalence des instrumentistes. Deux violonistes et deux violoncellistes étaient trompettistes. Un claveciniste était timbalier. (Voir Facsimile)

Parmi les musiciens de la *Hofkapelle* du prince évêque d'Oettingen-Wallerstein à la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème siècle, sont mentionnés un trompettiste jouant aussi l'alto, ainsi qu'un autre jouant aussi la contrebasse et le cor. Un corniste jouait également le violon, le violoncelle et la contrebasse. Un corniste jouait aussi l'alto, et un autre le violoncelle.²³

À la cour de la principauté d'Anhalt-Zerbst, cinq *Hoftrumpeter* et un timbalier jouaient aussi le violon pour les besoins de la cour.²⁴

À la cour de Darmstadt, quatre violonistes de la cour musicale étaient aussi trompettistes, dont certains jouaient aussi la flûte, le hautbois ou le basson. Parmi les quatre *Hoftrumpeter*, deux jouaient également la contrebasse et du violon.

À la principauté de Bayreuth, le célèbre compositeur Johann Fischer (1646-1716), violoniste et claviériste, joua également comme trompettiste. Le 28 décembre 1708, il est indiqué sur la liste des noms dont un salaire annuel est demandé. Fischer a également été repris par le nouveau margrave Georg Wilhelm en 1712 comme trompettiste, *Trompeter*. Avant cela, il était auparavant violoniste, compositeur et musicien polyvalent dans l'orchestre de la cour d'Ansbach, puis dans la Résidence Brandebourgeoise Schwedt sur l'Oder. Cinq trompettistes sont également mentionnés à la cour de Bayreuth au XVIIIème siècle, comme violonistes ou violoncellistes. (Voir annexe)²⁵

La position particulière des trompettistes et timbaliers dans les cours germaniques a parfois provoqué des tensions, et mis à mal le fonctionnement de la musique de cour. C'est le cas à Rastatt, où les disputes entre les trompettistes et le maître de musique ont été documentées à plusieurs reprises en 1750. En témoigne l'injonction dans une instruction de 1747 stipulant

²² (Nägele, 2018, pp. 505-529) (Owens, The Court of Württemberg-Stuttgart, 2011, pp. 167-190)

²³ (Grünsteudel, 2018)

²⁴ (Reul B. , 2011)

²⁵ (Hegen, 2018)

que les trompettistes et les timbaliers devaient, s'ils n'avaient pas à jouer, renforcer l'orchestre de cour sur d'autres instruments. Cela sapait leur privilège. Un dossier intitulé « *Die von den Hoff Trompetern und Paukern wegen der Subordination geführte Beschwerde* », « La plainte déposée par les trompettistes et timbaliers de la cour au sujet de la subordination », documente les disputes du printemps et de l'été 1749. Bien que le margrave lui-même ait rejeté les plaintes avec une grande clarté, les divergences et les disputes ont continué à se reproduire les années suivantes, comme on peut le voir dans les instructions des années 1753 et 1762.²⁶

La principauté épiscopale de Würzburg connut une période d'austérité sous le prince-évêque Friedrich Carl von Schönborn (1729-1746). Les trompettistes de cour, bien que protégés par le privilège impérial, étaient obligés de servir volontairement, selon les besoins, pour la musique d'église et de cour, sur les instruments qu'ils maîtrisaient. Toujours à Würzburg, sous Carl Philipp von Greiffenclau (1749–1754), un catalogue strict de mesures a été élaboré pour des raisons d'économie. Il stipulait notamment que les trompettistes et timbaliers de cour étaient expressément tenus d'exercer leurs fonctions tant avec leurs propres instruments qu'avec les instruments qu'ils ont appris, et ils devaient obéissance au chef d'orchestre.²⁷

A Salzburg, maîtriser un instrument à cordes était, pour les trompettistes et timbaliers, une condition impérieuse pour jouer à la cour. En témoigne le « Rapport sur l'état présent de la musique de Sa Grâce princière l'archevêque de Salzburg, en l'an 1757 » attribué à Leopold Mozart, dans lequel figure la liste détaillée de deux chœurs de trompettes et timbales. La plupart des dix trompettistes de la liste (disponible en annexe) sont mentionnés comme pouvant doubler sur un instrument à cordes : violon, alto ou violoncelle. L'auteur ajoute qu'« Aucun trompettiste ni timbalier n'est admis au service du prince s'il ne joue pas bien du violon, puisque dans les grandes musiques ils doivent tous être présents à la cour et jouer le second violon ou l'alto ; dans ce cas ils sont commandés par celui qui assure la direction de la semaine ». ²⁸(Voir facsimile)

À Olomouc, le trompettiste et compositeur Pavel Josef Vejvanovský (1639-1656) entra sous le service du prince-archevêque Karel II de Liechtenstein-Castelcorno probablement en 1660. Vejvanovský étudia auparavant au collège jésuite d'Opava, où le niveau d'éducation était

²⁶ (Thomsen-Fürst, *Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771)*, 2018, pp. 417-419)

²⁷ (Kirsch, *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert.*, 2002, p. 18) (Kirsch, *Die fürstbischöfliche Hofmusik zu Würzburg im 18. Jahrhundert*, 2018, p. 583)

²⁸ (Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757, 1757) (Rapport sur l'état présent de la musique de Sa Grâce princière l'archevêque de Salzburg, en l'an 1757, 1757)

exemplaire. Il y étudia probablement le latin, le grec, et l'écriture. Immérgé dans la musique, il apprit probablement les rudiments de la notation de la basse chiffrée ainsi que la trompette. Vraisemblablement, il jouait bien du violon, car il existe une sonate pour deux violons scordatura²⁹ parmi les copies qu'il effectua à Opava. De même, les nombreux passages concertants que Vejvanovský a écrits dans ses compositions pour le premier violon démontrent qu'il maîtrisait cet instrument. Il a été envoyé à Vienne pour perfectionner son art de la trompette et a étudié avec un trompettiste de la chapelle de cour, comme en témoigne une lettre adressée de Vienne le 14 juin 1661, attestant qu'il a tellement appris qu'il est invité à se produire dans toutes les églises. Tout comme Vejvanovský, certains des trompettistes de l'évêque Karel avaient une bonne formation et lettres, et étaient probablement capables de jouer d'autres instruments, souvent du trombone, occasionnellement du cornet à bouquin, ainsi que du violon. Les preuves proviennent des listes d'anciens élèves de Saint Francis Xaxier à Olomunc de 1678 à 1743 et du séminaire jésuite de Brno. Il y avait des clarinistes virtuoses dans les séminaires, notamment ceux des Jésuites et des Piaristes. Ils se produisaient lors des offices et des processions ainsi que lors des fêtes dans leurs écoles. Les Prémontrés et les Bénédictins comptaient également des trompettistes exceptionnels parmi leurs jeunes élèves. Les prestations publiques des trompettistes jésuites suscitaient parfois des protestations de la part des trompettistes militaires, qui considéraient ces événements comme un empiètement injuste sur leurs privilèges. ³⁰

Alors basé à Vienne en 1668, le compositeur Johann Heinrich Schmelzer, à qui l'on avait chargé d'écrire des pièces pour la cour de l'évêque Karl, s'est enquis le 4 novembre de quels musiciens disposait l'évêque, afin qu'il puisse déterminer le type de compositions qu'il pourrait réaliser. Six ou sept membres pouvaient jouer de la trompette dans le registre du clarino, dix ou douze pouvaient jouer des instruments à cordes, et sept pouvaient jouer du trombone. Les musiciens de l'évêché pouvaient donc jouer sur divers instruments.³¹

Les trompettistes et timbaliers de la Charamela Real de Lisbonne

Le roi du Portugal João V, désireux d'accroître son prestige au niveau national et international, soutena la croissance de la Chapelle Royale et souhaita représenter de manière équivalente la *música alta* à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace du palais. C'est pourquoi il

²⁹ (Sehna, 2008)

³⁰ (Sehna, 2008, pp. 28-30)

³¹ (Sehna, 2008, p. 105)

confia en mars 1721 à son secrétaire d'État Diogo Mendonça la création d'un grand corps de trompettistes pour la cour. Le processus d'un recrutement collectif de dix-huit musiciens allemands, arrivés en 1724, nous est connu grâce à une correspondance détaillée. La sélection des trompettistes et timbaliers a dépendu de directives concrètes du roi en termes de formation musicale, de versatilité instrumentale et de comportement des musiciens en présence des membres de la famille royale. Ainsi, dans une lettre, Diogo Mendonça demande l'envoi au plus tôt de douze des meilleurs trompettistes disponibles, non seulement pour jouer des timbales et des trompettes, mais aussi pour jouer des violons, des contrebasses, des hautbois, des flûtes et d'autres instruments, et qu'ils soient de préférence catholiques. Dans une autre lettre, il précise que ces derniers doivent apporter tous les instruments qu'ils savent jouer, tels que violons, guitares, hautbois et flûte pour qu'ils puissent s'en servir. Enfin dans le contrat d'engagement des trompettistes, rédigé en français, figure la mention que les trompettistes seront obligés de jouer tous les instruments dont ils auront connaissance, « en tout temps et à toutes heures que Sa Majesté le voudra ordonner, sans en faire la moindre difficulté ». De nombreux instruments étaient à disposition des trompettistes, comme en témoigne un mémoire listant le contenu de treize coffres numérotés, qui transportait l'équipement devant servir aux trompettistes et timbaliers. Le treizième coffre contient : six cors de chasse en laiton, quatre contrebasses, seize violons, deux tailles de violon, deux flûtes traversières, six flûtes à bec, un basson, ainsi que plusieurs livres de sonates de différents auteurs. Chaque trompettiste avait à disposition une trompette en cuivre pour l'exercice, et deux violes d'amour. Une liste détaillée, disponible en annexe, précise, pour chaque trompettiste et timbalier, quels instruments ils pratiquaient, ainsi que leur niveau de formation musicale.³²

³² (Doderer, A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24), 2003)

Représentation picturale d'un trompettiste jouant du violon



*3*Detail de: *Scène de Camp*, Philips Wouwermans (1619 - 1668), vers 1650, Pays-Bas, (voir tableau en entier en annexe)

Probablement peint dans les années 1650, le sujet est typique des scènes de campement pittoresques qui ont inspiré le peintre Antoine Watteau et ses disciples au XVIIIe siècle. Le tableau était probablement en France en 1735 lorsqu'il a été gravé par P.F. Beaumont sous le titre *Reste d'armée décampée*.³³ Assis au pied de son cheval sur lequel est accrochée une trompette, le cavalier est peint jouant du violon, et accompagné par une dame jouant de la flûte, et une femme qui danse.

³³ (Wouwermans, vers 1650)

Les *Stadtpeifer*, des musiciens polyvalents

Les *Stadtpeifer* descendent des *Türmer*, gardiens de ville. Ces derniers occupaient d'abord une fonction nécessaire et utilitaire : monter la garde, prévenir des départs d'incendies. Cette fonction a changé pour devenir un élément cérémonial et décoratif de la vie civique. Avec le développement progressif de leurs compétences musicales, les *Türmer* passaient moins de temps à la surveillance des incendies et plus de temps à fournir un divertissement musical lors des événements officiels de la ville. Une tradition s'est rapidement établie et, dans certaines régions, les musiciens de ville se sont regroupés en confrérie : *Bruederschappe* ou *Bruderschaft*.³⁴

Les *Stadtpeifer*, également appelés *Stadtmusikus*, ont connu un développement important dans les régions des principautés germaniques d'Europe centrale du Saint-Empire romain germanique. Ils étaient les musiciens professionnels de l'époque. Leurs services étaient requis par les municipalités pour les cérémonies officielles telles que les défilés. Il s'agissait d'une fanfare quotidienne : *Abblasen*, sur une galerie sur l'hôtel de ville, et de l'accompagnement instrumental du service dominical principal dans l'église principale de la ville. Ce dernier était le devoir le plus important dans les villes luthériennes après la réforme, en particulier dans le nord, et dans les villes où le mouvement protestant s'était installé. Jouer lors de mariages, de foires, etc., était, en plus de leurs revenus municipaux, une source importante de revenus pour le *Stadtpeifer*. Jusqu'au XVIIe siècle, le nombre de *Stadtpeifer* dans les grandes villes dépassait rarement six. Presque tous étaient principalement des joueurs d'instruments à vent, capables de jouer des trompettes, trombones et cornets, et des instruments à anche double (chalumeaux, dulcians et anches à capuchon, comme les *Rauschpfeifen* et les cromornes). Un ou deux d'entre eux devaient être experts en instruments à cordes, et tous devaient être familiers avec la plupart des instruments de l'époque. Au XVIIe siècle, le nombre de joueurs, surtout dans les grandes villes, augmente jusqu'à atteindre les proportions d'un petit orchestre, les vents et les cordes étant répartis presque également. Les instrumentistes à vent ont conservé le titre de *Stadtpeifer* (dans certaines régions, ils étaient appelés *Kunstpeifer*), tandis que les instrumentistes à cordes étaient normalement appelés *Kunstgeiger*. Aux seizième et dix-septième siècle, le *Stadtpeifer* avait encore quelques devoirs de surveillance, mais généralement sous forme cérémoniale, c'est un dernier vestige de la fonction utilitaire d'origine. Les prestations d'ensemble depuis les tours d'église ou depuis les portes de la ville étaient rares et n'étaient données qu'à des occasions spéciales.

³⁴ (Smithers, 1973, p. 119)

Indépendamment de la renommée et de l'excellence des musiciens dans de nombreuses villes allemandes, c'est l'art des *Stadtppfeifer* saxons de Leipzig qui était vraiment remarquable. Nulle part ailleurs en Europe, le titre de musicien de ville, *Stadt-Musicus*, n'a eu une importance musicale plus grande qu'à Leipzig. Les *Stadtppfeifer* de Leipzig étaient d'excellents interprètes et devaient fournir chaque jour une musique de qualité, mais beaucoup étaient également des compositeurs accomplis, comme Johann Pezel.³⁵

A la fin du XVIIe siècle, les *Stadtppfeifer* se sont divisés en deux groupes : les *Kunstppfeifer* et les *Kunstgeiger*. Les premiers, qui étaient les joueurs de vents, jouissaient d'un plus grand prestige que les seconds et étaient favorisés par les autorités municipales.

De nombreux trompettistes de la *Kameradschaft* et du *Stadtppfeifer* étaient détestés par les trompettistes protégés par le privilège impérial. Les sept articles soumis à l'approbation des édiles de Leipzig par l'*Instrumentalkollegium* en 1662 en sont une preuve. Les membres du *Collegium Musicum* de Leipzig, association de musiciens fondée par Georg Philipp Telemann, demandaient au *Stadtbehörder* l'autorisation de poursuivre leurs activités sans être inquiétés et sans interférence avec les privilèges des trompettistes. L'article quatre indique : « Comme les *Stadtppfeifer* et les musiciens sont souvent victimes des trompettistes et des timbaliers [ceux protégés par les privilèges] lorsqu'il y en a, les premiers seront autorisés à souffler dans les trompettes et à battre les tambours si cela est décidé et nécessaire, malgré le privilège existant des trompettistes. »³⁶

Intéressons-nous au musicien Johann Pezel. Pezel est né à Glatz, en Basse-Silésie, en 1639. Sa première nomination en tant que musicien professionnel semble avoir été quatrième *Kunstgeiger* de la bande municipale de Leipzig en 1664. Cette nomination témoigne de ses compétences musicales, mais sa position dans ce groupe était mineure à cette époque, car le titre de *Kunstgeiger* était de moindre importance que celui de *Stadtppfeifer*. Pour être accepté parmi les *Stadtppfeifer*, un musicien devait faire preuve de ses compétences sur différents instruments, et Pezel était qualifié à la fois comme violoniste et comme trompettiste. En effet, lorsque Pezel fut admis en 1664 comme *Kunstgeiger* à la *Stadtppfeiferei* de Leipzig, il fut spécialement mentionné qu'il était *approbirter Clarinbläser*, trompettiste agréé. En 1670, Pezel

³⁵ (Smithers, 1973, pp. 120-121) et (Tarr, Die Trompete, ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, 1984, pp. 69-71)

³⁶ « Weil Stadtppfeifer und musici von Trompetern und Kesselpaukern wo solche sind, oft angefeindet werden, sollen jene befugt sein, auf Erfordern und Begehren Trompeten zu blasen und Pauken zu schlagen, trotz des bestehenden Trompeterprivilegs. » (Schering, Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775, 1921) (Smithers, 1973, p. 125)

se hissa au rang de *Stadtpeifer*, prenant le poste laissé vacant par la mort d'un membre plus âgé, Zacharias Euttner.³⁷

Par rapport aux normes et aux exigences de performance des instrumentistes d'aujourd'hui, il est un peu difficile d'imaginer que la plupart des *Stadtpeifer* des XVIIe et XVIIIe siècles pouvaient faire preuve d'un tel degré d'expertise sur plusieurs instruments différents.³⁸

Dans une lettre de la ville de Zeitz datée du 25 février 1743, Johann Sebastian Bach est chargé d'écrire une pièce d'audition pour chacun des instruments du *Stadtpeifer*.³⁹ Apparemment, cette tâche a été confiée à Johann Gottlieb Görner, directeur musical de l'université de Leipzig, qui a gagné 12 thalers en écrivant des mouvements pour la trompette, le trombone alto, le cornet à bouquin, le violon, le hautbois et le cor, pour l'audition du *Stadtpeifer* à Zeitz en octobre 1743. Le 24 juillet 1745, Bach écrivit au conseil municipal que Carl Friederich Pfaffe avait passé son audition en présence du *Stadtpeifer* et qu'il avait bien joué sur tous les instruments du *Stadtpeifer*, à savoir le violon, le hautbois, la flûte traversière, la trompette, le cor et les cuivres normaux, suscitant les applaudissements de toutes les personnes présentes et souhaitant se présenter comme candidat au poste vacant.⁴⁰

Gottfried Reiche a commencé à travailler à Leipzig en 1700 en tant que *Kunstgeiger*, membre de la guilde des joueurs de cordes, avant d'être nommé *Stadtpeifer* en 1706. Il était en outre assez connu comme compositeur de *Turmmusik*, musique de tour, pour deux cornets et trois trombones. Son influence sur les productions musicales de Johann Sebastian Bach a été considérable. Entre 1723, date de l'arrivée de J.S. Bach à Leipzig, et sa propre mort en 1734, Reiche a joué toutes les premières parties de trompette de Bach, et vraisemblablement celles du cor, du cornet et peut-être aussi du trombone soprano. Reiche devait être un joueur remarquable. Son importance pour la ville de Leipzig était telle qu'en 1694, le conseil municipal lui a versé une somme d'argent pour le dissuader de chercher un emploi ailleurs pendant une période où les manifestations musicales étaient interdites en raison d'un deuil national.⁴¹

³⁷ (Wienandt, 1983, p. xii)

³⁸ (Smithers, 1973, p. 125)

³⁹ (Werner Neumann, 1969)

⁴⁰ (Schering, Musikgeschichte Leipzigs, 1941) (Nicholson, 2010, p. 200)

⁴¹ (Tarr, Reiche Gottfried, 2001) et (Tarr, Die Trompete, ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart, 1984, p. 70)



4 Portrait de Gottfried Reiche par Elias Gottlob Haussmann

Ainsi, à travers l'Europe à l'époque baroque, nombreuses sont les sources témoignant d'une polyvalence instrumentale des trompettistes, bien qu'il soit difficile de savoir précisément les détails de cette polyvalence, faute de précision des archives existantes. Altenburg dans son traité insiste sur l'utilité de savoir jouer du violon pour les trompettistes. Nous allons voir maintenant en quoi la pratique du violon peut être bénéfique pour le jeu du trompettiste.

DEUXIÈME PARTIE : Aspects pratiques, les bénéfices d'une double pratique instrumentale

Comparaison de la trompette naturelle et du violon avec l'appui de quelques traités de violon

Comme nous l'avons vu précédemment, les trompettistes à l'époque baroque étaient polyvalents, et notamment jouaient du violon. Altenburg insiste sur l'utilité de savoir jouer du violon et également sur la nécessité d'imiter les instrumentistes et chanteurs. Il suggère également l'utilité de prendre connaissance de certains traités d'autres instruments. Il est donc pertinent d'analyser quelques traités de violon, afin de définir concrètement les aspects pouvant être utiles dans l'apprentissage de la trompette naturelle, d'autant que le traité d'Altenburg est le seul du XVIIIème siècle exclusivement dédié à l'art de la trompette.

J'ai décidé de présenter ci-dessous une comparaison du jeu de la trompette et du violon, en m'appuyant sur l'analyse de quelques traités de violon. Je tenterai ainsi de présenter les différents aspects techniques du violon au regard du trompettiste que je suis, en tentant d'établir des parallèles entre la trompette et le violon. Cette analyse est donc limitée à ma propre interprétation. Considérant le nombre colossal des traités de violon existants à la période baroque, je me suis limité à l'analyse de trois traités. J'ai donc choisi le *Traité des Agréments de la Musique* de Giuseppe Tartini, traité majeur pour le violon, ainsi que deux traités recommandés par Altenburg : *L'Ecole fondamentale du violon* de Leopold Mozart ainsi que l'*Essai d'une méthode pour apprendre la flute traversière* de Johann Joachim Quantz qui aborde largement la question du violon. Je classerai les différents aspects de manière ordonnée.

Avant de poursuivre, voici une brève présentation des trois traités sur lesquels je m'appuierai.

Traité des Agréments de la Musique, Giuseppe Tartini

Giuseppe Tartini est un des rares musiciens dont la personnalité se soit affirmée avec la même force aussi bien comme exécutant et compositeur que comme pédagogue et théoricien. Son « *Traité des Agréments de la Musique* », publié en 1770, est apparemment le premier ouvrage de musique consacré exclusivement aux ornements de cet art.⁴² Le manuscrit italien copié par Giovanni Francesco Nicola, dans son titre complet, souligne l'utilité de ce traité non

⁴² (Jacobi, 1961)

seulement pour les violonistes mais également pour « tous ceux qui pratiquent la musique qu'ils soient chanteurs ou joueurs d'instrument »

Ecole fondamentale du violon, Leopold Mozart

Leopold Mozart (1719-1787) étudia dans une école jésuite, dans laquelle il joua fréquemment en tant qu'acteur et chanteur. Il était aussi un organiste et violoniste accompli, ainsi que compositeur et enseignant. Il publia son traité *Versuch einer gründlichen Violinschule* en 1756, la même année que la naissance de son fils Wolfgang Amadeus.⁴³ Altenburg avait connaissance du Traité de Leopold Mozart, puisqu'il le cite dans son traité en conseillant notamment de suivre ces conseils sur l'ornementation.⁴⁴

Essai d'une méthode pour apprendre la flûte traversière, Johann Joachim Quantz

Johann Joachim Quantz est né en 1697 en Allemagne centrale, douze ans après J.S. Bach et Händel, et il mourut en 1773. Avant de se tourner définitivement vers la flûte, qui deviendra plus tard son instrument principal, Quantz s'était déjà distingué pendant son apprentissage sur la plupart des instruments, notamment le violon, mais aussi le hautbois et la trompette. Il maîtrisait en outre la plupart des autres instruments, et fut le professeur de flûte du roi Friedrich II de Prusse. Il se consacra à la composition et laissa près de cinq-cents œuvres, principalement des sonates, des duos, des trios et des concertos pour flûte.⁴⁵ Son traité *Essai d'une méthode pour apprendre la flûte traversière*, 1752, très complet, est originellement écrit à destination des flûtistes, mais il s'adresse également à tous les musiciens. Quantz précise dans la préface de son traité « Et quoique je n'en aye fait l'application que principalement à la Flute traversière, ces mêmes règles pourront aussi être utiles à tous ceux, qui font profession de l'art de chanter ou de jouer des instruments, & qui veulent s'appliquer à une bonne expression musicale ; chacun n'aura qu'à en prendre ce qui convient à sa voix ou à son instrument. »⁴⁶

Analyse comparative entre le violon et la trompette naturelle

Le premier point important à examiner est la posture. Le violon doit être tenu « ni trop haut, ni trop bas » afin de tenir le corps droit. De même à la trompette, porter la trompette

⁴³ (Eisen, 2001)

⁴⁴ (Altenburg J. E., *Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*, 1795, pp. 113-114)

⁴⁵ (Schmitz, 1987, pp. 7-8)

⁴⁶ (Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, 1752)

horizontalement permettra au corps d'être droit et ainsi d'ouvrir la partie thoracique et d'utiliser de manière optimale les différents organes.⁴⁷

Concernant l'émission du son, au violon, la corde tendue (entre le chevalet et le sillet) est mise en vibration par frottement avec un archet. Cette vibration est amplifiée par le corps du violon qui fait office de caisse de résonance. À la trompette, le son se produit par vibration des lèvres. La trompette comme la caisse du violon amplifie la vibration.

Au violon, c'est par l'archet que l'on contrôle le son, sa maîtrise est donc déterminante. La pureté du son dépendra de la qualité de la mise en vibration, de la qualité du frottement de l'archet sur la corde. Le violoniste peut modeler le son en variant la vitesse de ce frottement, en changeant le poids exercé sur la corde, et en modulant l'endroit de mise en vibration de la corde (plus ou moins distant du chevalet).

À la trompette, la qualité du son est déterminée par la mise en vibration des lèvres, et par le contrôle de l'air envoyé aux lèvres, que l'on peut varier en pression et en vitesse.

Il est possible de contrôler la hauteur du son en gérant la tension que l'on met plus ou moins entre les lèvres. Plus les lèvres seront tendues, plus la vibration sera rapide et plus le son sera aigu. Au violon, la hauteur du son dépend de trois facteurs :

- La longueur de la corde vibrante (entre le sillet et le chevalet): plus la corde est courte, plus le son est aigu. Au violon, c'est en posant les doigts de la main gauche que l'on réduit plus ou moins la longueur de la corde vibrante.
- L'épaisseur de la corde : plus la corde est fine, plus le son est aigu. Le violon dispose de quatre cordes d'épaisseur différentes, accordées à intervalle de quinte, qui sont de la plus grosse jusqu'à la plus fine (du grave à l'aigu): sol, ré, la, mi.
- La tension de la corde : plus la corde est tendue, plus le son est aigu.

Au violon ces deux derniers paramètres sont réglés en amont du jeu. Au moment du jeu, on varie la longueur de la corde vibrante, en choisissant une des quatre cordes d'épaisseur et de tension différente.

⁴⁷ « Premièrement, on ne doit pas tenir le violon trop haut, mais pas trop bas non plus. Un moyen terme est le mieux. Que l'on tienne donc la volute au niveau de la bouche, ou au maximum au niveau des yeux, mais qu'on ne la laisse pas tomber plus bas qu'au niveau de la poitrine. A cet effet, il ne faut pas placer les partitions que l'on veut jouer trop bas, mais les élever un peu devant le visage, afin de ne pas devoir se pencher, mais bien plutôt de tenir le corps droit. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 54)

On mettra plus ou moins de poids selon l'épaisseur de la corde. Plus la corde sera grosse, plus on en mettra. On allègera ainsi l'archet lorsque l'on joue sur la corde de mi, et au contraire sur la corde de sol, on mettra plus de poids.⁴⁸ À la trompette, la tension plus ou moins forte des lèvres nécessitera un réglage adapté au niveau de l'air qui arrive aux lèvres. Pour l'émission d'un son aigu, avec des lèvres tendues, on enverra un air avec plus de vitesse que pour l'émission d'un son grave avec des lèvres moins tendues.

Intéressons-nous à l'attaque du son. Tartini écrit que pour obtenir de beaux sons de l'instrument, il faut d'abord poser l'archet délicatement, puis seulement ensuite, l'appuyer fortement, car autrement, si l'on appuyait directement avec force, on obtiendrait des sons durs et stridents.⁴⁹ Il faut trouver un bon équilibre entre le poids que l'on met dans l'archet, le point de contact sur la corde et la vitesse que l'on choisit, avant de la mettre en vibration.⁵⁰ À la trompette, il faut d'abord poser les lèvres dans l'embouchure, et déterminer quel rapport vitesse pression on souhaite envoyer dans les lèvres, avant de libérer la vibration, afin d'obtenir une attaque nette. Si l'on met moins de pression que nécessaire, l'attaque de la note manquera de précision, si l'on met trop de pression, on obtiendra un son dur et grossier. Cette recherche de la qualité de l'émission est nécessaire sur les deux instruments. Bien que mettant en jeu des mécanismes très différents, la compréhension du bon réglage dans le geste et sa compréhension sur un instrument est utile pour l'autre instrument.

La qualité du coup d'archet est fondamentale dans la qualité du son au violon.⁵¹ Les paramètres que nous allons détailler ci-dessous sont identifiables visuellement au violon, ce qui

⁴⁸ « on peut toujours attaquer les cordes grosses et graves plus fortement, sans agresser l'ouïe, car elles partagent l'air et le mettent en vibration lentement et faiblement et ne sonnent donc pas aux oreilles d'une manière aussi tranchante. Les cordes fines et très tendues au contraire sont d'un mouvement rapide, et partagent l'air avec force et rapidité, on doit donc les contrôler davantage, car on les entend avec plus de tranchant. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 99)

⁴⁹ « Pour tirer de beaux sons de l'instrument, il faut d'abord poser l'archet délicatement et puis l'appuyer ensuite fortement, car autrement si on l'appuyait directement avec force, on obtiendrait des sons durs et stridents. » (Tartini, 1770)

⁵⁰ « Chaque son, même attaqué avec la plus grande force, est précédé d'une petite quoique presque imperceptible faiblesse, sans quoi ce ne serait pas un son, mais un bruit désagréable et incompréhensible. Et de même on doit entendre cette faiblesse à la fin de chaque son. On doit donc savoir diviser l'archet entre force et faiblesse, et par conséquent savoir conduire les sons d'une manière belle et touchante, en se servant de la pression et de la retenue. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 97)

⁵¹ « C'est le coup d'archet, qui est le plus important dans le Violon & les instruments qui lui ressemblent, par rapport à l'expression. C'est par là que le son est tiré de l'instrument bien ou mal ; que les notes sont animées ; que le Piano & le Forte est exprimé ; que les passions sont excitées ; que le Triste se distingue du Gai, le Sérieux du Badin, le Sublime du Flatteur, & le Modeste de l'Hardi ; en un mot, c'est le moyen, par lequel se forme la véritable expression, comme dans la Flute elle se forme par la poitrine, la langue & les lèvres. C'est enfin par le coup d'archet que la Musique est rendue & prononcée ainsi qu'elle doit l'être, & qu'une pensée peut être variée de différentes manières. Au reste on comprend naturellement, que les doigts y contribuent aussi, & qu'il faut avoir un bon instrument & des cordes nettes. Mais on a beau toucher d'une manière juste & d'une manière nette, avoir un excellent instrument, monté avec de bonnes cordes ; l'expression sera toujours défectueuse, si le coup d'archet

représente un avantage considérable par rapport à la trompette, où tout se passe à l'intérieur du corps, et leur explication est dépendante intégralement de notre perception sensorielle interne, qui nous est propre.

L'archet doit être géré dans sa longueur. Les qualités varieront entre le talon et la pointe. L'archet a un point d'équilibre, situé à l'endroit où le poids de l'archet est réparti de manière égale lorsqu'il est posé sur une corde. On peut ainsi varier le poids de l'archet en choisissant quelle partie l'on utilise.⁵²

Chacun des paramètres mis en jeu dans l'émission du son (vitesse, poids, et point de mise en vibration de la corde), afin d'en être maître, peut être travaillé d'abord séparément.

Prenons un exercice fondamental qui sera d'arriver à tenir un son en recherchant la plus grande égalité. Pour cela il faudra trouver une vitesse constante sur toutes les parties de l'archet, du talon à la pointe, en gérant le poids et la distance avec le chevalet. Comme le suggère L. Mozart, s'exercer sur un archet très lent sera très bénéfique.⁵³ On pourra aussi chercher l'égalité du son sur différentes vitesses d'archet. De même, s'exercer à la trompette à envoyer un air à une vitesse régulière et stable, obligera une bonne gestion de tous les muscles en lien avec la respiration, notamment abdominaux.

Au violon, il faut parvenir à maintenir cette égalité du son dans les changements de nuances, en continuant à contrôler la conduite l'archet du piano au forte, « *par une certaine fermeté convenable du bras, et un relâchement léger et progressif* »⁵⁴. De même à la trompette, il faut contrôler le flux d'air en maintenant son égalité quelle que soit la nuance.

n'accompagne toutes ces choses qui concourent avec lui à former la bonne expression. » (Quantz, Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, 1752, pp. 191-192)

⁵² « *Il faut toujours se servir du milieu de l'archet, et jamais de la pointe ou du talon. L'appoggiature, ajoutée à des notes brèves, doit avoir une nature fugitive et si elle est ajoutée à des notes ayant beaucoup de valeur, elle doit être longue et soutenue.*

Au début de chaque temps, il faut renforcer le coup d'archet, et si l'on veut exécuter plusieurs notes progressant de degré en degré d'un seul coup d'archet, il faut avoir soin de ne pas dépasser le milieu de l'archet car autrement le son ira en s'affaiblissant et ne sera par conséquent pas égal et le renforcement du coup d'archet doit être exécuté au milieu et non vers la pointe de celui-ci. » (Tartini, 1770)

⁵³ « *Mais il y a encore un exercice très utile à faire : que l'on s'efforce de produire un son très égal sur un coup d'archet très lent, et de développer l'archet d'une extrémité à une autre avec une égalité parfaite. Il faut toutefois retenir l'archet très consciencieusement, car plus le coup d'archet peut être exécuté long et égal, plus on devient maître de son archet, ce qui est au plus haut point nécessaire pour interpréter convenablement une pièce lente.* » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 98)

« *On doit s'habituer dès le début à un coup d'archet long, {ininterrompu, doux et fluide}. On ne doit pas jouer avec la pointe de l'archet, ni avec des coups d'archets rapides, qui effleurent à peine la corde, mais toujours avec solidité.* » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 54)

« *L'élève ne doit pas jouer avec l'archet tantôt en poussant sur la touche, tantôt en tirant sur le chevalet, et encore moins de travers ; mais au contraire s'efforcer de conduire l'archet à un endroit pas trop éloigné du chevalet, dans une constante égalité, de chercher patiemment et d'obtenir un son beau et pur par un contrôle de la pression et du relâchement.* » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 54)

⁵⁴ « *En observant ces recommandations et d'autres qui peuvent être utiles, on doit porter tous ses efforts vers le maintien de l'égalité du son. Toutefois, cette égalité doit aussi être toujours conservée dans les changements du*

Il y a une relation complexe d'interdépendance entre les différents paramètres. Par exemple entre le poids que l'on mettra dans l'archet et la force que l'on mettra dans les doigts de la main gauche.⁵⁵ De même à la trompette différents paramètres sont liés : un air rapide arrivant sous pression entre les lèvres demandera plus de maintien entre les deux lèvres, et au niveau de la langue.

L'archet frotte les cordes avec deux directions possibles : en tirant du talon à la pointe, et en poussant de la pointe au talon. Le tiré, du fait de la direction du mouvement est plus fort que le poussé. Ces deux coups structurent toutes les phrases sur l'instrument. Le tiré sera généralement utilisé ainsi sur les temps forts d'une mesure.⁵⁶ La grande variété des coups d'archets possibles, permettent une multiplicité des possibilités d'exécution.⁵⁷ Dans la section intitulée « Variantes de coups d'archet sur des notes égales », Leopold Mozart, fait valoir la multiplicité des coups d'archet possibles permettant de rendre avec une grande finesse différents affects. Sur un même passage, il va détailler dix-huit variantes de coups d'archet.⁵⁸

fort (forte) au faible (piano). Car le piano ne consiste pas à retirer subitement l'archet du violon, et à seulement le laisser glisser tout doucement sur la corde. Ceci produit un son sifflant complètement différent. Non, le faible doit avoir le même type de sonorité que le fort, il doit seulement se faire entendre avec moins de puissance à l'oreille. On doit donc conduire l'archet du fort vers le faible de telle sorte que l'on entende toujours une bonne sonorité, égale, chantante, et pour ainsi dire ronde et grasse, ce qui ne peut être accompli que par un contrôle particulier de la main droite, et plus précisément par une certaine fermeté convenable du bras, et un relâchement léger et progressif. Tout ceci est cependant plus facile à montrer qu'à décrire. (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 99)

⁵⁵ [...] *Il faut relâcher un peu le doigt de la main gauche qui touche la corde, lorsqu'on joue faiblement, et éloigner un peu l'archet du chevalet, tandis qu'il faut au contraire, lorsqu'on joue avec force, appuyer fortement les doigts de la main gauche sur la corde, et déplacer un peu l'archet en direction du chevalet.* (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 97)

« *les trois autres pour en tirer un son plein, et plus on veut renforcer le volume du son, plus il faut serrer l'archet avec les doigts et en même temps presser davantage sur les cordes avec l'autre main.* » (Tartini, 1770)

⁵⁶ « *Ceci peut donc être la première règle, et à coup sûr une règle fondamentale : lorsque le premier temps d'une mesure ne commence pas par un soupir, que ce soit dans le temps égal ou dans le temps inégal, alors on doit s'efforcer de jouer en tirant la première note de chaque mesure, même si on doit tirer deux fois de suite.* »



(Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 70)

Sur l'archet : « *Sa plus grande force est dans la partie inférieure, ou celle qui est la plus proche à la main droite ; la force modérée est à son milieu, & le moins de force est dans la pointe* » (Quantz, Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, 1752, p. 206)

⁵⁷ « *En ce qui concerne l'archet, il n'y a pas de règle fixe pour la manière d'attaquer le coup d'archet en le tirant ou en le poussant, de sorte qu'il faut s'exercer à exécuter tous les passages en poussant et en tirant afin de maîtriser l'archet avec la même dextérité aussi bien en le poussant qu'en tirant ; il faut seulement, ici aussi, penser à l'égalité des mouvements mélodiques, en continuant à exécuter les coups d'archet de la manière adoptée en commençant, autrement dit si deux, ou quatre (notes), ont été liées, en continuant toujours de même jusqu'à la fin du mouvement.* » (Tartini, 1770)

⁵⁸ (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, pp. 112-117)

En ce qui concerne l'articulation, Quantz compare le rôle du coup d'archet au violon avec le rôle de la langue à la flûte.⁵⁹ Leopold Mozart donne des exemples de motifs accompagnés d'indications d'articulation au violon. Voici quelques exemples, où l'on peut constater la grande variété de possibilités.

- On peut détacher en soulevant l'archet, pour bien séparer les notes, ici entre les doubles-croches pointées et les triples-croches :



À la trompette, on pourrait exprimer cette articulation en délimitant chaque motif triple-croche/double-croche pointée, à l'aide d'un appui abdominal distinct, et de différents flux d'air, tout en détachant chaque note avec la langue.⁶⁰

- On peut articuler en alternant les coups d'archet poussé et tiré, sans séparer les notes, sans soulever l'archet, et sans donner de pression. Chaque groupe sera délimité par les liaisons, et chaque note surmontée d'un point :



À la trompette, on pourrait exprimer cette articulation en délimitant chaque groupe par un appui abdominal et une articulation légère de la langue, tout en gardant un flux d'air continu.⁶¹

- On peut aussi articuler seulement par une légère pression exercée sur l'archet, en gardant les notes dans un même archet. Les notes sont représentées avec des points, sous un même signe de liaison :



⁵⁹ « C'est la langue qui fait que sur la Flûte les tons peuvent être vivement exprimés. Elle est indispensablement nécessaire pour l'expression musicale ; & fait ce que les coups d'archet font sur le violon. [...] c'est d'elle seule, que dans toutes les pièces l'expression des passions, quelle qu'elle puisse être, brillante ou triste, gaie ou agréable, doit être animée. » (Quantz, Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, 1752, p. 62)

⁶⁰ « Dans les pièces rapides, l'archet est soulevé sur chaque point, et l'on joue donc chaque note en la séparant de la suivante et en sautant. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 38)

⁶¹ « Parmi les signes musicaux, le signe de liaison n'est pas le moindre, bien qu'il soit souvent très peu respecté. [...] Les notes qui se trouvent sous cet arc de cercle ou au-dessus, qu'elles soient 2, 3, 4 ou encore davantage, sont toutes prises dans un seul coup d'archet, sans être séparées, mais liées les unes aux autres d'un seul trait, sans soulever l'archet, ni lui donner de pression. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 42)

À la trompette, les notes se trouvant sous le signe de liaison seront articulées à l'aide d'un appui abdominal, sans coup de langue, dans un même flux d'air.⁶²

- On peut articuler en soulevant l'archet entre chaque note mais en gardant un seul coup d'archet. On représente les notes sous une même liaison, mais avec des traits.



À la trompette, on pourrait exprimer cette articulation en détachant chaque note par un appui abdominal et un coup de langue, tout en gardant une certaine continuité de l'air.⁶³

- On peut articuler chaque note avec un coup d'archet, en les séparant bien les unes des autres en soulevant l'archet.



À la trompette, on articulera chaque note à l'aide d'un appui abdominal et un coup de langue marqué.⁶⁴

Le trille au violon se fait sur un seul coup d'archet, sur lequel le doigt de la main gauche viendra se poser de manière intermittente. De même à la trompette, le trille se fera sur un seul flux d'air continu, sur lequel à l'aide d'un déplacement très léger de la langue et des lèvres, on variera la hauteur.⁶⁵

La compréhension du fonctionnement du violon est utile pour le trompettiste mais aussi pour tout instrumentiste lorsqu'il jouera en orchestre. Ainsi Leopold Mozart écrit qu'on

⁶²« Sous l'arc de cercle, ou au-dessus s'il est placé sous les notes, on indique souvent des points, en-dessous ou au-dessus des notes. Ceci signifie que les notes qui se trouvent sous le signe de liaison doivent être jouées non seulement en un seul coup d'archet, mais aussi distinguées quelque peu les unes des autres, par une légère pression de l'archet sur chacune. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 43)

⁶³ « Mais si au lieu des points, il y a de petits traits, alors on soulève l'archet entre chaque note ; par conséquent toutes les notes placées sous le signe de liaison sont certes jouées en un seul coup d'archet, mais complètement séparées les unes des autres. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 43)

⁶⁴ « Parfois le compositeur écrit quelques notes, qu'il souhaite voir jouer vraiment détachées, chacune avec son coup d'archet, et séparées l'une de l'autre. Dans son cas, il indique son intention par de petits traits qu'il place au-dessus ou en-dessous des notes. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 45)

⁶⁵ Le trille au violon se fait sur un seul coup d'archet, sur lequel le doigt de la main gauche viendra se poser de manière intermittente. De même à la trompette, le trille se fera sur un seul flux d'air continu, sur lequel à l'aide d'un déplacement très léger de la langue et des lèvres, on variera la hauteur.

observera attentivement le *Kapellmeister*.⁶⁶ Quantz écrit qu'il faut que tous les musiciens de l'orchestre se règlent sur le premier violon.⁶⁷ Il remarque, concernant le départ d'une pièce, que quelqu'un d'averti sur le violon sera mieux à-même de comprendre plus sûrement le coup d'archet de celui qui guide l'orchestre, pour jouer ensemble.⁶⁸ En outre, il suggère pour acquérir un bon goût dans la musique d'écouter de la musique qui soit bonne et applaudie, d'imiter ce qu'on entendra de bien, et d'avoir une connaissance du violon et du clavecin.⁶⁹ Les instrumentistes et les chanteurs doivent apprendre les uns des autres.⁷⁰

Conduire l'archet de manière ordonnée au violon permet de maîtriser une grande variété d'articulations et d'ornementations et d'interpréter chaque motif avec facilité. À la trompette, la compréhension des différents paramètres mis en jeu pour articuler et orner permettra de jouer en optimisant les gestes, sans perdre d'énergie, et sans fatiguer les muscles labiaux fragiles. Leopold Mozart répètera plusieurs fois au cours de ces explications que « Tout ceci est cependant plus facile à montrer qu'à décrire »⁷¹. Cette phrase souligne l'importance d'aborder

⁶⁶ « On observera attentivement le Capellmeister, qui bat la mesure, ou celui qui guide ; car ce genre de chose dépend du bon goût, et d'une bonne capacité de jugement. » (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 44)

⁶⁷ « Comme donc la perfection d'un orchestre consiste principalement en ce que tous ses membres jouent d'une même façon, & qu'on demande absolument à celui qui le guide, une expression bonne & convenable à chaque pièce ; chaque membre de l'Orchestre est par conséquent obligé de se régler sur ce point au premier Violon ; de ne point s'opposer à ce qu'il demande à cet égard ; & ne point avoir honte de s'assujettir à une subordination raisonnable, puisque sans elle aucune Musique ne peut être bonne. [...] » (Quantz, Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, 1752, p. 251)

⁶⁸ « Puisqu'une pièce vite doit être commencée par tous ceux qui jouent, à la fois & dans la même vitesse, il est nécessaire que chacun apprenne par cœur la première mesure de sa partie, afin qu'il puisse avoir l'œil sur celui qui guide, & prendre au juste le mouvement avec lui en même tems, Cela est surtout nécessaire dans un Orchestre ou dans un autre endroit étendu, où l'accompagnement est nombreux, & ceux qui jouent sont éloignés l'un de l'autre. Car comme le ton s'entend plus tard de loin que de près, & qu'alors on ne peut pas suivre l'oreille aussi bien que dans un endroit étroit ; ce n'est même pas assez que de se servir de la vue au commencement de la pièce ; il faut aussi le faire souvent dans la suite, en cas qu'il arrive quelque confusion, & regarder de tems en tems celui qui guide. Un Musicien qui fait quelque chose du Violon, pourra se régler mieux & le plus sûrement au coup d'archet de celui qui guide l'Orchestre. Au cas que chaque Accompagnateur ne put pas le voir ou l'entendre, il faut alors que chacun se règle à son voisin, qui est du côté du premier Violon, & tache par ce moyen-là toujours de rester au même mouvement avec les autres. » (Quantz, Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, 1752, p. 262)

⁶⁹ « L'on voit par ce que je viens de dire, qu'un Ecolier doit chercher, autant qu'il lui sera possible, à entendre de la Musique qui soit bonne & qui obtienne un applaudissement général. Cela lui facilitera beaucoup le chemin pour parvenir au bon gout dans la Musique. Il doit tâcher de profiter non seulement des bons joueurs d'instrumens ; mais aussi des bons Chanteurs.[...] il imitera le bon qu'il entendra de l'un ou de l'autre, & il pourra le mettre à profit. Cela lui sera encore plus facile, s'il a quelque conoissance du Violon & du Clavecin : parce au'on se sert de ces instrumens dans presque toutes les Musiques. » (Quantz, Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, 1752, p. 99)

⁷⁰ « Chaque joueur d'instrument doit tâcher d'exprimer le Cantabile ainsi qu'un bon Chanteur l'exprime ; & un bon Chanteur de son côté doit chercher d'acquérir le jeu des bons joueurs d'instrument par rapport à la vivacité, autant que la voix en est capable. » (Quantz, Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, 1752, p. 112)

⁷¹ (Mozart, Ecole fondamentale du violon, 1756, p. 117)

la question pratiquement. Le trompettiste qui aura expérimenté cela au violon sera plus à même de comprendre la subtilité des différents aspects.

Conclusion

Il est ainsi prouvé que les trompettistes étaient polyvalents à l'époque baroque, le violon étant particulièrement représenté. Nous avons vu que l'étude du violon est très enrichissante pour l'apprentissage de la trompette. Elle permet d'avoir une meilleure compréhension musicale et d'affiner le jeu du trompettiste.

Il serait intéressant d'analyser aussi d'autres traités de violon et d'autres instruments, tels que la flûte. En effet, à l'époque baroque, de nombreux trompettistes la maîtrisaient, tout particulièrement en Angleterre.

Les nombreux parallèles entre les deux instruments permettent de se nourrir de l'un pour se perfectionner dans l'autre. La compréhension du violon facilite l'interprétation à la trompette et enrichit la gestion des phrases, l'articulation, l'ornementation et la musicalité. Elle permet aussi au trompettiste d'être plus réactif et proche de la volonté du *Konzertmeister* lorsqu'il joue en orchestre. Cependant, tout cela repose sur des sensations personnelles, qui sont probablement différentes d'un individu à l'autre. Pour cette raison, chaque trompettiste naturel peut expérimenter, par lui-même, l'étude du violon.

Bibliographie

- Ahrens, C. (2016). Trompete, Name. (L. Lütteken, Éd.) *MGG Online*. Récupéré sur <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28411>
- Altenburg, D. (2016). Altenburg, Johann Ernst, BIOGRAPHIE. (L. Lütteken, Éd.) *MGG Online*. Récupéré sur <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/394045>
- Altenburg, J. E. (1974). *Trumpeters' and Kettledrummers' Art Essay on an Introduction Heroic and Musical*. (E. H. Tarr, Trad.) The Brass Press.
- Altenburg, J. E. (1795). *Versuch einer Anleitung zur herlich musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*. Halle: J.C. Hendel.
- Benoit, M. (1971). *Musiques de cour 1661-1733*. Paris: A&J Picard.
- Benoit, M. (1982). *Les musiciens du roi de France (1661-1733)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Cobb Biermann, J. (1994). *Die Sinfonien des Darmstädter Kapellmeisters Johann Samuel Endler 1694-1762*. Mainz: Schott Musik International.
- Doderer, G. (2001). Nach Lissabon- mit Pauken und Trompeten! Die Verpflichtung eines deutschen Trompeterkorps an den Hof Johanns V. (1723). (V. d. Nationalmuseums, Éd.) *Musica Instrumentalis*, 3, 79-103.
- Doderer, G. (2003). A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24). *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 13, pp. 7-34.
- Eisen, C. (2001). Mozart, (Johann Georg) Leopold. *Grove Music Online*.
- Grünsteudel, G. (2018). "Die Musik ist eigentlich zu Hohenaltheim". Die Hofkapelle des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein. Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. Augsburg: Heidelberg University Publishing.
- Häfner, K. (1996). *Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696 - 1765) in seiner Zeit : Dokumente und Bilder zu Leben und Werk ; eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe zum 300. Geburtstag des Komponisten*. Karlsruhe: Engelhardt & Bauer.
- Hegen, I. (2018). Die markgräfliche Hofkapelle zu Bayreuth (1661–1769). Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. Bayreuth: Heidelberg University Publishing.
- Jacobi, E. (1961). Préface. In G. Tartini, & H. Moeck (Hrsg.), *Traité des Agréments de la Musique*. Celle: Hermann Moeck Verlag.
- Kirsch, D. (2002). *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Würzburg: Echter.
- Kirsch, D. (2018). Die fürstbischöfliche Hofmusik zu Würzburg im 18. Jahrhundert. Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. Würzburg: Heidelberg University Publishing.

- Kramer, U. (2011). The Court of Hesse-Darmstadt. Dans S. Owens, & B. M. Reul (Éds.), *Music at German Courts, 1715–1760: Changing Artistic Priorities*. Boydell & Brewer.
- Loy, F. (2018). Die Hofmusik am Fürstlich Fürstenbergischen Hof zu Donaueschingen im 18. Jahrhundert. Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. Tübingen: Heidelberg University Publishing.
- Marpurg, F. W. (1757). *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Vol. III). Berlin: Gottlieb August Lange.
- Mendonça, D. (1718-1728). *Cartas*. Biblioteca nacional de Portugal, Lisbonne.
- Mozart, L. (1756). *Ecole fondamentale du violon*. (J. J. Lotter, Éd., & F. Roussel, Trad.) Ausburg.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. (J. J. Lotter, Éd.) Ausburg.
- Münster, R. (2018). Die Münchner Hofmusik bis 1800. Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. München: Heidelberg University Publishing.
- Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757. (1757). In F. W. Marpurg, & G. A. Lange (Hrsg.), *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Bd. III 3ème partie, S. 183-198). Berlin.
- Nägele, R. (2018). Die württembergische Hofmusik – eine Bestandsaufnahme. Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. München: Heidelberg University Publishing.
- Nicholson, G. (2010, Mai). The unnatural trumpet. *Early Music, Vol 38, No 2, Performing Bach, 38(2)*, pp. 193-202.
- Owens, S., & Reul, B. M. (2011). 'Das gantze Corpus derer musicirenden Personen': An Introduction to German Hofkapellen. Dans B. & Brewer (Éd.), *Music at German Courts, 1715-1760*.
- Owens, S. (2011). The Court of Württemberg-Stuttgart. Dans B. & Brewer (Éd.), *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*.
- Owens, S., Reul, B. M., & Stockigt, J. B. (Éds.). (2011). *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*. Boydell & Brewer, Boydell Press.
- Pelker, B. (2018). Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. Schwetzingen: Heidelberg University Publishing.
- Quantz, J. J. (1752). *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*. (n. identifié, Trad.) Berlin: Chretien Frederic Voss.
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß.

- Rapport sur l'état présent de la musique de Sa Grâce princière l'archevêque de Salzbourg, en l'an 1757. (1757). In F. W. Marpurg, & G. A. Lange (Hrsg.), *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (F. Roussel, Übers., Bd. III 3ème partie, S. 183-198). Berlin.
- Reul, B. (2011). "Seven Years of Musical War" (1757-1763) at the German Court of Anhalt-Zerbst. (C. S.-C.-h. siècle, Éd.) *Lumen*, 30.
- Reul, B. M. (2011). The Court of Anhalt-Zerbst. Dans S. Owens, B. M. Reul, & J. B. Stockigt, *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities* (p. 506). Boydell & Brewer, Boydell Press.
- Rosand, E. (2001). Vivaldi's Stage. (U. o. Press, Éd.) *The Journal of Musicology*, 18(1), 8-30.
- Sarkissian, M., & Tarr, H. E. (2001). Trumpet. *Grove Music Online*.
- Schering, A. (1921). *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775* (Vol. iii). Leipzig: Franz Steiner Verlag.
- Schering, A. (1941). *Musikgeschichte Leipzigs* (Vol. III). Leipzig: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel.
- Schmitz, H.-P. (1987). *Quantz heute, Der "Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen" als Lehrbuch für unser Musizieren*. Kassel; Basel; London; New York: Bärenreiter.
- Sehnal, J. (2008). *Pavel Josef Vejvanovský and the Kroměříž music collection*. Olomouc: Palacký University in Olomouc.
- Siegmund, B. (2011). The Court of Saxony-Gotha-Altenburg. Dans *Music at German Courts, 1715-1760: Changing Artistic Priorities*. Boydell & Brewer, Boydell Press.
- Smithers, D. L. (1973). *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Tarr, E. H. (1984). *Die Trompete, ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. Mainz: Schott.
- Tarr, E. H. (2001). Altenburg, Johann Ernst. *Grove Music Online*. Récupéré sur <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00680>
- Tarr, E. H. (2001). Reiche Gottfried. *Grove Music Online*.
- Tartini, G. (1770). *Traité des Agréments de la Musique*. (P. Denis, Trad.) Paris: De la Chevardière.
- Thomsen-Fürst, R. (2011). The Court of Baden-Durlach in Karlsruhe. Dans *Music at German Courts, 1715-1760, Changing Artistic Priorities* (pp. 365 - 388). Boydell & Brewer.
- Thomsen-Fürst, R. (2018). Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715-1771). Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. Schwetzingen: Heidelberg University Publishing.
- Thomsen-Fürst, R. (2018). Die Musik am markgräfllich badischen Hof in Karlsruhe (1715-1803). Dans S. Leopold, & B. Pelker (Éds.), *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*. Schwetzingen: Heidelberg University Publishing.

Werner Neumann, H.-J. S. (1969). *Bach-Dokumente/ Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750*. Leipzig: Bärenreiter.

Wienandt, E. A. (1983). *Johann Pezel, 1639-1694: a thematic catalogue of his instrumental works* (Vol. Thematic catalogues No.9). New-York: Pendragon Press.

Wouwermans, P. (vers 1650). *A camp scene*. The Wallace Collection, Londres. Récupéré sur <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65127&viewType=detailView>

Zedler, J. (1732-50). Trompeter. Dans J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (Vol. XLV (1745)). Halle.

Annexe



5 Scène de Camp, Philips Wouwermans (1619 - 1668), vers 1650, Huile sur panneau de chêne, 38.8 x 50.3 cm, The Wallace Collection

© The Wallace Collection

La Hofkapelle de Mannheim

Dans la liste des musiciens de la *Hofkapelle* (Chapelle de Cour) palatine sous Carl Philipp (1718-1742) :

- Stulick, Matthias Niclas: violoniste 1723–1724, aussi trompettiste et compositeur.
- Krieger, Niclas: altiste 1718–1723, aussi trompettiste.⁷²

Dans la liste des musiciens de la *Hofkapelle* (chapelle de cour) palatine sous l'électeur de Bavière Carl Theodor (1743–1778), sont nommés parmi les musiciens :

- Heymann, (Johann) Gerhard (enterré le 10. 5. 1781 Mannheim): mentionné comme violoniste entre 1744 et 1759, aussi *Hof-* et *Feldtrompeter* et *Komponist*, à partir de 1758/1759 aussi *Hoffourier*.
- Bohrer, Johann Philipp (enterré le 27. 2. 1777 Mannheim) : violoniste entre 1747 et 1757, aussi altiste entre 1758 et 1776, jusqu'en 1773 aussi *Hof-* et *Feldtrompeter*.
- Sepp, (Johann) Wilhelm († 20. 3. 1791 München): violoniste entre 1747 et 1757, aussi altiste entre 1758 et 1778, aussi *Hof-trompeter* et copiste.
- Schwarz, (Johann) Wilhelm (décès le 13. 3. 1727 Mannheim – 13. 5. 1767 Schwetzingen): mentionné comme violoniste entre 1747 et 1766, aussi *Hof-* et *Feldtrompeter*.
- Cramer Kramer, (Johann) Jakob (1705 Sagan?/Schlesien – enterré le 6. 10. 1770 Mannheim): mentionné comme violoniste entre 1747 et 1770, également *Hof-* et *Feldpauker* et *Kopist*.
- Brunner, (Franz) Anton (de Rothenburg/Neckar, enterré. 20. 11. 1785 Mannheim): mentionné comme violoniste entre 1747 et 1778, au plus tard à partir de 1759 aussi comme répétiteur, et jusqu'à 1773 aussi trompettiste.
- Schöngé, Gottfried Godefried (4. 10. 1740 Arnheim – 1. 8. 1825 München): mentionné comme violoniste entre 1774 et 1778, aussi comme *Repetitor*, et *Chortrompeter* entre 1762–1774.
- Götz, Joseph (enterré 4. 5. 1758 Mannheim): mentionné comme altiste entre 1746 et 1758, aussi comme corniste entre 1743 et 1745; aussi *Hoftrompeter*.
- Fränzl, Ferdinand (Rudolph) (12. 8. 1710 Innsbruck – enterré le 5. 9. 1782 Mannheim): mentionné comme altiste entre 1747 et 1778, et aussi *Hof-* et *Feldtrompeter*.

⁷² (Pelker, 2018, pp. 298-299)

- Bohrer, (Johann) Kaspar (décès le 3. 4. 1743 Mannheim – 14. 11. 1809 München): mentionné comme altiste entre 1770 et 1773, également *Chortrompeter* entre 1773 et 1774 et contrebassiste entre 1774 et 1778; aussi copiste.
- Cramer, Johann (Baptist) (décès le 25. 12. 1749 Mannheim – 24. 11. 1824 München): mentionné comme altiste entre 1770 et 1773, aussi *Pauker*, ab 1770 aussi *Kopist*, à partir de 1774 seulement comme *Kopist*.
- Maderer, Johann Adam (enterré le 26. 7. 1745 Mannheim): mentionné comme violoncelliste entre 1744 et 1745, aussi comme trompette.
- Friedel, Wilhelm (enterré le 4. 2. 1763 Mannheim): mentionné comme violoncelliste entre 1747 et 1762, aussi *Hoftrompeter*.
- Fürst, Johannes Nepomuk (enterré le 24. 4. 1791 Mannheim): mentionné comme violoncelliste entre 1747 et 1778, aussi *Hoftrompeter*.
- Hönisch Hörnisch Honnisch Hainisch, Georg Anton (enterré le 30. 4. 1753 Mannheim): mentionné comme contrebassiste entre 1743 et 1753, aussi *Hof-* et *Feldtrompeter*.⁷³

Hofkapelle de Bayreuth

Dans la liste des musiciens de la cour de Bayreuth (1700–1769), sont présents :

- Hofmann, Johann August : mentionné comme violoniste entre 1747 et 1761, aussi parmi la *Hof-Musique* et *Hof-Bande* entre 1746 et 1753, aussi trompette.
- Hofmann, Johann (Jacob) Christoph : mentionné comme violoniste entre 1747 et 1767, cité aussi parmi la *Hof-Musique* et *Hof-Bande* entre 1746 et 1753, aussi Timbalier.
- Buchta, Georg Wilhelm : mentionné comme violoniste entre 1764 et 1767, aussi listé comme violoncelliste entre 1763 et 1769, également *Trompeter*.
- Buchta, Peter (1703–1766) : mentionné comme violoncelliste entre 1747 et 1762, aussi mentionné parmi la *Hof-Musique* et *Hof-Bande* entre 1746 et 1753, aussi trompette.
- Englert, Johann Lorenz, cité comme violoncelliste entre 1760 et 1761, aussi comme corniste entre 1747 et 1759, et aussi présent dans la *Hof-Musique* et *Hof-Bande*.⁷⁴

Hofkapelle de Karlsruhe

Parmi les musiciens de la cour de Karlsruhe (ca. 1715 -1805), sont listés :

⁷³ (Pelker, 2018, pp. 314-330)

⁷⁴ (Hegen, 2018, pp. 40-42)

- Woeggel, Michael († ca. 1809 Karlsruhe): mentionné comme *Konzertmeister* entre 1786 et 1787, aussi comme *Interimskonzertmeister*, aussi comme violoniste, trompettiste et *Hofuhrmacher*.
- L'organiste Pfeif(f)er, Johann Burckhardt Burkhard (d'Aubstatt en Franconie, † 15. 5. 1757 Karlsruhe): 1748 (1733–1757 trompettiste, 1747 altiste).
- Oßwaldt Oswald, Johan Hartmann († 1769): violoniste 1747, aussi *Trompete*.
- Eyring, Mathäus: altiste 1747 (aussi *Trompete*); 1738 et 1746–1747 *Trompeter*; dans la rémunérations de 1747 sans noms.
- Pfeif(f)er, Friedrich Ludwig (ca. 1729 – 1805): altiste entre 1747–1805, aussi trompettiste.
- Buscher, Johann: 1782–1805, altiste, aussi *Militärmusiker*, *Trompete*; 1782.
- Schneeberger, Johann Dietrich (1737 – 1808): contrebassiste 1762–1805, aussi *Militärmusiker*, *Trompete*.
- Helmle, Daniel: contrebassiste 1782–1805, aussi trompettiste 1782.
- Sturz, Carl: contrebassiste 1786?–1805, aussi trompettiste.
- Beck, Carl?: 1793–1805 : *Klarinette*, aussi *Husaren-Trompeter*.⁷⁵

La Cour de Baden-Durlach à Karlsruhe

Parmi les cinq *Hoftrompeter* présents en 1747, listés dans la *Tabelle der Karlsruher Hofmusik 1747*, sont présents :

Johann Burckhardt Pfeiffer jouant aussi de l'alto, Matthäus Eyring jouant aussi de l'alto, et Johann Hartmann Oßwald jouant aussi du violon. En 1747 et 1762 le violoniste Anton Mocker jouait également du cor.⁷⁶

Hofkapelle de München

Parmi les musiciens de *Hofkapelle* (1725–1800) :

- Schuechpaur, Franz Simon († 1743): mentionné comme *Konzertmeister* 1738–1742, aussi *Vizekonzertmeister* et cité aussi comme violoniste entre 1692 et 1742, aussi comme flutiste et trompettiste.

⁷⁵ (Thomsen-Fürst, *Die Musik am markgräfllich badischen Hof in Karlsruhe (1715–1803)*, 2018, pp. 161-169)

⁷⁶ (Häfner, 1996, p. 173)

- Kolb, Peter (1771 – 1806): mentionné comme corniste entre 1792 et 1795, aussi *Hoftrompeter*, au plus tard à partir de 1804.

Dans la liste des trompettistes et timbaliers jusqu'à 1800 :

- Bohrer, Caspar : mentionné comme *Hoftrompeter* entre 1779 et 1789 , et aussi mentionné comme contrebassiste entre 1779 et 1807.
- Schöngé, Gottfried (1740 – 1825): mentionné comme *Feldtrompeter* entre 1779 et 1804, depuis 1805 *Ober-Hoftrompeter* aussi cité comme violoniste entre 1779 et 1814, est indiqué en 1816 vieux et inapte « alt und untauglich ».
- Cramer, Gerhard (ca. 1786 – 1821) : mentionné comme timbalier entre 1798 et 1821, aussi mentionné comme violoniste entre 1803/1804.⁷⁷

Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771)

- Zwiebelhofer, (Franz) Ignaz: (ca. 1694 – 15. 8. 1756 Rastatt): est mentionné comme *Kapellmeister* entre 1747 et 1756, aussi *Konzertmeister*, *Trompeter* et *Komponist*.
- Le timbalier Höf(f)elmeyer, Franz Anton: 1763–1771 aussi trompettiste.⁷⁸

Musikerliste der württembergischen Hofkapelle (1700–1800)

- Decker, Johann Georg (30. 9. 1737 Böblingen – 3. 2. 1808 Stuttgart) : chanteur Basse 1787–1789 , à partir de 1771 aussi Musikmeister à la *Hohen Karlsschule*; entre 1776 et 1800 *Hof-trompeter*, à partir de 1797 en même temps répétiteur au ballet; Violoniste; employé à la Karlsschule en tant que maître de musique le 16 novembre 1771.
- Pez, Franz Anton Maximilian: violoniste 1711–1720, joue aussi la flûte, l'alto, la viola d'amore, la viola da braccio, et la trompette.
- Fischer, Albrecht Andreas (ca. 1678 – 23. 6. 1773): violoniste 1720, 1724, 1729, 1735–1755, a été accepté comme *Hofmusiker* et trompettiste par décret du 18 décembre 1710.
- Kreber Gräbe, Johann Gottfried (* 9. 9. 1744 Stuttgart?): violoniste 1774–1786 , de 1779 à 1800 également *Hoftrompeter*.
- Zobel, Johann Conrad: corniste 1744–1752, 1753–1761, de 1762 à 1765 aussi *Hoftrompeter*.
- Bloß, Andreas (1727 – 15. 10. 1776 Cannstatt): corniste 1753–1755 , de 1756 à 1776 aussi *Hof-trompeter*.

⁷⁷ (Münster, 2018, pp. 382,394,398-400)

⁷⁸ (Thomsen-Fürst, Die Hofkapelle der Markgrafen von Baden-Baden in Rastatt (1715–1771), 2018, pp. 424-428)

- Löffler, Johann Friedrich (*1745): corniste 1774–1776, joue aussi la trompette et les timbales.

Les trompettistes:

- Fenchel, Georg Melchior Michel (de Durlach, 4. 1725): 1700–1725, joue aussi du violon et de la viole de gambe; selon Schwartzkopff le 27. 5. 1717: » *ist ein guther Musicalischer Trompeter, und Streicht neben einer perfecten violin, auch auf der viola da Gamba gar guth* «.
- Otto, Johann Friedrich († 26. 11. 1762): 1715–1762 (*spielte auch Violine*); selon Schwartzkopff le 27. 5. 1717: » *ist auch ein guther Trompeter, und streicht eine Ziemlich gute violin* «.
- Steinmarck, Wolfgang Georg Andreas (autour de 1700 – 10. 10. 1781): 1729–1781, à partir de 1765 *Ober-Hoftrompeter; spielte auch Kontrabass*.
- Le timbalier Steinmarck, Wolfgang Georg Andreas (um 1700 – 10. 10. 1781): 1729–1781, à partir de 1765 *Ober-Hoftrompeter; spielte auch Kontrabass*; selon Schwartzkopff le 27. 5. 1717: » *ist nicht nur bey d[.] Violin und Viol, sondern auch besonders als ein Musicalischer Paucker Wohl Zugebrauchen, und ist außer diesen Keiner da, Welcher nach der Music die Paucken Zu tractiren Versteht* «⁷⁹

La Hofkapelle des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein

- Betzler, Johann Baptist (14. 9. 1758 Sulzbach/Oberpfalz – 13. 4. 1817 Eichstätt): altiste 1781–[1811], aussi trompettiste.
- Marx, Franz Anton (11. 3. 1745 Bissingen bei Donauwörth – 12. 3. 1819 Buggenhofen proche de Bis-singen) : contrebassiste 1773–1799, aussi corniste et trompettiste.
- Hiebesch, Joseph (10. 11. 1768 Birkhausen/Ries – 19. 10. 1805 Wallerstein): violoniste 1791– [1805], aussi violoncelliste, contrebassiste et corniste.
- Türschmidt, Johann (22. 7. 1723 Leschkau/Böhmen – 7. 9. 1800 Wallerstein): altiste et corniste.
- Hiebesch, Johann Nepomuk (18. 5. 1766 Birkhausen/Ries – 31. 7. 1820 Wallerstein): violoncelliste 1787 – [1820] aussi corniste.

⁷⁹ (Nägele, 2018, pp. 505-529)

- Witt, Friedrich (8. 11. 1770 Niederstetten/Hohenlohe – 3. 1. 1836 Würzburg): violoncelliste 1789–1795 Hiebesch.⁸⁰

La cour d'Anhalt-Zerbst

Parmi les musiciens présents en 1757 à la Cour de Anhalt-Zerbst, l'on compte les *Hoftrumpeter*

- Johann Caspar Wilcke , aussi Violoniste.
- Friedrich Wilhem Thieß , aussi Violoniste.
- Johann Andreas Gregorius Flidner , aussi violoniste.
- Christian August Nicolai, aussi violoniste.
- Gottfried Rühlmann, aussi violoniste.⁸¹
- Le timbalier Johann Christian Wolland, aussi violoniste.⁸²

La Kapelle de Rudolstädt - Principauté de Schwarzburg-Rudolstadt

- Johann Mener : violoniste et trompette.
- Johann Georg Hasert, Einsenacher, violoniste et trompette.
- Johann Ludwig Jahn: *Concerttrompeter, componirt seine Concerten selbst, und spielt auf dem Violoncello.*
- Johann George Käsemann : claveciniste et timbalier.
- Michael Key : violoncelliste et trompette.
- Johann Ludewig Jahn : violoncelliste et trompette.⁸³

⁸⁰ (Grünstedel, 2018, pp. 550,553,562-563)

⁸¹ (Reul B. M., 2011, p. 276)

⁸² (Reul B. , 2011, p. 148)

⁸³ (Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 1757) 3ème partie, p 77-79.

VIII. Hochf. Schwarzb. Rudolst. Cap. 77

VIII.

Hochfürstl. Schwarzburg-Rudol-
städtische Capelle.

Capellmeister.

Hr. Christian Gotthelf Scheimpflug. Chursachse.

Concertmeister.

Dessen Stelle versteht der Capellmeister zugleich mit,
der bey Kammermusiken und andern Concer-
ten mit der Violine dirigiret.

Sänger.

Der Capellmeister, Tenor.
Mademoiselle Friderica Christiana Eleonora Bodi-
nus. Sopran. Schwarzburgerin.

Hr. Johann Thomas Köster. Sopran. Eisenacher.

Hr. Johann Heinrich Sorgen. Bass. Schwarzburger.

Hr. Georg Andreas Streicher. Alt. Thüringer.

Die Herren Violinisten.

Johann Friedrich Steiner, Coburger, spielt Con-
cert.

Johann August Bodinus, Schwarzburger, spielt
Concert und componirt.

Johann Heinrich Sorgen, Schwarzburger.

Heinrich Christoph Degen, Schwarzburger, spielt
Concert und componirt.

Johann Meyer, Schwarzburger, Trompeter.

Johann Georg Hasert, Eisenacher, Trompeter.

Johann Nicol. Koch, Schwarzburger.

Haut

78 VIII. Hochfürstl. Schwarzburg III

Die Herren Hautboisten.

Friedrich Wilhelm Graff, Schwarzburger, bläset
Concert, componirt, spielt ausserdem noch die
erste Violine und bläset die Flöte.

Johann Nicol. Koch, Schwarzburger, spielt aus-
ser dem die 2te Violine.

Bassonisten.

Herr Johann Wilhelm Bering, Saalfelder, bläset
Concert, componirt, spielt ausser dem die
erste Violine und bläset die Flöte.

Die Herren Concerttrompeter.

Johann Ludwig Zahn, Schwarzburger, componirt
seine Concerten selbst, und spielt auf dem
Violoncello.

Johann Meyer, Schwarzburger.

Johann Georg Hasert, Eisenacher.

Die Herren Waldhornisten.

Johann Georg Veitbahn, Schwarzburger, bläset
Concert.

Johann Nicolas Veitbahn, Schwarzburger.

Die Herren Bratschisten.

Johann Koch, Schwarzburger, bläset auch Haut-
bois.

Johann Michael Degen, Schwarzburger, spielt
auch Violine und bläset Hautbois.

Johann Heinrich Mörke, Schwarzburger.

Die

Rudolstädtsche Capelle. XI 79

Die Herren Clavicembalisten.

Johann Christoph Fischer, Schwarzbürger,
Heinrich Christoph Degen, Schwarzbürger, spielt
Concert.

Johann George Käsemann, Schwarzb. Paucker.

Die Herren Violoncellisten.

Georg Andreas Streicher, Thüringer, spielt auch
Viola di Gamba.

Gustav Michael Key, Schwarzbürger, Trompeter.

Johann Ludwig Jahn, Schwarzb. Trompeter.

Die Herren Violonisten.

Johann Ernst Bodinus, Schwarzbürger.

Johann Heinrich Schinzel, Schwarzbürger.

Alle Woche ist zweymahl Musik: 1) Mitt-
wochs ein sogenanntes Collegium Musicum Cri-
ticum unter des Capellmeisters alleinigen Direction;
in diesem wird hauptsächlich darauf gesehen, daß
auswärtige Compositionen und charakterisirte Stücke
nach dem ihnen eignen Geschmack ausgeführt werden.
2) Sonnabends, da die Kirchensachen, und an-
dere hier gesetzte neue Stücke probiret werden, wo-
bey ebenfalls der Capellmeister die Einrichtung
machtet.

Die Kammer- und andere übrige Musiken de-
pendiren bloß von Serenissimi eigener hohen Dispo-
sition, so daß ein jeder von Anfang derselben weiß,
was er zu singen oder zu spielen hat. Die hiebey
gnädigst beliebte Ordnung ist meistens diese:

Der

La Cour de Hesse-Darmstadt

Parmi les membres de la Cour musicale de Hesse-Darmstadt, étaient présents :

- David Steger, présent entre 1732 et 1760 : violoniste jouant aussi de la harpe, laquais de chambre, et possiblement trompettiste.
- Ernst Christian Schüler, présent entre 1758 et 1760 : violoniste jouant aussi *clarino* et possiblement la flûte.
- J.G. Skotschoffsky, présent entre 1710 et 1728 ? : trompettiste jouant aussi du violon.
« *Scottschofsky, Hongrois de nation, encore Garçon . . . jouant en meme tems du Violon, et qui en un mot l'emporte de fort loin sur les autres Trompetes à Darmstadt* ». ⁸⁴
- J. Corseneck présent entre 1714 et 1740 : joue le basson, la trompette le hautbois et probablement le cor.
- Johann Christoph Albrecht (présent à la Cour entre 1752 et 1760) : *Hoftrompeter* jouant aussi de la contrebasse, du violon et de la flûte traversière.
- Johann Heinrich Gröger, (présent à la Cour entre 1753 et 1760) : *Hoftrompeter* jouant aussi du violon et de la contrebasse.

Rapport sur l'état présent de la musique de Sa Grâce princière l'archevêque de Salzbourg, en l'an 1757

« Die 2. Chöre Trompeten und Pauken bestehen aus folgenden Personen.

1. Hr. Johann Baptist Gesenberger, Obertrompeter, aus Bayern. Ist ein treflicher Trompeter, der sich sonderlich in der Höhe durch die aufferordentliche Reinigkeit, durch die Geschwindigkeit in Läuften, und durch seinen guten Triller sehr berühmt gemacht hat.
2. Hr. Caspar Köstler, aus der Platz, Hof-und Feldtrompeter. Er ist ein Schüler des sosehr berühmten seel. Hrn. Heinisch in Wien; giebt der Trompete einen seinen gar angenehmen singbaren Ton; hat eine gute Art des Vortrages, und man höret seine Concerten und Solos mit vielem Vergnügen. Spielt auch die Violin.

⁸⁴ (Kramer, 2011, p. 335)

3. *Hr. Andreas Schachtner, aus Bayern, Hoftrompeter. Ist ein Schüler des Hrn. Köstler. ; bläset eine recht seine Trompete und mit gutem Geschmackte : spielt auch eine besonders gute Violin, und das Violoncell.*
4. *Hr. Johann Schwarz, aus der Pfalz, Hof-und Feltpeter. Ist ein Primant, und spielt auch die Violin.*
5. *Hr. Ignatius Finck, aus Osterreich, Hof und Feltpeter. Ist Secundant des Hrn. Gesenbergers. Spielt auch die Violin und Violoncell.*
6. *Hr. Adam Huebner, aus der Pfalz, Hoftrompeter. Ist ein Secundant, spielt auch Violin.*
7. *Hr. Johann Leonhard Seiwald, aus Salzburg, Hof und Feltpeter, ist ein Secundant und spielt auch die Violin. Dieser und der Hr. Huebner secundiren Wechselswis die 3. Hrn. Primanten Köstler, Schachtner und Schwarz.*
8. *Hr. Johann Siegmund Lechner, aus der Reichsstadt Augspurg, Hoftrompeter, spielt auch die Violin.*
9. *Hr. Franz Heftstreit, aus Mähren, Hof und Feltpeter, spielt die Violin und wird auch zur Viola gebraucht.*
10. *Hr. Matthias Brand, aus Böhmen, Hof und Feltpeter.*

Zwo Stellen sind ledig, die itzt erst müssen ersetzt werden.

Paucker.

11. *Hr. Anton Winkler, aus Salzburg, Hof und Feldpaucker, spielt auch die Violin.*
 12. *Hr. Florian Vogt, aus Krenau in Mähren, Hof und Feldpaucker, spielt sehr gut die Violin.*
- Es wird kein Trompeter noch Paucker in die Hochfürstl. Dienste genommen, ser nicht eine gute Violin spielt: wie sie denn bey starten Musiken bey Hofe alle erscheinen, und die zweite Violin oder die Viola mit spielen müssen; wo sie nämlich von dem, der die wöchentliche Direction hat, hin beordert werden.»⁸⁵*

« Les deux chœurs de trompettes et timbales sont constitués des personnes suivantes :

1. M. Johann Baptist Gesenberger, Obertrompeter, de Bavière. C'est un excellent trompette, qui s'est rendu très célèbre notamment par son jeu dans l'aigu, d'une extraordinaire pureté, par sa vélocité dans les traits et la qualité de son trille.

⁸⁵ (Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757, S. 183-198)

2. M. Caspar Köstler, du Palatinat, Hoftrompeter et Feldtrompeter. C'est un élève de feu le si célèbre Heinisch à Vienne ; il donne à la trompette un son fin, agréable et chantant ; il a un bon style d'exécution, et l'on entend avec grand plaisir ses Concertos et ses Solos. Il joue aussi du violon.
3. M. Andreas Schachtner, de Bavière, Hoftrompeter. C'est un élève de M. Köstler. Il joue vraiment finement de la trompette, et avec bon goût ; il joue aussi particulièrement bien du violon et du violoncelle.
4. M. Johann Schwarz, du Palatinat, Hoftrompeter et Feldtrompeter. C'est un Primant ; il joue aussi du violon.
5. M. Ignatius Finck, d'Autriche, Hoftrompeter et Feldtrompeter. C'est un Secundant de M. Gesenberger. Joue aussi du violon et du violoncelle.
6. M. Adam Huebner, du Palatinat, Hoftrompeter. C'est un Secundant, il joue aussi du violon.
7. M. Johann Leonhard Seiwald, de Salzbourg, Hoftrompeter et Feldtrompeter. C'est un Secundant, il joue aussi du violon. Lui et M. Huebner secondent les trois Primants Köstler, Schachtner et Schwarz.
8. M. Johann Siegmund Lechner, de la ville d'Empire d'Augsburg, Hoftrompeter, joue aussi du violon.
9. M. Franz Heftstreit, de Moravie, Hoftrompeter et Feldtrompeter, joue du violon et est aussi employé comme altiste.
10. M. Matthias Brand, de Bohème, Hoftrompeter et Feldtrompeter.

Il reste deux places qui doivent encore être pourvues.

Timbales

11. M. Anton Winkler, de Salzbourg, Hofpauker et Feldpauker, joue aussi du violon.
12. M. Florian Vogt, de Krenau en Moravie, Hofpauker et Feldpauker, joue très bien du violon.

Aucun trompette ni timbalier n'est admis au service du prince s'il ne joue pas bien du violon, puisque dans les grandes musiques ils doivent tous être présents à la cour et jouer le second violon ou l'alto ; dans ce cas ils sont commandés par celui qui assure la direction de la semaine. »

86

⁸⁶ (Rapport sur l'état présent de la musique de Sa Grâce princière l'archevêque de Salzbourg, en l'an 1757)

196. Vom gegenwärtigen Zustande

Die 2. Chöre Trompeten und Pauken bestehen aus folgenden Personen.

1. Hr. Johann Baptist Gesenberger, Overtrompeter, aus Bayern. Ist ein trefflicher Trompeter, der sich sonderlich in der Höhe durch die außerordentliche Reimigkeit, durch die Geschwindigkeit in Läuffen, und durch seinen guten Taktler sehr berühmt gemacht hat.
2. Hr. Caspar Köfler, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter. Er ist ein Schüler des so sehr berühmten sel. Hrn. Zeinisch in Wien; giebt der Trompete einen feinen gar angenehmen singbaren Ton; hat eine gute Art des Vortrages, und man höret seine Concerten und Solos mit vielem Vergnügen. Spielt auch die Violin.
3. Hr. Andreas Schachner, aus Bayern, Overtrompeter. Ist ein Schüler des Hrn. Köfler; bläset eine recht feine Trompete und mit gutem Geschmacke; spielt auch eine besonders gute Violin, und das Violoncell.
4. Hr. Johann Schwarz, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter. Ist ein Primant, und spielt auch die Violin.
5. Hr. Ignatius Sind, aus Oesterreich, Hof- und Feldtrompeter. Ist Secundant des Hrn. Gesenbergers. Spielt auch die Violin und Violoncell.
6. Hr. Adam Huebner, aus der Pfalz, Hoftrompeter. Ist ein Secundant, spielt auch Violin.
7. Hr.

der Musik in Salzburg. 197.

7. Hr. Johann Leonhard Seywald, aus Salzburg, Hof- und Feldtrompeter, ist ein Secundant und spielt auch die Violin. Dieser und der Hr. Huebner scandinavischen Wechseiswegs die 3. Hrn. Primanten Köfler, Schachner und Schwarz.
 8. Hr. Johann Siegmund - sechser, aus der Reichsstadt Augsburg, Hofstrompeter, spielt auch die Violin.
 9. Hr. Franz Hefstret, aus Mähren, Hof- und Feldtrompeter, spielt die Violin und wird auch zur Viola gebraucht.
 10. Hr. Matthias Brand, aus Böhmen, Hof- und Feldtrompeter.
Zwei Stellen sind ledig, die ist erst müssen ersetzt werden.
- ### Vauker.
11. Hr. Anton Winkler, aus Salzburg, Hof- und Feldpauker, spielt auch die Violin.
 12. Hr. Florian Vogt, aus Krenau in Mähren, Hof- und Feldpauker, spielt sehr gut die Violin.
- Es wird kein Trompeter noch Pauker in die Hochfürstl. Dienste genommen, der nicht eine gute Violin spielt: wie sie denn bey starken Musiken bey Hofe alle erscheinen, und die besten Violin oder die Viola mit spielen müssen; was nöthiglich von dem, der die wöchentliche Direction hat, hin beordert werden.
- Zur

Documents sur les trompettistes et timbaliers de la Charamela Real de Lisbonne

Lettre de Diogo Mendonça de Corte Real le 11 mars 1721

« Agora me ordena S. Majestade que Deos guarde escreva a V. S. recomendando-lhe da sua parte buscar-lhe com a brevidade possivel quatro bons timbaleiros, e doze trombetas dos melhores, que houver, e uns, e outros hão de saber muito bem solfa, e não só tocar os timbales, e trombetas mas rabecões, rabecas, oboés, flautas, cornetas de caça, e outros instrumentos, e se aí se costumam ter cada timbal mais de quatro trombetas, virão os que for estilo, advertindo V. S. que se for possível sejam todos católicos, e quando se não possa conseguir em parte, ou em todo ao menos sejam daquelas seitas mais próximas à religião católica, procurando V. S. que estes sejam limpos, e de boa presença, e costumes capazes de aparecerem diante das pessoas reais o que S. Majestade deixa ao cuidado, e boa eleição de V. S. como também a breve remessa deles. »⁸⁷

Votre Majesté m'ordonne maintenant, au nom de la protection de Dieu, de vous écrire, en vous recommandant d'envoyer au plus tôt quatre bonnes timbales et douze des meilleures trompettes disponibles. et non seulement pour jouer des timbales et des trompettes, **mais aussi des violons, des contrebasses, des hautbois, des flûtes, des cors de chasse et d'autres instruments** ; que, si cela est possible, ils soient tous catholiques et, s'il n'est pas possible de les obtenir en partie ou en totalité, qu'ils appartiennent au moins aux cultes les plus proches de la religion catholique, et Votre Majesté veillera à ce qu'ils soient propres, de bonne prestance et avec des habitudes capables de se présenter devant le peuple royal.

Exemplaire de seconde commande non daté, probablement 29 .06.1723 :

« Devem todas as pessoas que vierem ser de bons corpos, e aspecto, e limpos. Quer S. Majestade que os Trombetas e Timbaleiros que manda vir que tragam todos os instrumentos que souberem tocar antes demais do que de menos porque não tenham cá desculpa de que não há, como Trombetas, Violinos, e Violões, Baxões, Hautbois, e Flautas, todos os mais que souberem tocar ainda que aqui se não expressão seus nomes porque de todos lhe mandaram usar e bom será que se achem com eles. »⁸⁸

⁸⁷ (Mendonça , 1718-1728)

⁸⁸ (Mendonça , 1718-1728)

Toutes les personnes qui viennent doivent être de bon corps, d'apparence et propres. Sa Majesté veut que les trompettes et les timbaliers qu'il envoie **apportent tous les instruments qu'ils savent jouer, plutôt que trop peu parce qu'ils n'ont pas d'excuse qu'il n'y en ait pas, comme les trompettes, les violons et les guitares, les basses, Hautbois, et Flutes.** tous les autres qui savent jouer, même s'ils n'expriment pas leurs noms ici car on leur a tous dit de s'en servir et ce serait bien qu'ils soient avec eux.

Extrait du contrat d'engagement des trompettistes figure en français au 10ème point :

« 10° Qu' il sera cependant obligé à jouer des instruments dont il aura connaissance en tout temps et à toutes heures que Sa Majesté le voudra ordonner, sans en faire la moindre difficulté. »

Extrait du « mémoire » listant le contenu de 13 coffres, numérotés et qui portent l'Equipement qui servira aux *Trombetas* et *Timbaleiros* :

« N° 13.

6: Cors de caça com cordões e borlas de retróz verde porque sendo estes instrumentos de latão neles se não costuma por cordões de prata.

4: Rabecões.

16: Rabecas.

2: Rabecas chamadas talhas.

2: Flautas chamadas traversieres.

6: Flautas ordinárias.

1: Baixão. Vários livros de Sonatas de seis Autores, à saber Corelli, Valentini, Vivaldi, Facò, Albinoni, e Abaco

Além destes instrumentos, cada um dos Trombetas leva uma Trombeta de latão para fazerem exercício, e vai também de fora dos caixões 5° par de Timbales mais pequenos para o exercício: levam também dois instrumentos chamados Viole d' amour. »

« N°. 13.

6 : Les cors de chasse avec des cordes et des glands de verts car ces instruments sont en laiton et n'ont généralement pas de cordes en argent.

4 : Contrebasses

16 : Violons.

2 : Violons appelés tailles.

2 : Flûtes appelées traversières.

6 : Flûtes ordinaires.

1 : Basson. Plusieurs livres de sonates de six auteurs, à savoir Corelli, Valentini, Vivaldi, Facò, Albinoni et Abaco.

En plus de ces instruments, chacun des Trombetas porte une trompette en cuivre pour l'exercice, et il y a aussi de l'extérieur des *caixões* 5° paire de Timbales plus petites pour l'exercice : ils portent aussi deux instruments appelés Viole d'amour. »

« Liste des *Trombetas* et *Timbaleiros* qui vont au service de Sa Majesté que Dieu protège. » :

	Trompettistes	Religion pratiquée	Instruments joués		
1.	Georges Simons	Catholique	Violon		Parle français
2.	Joaõ Ploninger	Catholique	Violon, Contrebasse Taille, et Cor de chasse	très bonne formation musicale	
3.	Nicolao Lot	Catholique	Violin, Flute à bec, et cor de chasse	très bonne formation musicale	
4.	Phelipe Marx	Catholique	Taille et cor de chasse	aucune formation musicale	Parle français
5.	Francisco Alexandre	Catholique	Violon		
6.	Joao Grabber	Catholique	Violon, Flute à bec, viole d'amour, et Cor de chasse	très bonne formation musicale	Parle latin, français et italien

7.	Joaõ Grinhagen	Luthérien	Violon, Contrebasse, Flute à bec, et Basson	très bonne formation musicale	
8.	Joaõ Picheof	Luthérien	Violon, Flute à bec, et Flûte traversière		
9.	André Berlich	Luthérien	Violon, Flute à bec, et Cor de chasse		
10.	Zacharias Mutthesig	Luthérien	Violon, Contrebasse, et taille		
11.	Geremias Schiel	Luthérien	Violon		
12.	Geremias Langraf	Luthérien	Violon et Contrebasse		
13.	Chrisitan Kuhna	Luthérien	Violon et Cor de chasse		
14.	Samuel Kral	Luthérien	Violon et Contrebasse		
15.	Everard Luders	Luthérien	Violon, Flute à bec, Flûte traversière, et Cor de chasse		
16.	Christian Adam Wezel	Luthérien	Taille	aucune formation musicale	
	Timbaliers				
17.	Francisco Herolt	Catholique	Violon, Flûte, viole d'amour, et Cor de chasse		
18.	Christian Henrique Groeche	Luthérien	Violon	très bonne formation musicale	

89

⁸⁹ (Doderer, A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24), 2003)

Résumé

Altenburg dans son traité sur la trompette insiste sur la polyvalence des trompettistes pouvant jouer du violon, à son époque au XVIIIème siècle. Ce travail fournit des preuves de la polyvalence des trompettistes sur d'autres instruments et particulièrement sur le violon à l'époque baroque, et tente de comprendre dans quelle mesure jouer du violon est bénéfique au trompettiste dans sa pratique instrumentale.

**DECLARATION OF CONSENT
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Basel, on 19.01.2023

Olivier Mourault

A handwritten signature in black ink that reads "Olivier MOURAULT". The signature is written in a cursive style, with the first name "Olivier" in a more fluid script and the last name "MOURAULT" in a slightly more upright, blocky cursive. There is a horizontal line under the last name.