

Céleustique. L'origine des sonneries de trompette de la Cavalerie

The Art of Commanding with Music.”. The origin of trumpet calls

Jean-Louis Couturier

Traducteur : Robert A. Doughty



Édition électronique

URL : <http://rha.revues.org/7995>
ISSN : 1965-0779

Éditeur

Service historique de la Défense

Édition imprimée

Pagination : 65-77
ISSN : 0035-3299

Référence électronique

Jean-Louis Couturier, « Céleustique. L'origine des sonneries de trompette de la Cavalerie », *Revue historique des armées* [En ligne], 274 | 2014, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rha.revues.org/7995>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© Revue historique des armées

Céleustique. L'origine des sonneries de trompette de la Cavalerie

The Art of Commanding with Music.”. The origin of trumpet calls

Jean-Louis Couturier

Traduction : Robert A. Doughty

- 1 On ne louera jamais assez le travail d'André Danican Philidor (1647-1730), dit Philidor l'Aîné, « Ordinaire de la Musique et garde de la bibliothèque de musique du Roi » Louis XIV. Issu d'une dynastie d'instrumentistes au service de la royauté, Philidor sert tour à tour comme basson (1672), tambour (1678), flûte (1682), hautbois (1690/1716), violon (1681-1729) au sein de la Chapelle de la Reine, de la Chambre et Grande Écurie du Roi et de l'Académie Royale de Musique. Philidor œuvra avec talent et rigueur, sous la férule de son mentor Jean-Baptiste Lully (1632-1687), surintendant de la musique du Roi-Soleil. A la demande du monarque, Lully et Philidor composèrent les premiers airs pour hautbois, et tambours dédiés aux régiments royaux : « Marche Française », « Marche du Régiment du Roy », « Marche des Mousquetaires », « Marche des Dragons du Roy » « Marche des Grenadiers à cheval »... Parfois Philidor mit en musique le thème donné par Lully, ainsi il réalisa, entre autres, l'harmonisation et l'instrumentation des trois parties d'accompagnement destinées à la famille des hautbois ainsi que l'écriture de la partie de tambour, comme il l'indique de sa plume sur la partition de la « Marche des Mousquetaires » issue du recueil manuscrit daté de l'an 1705 : « Partition de plusieurs marches et batteries de tambour tant *françoises qu'étrangères* » : 4^e, 5^e, 6^e airs : « Philidor en a fait les parties M. de Lully ne les ayant pas voulu faire ». Cette remarque qui pourrait traduire une certaine condescendance de la part du Maître de musique, n'est sans doute pas justifiée, tant il est vrai que Monsieur de Lully accaparé par sa charge de Surintendant eut à dessein de servir la musique - et par là même son monarque - à l'aide de la puissance de son génie artistique qui donna naissance à de multiples chefs-d'œuvre de la tragédie lyrique, genre qu'affectionnait particulièrement le roi. Au même titre que ses contemporains Colbert, Louvois, Vauban, Racine, Molière, et bien d'autres talents, Jean-Baptiste Lully prit une part active (c'est le moins que l'on puisse dire, puisqu'il détenait le

quasi monopole de la création musicale) en contribuant au rayonnement de l'astre royal et de la Cour, qui devint la plus brillante d'Europe.

Le manuscrit de Philidor

- 2 En sa qualité de garde de la bibliothèque du Roy (sa nomination en titre interviendra en 1702, Philidor occupant le poste de garde-adjoint depuis l'année 1683), André Philidor copiera les partitions d'un grand nombre d'ouvrages musicaux : œuvres lyriques, ballets, comédies-ballets, symphonies instrumentales, œuvres vocales, qui sont parvenus jusqu'à nos jours, sous l'appellation « fonds Philidor » à l'origine de la constitution du répertoire musical de la Bibliothèque de Versailles puis de la Bibliothèque nationale de France.¹
- 3 Pour ce qui touche à la musique aux armées, le recueil élaboré par Philidor en 1705 est une source de première main, puisque son auteur apporte le plus souvent un certain nombre de détails historiques concernant notamment la date et le lieu de la composition que ce soit pour les œuvres musicales liées à la Maison du roi, au travers des marches, airs, ordonnances et batteries, ou pour celles, support aux fastes de Versailles : ballets équestres, carrousels, célébrations religieuses etc. Ainsi, l'on trouvera au sein de ce conséquent recueil bon nombre de précisions :
 - « Batteries de tambours faites par M. de Lully à St-Germain en Laye en 1670 que le Roy fit faire à dessein de changer celle des Mousquetaires pour celle là [sic] » ;
 - « La Descente des armes faite par Philidor l'aîné par ordre du Roy, l'an 1674 » ;
 - « Marche des Grenadiers à cheval » : Air des hautbois fait par Philidor l'aîné au siège de Namur, l'an 1692 »² ;
- 4 « Airs de trompettes, timbales et hautbois faits par M. de Lully par ordre du Roy pour le Carouzel de Monseigneur l'an 1686 » ; etc.

Trompette et facture instrumentale

- 5 Au XVIII^e siècle la trompette bénéficie d'une aura particulière, incarnée par sa nature à la fois divine et guerrière. N'est-ce pas l'instrument privilégié de la musique baroque dont la sonorité illumine de sa brillance les *Te Deum*, ou accompagne le pas des rois lors des processions ? C'est également l'instrument magnifié par Jean-Sébastien Bach (1685-1750) qui l'utilise aussi bien en soliste qu'en pupitre regroupée par trois, en accompagnement de solistes vocaux ou en *tutti*, avec ce timbre éclatant résonnant au-dessus des voix et de l'orchestre tout entier en soulignant le figuralisme de la musique sacrée, sous-jacent au sein de son abondante production de source liturgique, déclinée en cantates, *oratorio*, *magnificat*, passions et messes.
- 6 Les trompettes utilisées alors, dont certains exemplaires ont pu être soigneusement conservés - notamment au musée de l'Armée - sont appelées « trompettes longues » « grandes trompettes » ou encore « trompettes à boule ». Il s'agit de l'instrument dont l'appellation usuelle est de nos jours « trompette naturelle » ou « trompette baroque », en opposition à la « trompette chromatique » ou « trompette moderne » apparue en France au début du XIX^e siècle.
- 7 L'instrument d'une longueur théorique de 2,24 m est enroulé sur un tour. La « boule » (ou bouton), fixée pratiquement à moitié sur le tube donnant naissance au pavillon, entre les deux extrémités, est un pommeau servant à tenir l'instrument de la main droite. Le

diamètre du tube cylindrique de la trompette naturelle est plus large (12mm) que celui des trompettes modernes chromatiques qui apparaîtront plus tard. Par conséquent la sonorité de l'instrument est plus ronde, plus chaude, elle se rapproche davantage de la voix humaine. Un important répertoire de l'école italienne du XVII^e siècle (A. Melani, A. Scarlatti, T. Albinoni, A. Caldara, A. Vivaldi, etc.) associe d'ailleurs très justement la trompette et la voix féminine, en démontrant leur parfaite complémentarité expressive.

- 8 Depuis le début du XVI^e siècle, la facture instrumentale liée à la fabrication des trompettes se situe principalement en Allemagne, plus précisément à Nuremberg où une importante corporation de facteurs se regroupe et se fédère un siècle plus tard, en 1625, en une guilde corporative. Cette association regroupa jusqu'à une dizaine de maîtres artisans spécialisés dans la fabrication des instruments de cuivres et des trompettes en particulier. Parmi ces maîtres facteurs, plusieurs familles s'illustrèrent au fil des générations dans la fabrication des instruments de cuivre. Il convient de citer les plus célèbres d'entre-elles : la famille Ehe : Isaac (1586-1632), Georg (1595-1668) Johann Leonhard I (1638-1707), Johann Leonhard II (1663-1724), Johann Leonhard III (1700-1771) ; et la famille Hass qui se transmet également le flambeau durant plusieurs générations : Johann Wilhem (1649-1723), Wolf Wilhelm (1681-1760) et Ernst Johann Conrad (1723-1792). La plupart des trompettes conservées en France ou identifiées par le biais de l'iconographie proviennent le plus souvent de ces deux facteurs allemands.
- 9 Ces instruments sont construits dans la tonalité d'ut ou dans celle de ré, cette dernière étant la tonalité de prédilection associée aux fastes et couleurs de la période baroque.
- 10 A cette époque, si dans la musique savante la trompette naturelle utilise principalement le registre « clarino », (qui étymologiquement provient du latin *clarus*, c'est-à-dire clair, donc aigu), il était d'usage depuis le XVI^e siècle de jouer la trompette, communément, plutôt dans ses harmoniques graves. Cette pratique peut s'expliquer d'une part, par le fait que les sons graves sont beaucoup plus faciles à produire car ils demandent moins de pression d'air que les notes aigües, et, d'autre part, que le jeu de l'époque consistait à gonfler les joues ce qui induit un relâchement de la musculature faciale qui développe une prédisposition à produire des notes graves.
- 11 Les premiers signaux liés à l'art de la guerre étaient donc interprétés principalement dans le registre grave.

Bruits de guerre et appels en sonneries

- 12 Par une tradition fort ancienne, le tambour et le fifre ont été l'apanage de l'infanterie, tandis que la trompette, associée généralement aux timbales, était réservée à la cavalerie.
- 13 En 1521, Machiavel dans son « Traité de l'art de la guerre » (dédié à Laurent de Médicis) recommandait déjà ces distinctions.
- 14 Il semblerait que les premières sonneries militaires aient pris naissance en Italie, avant de se généraliser ensuite en Europe.
- 15 L'œuvre vocale du compositeur français Clément Janequin (1485-1558) - certainement le plus célèbre auteur de chansons du XVI^e siècle - intitulée « La guerre - La Bataille de Marignan » révèle de précieuses informations qui se recoupent d'ailleurs avec les écrits de Machiavel. Cette chanson profane pour voix masculines est une pure pièce de musique descriptive, œuvre de la maturité très révélatrice de l'art du compositeur. La présente

partition est aussi l'un des premiers témoignages écrits des signaux militaires. Janequin narre les épisodes de la bataille à grands renforts d'onomatopées les plus diverses. Il dépeint les bruits et cliquetis des armées qui s'entrechoquent, invitant ainsi l'auditeur-spectateur à se transporter au cœur de l'action. Dans la première partie de l'œuvre, Janequin plante le décor. Après l'introduction qui présente les protagonistes, le compositeur met en musique les vers suivants, en s'attardant longuement sur le premier : « Fifres soufflez, frappez *tabours* » ; le second vers : « Sonnez trompettes et *clarons*, pour réjouir les compagnons » (par *claron*, il faut entendre un instrument aigu, qui se différencie en résonnant plus haut que la trompette) est traité en canon, en dédoublant les voix, ce qui donne l'impression de la présence de plusieurs instruments. Dans la seconde partie, narration de la célèbre bataille de 1515, la polyphonie souligne simultanément, à la façon de sonneries qui se répondent : « Boutez selle » « Gens d'armes à cheval » et « À l'étendart ! ». Ainsi, outre l'identification précise des instruments employés lors des combats, l'on peut déduire que ces sonneries figurées étaient déjà en usage au sein des armées de François I^{er}.

- 16 Un siècle plus tard, le trompettiste italien César Bendinelli (1542-1617), dans sa méthode instrumentale « *Tutta l'arte della Trombetta* » publiée en 1614, note plusieurs sonneries en usage, dont deux « *Mont'a cavallo* », l'une « *alla francese* » et l'autre « *all'italiana* ». La musique de ces airs est notée en clé de fa (clé réservée pour le registre grave) et ne comporte qu'un *ambitus* général très restreint, limité le plus souvent à deux notes : la tonique (do) et la dominante (sol). Le texte musical comporte simplement les notes, le rythme étant noté librement en l'absence de barres de mesure, ce qui laisse supposer que le trompettiste avait une part de liberté d'exécution tant pour le tempo que pour l'interprétation générale.
- 17 En France, il faudra attendre 1636 pour voir le premier écrit traitant de la trompette en général et des « tons de guerre » en particulier. Il s'agit en effet de l'année de publication de l'ouvrage d'érudition du Père Marin Mersenne (1588-1648) : « *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* » (Paris, 1636). M. Mersenne développe longuement les origines de l'instrument, ses caractéristiques techniques et sonores, puis son emploi pour la guerre. Il écrit notamment : «... deux ou plusieurs trompettes s'entendent aisément d'un quart de lieue et font plusieurs discours qui peuvent suppléer la parole [...] elles sont entendues de plus loin que les autres instruments ».
- 18 Dans un paragraphe relatif aux « tons de guerre » Marin Mersenne identifie six sonneries principales :
- « ces chansons de la trompette dont on use dans la Milice » :
 - le Cavalquet « pour avertir les habitants lorsque l'armée ou un régiment approche des villes » ;
 - le Boute-selle & la levée du Boute-selle ;
 - A Cheval ;
 - A l'étendart ;
 - la Charge ;
 - le Guet.
- 19 A l'appui du texte, M. Mersenne reproduit les partitions des sonneries suivantes :
- L'entrée ;
 - Boute-selle ;
 - autre Boute-selle ;
 - A Cheval ;
 - A l'étendart ;
 - le Cavalquet ;

- le double Cavalquet ;
 - la Charge ;
 - autre Charge ou Chamade ;
 - la Retraite ;
 - le Guet.
- 20 L'auteur confirme l'étendue militaire de la trompette à six notes principales (les harmoniques : 2-3-4-5-6-8). Le registre grave restant le plus usité. Les notes employées sont toutes issues de l'accord parfait majeur (do/mi/sol) et de ses redoublements, soit (du grave à l'aigu : (do) - sol - do - mi - sol - do).
- 21 Mersenne précise que ces différentes sonneries sont quasiment identiques et qu'elles ne se différencient que par la mesure du temps (toutefois, ni la désignation de la mesure, ni les barres de mesures ne figurent sur les exemples qu'il reproduit). Mersenne met en exergue la sonnerie du Cavalquet où l'on trouve vingt-huit fois la même note sur le même rythme (en l'occurrence le do grave – 4^e harmonique).
- 22 Les deux exemples suivants sont en ce sens très révélateurs de l'esprit musical général qui exprime une grande similitude entre l'un et l'autre, tant sur l'aspect mélodique que rythmique, le début des deux sonneries étant traité quasiment à l'identique.
- 23 La notion *repetitio*, issue de la rhétorique de la Grèce Antique, semble figurer à la base de la conception des sonneries. Ce procédé d'écriture est volontairement employé à dessein, afin de permettre vraisemblablement aux combattants d'identifier clairement le message sonore exprimé dans le registre grave, puissant et quasi lugubre.
- 24 L'emploi du procédé répétitif est encore plus flagrant dans la sonnerie « Á Cheval », annotée par Mersenne, au sein de laquelle la cellule thématique initiale se reproduit cinq fois de suite ! (Notez l'*ambitus* courant qui dans le final s'élargit vers l'aigu).

Les sonneries sous Louis XIV

- 25 Les appels et sonneries de trompettes qui seront transcrits par Philidor sont au nombre de quatre :
- « *Prélude pour le bruit de guerre* » : la partition de cette sonnerie s'articule en trois courts préludes ;
 - « *(Premier) Appel du bout de sell (sic)* » : cette sonnerie se compose d'un thème principal (refrain) et de treize couplets ! ;
 - « *A Cheval* » : cette sonnerie dont le thème principal est la prolongation du refrain « *du bout de sell* » se décline en cinq couplets ;
 - « *La Marche* » : la sonnerie est composée d'un refrain suivi de cinq couplets.
- 26 Constante sur l'écriture de ces sonneries : la musique est notée en clé de fa, avec les notes et les rythmes, sans barres de mesure, ni indication de mouvement (tempo) ou de dynamique (nuance). L'indication « trompette » n'est pas précisée, l'emploi de l'instrument étant sous-entendu, tout comme la nuance qui ne peut être que : *forte*.
- 27 Le registre général sonore couvre le même *ambitus* que celui exprimé par Marin Mersenne. À de rares exceptions, il est fait recours à une note supplémentaire : l'ut grave, c'est-à-dire la note fondamentale de l'instrument, se situant à l'extrême grave.
- 28 Si le registre est identique, la musique, en revanche ne l'est pas du tout. A titre d'exemple, la sonnerie « Á Cheval » commune aux deux auteurs, ne révèle aucune similitude.

- 29 L'analyse thématique des sonneries de Philidor, atteste par contre d'un matériau sonore plus conséquent, qui se traduit par un emploi plus fréquent des notes du registre médium et aigu (quand bien même le registre grave reste prédominant) ce qui favorise le développement d'une mélodie plus élaborée. A ce développement du thème mélodique est associé l'emploi de cellules rythmiques plus complexes (car plus rapides) qui confèrent à la mélodie une énergie dynamique, notamment par l'emploi des doubles croches par deux et par quatre. La conjugaison de ces deux éléments induit un matériau sonore qui se rapproche davantage d'un véritable « refrain thématique » et non plus d'un simple « appel » rudimentaire.
- 30 Conformément aux pratiques courantes d'interprétation inhérentes au style de la musique française du début du XVIII^e siècle, Philidor a noté ici ou là quelques ornements sur la partition des sonneries (deux ornements distinctes pour être exact), ce qui laisse supposer que le Trompette devait être suffisamment musicien pour interpréter la sonnerie avec élégance, dans le style approprié. Ainsi, par le biais d'exemples musicaux d'époques différentes, mais ayant chacun le même objet, on peut observer que la technique instrumentale aussi bien que les facultés musicales proprement dites de l'instrumentiste militaire ont évolué de manière incontestable.

Le Trompette

- 31 Après avoir évoqué le contexte général, puis l'instrument au travers de la facture instrumentale et le répertoire des sonneries, venons à présent à l'instrumentiste lui-même : le Trompette.
- 32 A cet effet, remontons le temps de quelques décennies, grâce aux précisions que nous livre l'ingénieur militaire Allain Manesson-Mallet (1630-1706) par le biais de son ouvrage « Les travaux de Mars ou l'art de la guerre » dont la première publication remonte à 1671. L'ouvrage est des plus précieux, d'autant que sa parution se situe au plein milieu du règne de Louis XIV, son auteur étant, à quelques années près, le parfait contemporain de l'illustre monarque.
- 33 Voici ce qu'écrit A. Manesson-Mallet sur le sujet :
- « Du Trompette, & de la Trompette »
 « Le Trompette est un homme de cheval commis pour sonner de la Trompette, d'où il prend son nom.
 « La Trompette est un des plus agréables instruments militaires que nous ayons ; elle est faite d'argent, de rosette, ou de cuivre rouge, et le plus souvent d'airain. Le corps de la Trompette est formé d'un long tuyau doublement courbé, comme il est marqué en A. Les plus considérables parties de la Trompette et de ses ornements sont :
 L'embouchure (B) ;
 Le bouton (C) ;
 Le pavillon (D) ;
 Un cordon de soie, d'or ou d'argent (E) ;
 La sourdine (F) et
 Sa banderole (G).
 « C'est sur cette banderole que l'on peint, où que l'on brode d'ordinaire les armes du maître-de-camp, à qui appartient le Trompette.
 « Le Trompette doit être un homme de fatigue et vigilant, pour être prêt à toute heure d'exécuter les commandements de sonner, dont les plus considérables sont :
 - Le Bouteselle ou à cheval, pour avertir les cavaliers qu'ils aient à s'apprêter ;
 - À l'Etendard, pour monter à cheval ;

- *L'Appel, pour redresser les troupes quand elles se perdent de nuit, ou pour se faire reconnoître ;*
- *La Marche ;*
- *La Charge, quand il est question de combattre ;*
- *La Retraite, quand il faut se retirer ;*
- *Le Guet, aussi-tôt que l'ordre est distribué ;*
- *La Sourdine, quand il faut marcher à petit bruit.*

« Chaque compagnie de Cavalerie doit avoir son Trompette, qui porte la livrée du Prince ou du Colonel à qui appartient le Régiment. Il doit toujours être logé ou campé avec la compagnie. Il prend d'ordinaire l'ordre du Maréchal des Logis.

« Le Trompette doit être un homme discret, principalement quand il est employé dans les pourparlers, où il ne doit jamais se servir d'autres termes que de ceux dont il est chargé, et ne s'ingérer jamais de donner aucun conseil ; afin que dans les Conférences et dans les traitez on ne trouve point *d'ambiguïté ni de sentiments contraires à ceux qu'il a proposez (sic)*³.

« Le Timbalier et le Trompette dans les Marches et les Revûës marchent à la tête de l'escadron, trois ou quatre pas devant le Commandant ; mais dans un jour de combat ils sont sur les aîles dans les intervalles des escadrons, pour recevoir les ordres du Major ou de l'Aide-Major du Régiment ».

- 34 Si A. Manesson-Mallait semblait assimiler la sonnerie « *Le boutte selle* » avec « *À cheval* », Philidor distingue, lui, les deux sonneries, dont le refrain est effectivement très proche. Par contre, Manesson-Manet est plus proluxe, puisqu'il confirme l'usage général d'autres sonneries :

- À l'étendard ;
- l'Appel ;
- la Charge ;
- la Retraite ;
- le Guet ;
- la Sourdine.

Effectifs et répartition

- 35 Le manuscrit de Philidor atteste du vif intérêt porté par le roi pour la musique militaire.
- 36 Cependant, par une volonté de réduire les charges supportées par les capitaines des régiments, Louis XIV limita, par l'ordonnance du 10 mars 1672, à une seule trompette ou tambour par compagnie de cavalerie ou d'infanterie.
- 37 En revanche, le monarque était plus prodigue pour ce qui touchait à son service particulier et à celui de la Maison du roi. Douze Trompettes étaient attachées à la Grande Ecurie, divisées en quatre Trompettes ordinaires ou de la chambre et huit Trompettes non servants. En outre, les quatre Trompettes d'élite dits des plaisirs du Roi étaient sélectionnés parmi les vingt-quatre Trompettes des Gardes-du-Corps.
- 38 Les Trompettes étaient l'apanage exclusif du Roi-Soleil. La reine n'en avait parfois qu'un à son service. Le frère du roi n'en avait point.
- 39 Les Trompettes étaient soumis au roi en personne, dont-ils recevaient les ordres directement. Les Trompettes étaient apparentés à des officiers indépendants, on leur donnait le titre de chevalier.
- 40 Dans son ouvrage, Manesson-Mallet apporte des précisions sur l'effectif des « Compagnies d'Ordonnance de la Maison du Roi » :
- Gardes-du-Corps : quatre compagnies dotées chacune de trompettes et timbales ;
 - Chevaux légers : une compagnie avec trompettes et timbales ;

- Mousquetaires du Roi : deux compagnies (Mousquetaires gris et Mousquetaires noirs) dont le roi est capitaine, dotées de tambours et hautbois ;
- Petite Gendarmerie : plusieurs compagnies dotées de trompettes et d'une paire de timbales ;
- Dragons : chaque compagnie des Régiments de Dragons comporte un tambour et parfois un hautbois.

Filiation historique

- 41 Grâce à A. Manesson et A. Philidor, nous possédons la liste des sonneries usuelles de la cavalerie de Louis XIV, quand bien même n'en avons-nous qu'une vision incomplète en l'absence de la totalité des partitions. Á André Philidor revient le mérite d'avoir noté les premières sonneries « modernes » de la cavalerie française, à une période d'ailleurs où la transmission du savoir musical de manière orale était encore très ancrée, notamment au sein des troupes.
- 42 Le travail de Philidor n'est certes pas complet, mais les exemples cités suffisent cependant à établir une filiation directe relative au matériau thématique entre ces sonneries et celles rassemblées plus tard par le lieutenant-colonel Lecocq-Madeleine, officier du Régiment d'Egmont, dans son manuel « *Service ordinaire et journalier de la Cavalerie - Paris 1720* ». Les partitions des sonneries présentées dans cet ouvrage, attestent d'une calligraphie nettement inférieure à celle de Philidor. Elles comportent d'ailleurs un certain nombre d'erreurs de notes. Il semblerait que Lecocq-Madeleine ait éprouvé une certaine difficulté à faire transcrire les signaux sonores, puis qu'il précise en substance :
- « Ces bruits de guerre sont presque communs à toutes les Nations de l'Europe. Quoique cela ne paroisse qu'une bagatelle, je n'ai trouvé que le Trompette de la Compagnie des Gardes du Corps d'Harcour qui ait pu me les donner nottez (sic) ».
- 43 Dès lors, l'authenticité de la musique transcrite doit être prise non sans discernement. En revanche, l'ouvrage nous renseigne sur les différentes sonneries en usage :
- « Bruits de guerre de la Trompette :
- Premier Appel ;
 - Second Appel ;
 - Troisième Appel ;
 - Quatrième Appel ;
 - Cinquième Appel-raliement (sic) ;
 - Le Boute-Selle (deux refrains à six couplets) ;
 - À cheval (un refrain à cinq couplets) ;
 - La Marche (un refrain à cinq couplets) ;
 - Le ton bas du guet ou retraite ;
 - La Charge.

Normalisation des sonneries réglementaires

- 44 Philidor a vraisemblablement transcrit musicalement les appels constituant l'air des différentes sonneries, d'après ce que les Trompettes jouaient d'oreille à cette époque, en se transmettant l'air de l'un à l'autre. Il n'existe pas d'autres exemples d'écrits, datant de cette période précise.
- 45 En l'absence de la diffusion d'une partition « officielle », manuscrite ou imprimée, l'instrumentiste bénéficiait inévitablement une certaine part de liberté dans l'interprétation de la musique.

- 46 Cette proportion de liberté pouvant concourir, au fil du temps, à une transformation - plus ou moins prononcée - du matériau sonore. Plusieurs écrits attestent que Louis XIV avait exprimé sa volonté de voir uniformiser certaines batteries de tambour au sein des régiments relevant de l'infanterie, ce qui s'est traduit dans la pratique par l'écriture de batteries « officielles ». Il semblerait que de telles dispositions n'aient pas été prises concernant la cavalerie, où la tradition orale a perduré.
- 47 Au début de son règne, Louis XV ordonna le 1^{er} juin 1731 la création d'une école de trompettes au sein de l'Hôtel royal des Invalides. Les cours théoriques et pratiques étaient dispensés par deux pensionnaires des Invalides : un Maître de trompette, secondé d'un adjoint. ⁴
- 48 Enfin, il faudra attendre la promulgation de l'Ordonnance royale du 1^{er} juin 1766 « pour régler l'exercice de la cavalerie » pour qu'un écrit officiel fixe les sonneries réglementaires en usage. L'ordonnance stipule en outre : « Toutes les différentes sonneries étant réglées et jointes à la présente Ordonnance, les Commandants des provinces et des places tiendront la main à ce qu'on ne s'en écarte en aucun point ».
- 49 Le texte présente l'usage et les circonstances d'exécution de chaque sonnerie.
- 50 La calligraphie des sonneries présentées, est ici très soignée : la musique y est notée avec beaucoup d'attention. Les différentes indications de mesures et les barres de mesure ne font plus défaut. Ceci démontre une volonté de proposer un texte musical sans ambiguïté pour l'instrumentiste, ce, dans le but d'éviter toute interprétation fantaisiste. De plus, pour la première fois, des termes d'interprétation sont précisés : *Gayement ; Fièremment, sans lenteur ; Très vif et très détaché* etc. Il en découle une somme d'informations qui s'avère capitale pour l'instrumentiste. En effet, ces éléments sont essentiels au jeu instrumental, car ils concernent soit le tempo, le caractère général de la musique, ou la manière dont il faut jouer telle ou telle note. De plus, certaines précisions sont apportées en ce qui concerne les conventions liées à l'interprétation des refrains et l'enchaînement des couplets. Ces conventions ont leur importance, notamment pour les sonneries conséquentes comme le « *Boutte Selle* » articulée en un couplet principal (le refrain) auquel s'ajoutent pas moins de 9 couplets. Pour cette sonnerie, il était d'usage à la fin du 9^e couplet que l'interprète recommence la sonnerie au 1^{er} couplet pour terminer sa prestation à la fin du 8^e couplet ! Cet air militaire tient la primeur de la présente ordonnance tant dans sa présentation que par son imposant contenu. On peut considérer cette sonnerie comme l'une des principales de son époque. Le texte fait mention des sonneries suivantes :
- *Boutte selle* (un refrain et neuf couplets) ;
 - *Boutte charge* (un refrain et deux couplets) ;
 - *À Cheval* (un refrain et quatre couplets) ;
 - *La Marche* (un refrain et quatre couplets) ;
 - *La Charge* (un refrain et trois couplets) ;
 - *(Le) Raliement* (un refrain et deux couplets) ;
 - *La retraite* (un refrain et huit couplets) ;
 - *Aux Armes* (un refrain) ;
 - *Appel* ;
 - *Demy Appel* ;
 - *Ton bas*.
- 51 À titre d'exemple, le premier couplet de la sonnerie « *À Cheval* » imprimée dans la présente ordonnance se recoupe avec celui présenté par Philidor : l'ordonnancement de

la mélodie regroupe les onze premières notes, quand bien même le rythme proposé n'est pas rigoureusement identique. La filiation directe n'en demeure pas moins incontestable.

- 52 Sous l'Empire, les trompettes naturelles de fabrication allemande sont abandonnées progressivement au profit d'un instrument français, plus court, enroulé sur deux tours, donc plus maniable. Ce type de trompette, destinée exclusivement aux armées, possède la même tessiture que les anciennes « trompettes longues ». En substance, ces instruments que l'on nomme « trompette de cavalerie » ou « trompette d'ordonnance » étaient principalement construites dans les tonalités de mi bémol, voire de mi bécarré, par conséquent d'un timbre plus aigu, plus criard, que ceux usités jusqu'alors.
- 53 En 1803, le Ministre de la guerre adopte « *l'Ordonnance de trompettes pour toute la cavalerie légère* ». Cette disposition réglementaire valide ainsi l'action entreprise par son auteur : Joseph-David Buhl (1781-1860). L'intéressé avait été admis, dès l'âge de onze ans, comme Trompette dans la compagnie de musique de la garde parisienne. Il servit ensuite à la musique des grenadiers à pied de la Garde des Consuls. Passant comme le plus brillant trompette de France, Buhl fut appelé comme instructeur au sein de l'École des trompettes pour la cavalerie, institution créée à Versailles au début de l'année 1803. Il y séjourna jusqu'à la fermeture de celle-ci en 1811. On le retrouve, en 1812-1813, chef à l'École des cornets des pupilles de la Garde impériale. Le 1^{er} juillet 1814, Buhl reçut sa nomination en qualité de chef de musique de l'état-major des gardes-du-corps du roi Louis XVIII.
- 54 C'est donc un véritable spécialiste de l'instrument qui s'activa à transcrire et composer l'ensemble des sonneries dédiées à la cavalerie. On lui doit notamment la rédaction visant à la promulgation des textes musicaux suivants :
- Ordonnance (1803), pour toute la cavalerie légère ;
 - Ordonnance (1806) ;
 - Ordonnance des Voltigeurs (1806) ;
 - Ordonnances de trompette pour les troupes à cheval (1829).
- 55 Il s'avère que Buhl composa réellement la plupart des sonneries propres à la cavalerie, bien qu'il fit plusieurs adaptations, à partir de celles existantes. Brillant instrumentiste, Buhl apporta indéniablement son style que l'on retrouve dans la composition des sonneries, au travers notamment de cellules rythmiques de division ternaire qui se traduisent par le recours au *staccato*, appelé également triple coup de langue. En effet, la rapidité d'exécution des cellules rythmiques usitées ne permettant plus l'emploi du détaché simple, l'instrumentiste doit alors avoir recours à l'emploi du *staccato* (binaire ou ternaire). Cet emploi est devenu au fil du temps l'une des principales caractéristiques techniques des sonneries de la cavalerie, il est également à l'origine de l'appellation commune « coup de langue de trompette ». L'art du *staccato*, qui devint peu à peu l'apanage du Trompette d'ordonnance, est largement développé au sein de la « *Méthode de Trompette* » de Joseph-David Buhl, ouvrage considéré comme le premier du genre, paru en France. D. Buhl préféra intégrer au sein des sonneries l'emploi du *staccato* ternaire, contrairement au texte de Philidor qui ne comportait que des cellules rythmiques binaires. Au regard de cette particularité rythmique, les sonneries de trompette sont empreintes d'un esprit martial et cocardier, indissociable à mon sens, de l'état d'esprit de la cavalerie. Une étude approfondie sur la corrélation entre l'esprit musical et l'arme d'appartenance, serait d'ailleurs intéressante à mener. Notons simplement que l'écriture particulière des sonneries de la cavalerie, voulue par Joseph-David Buhl, influença directement la composition des marches pour fanfare de trompettes d'ordonnance qui se

généralisèrent à l'aube du XX^e siècle, et qui constituent, encore de nos jours, le répertoire traditionnel et caractéristique de ce type de formation musicale.

- 56 De l'exemple ci-dessus, il résulte que Joseph-David Buhl a utilisé la tête du sujet thématique de la sonnerie « *À Cheval* » notée par Philidor, en conservant les dix premières notes qui composent ce refrain, mais en le proposant sur une formule rythmique tout à fait différente, probablement issue de sa propre inspiration.
- 57 Dans l'Ordonnance adoptée en l'an XIII, Buhl présente vingt-huit sonneries différentes.
- 58 Hormis celle portant le n° 1 « *La Générale* », et la seconde « *Le Boutte-selle* » (articulées en un refrain et cinq couplets) la plupart des autres sonneries figurant dans le texte ne comportent qu'un refrain principal. Il est à noter que les sonneries sont plus courtes, donc plus facilement mémorisable par l'instrumentiste. La mélodie de ces sonneries est d'un caractère beaucoup plus musical, elle s'apparente à un véritable « refrain » sur le mode de la ritournelle, ce qui facilite également la reconnaissance auditive, tant de la part de l'instrumentiste qui peut l'interpréter par cœur sans connaître forcément la musique (au sens du solfège), que pour le soldat qui détecte ainsi rapidement l'ordre général énoncé.
- 59 En 1825, Joseph-David Buhl apportera des modifications à l'ensemble des sonneries proposées.
- 60 Ces modifications concernent essentiellement trois points :
- une modification de certains rythmes ;
 - une tendance à écourter la durée des airs ;
 - l'exécution de certaines sonneries est redoublée.
- 61 La sonnerie est simplement composée du refrain, les couplets sont définitivement abandonnés. Les sonneries sont de plus en plus courtes, voire très réduites (à titre d'exemple : la sonnerie « *Pour faire commencer ou cesser le feu.* » ne comporte que deux mesures).
- 62 Certaines sonneries, déjà courtes, sont redoublées en étant exécutées deux fois de suite, certainement dans le but de ne pas être confondues avec une autre et de focaliser l'attention du soldat.
- 63 Pour l'anecdote : Buhl propose dans les modifications qui seront adoptées définitivement par l'Ordonnance de 1829, une nouvelle version plus développée de la sonnerie « *À Cheval* », qui d'un point de vue de l'ordonnancement des notes est la copie conforme de celle d'André Philidor, seul le rythme étant différent. Ce détail précis n'est vraisemblablement pas le fait de la conservation d'une mémoire auditive quelconque, mais atteste que Buhl avait connaissance des écrits de Philidor, ce qui semble fort probable, le manuscrit de Philidor ayant été conservé au sein de la bibliothèque de Versailles, ville de résidence de Joseph-David Buhl.

Un perfectionniste nommé Joseph-David Buhl

- 64 Il paracheva la réalisation du répertoire des sonneries par la mise au point d'un métronome perfectionné par ses soins, permettant d'interpréter chaque sonnerie dans le *tempo giusto*, conformément aux indications métronomiques mentionnées de façon précise⁵. Ainsi, en se conformant rigoureusement au texte musical, il découle une standardisation de l'interprétation des sonneries, puisque la partition comporte

désormais toutes les précisions indispensables à l'instrumentiste. Joseph-David Buhl prit le soin de mentionner tous ces éléments qui concourent à une justesse d'interprétation sans équivoque. Au vu du travail accompli par J.-D. Buhl, il semble juste de considérer l'auteur comme le véritable instaurateur du répertoire « moderne » des sonneries réglementaires en usage au sein de la cavalerie.

Apogée de la céleustique

- 65 Lors de la seconde moitié du XIX^e siècle, le « décret du 31 mai 1882 sur les exercices de la Cavalerie » réglemente les sonneries en usage au sein de l'arme. Le texte précise en outre que « Chaque sonnerie est précédée du refrain du régiment lorsque les circonstances l'exigent. L'emploi des sonneries doit être aussi restreint que possible ». Les sonneries intégrées au sein de ce corpus réglementaire sont au nombre de quarante-six :
- 66 La plupart de ces sonneries sont issues des Ordonnances rédigées par Joseph-David Buhl. En revanche, on ignore la provenance des sonneries additives qui complètent ce texte beaucoup plus conséquent, notamment pour toutes les sonneries directement liées aux divers mouvements et allures opérés à cheval.
- 67 La liste des sonneries présentées résume à elle seule la quasi-totalité des différents commandements. Ainsi, du « réveil » à « l'extinction des feux », les ordres régissant la vie militaire, tant au quartier qu'en campagne, sont transmis au Trompette chargé d'interpréter « haut et fort » la sonnerie adéquate. Le Trompette - tout comme le Clairon - devient l'élément principal de la transmission d'informations générales de plus en plus conséquentes.
- 68 Trente ans plus tard, l'instruction du 18 juin 1912 relatives aux batteries et sonneries communes à toutes les armes régira l'ensemble des sonneries en usage au sein de l'infanterie et de la cavalerie.
- 69 Pour ce qui concerne la cavalerie, on observera la répartition en trente-trois sonneries communes pour les armes munies de la trompette et douze sonneries spéciales à la cavalerie, soit un total de quarante-cinq signaux sonores. D'une manière générale l'ensemble des sonneries réglementaires peut se subdiviser en trois groupes distincts :
- sonneries liées au cérémonial militaire ;
 - sonneries dites de « quartier » ;
 - sonneries dites de « manœuvres ».

Les temps modernes

- 70 Au début du XX^e siècle, l'apparition des moyens modernes de transmission remet en cause l'utilité même de l'existence de certaines sonneries, notamment celles dites de « manœuvres », tout comme la modernisation des armées qui mit progressivement un terme à l'utilisation du cheval au sein de l'arme de la cavalerie avec une incidence directe sur l'usage de la plupart des sonneries.
- 71 On se souviendra du Caporal Pierre Sellier qui, de son clairon sonna, de façon symbolique, le 07 novembre 1918 à La Capelle-Haudroy, le « Cessez le feu », sonnerie tant attendue qui mit un terme à la Grande Guerre.
- 72 La dernière sonnerie en date, est la sonnerie « Aux Morts ». Composée par le Commandant Pierre Dupond (1888-1969) chef de la musique de la Garde républicaine, à la demande du

Général Gouraud, Gouverneur Militaire de Paris, la sonnerie « *Aux morts* » devint réglementaire par l'additif du 11 août 1932 à l'instruction ministérielle du 18 juin 1912. Elle fut jouée pour la première fois sous l'Arc de Triomphe, le 11 novembre 1932.

- 73 Cette sonnerie n'utilise que quatre notes, qui sont communes au clairon et à la trompette d'ordonnance.
- 74 Lorsque l'on interprète cette sonnerie à la trompette, conformément à l'arme d'appartenance, le registre utilisé est le registre grave (ce qui renforce incontestablement l'aspect funèbre, voire lugubre de la musique) ce contrairement au clairon d'ordonnance qui sollicite le registre médium et aigu. Par cette ultime utilisation du registre grave, à la fois puissant et sonore, l'ancienne tradition vieille de plus de quatre siècles perdue au-delà du temps, reliant les siècles.
- 75 Aujourd'hui, seules les sonneries liées au cérémonial militaire subsistent au sein des armées, leur rôle étant à la fois d'accompagner, de souligner et d'illustrer l'exécution des différents commandements. L'usage des sonneries réglementaires faisant partie intégrante du cérémonial de la République assure la pérennité de cette tradition musicale militaire particulièrement forte, puisque étroitement liée à l'histoire de notre Nation, dont l'épopée militaire est considérée comme l'une des plus conséquentes au monde.

BIBLIOGRAPHIE

Sources biographiques :

- Marin Mersenne « *Harmonie Universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* » Paris, 1636 ;
- André Philidor « *Partition de plusieurs marches et batteries de tambour tant françaises qu'étrangères* » Édition fac-similé Minkoff France, Paris 1994, 181 p. ;
- Marcelle Benoit « *Versailles et les musiciens du roi* », Paris, 1971 ;
- Lecoq-Madeleine « *Service ordinaire et journalier de la Cavalerie* – Paris, Pierre Simon 1720, 261 p. ;
- Georges Kastner « *Manuel général de musique militaire* » Paris, Firmin Didot, 1848, 412 p. ;
- Eugène Titeux « *Histoire de la maison militaire du roi* » - Paris, Baudry 1890, 332 p. hors planches ;
- Edward H. Tarr « *La Trompette* » Lausanne, Editions Payot 1977, 144 p. ;
- César Bendinelli « *Tutta l'arte della Trombetta* » 1614. Edition fac-simile, Vuarmarens (CH), Editions BIM 2011, 114 p. ;
- Girolamo Fantini « *Modo per imparare a sonare di tromba* » 1638. Edition fac-simile, Nashville (USA), The Brass Press, 1972, 88 p. ;
- David Buhl « *Méthode de Trompette pour l'enseignement de l'École de Trompette établie à Saumur* » (1824) ;
- F.G.A. Dauverné « *Méthode pour la Trompette* » Paris, Brandus, 1857, 225 p.

NOTES

1. Lors d'un inventaire réalisé en 1695, il est fait état de plus de mille volumes copiés à la main par François Frossard et André Danican, tous deux Ordinaires de la Musique du Roi.
 2. En sa qualité de hautbois de la compagnie du Régiment des Mousquetaires du roi, (poste tenu de 1667 à 1677) Philidor prit part à toutes les campagnes menées par Louis XIV : Flandres, Franche-Comté, Pays-Bas, Lorraine et Alsace. Lors du second siège de Namur, Philidor rassembla toutes les musiques des divers régiments présents, afin d'offrir un spectacle musical au Roi, initiative préfigurant les « festivals de musiques militaires » du futur.
 3. Concernant les qualités de discrétion et de probité indispensables entre individus lors des pourparlers, on constatera la même analyse entre Mannesson-Mallet et un expert en la matière, habile diplomate du siècle suivant : M. de Talleyrand.
 4. Dès l'avènement de Louis XVI cette école de trompette fut transférée à Strasbourg, où elle séjourna cinquante-sept ans, jusqu'à sa dissolution prononcée le 17 mars 1788. La nécessité de conserver une école de ce type se fit rapidement ressentir : l'institution fut recrée en 1793, avec un vivier d'une centaine d'élèves trompette. Le 8 mars 1809, l'école de trompette fut intégrée à l'école spéciale de Saint-Germain. Elle stationnera dans cette garnison jusqu'à sa dissolution qui interviendra le 30 juillet 1814. L'institution fit ensuite mouvement sur Versailles, le 15 novembre 1823. Enfin, de 1825 à 1850, l'école de trompette fut intégrée au sein de l'Ecole de Cavalerie de Saumur.
 5. L'invention du métronome est attribuée à l'ingénieur bavarois J.N. Mälzel (1772-1838) dès 1813, pour laquelle il déposa un brevet en 1816.
-

RÉSUMÉS

L'identification de signaux sonores instrumentaux propres aux armées remonte à la période de la Renaissance. Apparus tout d'abord en Italie, puis en France, les appels en sonneries se sont ensuite propagés aux différents pays d'Europe. L'emploi d'instruments de musique rudimentaires avait initialement pour but d'effrayer l'ennemi. Dès le XV^{ème} siècle, fifres et tambours accompagnent les mouvements des armées, en égayant l'humeur de la troupe. Depuis, musique et art militaire n'ont jamais cessé de cohabiter. Parmi les instruments à vent employés dès l'Antiquité, la trompette est l'instrument privilégié qui se distingue naturellement par son caractère à la fois sacré et guerrier. De ce fait, elle tient une place prépondérante au sein des anciennes Nations. Des premiers « bruits de guerre » connus, aux sonneries réglementaires « officielles », la transmission des signaux sonores, qui correspondent chacun à un message bien particulier, s'est opérée - jusqu'à une période relativement récente - principalement de manière orale. Quand bien même semble t'il difficile d'identifier, en France comme ailleurs, le ou les auteurs des premières sonneries militaires, les quelques textes musicaux publiés au fil des siècles, permettent en revanche une analyse mettant en exergue bon nombre d'informations relatives à

une mémoire musicale vive, relativement ancienne, qui trouve naturellement sa place au sein de l'ethnomusicologie.

The identification of instrumental [sound] calls dates back to the period of the Renaissance. Appearing first in Italy, then France, calls spread to various countries of Europe. The use of rudimentary instruments of music was originally intended to frighten the enemy. From the fifteenth century, fifes and drums accompanied the movements of armies, brightening the mood of the troops. Since then, military music and art have never ceased to be together. Among the wind instruments used since ancient time, the trumpet is the main instrument that is naturally distinguished by its nature, both sacred and war-like. Therefore, it played a major role within ancient people. The first known "sounds of battle," to "official" regulatory sounds, the transmission of call signals, each corresponding to a particular message, were communicated--until relatively recently-- mainly in an oral manner. Even if seems difficult to identify, in France as elsewhere, the authors of the first military calls, some musical texts published over the centuries permit in retrospect an analysis that highlights much information in a lively musical memory, which naturally finds its place in ethnomusicology .

INDEX

Mots-clés : céleustique, musique militaire, trompette, signaux sonores, commandement

AUTEURS

JEAN-LOUIS COUTURIER

Actuel conseiller musicien de la DRHAA, le sous-chef de musique Jean-Louis Couturier a dirigé plusieurs formations musicales au sein des armées, dont l'orchestre de cuivres naturels de la Musique de l'air de Paris. Particulièrement investi dans la défense et la reconnaissance des instruments traditionnels, il oeuvre depuis plusieurs années, notamment au sein des diverses confédérations musicales, pour lesquelles il a rédigé nombre d'articles pédagogiques ou historiques. On lui doit notamment la restitution de l'œuvre anthologique de F.G.A. Dauverné, ainsi que l'édition de l'œuvre instrumentale de Louis Ganne.