La Musique Militaire. D'Après une Publication Récente

Author(s): Julien Tiersot

Source: *Bulletin de la Société française de musicologie*, T. 1, No. 1 (1917), pp. 42-50

Published by: [Société Française de Musicologie](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/924898>

Accessed: 01-01-2016 08:16 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Société Française de Musicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Bulletin de la Société française de musicologie*.

<http://www.jstor.org>

LA MUSIQUE MILITAIRE

D'APRÈS UNE PUBLICATION RÉCENTE¹

Notre savant confrère Michel Brenet, qui, accoutumé aux recherches de la plus pure érudition et de la plus haute critique, aime à se délasser parfois vers ces « à côté » de l'art où l'on a chance de surprendre des manifestations très sincères et très vraies de la vie musicale, était tout particulièrement désigné pour nous donner ce livre, dont les événements de l'heure présente ne font pas seulement une actualité, mais qui traite de questions dignes de nous intéresser en tout temps. Embrassant l'ensemble de son vaste sujet depuis les origines, il montre d'abord les trompettes et les tambours associés à l'action guerrière depuis les temps les plus reculés — Jubal, fils de Lameth, sinon plus tôt encore — jusqu'aux jours récents de la prise de Metzeral en Alsace. L'iconographie reproduit pour nos yeux un grand nombre d'instruments antiques et modernes, depuis ceux qu'on peut voir sculptés sur les bas-reliefs de la colonne Trajane jusques aux chapeaux chinois, grosses-caisses et caisses-roulantes du cortège funèbre de Napoléon, pour en venir à nos musiques militaires et aboutir aux concerts que nos « poilus » donnent dans les villages et les forêts proches du front. Quelques notations appuient les démonstrations. Quant à l'exposé historique, l'auteur le déroule avec sa compétence accoutumée. A partir du ^{xvii}^e siècle, les documents qui, jusqu'alors, étaient plutôt vagues, lui permettent de serrer de plus près son sujet musical ; il étudie l'ordonnance successivement instituée dans les corps de troupe, reproduit les thèmes de quelques marches militaires anciennes, décrit les diverses et mul-

1. Michel Brenet, *La Musique militaire*, collection des *Musiciens célèbres*, 1 vol. in-8° illustré, Henri Laurens, éditeur.

tiples transformations subies par les corps de musique aussi bien que par la facture instrumentale, particulièrement en France au *xix^e* siècle ; il termine en faisant quelques incursions chez les nations étrangères.

Je voudrais insister sur un point important de ce sujet, que l'auteur n'a fait qu'effleurer, mais pour lequel son livre nous fournit d'utiles indications : la bibliographie, ou, plus exactement, la connaissance des sources d'après lesquelles sont venues jusqu'à nous les batteries et sonneries militaires des anciens temps.

Cette documentation n'est pas riche, il faut l'avouer.

Sans tomber dans la naïveté de ceux qui voudraient savoir sur quel air de trompette furent renversés les murs de Jéricho, quels étaient les thèmes du *lituus* ou de la *tuba* et comment l'oliphant de Roland sonnait en fanfare, nous pouvons avancer, après Michel Brenet, qu'aucune trace de notation musicale pour la trompette ou le cor n'a été retrouvée avant la fin du *xiv^e* siècle. Le premier document écrit sur la matière que signale notre auteur est le *Trésor de Vénérie* de Hardouin, daté de 1394. Encore cette date ne laisse-t-elle pas de nous donner quelque inquiétude. 1394 ? Il s'agit donc d'un manuscrit ? Mais les manuscrits du moyen âge sont bien rarement datés avec tant de précision. Et où est celui-ci ? Il est assez d'usage, lorsqu'on cite un manuscrit, d'en accompagner le titre de quelques autres mentions (bibliothèque, fonds, cote s'il se peut) et nous eussions aimé être un peu plus renseignés sur un document si rare. Celui-ci ne donne d'ailleurs que des notations rythmiques, ce qui est certainement insuffisant lorsqu'il s'agit d'un répertoire approprié aux instruments à sons fixes.

Le rythme reprend tous ses droits, des droits exclusifs, avec le tambour, dont vont nous parler deux livres du *xvi^e* siècle faisant autorité : la *Musica getuscht*, de Virdung (1511) et l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1588). Ce dernier ouvrage note des batteries destinées à rythmer les mouvements, non seulement de la danse, mais de la marche.

Leur interprétation mesurée appelle quelques observations.

La musique du *xvi^e* siècle ne connaissait pas les barres de mesure et les valeurs étaient représentées sous des formes différentes de celles qui sont usitées de nos jours. Il s'agit, dans les transcriptions modernes, de placer les barres où commence et finit chaque mesure

et de traduire les valeurs par les formes qui nous sont familières. Lors donc que je vois traduire ainsi le mouvement de la marche :

je ne puis m'empêcher d'objecter que ce mouvement ne devrait pas être représenté par deux mesures à quatre temps, mais, ce qui est tout différent, par une seule mesure à deux temps, le pied gauche tombant sur le premier et le droit sur le second.

Cela est conventionnel, soit ; mais c'est une convention universellement admise ; et si l'on veut s'y soustraire, le lecteur ne comprend pas, même un lecteur assez avancé.

Le fait que les valeurs longues des anciennes notations doivent être traduites par les valeurs brèves de l'époque moderne est confirmé par l'évolution de la notation à travers les siècles successifs : ces valeurs ont été diminuées progressivement pour en arriver à ce qu'elles sont aujourd'hui. Au xvi^e siècle, nous l'avons vu, ces valeurs sont quatre fois plus grandes, la noire d'alors équivalant à notre double croche. Au xvii^e, elles ne sont plus que le double, et c'est la croche seulement qui doit être représentée par la double croche. Voici une batterie tirée de la Collection Philidor :

Nos tambours la reproduiraient exactement en lisant ainsi :

La troisième mesure nous offre l'exemple d'un roulement bien caractérisé, inconnu des âges antérieurs.

Parmi les notations de l'*Orchésographie*, je note celle de la Marche des Suisses, formulée de la manière suivante :

Étant admis le principe posé, je traduis :

Cette formule rythmique n'est autre que celle du « Rappel en marchant » qui fait encore aujourd'hui partie de l'ordonnance, et dont le « Rappel de pied ferme » n'est qu'une variante ternaire, déterminée par une sonnerie de clairon nettement à trois temps :

La batterie du « Rappel en marchant » est une des plus familières aux Français qu'il y ait eu pendant des siècles. Du temps où il y avait une Garde nationale, de nos jours même pour les formations civiles plus ou moins militarisées, comme les pompiers, c'est en battant son rythme que les tambours parcourent les rues des villes pour appeler la troupe au lieu du rassemblement. C'est ce même rythme qui retentissait dans Paris au 10 août 1792 et dans toutes les journées révolutionnaires, jusqu'en 1830, en 1848, en 1871. C'est lui qui, en l'an II, réveilla le peuple à quatre heures du matin pour le convoquer à la fête de l'Être Suprême, — ce que le programme officiel de David appelait « faire succéder au calme du sommeil un réveil enchanteur ». Qui m'aurait dit, quand, dans mon enfance, j'entendais le « tambour de ville » parcourir les rues de Bourg-en-Bresse pour appeler la « force armée » à quelque cérémonie, que je retrouverais un jour le rythme qu'il battait noté dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, et, d'après lui, dans le savant livre de Michel Brenet ?

Poursuivons nos recherches bibliographiques. Que *la Bataille de Marignan* et autres « batailles en musique » du même temps con-

tiennent des thèmes de sonneries et des rythmes de batteries et qu'il soit possible de les détacher de leurs polyphonies, cela nous paraît hors de doute. Mais le fait que ce soient là les uniques sources qui nous donnent une idée de la musique de guerre au xvi^e siècle établit combien grande est encore, en ce temps, la pénurie des documents directs.

A partir du xvi^e siècle, nous devenons un peu plus riches. Le nouveau livre nous signale une méthode de trompette de l'Italien Fantini, imprimée en 1638, et qui, à côté de *Sonate*, *Ricercare* et autres musiques de concert, contient les signaux militaires toscans : mais l'ouvrage est rarissime ; à notre connaissance aucune bibliothèque française ne le possède. Quant à nous, nous avons à fournir, du même temps, deux sources importantes : Mersenne et la Collection Philidor. Ce sont d'ailleurs les seules, et le bibliothécaire du Conservatoire, quand on vient lui demander des sonneries militaires du temps passé (ce qui est fréquent), en est réduit à renvoyer à ces originaux, ou, plus pratiquement, au *Manuel général de musique militaire* de G. Kastner, qui y a abondamment puisé.

Je note, au cours de la lecture, cette observation faite à la suite d'un exercice exécuté devant Louis XV, et qui en dit assez long sur l'état de la musique militaire en France au xviii^e siècle : avec seize tambours il y avait douze hautbois « qu'on n'entendait point ».

Une révision générale des batteries et sonneries de l'armée française fut opérée en 1754, puis renouvelée en 1764 et en 1766. Il en résulta sans doute de beaux règlements. Mais où sont les notations musicales ? Nous ne les connaissons pas.

Avec la Révolution et le Conservatoire (issu, on le sait, de l'école de musique de la Garde Nationale) un grand pas fut accompli. L'instrumentation s'enrichit, il se créa un répertoire nouveau de pas de parade, de marches lugubres ou victorieuses, pour aboutir, après un demi-siècle, à la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz. Mais laissons ce côté de la question pour nous en tenir à l'ordonnance. Fait important : celle-ci fut, non pas créée de toutes pièces, mais rénovée et mise au niveau des nécessités modernes par un musicien de Strasbourg, David Buhl, qui, ayant fait les guerres de la République et du Consulat, réunit, en 1806, les « ordonnances de trompettes » restées la base du répertoire sonore de l'armée française.

Quels sont les auteurs de ces mélodies, composées suivant les

nécessités d'instruments à échelle incomplète, et dont quelques-unes sont d'un tour si heureux ? *L'Assemblée*, *le Réveil en campagne* (un vrai chef-d'œuvre musical), l'alerte et joyeux *Réveil*, la grave et presque mystérieuse *Extinction des feux*, et *la Charge* : « Y a d'la goutte à boire là-haut ! » qu'il suffit de nommer pour nous émouvoir ? Voilà ce qu'évidemment nous ne saurons jamais. De même que nos héros montent à l'assaut des positions ennemies sans que souvent il nous soit permis de connaître leurs noms, de même ces musiciens, dont quelques-uns ont fait preuve en leur genre d'un véritable génie, fidèles à la discipline de l'armée qui exige le sacrifice muet, ont passé et disparu laissant après eux le secret d'un complet anonymat.

Il ne nous est même pas toujours facile de retrouver leur œuvre. Les sonneries et batteries militaires appartiennent, avons-nous dit, à ces « à côté » de la musique, qui intéressent les musiciens comme tout le monde, mais qui ne rentrent pas dans leur courant.

Le bibliothécaire du Conservatoire demande ici la permission de faire appel à ses souvenirs professionnels, aussi bien qu'à ceux de sa propre vie militaire, pour expliquer ce cas.

Lorsque je fis l'année de service qu'on appelait en ce temps-là le volontariat, ne voulant pas m'en tenir aux « théories » dont l'étude nous était prescrite, je voulus (oh ! par simple curiosité !) dépasser par quelques lectures le niveau que nous devions atteindre, et, allant au delà de l'« École de compagnie » et de l'« École de bataillon », je parcourus l'« École de régiment » et celle de « Brigade ». Je fus récompensé de ce zèle, car, si je ne fus pas nommé général (ce que la défense nationale ne saurait manquer de déplorer aujourd'hui), j'appris à connaître le répertoire complet des batteries et des sonneries, documents imprimés, en appendice, à la suite de ce dernier règlement.

Beaucoup plus tard, placé à la tête de la bibliothèque du Conservatoire, je me préoccupai de constituer une série de sonneries et batteries militaires, et je demandai à la librairie spéciale à ce genre de publications, de me procurer l'École de brigade. Mais hélas ! les règlements ont si souvent changé que je trouvai l'École de brigade absolument vierge de musique ! Par surcroît, c'était le temps où la loi de deux ans avait imposé l'obligation de simplifier le plus possible tout ce qui touchait à l'instruction militaire : un fascicule qui me fut remis, et qui contenait les règlements de l'école des tam-

bours et clairs, se basant sur cette prescription que toutes les sonneries, hormis la charge, sont interdites sur le champ de bataille, se bornait à donner la notation de quelques signaux de manœuvres et des marches ; la majeure partie des airs qui avaient donné la vie harmonieuse à la caserne pendant tout un siècle avaient disparu. D'autre part, les « théories » sont choses de consommation trop usuelle pour être conservées après avoir servi : les anciennes ne sont plus en vente ; tout au plus en pourrait-on retrouver des traces usagées si d'anciens officiers, conservateurs et attachés à leurs souvenirs, les avaient gardées par devers eux. Jusqu'ici je n'ai pas pu en procurer l'acquisition à notre « bibliothèque nationale de musique », comme la qualifie le premier règlement du Conservatoire. Si, par hasard, il se trouvait quelqu'un de ces anciens officiers auxquels il vient d'être fait allusion, assez ami de la musicologie pour lire cet article et qui voulût bien se dessaisir de ses règlements périmés en faveur de cette bibliothèque, son bibliothécaire en recevrait le don avec reconnaissance. De fait, n'est-il point pénible de constater qu'il est presque aussi difficile aujourd'hui à une grande bibliothèque musicale de communiquer le répertoire des sonneries militaires en usage en France depuis cinquante ans que de posséder la méthode de Fantini *per imparare a sonare di tromba di guerra*, imprimée à Francfort en 1638, ou le *Trésor de Vénérerie* de Hardouin, manuscrit du ^{xiv}^e siècle ?

Le livre de Michel Brenet touche un autre point intéressant de l'histoire de la musique militaire : celui de l'utilisation des chansons populaires et des airs connus.

J'y voudrais ajouter un rapprochement curieux.

L'on a raconté qu'à Austerlitz, Napoléon sifflait l'air : « On va leur percer le flanc », en regardant exécuter le mouvement stratégique qui devait lui procurer la victoire, et l'on n'a pas manqué de rechercher ce qu'avait été cette chanson héroïque. Pour moi qui, sans avoir vu Austerlitz, suis déjà assez vieux pour avoir eu des grand'mères et grand'tantes nées vers cette époque, je me rappelle fort bien avoir entendu chanter cet air par elles, dans ma petite enfance (mes souvenirs musicaux de cette époque sont très fidèles et je les conserve comme des documents vivants). Plus récemment, les conservateurs du Musée de l'Armée ont fait une enquête sur le même sujet, et j'ai constaté la parfaite identité de

la notation qui en a été le résultat avec mes propres souvenirs. La voici

A la page qui suit celle où figure ce couplet, notre auteur reproduit le récit d'une cérémonie religieuse et militaire qui eut lieu vers le même temps à la cathédrale de Clermont-Ferrand : le corps de musique massé, sous la nef semblait s'être appliqué, raconte un témoin, à « jouer les airs les plus ridicules, tels que : *Ah! le bel oiseau, maman*, en choisissant de préférence le moment de l'entrée de l'évêque et celui de l'élévation ». Pour avoir causé ce scandale, le régiment aurait été déplacé.

Voyons donc ce qu'était cet air, — *canticum turpe atque nefandum*, comme fulminaient les conciles de l'église primitive :

Mais, cet air, c'est celui de la chanson d'Austerlitz ! L'identité est complète : à peine une variante au refrain, motivée par l'appropriation nouvelle du « timbre », suivant une pratique universellement usitée dans la chanson ! Les musiciens militaires de Clermont-Ferrand n'avaient donc pas voulu manquer de respect à l'évêque ni le désigner comme un « bel oiseau » ! Ils avaient cru faire entendre un chant de guerre, que peut-être ils avaient exécuté naguère sur le champ de bataille, rythmé par les tambours, pendant que les bataillons allaient de l'avant en croisant la baïonnette ! Singulière origine

d'un chant héroïque, dont l'air n'était que celui d'une chanson légère, quelque peu grivoise, du XVIII^e siècle !

Ainsi la nouvelle étude de Michel Brenet nous a-t-elle procuré l'occasion d'observations diverses : il en est toujours ainsi quand un sujet est vivant et traité avec compétence.

Il ne manque à ce livre qu'une conclusion, que demain seul devra fournir à une nouvelle édition.

On a raconté qu'en septembre 1914, alors que se signait en Allemagne le manifeste des quatre-vingt-treize intellectuels auquel il a eu la diplomatie de se soustraire, M. Richard Strauss était en train de composer une marche militaire destinée à accompagner, d'abord l'entrée de Guillaume II à Nancy et à Paris, puis, peu après, son retour triomphal à Berlin. Les circonstances ont fait que ce chef-d'œuvre (ne doutons pas que c'en fût un) n'a pas servi. C'est maintenant à un musicien d'un autre pays qu'il appartiendra d'écrire ce dernier chapitre de l'histoire de la musique militaire. A qui le tour ?

Julien TIERSOT.