

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 28 (2004)

**Heft:** [1]

**Artikel:** Hautbois et cromorne en France aux XVIIe et XVIIIe siècles : essai de clarification terminologique

**Autor:** Robin, Vincent

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868935>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 29.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# HAUTBOIS ET CROMORNE EN FRANCE AUX XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES. ESSAI DE CLARIFICATION TERMINOLOGIQUE

par VINCENT ROBIN

En français, le mot hautbois a été employé depuis le moyen âge jusqu'à nos jours pour désigner une famille d'instruments à vent et à anche double associée à une perce conique, de sorte qu'il ne rend absolument pas compte des innovations techniques apportées au cours des siècles. Pour pallier à cette insuffisance et distinguer les différentes étapes dans l'évolution de ce type instrumental, diverses solutions ont été utilisées jusqu'à présent par les musicologues.

On dispose ainsi aujourd'hui d'une abondance de termes qui ne permettent pas toujours de clarifier la réalité organologique et entretiennent parfois la confusion initiale.

Le mot *Krummhorn* désigne lui, dans la majeure partie des cas, un instrument à vent et à anche double, recouverte d'une boîte ou capsule, associée à une perce cylindrique dont l'extrémité inférieure est recourbée (fig. 1). Son utilisation est attestée dans la plupart des pays d'Europe sur une période allant d'environ 1480 à 1630.<sup>1</sup> Il existe également sur les orgues de factures germanique et flamande un jeu d'anchemes du même nom, que l'on trouve transposé dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle sur les orgues françaises, orthographié tantôt *crosme horne*,

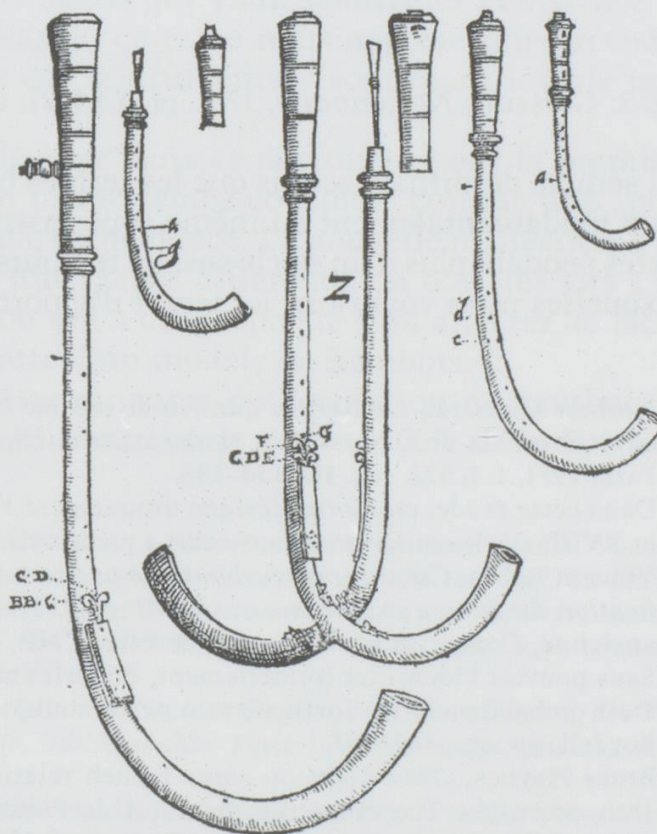


Fig. 1: Michael Praetorius,  
*Syntagma Musicum II*, 1619,  
pl. XIII: *Krumbhorner*.

<sup>1</sup> Voir Barra Boydell, *The crumhorn and other Renaissance windcap instruments*, Buren 1982.



chromorne ou chromehorne.<sup>2</sup> Cependant, ce terme cromorne va également désigner en France, à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, un instrument différent du Krummhorn à un moment où ce dernier est tombé en désuétude.

L'identité de ce cromorne a pendant longtemps constitué une énigme organologique. Il existait en effet une inadéquation frappante entre ses caractéristiques et celles du Krummhorn, avec lequel il était généralement confondu en raison de l'évidente filiation étymologique entre les deux termes.<sup>3</sup> Jusqu'à une époque relativement récente, cette contradiction a été régulièrement soulignée sans qu'aucune réponse satisfaisante à cette problématique ne soit jamais apportée.

Dans un précédent travail,<sup>4</sup> nous avons pu montrer, que cet usage du terme cromorne renvoyait en réalité à un instrument à anche double et perce conique, autrement dit un modèle de hautbois (fig. 2).<sup>5</sup> Cette hypothèse a été confirmée depuis par Bruce Haynes au moyen d'une solide argumentation reposant sur une grande connaissance de l'histoire des instruments à anches doubles.<sup>6</sup>

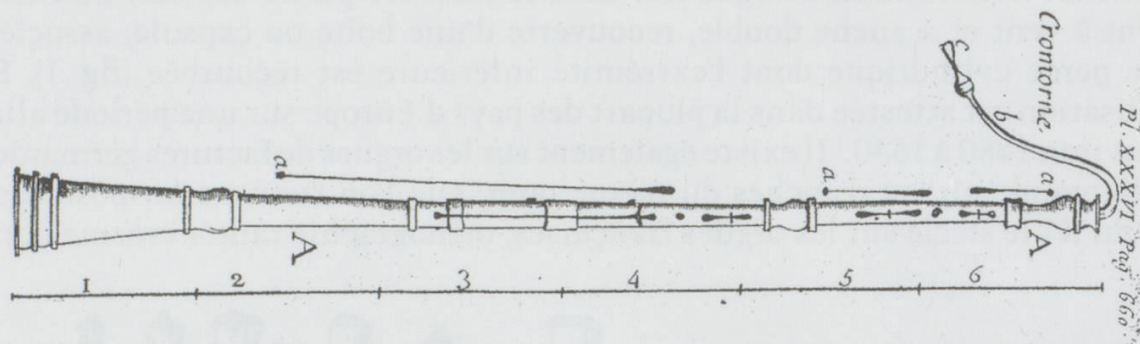


Fig. 2: Garsault, *Notionnaire*, 1761, pl. XXXVI: Cromorne.

S'il semble désormais acquis que les termes hautbois et cromorne renvoient tous deux fondamentalement au même type instrumental, leur coexistence dans les textes pendant plus d'un siècle suscite toujours un certain nombre d'interrogations auxquelles nous voudrions ici tenter d'apporter des éléments de réponse.

<sup>2</sup> Norbert Dufourcq mentionne „un jeu de crosme horne“ en 1580 à l'église Saint Gervais et Saint Prothais de Gisors. Voir Norbert Dufourcq, *Le livre de l'orgue français (1589–1789)*, Paris 1971, t. I, 123 et t. III, 134–135.

<sup>3</sup> Dans cette étude, cromorne désigne uniquement l'instrument en usage en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et Krummhorn celui à perce cylindrique et anche sous capsule.

<sup>4</sup> Vincent Robin, *Contrebasse de hautbois ou cromorne? Éléments de recherche pour l'identification du cromorne français aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, mémoire de diplôme de musique ancienne, Conservatoire Supérieur de Paris-CNR, 1995.

<sup>5</sup> Sans pouvoir l'identifier formellement, Boydell était arrivé à la conclusion que le cromorne était probablement un instrument à perce conique, proche du hautbois ou du basson. Voir Boydell, *op. cit.*, 183–197.

<sup>6</sup> Bruce Haynes, „New light on some French relatives of the hautboy in the 17th and early 18th centuries. The cromorne, hautbois de Poitou, and chalumeau simple“, in: Nikolaus Delius (ed.), *Sine musica nulla vita*, Festschrift Hermann Moock zum 75. Geburtstag, Celle 1997, 257–270. Cet article est repris et augmenté dans: Bruce Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy 1640 to 1760*, Oxford 2001 (Oxford Early Music Series), 37–45.



*Le cromorne „instrument de nouvelle invention“*

En France, la première mention répertoriée du terme cromorne, désignant sans équivoque un instrument, date de 1651. Elle se trouve dans un manuscrit peu connu<sup>7</sup> dont le contenu est cependant d'une importance capitale pour notre propos:

De par le Roy,

Grand Escuyer de France, et vous, Receveurs et Contrôleurs du fait et despence de nos escuries, salut; ayant pris plaisir à l'armonie des joueurs de Cromorne et Trompette-marine qui sont des instruments de nouvelle invention composés de six parties, et voulant en cette considération nous en servir pour nos divertissements, sçavoir faisons que pour le bon et louable rapport qui nous a esté fait de la personne de Michel Danican l'un d'iceux [...] Nous l'avons aujourd'huy retenu et retenons par ces présentes [...] en l'estat et charge de joueur de Quinte de Cromorne et Trompette-marine en notre grande Escurie [...] Donné à Paris soub le scel de notre secret le dernier jour de juillet mil six cent cinquante et un.

Louis [...]

Pour Thoinan qui l'avait découverte, cette lettre de retenue de Michel Danican<sup>8</sup> représentait avant tout la première mention écrite connue des cromornes et trompettes marines de La Grande Écurie du roi, groupe aussi célèbre qu'énigmatique, dans lequel deux types instrumentaux bien distincts, un hautbois et un monocorde, se trouvent associés.<sup>9</sup>

Toutefois, au-delà de cette information qui vient confirmer l'existence en 1651 de ce groupe à la cour de France, ce texte nous apporte une précision d'une grande importance puisque ces instruments y sont qualifiés „de nouvelle invention“.

Le fait que le terme cromorne désigne dans ce document pour la première fois un instrument et qu'il soit en même temps considéré comme une „nouvelle invention“ n'est pas une simple coïncidence. La nouvelle utilisation d'un terme correspondant forcément à une réalité différente, on doit dès lors s'interroger sur la nature de l'invention qui à cette époque a pu affecter de façon suffisamment significative la facture d'un modèle de hautbois.

Il est admis qu'une des étapes déterminantes de l'évolution du hautbois se situe entre les années 1640 et 1670 aboutissant à un modèle dont la forme

<sup>7</sup> Bien que déjà publié par Thoinan, ce document a rarement été commenté depuis. Voir Ernest Thoinan, „Les Philidor. Généalogie biographique des musiciens de ce nom“, *La France musicale*, n°52, Paris 1867, 405-407. Je tiens ici à exprimer mes plus vifs remerciements à Nicolas Dupont Danican Philidor qui m'a confirmé l'existence de ce manuscrit conservé dans sa famille et qu'il m'a été possible de voir.

<sup>8</sup> Michel II Danican dit Filidor (v.1610-1659). Voir Nicolas Dupont Danican Philidor, *Les Philidor: répertoire des œuvres, généalogie, bibliographie*, Paris 1997 (Le temps musical 3bis), 11.

<sup>9</sup> Sur la trompette marine, voir Cecil Adkins et Alis Dickinson, *A trumpet by any other name: a history of the trumpet marine*, 2 vol., Buren 1991. De nombreuses questions subsistent quant à la réalité de l'association des cromornes et trompettes marines, qui dépassant le cadre volontairement limité de cette étude, mériteraient d'être étudiées prochainement.



et les caractéristiques fondamentales ne connaîtront que peu de variations jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>10</sup>

Or, la modification la plus frappante extérieurement sur ce nouveau modèle réside incontestablement dans son principe de construction en plusieurs éléments (fig. 3) alors que l'ancien instrument était dans la très grande majorité des cas percé dans une seule pièce de bois.<sup>11</sup> Ce changement majeur s'observe aisément entre la représentation en 1636 des „Haut-bois“ de l'*Harmonie Universelle* de Mersenne<sup>12</sup> (fig. 4) et celle, en 1672, du *Traité de la musette* de Borjon de Scellery (fig. 5).<sup>13</sup> L'instrument dont joue le „berger“, celui en partie caché par son dos<sup>14</sup> ainsi que le modèle encore plus grand placé à ses pieds parmi d'autres instruments et identifié comme étant un cromorne grâce à son clétage et son bocal recourbé, possèdent tous les trois cette caractéristique de facture signalée par des moulures en saillie situées aux jointures des différentes sections.

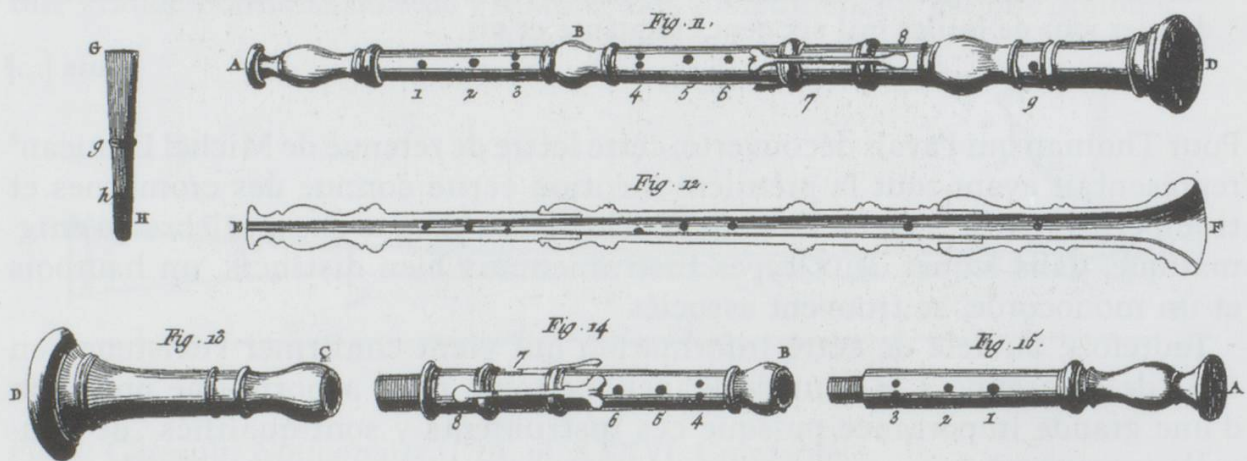


Fig. 3. Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, 1751-1765, „Lutherie“, pl. VIII: 11. Hautbois; 12. Coupe du hautbois; 13. Parties du hautbois.

<sup>10</sup> Bruce Haynes, *op. cit.*, 14.

<sup>11</sup> Il est entendu que ce nouveau modèle est caractérisé par un ensemble de modifications portant sur différents paramètres. C'est l'ensemble de ces changements et non pas la seule technique de construction en plusieurs sections qui va déterminer le caractère du nouvel instrument. Voir Bruce Haynes, *op. cit.*, 22.

<sup>12</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* [...] Paris 1636, réédition en 3 vol. avec introduction de François Lesure, Paris 1975, troisième partie, livre cinquième, prop. XXXIII, 302. Avant Mersenne, ces instruments sont déjà décrits, appelés Shalmey et Pommer, dans: Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1619, Réimpression Kassel 1958 et 2001, t. II, ch. X et pl. XI.

<sup>13</sup> Pierre Borjon de Scellery, *Traité de la musette, avec une nouvelle methode, Pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet Instrument facilement, & en peu de temps*. Lyon 1672, Réimpression Genève 1972, page de frontispice.

<sup>14</sup> Bien qu'incomplètement représenté, cet instrument est sensiblement plus grand que celui dont joue le musicien, à en juger par les dimensions de son pavillon. Il pourrait donc s'agir – sous réserve de la fiabilité de la gravure – de la première représentation d'une taille du nouveau modèle de hautbois.



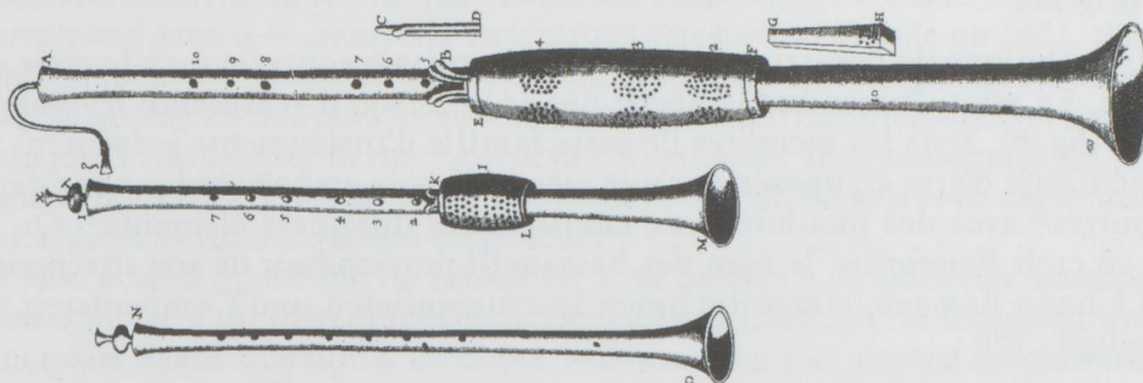


Fig. 4: Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636: Dessus, Taille et Basse de hautbois.



Fig. 5: Borjon de Scellery, *Traité de la Musette*, 1672, page de frontispice.



*Les origines*

Cette technique de construction particulière n'était nouvelle qu'à la cour de France. En effet, Praetorius la décrit dès 1619 lorsqu'il représente les Bassanelli<sup>15</sup> (fig. 6). Tous les membres de cette famille d'instruments présentent la particularité d'être composés de trois pièces de bois emboîtées les unes dans les autres<sup>16</sup> avec des moulures aux jointures des différents éléments.<sup>17</sup> Or, si l'on en croit Praetorius, le nom des Bassanelli proviendrait de son inventeur, „[...] Iohann Bassano, eim vornehmen Instrumentisten und Componisten zu Venedig [...]“.<sup>18</sup>

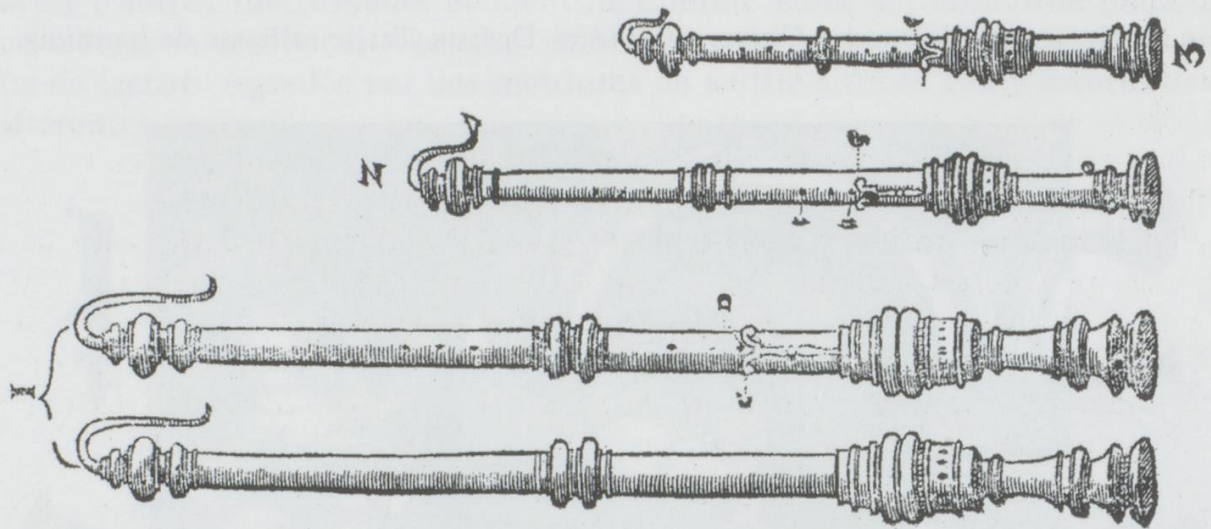


Fig. 6: Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II*, 1619, pl. XII „Bassanelli“: 1. Bass; 2. Tenor et Alt; 3. Discant.

On possède malheureusement peu d'informations sur l'activité de facteur d'instruments de ce compositeur, mais l'hypothèse d'une origine italienne d'un nouveau modèle de hautbois est tout à fait vraisemblable dans le contexte historique de la France du milieu du XVIIe siècle.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pl. XIII.

<sup>16</sup> Cette caractéristique commune n'est cependant qu'un critère de filiation parmi d'autres et les Bassanelli ne sauraient revendiquer à eux seuls la paternité des cromornes qui sont de façon évidente directement issus de la famille des hautbois représentés chez Mersenne (fig.4).

<sup>17</sup> Bien que n'étant pas des critères déterminants chez les cromornes, l'esthétique de ces moulures et la forme de la fontanelle qui recouvre l'unique clé des Bassanelli, sont des traits de facture présents également sur certains hautbois de la fin du XVIIe siècle.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, 41-42.

<sup>19</sup> On peut s'étonner du laps de temps relativement important séparant la représentation des Bassanelli en 1619 de la lettre de retenue de Michel Danican en 1651. Il convient toutefois de considérer que ce document n'est pas un „brevet d'invention“ mais un acte officialisant l'introduction des cromornes et trompettes marines à La Grande Écurie. Cette longue période peut ainsi s'expliquer par le temps nécessaire pour qu'une nouveauté fasse ses preuves avant d'être admise par une cour.



Si cette innovation technique visible sur la gravure du *Traité de la Musette* correspond bien à la „nouvelle invention“ attestée en France en 1651, il nous semble donc très probable que le terme cromorne a été utilisé à ce moment pour identifier ce nouveau modèle de hautbois construit en plusieurs sections. Logiquement, c'est ce terme qui devait s'appliquer non seulement au grand modèle représenté chez Borjon, mais aussi à tous les membres de cette famille qui avaient cette innovation technique.

Reste à savoir pour quelle raison on a pu donner à ce nouveau hautbois le nom francisé d'un instrument structurellement différent, le Krummhorn. Le processus ayant conduit à ce choix relève à n'en pas douter de paramètres complexes et les éléments nous manquent pour répondre précisément cette question. Toutefois, selon les informations dont nous disposons, il est possible de proposer une hypothèse sur l'origine de ce glissement sémantique.

Nous avons vu que le Krummhorn était à l'origine du jeu d'orgue du même nom, dans les traditions germaniques et flamandes tout d'abord, puis en France où sa transposition donne naissance au mot cromorne. Partant du constat qu'en France au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle l'instrument Krummhorn a disparu et n'est plus connu que par l'idée qu'il en reste sur les orgues, il est permis d'imaginer que l'abandon de cet objet a rendu possible l'utilisation de son nom désormais disponible pour désigner un nouvel instrument. L'acceptation du terme cromorne signifiant le nouveau modèle de hautbois serait ainsi postérieure à celle se rapportant au jeu d'orgue.

„Des instruments composés de six parties“

Dans les sources administratives concernant les différents corps de musique employés à la cour de Versailles, on trouve parfois mention des cromornes à la Chambre, chez les Violons du cabinet, voire à la Chapelle où la basse de cromorne semble avoir longtemps tenu une fonction particulière comme nous le verrons plus loin. Cependant, c'est à la Grande Écurie que les Cromornes et trompettes marines forment une famille variée où toutes les parties sont présentes.<sup>20</sup>

Bien que la lettre de retenue de Michel Danican ne concerne directement que la charge de quinte, elle précise bien que ces instruments sont „composés de six parties“, c'est à dire six voix.<sup>21</sup> Il est certes difficile de déterminer avec précision quels pouvaient être les différents modèles de cromornes utilisés à l'origine, mais on remarque cependant que jusqu'à la fin de l'ancien régime les sources officielles vont mentionner régulièrement les dessus, taille, quinte et basse qui constituent ce groupe. Le nombre de charges variant selon les

<sup>20</sup> Voir Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi, étude institutionnelle et sociale, 1661-1733*. Paris 1971 et eadem, *Musiques de cour. Chapelle, chambre, Écurie, recueil de documents, 1661-1733*. Paris 1971. On se reportera également à la publication récente de Yolande de Brossard et Erik Kocevar, „États de la France, 1644-1789, La musique“, *RMFC* 30 (1999-2002).

<sup>21</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam 1690.



années entre cinq et six c'est le dessus qui dans tous les cas se trouve doublé, la basse l'étant elle lorsque l'effectif est porté à six membres.<sup>22</sup>

Seule partition connue pour cet ensemble, la *Suite faite pour Mr Le Comte Darcours [...] par Mr Degrignis pour les Cromornes l'an 1660*<sup>23</sup> est constituée de plusieurs danses dont l'écriture varie de deux à cinq parties. Partant de l'hypothèse qu'il existait au départ au moins quatre modèles de cromornes différents correspondant aux voix principales, le dessus et la basse devaient être vraisemblablement doublés pour réaliser des parties intermédiaires ou en renfort des lignes extrêmes. Ainsi, dans le cas de la suite de Grigny<sup>24</sup> l'effectif requis était probablement de deux dessus, une taille, une quinte et une ou deux basses.

La persistance au XVIII<sup>e</sup> siècle du terme cromorne à Versailles a jusqu'ici été tenue pour un anachronisme qu'on expliquait par un conservatisme de rigueur à la cour, où les noms des charges officielles peuvent longtemps après leur création ne plus correspondre à la réalité.<sup>25</sup> Sans nier ce qui est une évidence connue pour plusieurs instruments on observe pourtant que dans le cas du cromorne, la terminologie utilisée a continué pendant longtemps de désigner le même type instrumental qu'à l'origine.

C'est ce que montre un dessin de Charles Parrocel représentant un défilé militaire en 1739 auquel participent „Les Cromornes, Fifres, Tambour, Trompettes et hautbois de la Chambre et des Ecuries du Roy“.<sup>26</sup> Sur cette grande frise, les musiciens à cheval sont désignés avec précision par une légende manuscrite placée sous chacun des différents groupes. Or, à la mention „six cromornes marchant deux à deux“ correspond un ensemble de six musiciens jouant tous du modèle de hautbois en plusieurs sections (Fig. 7), autrement dit du cromorne. On sait par ailleurs que parmi les cromornes et trompettes marines se trouvaient des musiciens connus comme de célèbres hautboïstes,<sup>27</sup> ce qui confirme que les cromornes correspondaient fondamentalement aux hautbois.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Bien que rarement mentionnée, la *haute-contre* remplace parfois le second dessus, comme en 1684. Voir Yolande de Brossard et Erik Kocevar, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Recueil de plusieurs vieux airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François 1er, Henry 3, Henry 4 et Louis 13, avec plusieurs concerts pour leurs divertissement, Recueillis par Philidor l'Aîné en 1690*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. 83104, 39-46.

<sup>24</sup> Plusieurs membres de la lignée d'organistes rémois portant ce nom peuvent être à l'origine de cette suite.

<sup>25</sup> *L'État de la France* de 1722 précise par exemple à propos des „Joueurs de violons, hautbois, saqueboutes et cornets“: „aujourd'hui, ils ne jouent que du hautbois et du basson“. Voir Yolande de Brossard et Erik Kocevar, *op. cit.*

<sup>26</sup> Charles Parrocel (1688-1752), *Le défilé militaire du 1er juin 1739*, Paris, Musée Carnavalet, cité dans: Albert P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois bourbons*, Paris 1977, t. II, 123 et pl. XXXI.

<sup>27</sup> Bruce Haynes (*op.cit.*, 55) retient les noms de Plumet, Aubry, Ballois, Bernier, François Desjardins, Dieupart, André Philidor, Jacques Philidor, Jean Philidor et Royer.

<sup>28</sup> Même si l'appellation cromornes et trompettes marines persiste longtemps à la cour, les cromornes sont souvent mentionnés sans les trompettes marines dès 1660, ce qui laisse supposer que l'association des deux types d'instruments a été de courte durée.



Cet usage du terme cromorne à la cour qui perdure jusqu'à la Révolution constitue alors un archaïsme: partout ailleurs en effet, il a déjà décliné au profit de l'ancien mot hautbois.

### *Le déclin du mot cromorne*

Si en 1660 le terme cromorne désigne encore une famille complète d'instruments, on constate qu'à partir des années 1670 sa mention dans les textes et les sources musicales est essentiellement réservée au modèle grave qui, associé aux hautbois sert de basse à ceux-ci. Cette nouvelle acception se rencontre par exemple dans le „Tu solus altissimus“ de la *Messe pour les instruments au lieu des orgues* (H. 513) et *l'Offerte pour l'orgue et pour les violons, flûtes et hautbois* (H. 514) de Charpentier.<sup>29</sup>

Il semble donc que le terme cromorne a, à l'origine été volontairement utilisé pour différencier la particularité du nouveau hautbois en plusieurs sections de ses ancêtres en une seule pièce. Cette nouveauté lexicale n'arrivera cependant pas à s'imposer et le mot de hautbois continuera à définir toute une famille à l'exception des instruments graves.

Il a été proposé que le recul du terme cromorne, constaté en particulier dans plusieurs œuvres de Lully,<sup>30</sup> correspondait probablement à un abandon des dessus, taille et quinte de cromornes, supplantés par les nouveaux modèles de hautbois.<sup>31</sup> Cette hypothèse suppose cependant que le cromorne possède suffisamment de caractéristiques propres pour qu'on puisse le distinguer nettement du hautbois. Dans l'état actuel des connaissances, la seule différence frappante entre le modèle de dessus de hautbois joué par le berger du *Traité*



Fig. 7. Charles Parrocel, *Le défilé militaire du 1er juin 1739*: l'un des six cromornes.

<sup>29</sup> Pour la datation de ces deux œuvres vers 1670, voir H. Wiley Hitchcock, *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Catalogue raisonné*, Paris 1982, 385–386.

<sup>30</sup> Mentionné dans le livret d'*Atys* en 1676, le cromorne n'apparaît plus dans les reprises de cette œuvre données en 1678 et 1682. Voir Jérôme de La Gorce, „Some notes on Lully's orchestra“, in: John Hajdu Heyer (éd.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French Baroque*, New York etc. 1989, 99–112.

<sup>31</sup> Bruce Haynes, *op.cit.*, 41–42.



de la *Musette* de Borjon et le cromorne placé à ses pieds (fig. 5) est l'important clétage présent sur ce dernier modèle. Or, cette solution technique qui permet le bouchage des trous les plus éloignés en réduisant l'écartement des doigts du musicien ne se justifie pas sur des instruments de petites dimensions comme le dessus ou même la taille. Elle ne saurait par conséquent constituer à elle seule un critère déterminant pour différencier le cromorne du nouveau hautbois et il est probable que l'on cherchera en vain dans l'iconographie les membres „disparus“ de cette famille présentant ce trait de facture.

Ainsi, le déclin du terme cromorne traduirait bien plutôt l'emploi préférentiel du mot hautbois pour désigner la même réalité et c'est finalement sous cet ancien nom diversement décliné que le nouvel instrument va être diffusé dans l'Europe entière.<sup>32</sup>

### *Cromorne et basson*

Cette évolution terminologique dans les années 1670 coïncide assez précisément avec l'apparition du nouveau modèle de basson qui bénéficie à son tour du principe de construction en plusieurs éléments et qui, devenu compatible avec le nouveau modèle de hautbois, va progressivement devenir sa nouvelle basse au détriment du cromorne.<sup>33</sup>

C'est ce dont témoigne plus tard Laborde quand il dit à propos du basson:

Il est dénommé dans l'Encyclopédie, Basson de Hautbois; c'est vraisemblablement parce que cet instrument aura été formé pour faire la basse du Hautbois, lorsqu'on a cessé de faire usage du Cromorne, qui était l'ancienne basse du Hautbois.<sup>34</sup>

Pourtant le basson ne remplace pas immédiatement le cromorne dans sa fonction de basse de hautbois et l'on observe que les deux instruments coexistent dans les textes et plusieurs partitions musicales. Ainsi, l'*Offerte* de Charpentier spécifie l'emploi du cromorne sur la même ligne de basse que le serpent et le basson. Dans son *Traité de la musette* Borjon écrit:

Les hautbois & cromornes font aussi un agréable effet avec les Musettes assemblées. Les concerts de Musettes sont très rares dans les Provinces. Tout ce que peuvent faire les particuliers qui y trouvent leur plaisir, c'est d'avoir des Musettes à l'octave l'une de l'autre, & d'y mesler quelques cromornes, flûtes & bassons.<sup>35</sup>

Plus tard le manuscrit de la *Mascarade du Roy de la Chine* d'André Danican Philidor mentionne la basse de cromorne – tenue par l'auteur lui-même – aux côtés de deux bassons.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> *Ibid.*, ch. 3: „1670–1700: The spread of the „French hoboye““.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 42–43.

<sup>34</sup> Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, t. III, 323.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, 33.

<sup>36</sup> André Danican Philidor (1652–1730), *Mascarade du Roy de la Chine*, *Mise en Musique par M Philidor le pere, ordinaire de la Musique du Roy et Garde des livres de Musique de Sa Majesté Et Représentée devant le Roy dans les Ballets a Marly l'an 1700*, Berkeley, University of California, ms. 455.



Il semble donc qu'on puisse expliquer la résistance du terme cromorne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par la nécessité de distinguer deux types d'instruments structurellement différents, le cromorne et le basson, assurant la même fonction de basse.

*La „contre-basse du Hautbois“*

Cette coexistence des deux types va se poursuivre jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec cependant l'apparition d'une acception nouvelle du terme cromorne le définissant comme étant la „contre-basse du Hautbois“.

C'est le *Notionnaire* de Garsault, publié en 1761, qui constitue la source la plus importante décrivant cet usage particulier,<sup>37</sup> celle aussi nous ayant permis au départ d'identifier formellement le cromorne (fig. 2). Nous livrons ici le texte dans son intégralité dans la mesure où il s'agit d'un témoignage rare, bien que tardif, sur cet instrument:

INSTRUMENS HORS D'USAGE EN FRANCE; MAIS QUI PEUVENT Y REVENIR.  
LE CROMORNE. Le Cromorne AA. est un instrument à vent & à anche. C'est la contre-basse du Haut-bois. Il consiste en un tuyau de bois de six pieds de haut, qui va toujours en s'élargissant comme le Haut-bois. Il est percé d'onze trous (dont il n'y en a que deux sans clefs) sçavoir, sept par-devant, un sur le côté, & trois derrière aaa. On y ajoute en haut un serpent de cuivre de plus de deux pieds de long b. qui se recourbe en bas comme celui du Basson, et haut bout duquel on place l'anche c. On s'en servoit pour jouer les basses dans les grands chœurs où il faisoit un fort bel effet; mais comme il fatigue la poitrine, le combat a fini sans doute faute de combattans, & on se sert à sa place de la contre-basse de violon. Son étendue est la même que celle du Haut-bois; c'est-à-dire, deux octaves qui commencent par l'ut au-dessous de l'amila.

En 1780, Laborde entend le mot cromorne dans le même sens lorsqu'il écrit au sujet de François Danican Philidor (1689–1717):

[Il] était musicien de la chapelle du Roi; & comme il était assez médiocre basson, il jouait de la basse de cromorne pour tenir lieu de contre-basse dans les chœurs; mais il mourut en peu de temps d'un crachement de sang.<sup>38</sup>

En réalité, seule l'utilisation du terme contrebasse est une nouveauté, en référence à l'instrument à cordes sonnant à l'octave inférieure du violoncelle et dont l'usage en France, limité au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, va ensuite se généraliser. Brossard, qui nomme cet instrument Violone, Basse de violon ou Double Basse, dit à son sujet: „Cela fait un effet tout charmant dans les accompagnemens & dans les grands choeurs, & je suis fort surpris que l'usage

<sup>37</sup> François-Alexandre-Pierre de Garsault, *Notionnaire, ou mémorial raisonné de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les connoissances acquises depuis la création du monde jusqu'à présent*, Paris 1761, 658 et 660.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, t.iii, 462.



n'en soit pas plus fréquent en France".<sup>39</sup> Garsault confirme cet usage particulier de l'instrument qu'il appelle „Contre-Basse de Violon“: „On n'emploie la Contre-Basse que dans les grands chœurs de Musique, où elle fait une baze à l'harmonie, parce qu'elle la soutient, la remplit & la nourrit par ses sons graves & moëlleux“.<sup>40</sup> Si donc le cromorne est appelé également „contre-basse du Haut-bois“, c'est par comparaison avec cet instrument à cordes qui va progressivement le remplacer dans ce rôle de soutien des „chœurs“.

En revanche, le modèle de cromorne décrit en détail dans le *Notionnaire* lui n'est pas nouveau: Garsault le déclare „hors d'usage“ en 1761 et l'inventaire d'atelier établi en 1734 après le décès du facteur d'instruments Antoine Delarablée répertorie „un viel model de Cromorne de six pieds de haut“,<sup>41</sup> ce qui correspond bien aux dimensions fournies par le *Notionnaire*. Or d'après les termes employés par Laborde ce modèle correspondrait à la basse de cromorne jouée en particulier à la Chapelle et aurait donc déjà été en existence au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>42</sup> Partant du constat que la famille des hautbois du début du XVII<sup>e</sup> siècle comptait déjà des instruments de grandes dimensions et en supposant que le principe de construction en plusieurs éléments a été logiquement appliqué à l'ensemble de cette famille, il est même possible d'avancer comme hypothèse très probable que c'est le modèle de „six pieds de haut“ qui tenait dès le départ la partie de basse dans la famille des cromornes.

#### *La disparition du cromorne, instrument „hors d'usage“*

M. Luce a fait aussi une Contre-Basse de Hautbois. Cet instrument fait beaucoup d'effet dans un grand orchestre. M. Le Marchand, Basson de l'Opéra, s'en est servi six mois à ce spectacle. Le prix de la Contre-Basse de Hautbois est de 100 livres.<sup>43</sup>

Cette annonce parue au chapitre „Découvertes“ dans l'*Almanach musical* de 1781 nous montre que la contre-basse de hautbois existait encore à cette date. Cependant, présenté alors comme une „découverte“, ce modèle de cromorne ne semble plus guère connu en dehors du milieu restreint des facteurs

<sup>39</sup> Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François, les plus usitez dans la Musique*, Amsterdam, Estienne Roger, troisième édition (vers 1708), réédition Minkoff, Genève et Paris 1992, 247.

<sup>40</sup> *Op.cit.*, 639.

<sup>41</sup> Tula Giannini, *Great flute makers of France: the Lot and Godfroy families: 1650–1900*, Londres 1993, 10–11.

<sup>42</sup> Bien qu'écrivant en 1780, Laborde disposait visiblement de sources d'informations fiables sur les musiciens du règne de Louis XIV. Son témoignage est en effet confirmé par *L'État de la France* qui mentionne pour l'année 1708, François Danican Philidor, Basse de Cromorne, parmi les Symphonistes de la Musique de la Chapelle. Voir, Yolande de Brossard et Erik Kocevar, *op. cit.*

<sup>43</sup> *Almanach Musical*, Paris 1781 (reprend 1780–81 et 1782), réédition Genève 1972, 60.



d'instruments à vent et l'entreprise de Delusse<sup>44</sup> peut être perçue comme une tentative de résurrection d'un instrument désormais „hors d'usage“. L'abandon du terme cromorne dans ce document est à cet égard significatif: il annonce celui du dernier modèle de cromorne que ce mot désignait encore.

Les raisons pour lesquels cet instrument est tombé en désuétude sont incontestablement liées à l'évolution des goûts esthétiques au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles sont aussi à rechercher parmi les concurrents directs du cromorne que sont la contre-basse de violon mais surtout le basson. Ce dernier possède entre autres avantages un registre plus étendu et une plus grande maniabilité due à sa perce repliée réduisant considérablement son encombrement. Garsault évoque quant à lui la fatigue de la „poitrine“ comme cause de l'arrêt du combat „faute de combattans“, sensation physique qui nous a été confirmée par deux bassonistes ayant récemment joué sur des copies d'instruments originaux.<sup>45</sup> Selon Olivier Cottet, il faut moins de pression pour jouer de ce cromorne que du basson – voire du contrebasson. En revanche, en raison d'une perce plus large et de parois de bois plus fines l'instrument exige un débit d'air beaucoup plus important.<sup>46</sup>

Si le cromorne possédait apparemment si peu d'avantages pratiques sur le basson, pour quelles raisons a-t-il pu coexister à ses côtés pendant plus d'un siècle? C'est à n'en pas douter grâce à ce „fort bel effet“ qu'il produisait, attesté à la fois par Garsault et l'*Almanach*, effet qui peut être décrit comme une forte puissance sonore.<sup>47</sup> Cette particularité tient précisément à cette différence structurelle entre les deux instruments: c'est à la fois la relative finesse de ses parois, la largeur et la conicité plus accentuée de sa perce qui confèrent au cromorne cette supériorité par rapport au basson et expliquent sans doute pourquoi il a longtemps gardé ce rôle de soutien dans les „grands chœurs“.

<sup>44</sup> On possède deux exemplaires de ce modèle de cromorne correspondant aux dimensions fournies par Garsault: l'un, signé C. Delusse (Christophe Delusse, actif à Paris a 1781–p 1789) est conservé au musée de la musique de Paris (inv. E. 150); l'autre signé I. C. Heise (Johann Conrad Heise (1703–1783), actif à Cassel 1741–1783) se trouve actuellement à la *Blasmusik-Akademie* de Kürnbach. Sur ces deux instrument voir Manfred Hermann Schmid, „Kontra- baß-Oboe und Großbaß-Pommer: Zu Traditionsüberlagerungen im 18. Jahrhundert“, *Musik in Baden-Württemberg*, 1(1994) 95–121, cité dans: Bruce Haynes, *op. cit.*, 44–45. Sur Delusse et Heise, voir William Waterhouse, *The New Langwil index. A dictionary of musical wind-instrument makers and inventors*, Londres 1993.

<sup>45</sup> Suite aux dernières découvertes sur le cromorne, deux copies d'instruments ont été réalisées, l'une de l'instrument de Delusse, par Henri Gohin, l'autre de celui de Heise, par Olivier Cottet. Je remercie Jérémie Papasergio, bassoniste, et Olivier Cottet, facteur de hautbois et bassons, pour les explications qu'ils ont bien voulu me donner au sujet de ces instruments.

<sup>46</sup> Sur le basson en effet, c'est la longueur des cheminées – c'est à dire la distance séparant l'emplacement intérieur et extérieur des trous de jeu – qui crée d'avantage de résistance.

<sup>47</sup> Nous avons pu juger de cette puissance sonore grâce à un enregistrement de la *Messe* H. 513 de Charpentier par l'ensemble *La Fenice* (Ricercar RIC245).



Il est encore difficile de déterminer avec précision quels étaient les modèles de cromornes correspondant aux „six parties“ mentionnées en 1651, mais il est possible d'envisager que cet ensemble comprenait au départ au moins quatre tailles distinctes d'instruments: un dessus, une taille, une quinte et une basse. Ce travail volontairement limité à une étude de la terminologie, n'a pas abordé dans le détail les questions d'ordre purement organologique et cette hypothèse devra prochainement être confrontée aux différentes données fournies par l'iconographie et les instruments conservés.

En remontant aux origines du terme cromorne en France, nous avons observé que son apparition coïncidait avec celle du nouveau modèle de hautbois dont l'adoption à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'Europe entière témoigne bien du goût français qui domine alors.

Cependant, avant que ses caractéristiques ne soient encore fixées, cet instrument a incontestablement bénéficié d'apports multiples. La grande probabilité d'une influence italienne aux origines de cette famille vient ici relativiser quelque peu la responsabilité communément admise de la France dans les changements survenus dans la facture des instruments à vent à cette époque. Sans nier pour autant le rôle attesté des lignées d'artisans dont le savoir-faire et les connaissances dans ce domaine ont marqué durablement son histoire, il importe de reconsidérer aujourd'hui la paternité de certaines innovations techniques en explorant plus en amont, vers cet autre grand modèle pour l'Europe qu'est l'Italie.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Au moment où paraissent ces lignes nous tenons à signaler ici un article dont l'importance capitale pour notre propos nous avait tout d'abord échappé: Giulio M. Ongaro, „New documents on the Bassano family“, *Early Music* 20 (1992) 409-413 et n.6. La mise au jour par Giulio M. Ongaro d'un brevet délivré le 13 juin 1582 à Santo Bassano (mort à Venise en 1586) pour l'invention d'un nouvel instrument, désigne en effet ce facteur comme inventeur très probable du bassanello.