

Conférence sur la Fanfare for the Common Man

Mardi 6 avril 2010 et vendredi 9 avril 2010

Mathias Charton et Boris Skierkowski

Introduction :



Ecoute n°1 : *Fanfare for the Common Man* d'Aaron Copland par l'United States Marine Band.

La *Fanfare for the Common Man* d'Aaron Copland a été créée le 12 mars 1943 par l'Orchestre Symphonique de Cincinnati (CSO). Cette œuvre est une commande du chef de l'orchestre Eugène Goossens, dans le cadre de l'effort de guerre, auquel les civils américains sont alors sollicités. Aaron Copland se prête volontiers à cet exercice et compose une fanfare de 3 minutes et une trentaine de secondes.

Elle est interprétée en ouverture de concert par les cuivres et les percussions d'un orchestre symphonique, qui se compose alors de trois trompettes en si bémol, quatre cors en fa, trois trombones, un tuba, des timbales, une grosse caisse et un tamtam.

La *Fanfare for the Common man* de Copland, rencontre après sa création un large succès. Elle retentit dans de nombreuses manifestations officielles de la vie nord-américaine, comme par exemple lors du discours du président Obama le 19 janvier 2009 au Lincoln Memorial de Washington pour son investiture, ou encore pendant les funérailles de Gérald Ford. En outre, elle est adoptée par le parti démocrate américain comme l'œuvre musicale introduisant ses conventions.

Notons que la reprise de cette fanfare par le groupe Emerson, Lake & Palmer, propulse l'œuvre de Copland dans le répertoire populaire américain, devenant ainsi un point de repère sonore fort pour une partie du peuple américain.



Ecoute de la version par Emerson, Lake & Palmer.

Le choix de cette œuvre pour l'option facultative au Baccalauréat 2010 et 2011 est exprimé clairement par Vincent Maestracci dans l'avant-propos du fascicule du CNDP pour le baccalauréat musique intitulé *Aaron Copland* :

« La *Fanfare for the Common Man* peut être également considérée comme une autre acceptation de cette dialectique [entre musiques populaires et musiques savantes]. De l'opportunité de sa création (engagement des compositeurs dans l'effort de guerre américain) jusqu'au cadre de certaines de ses utilisations contemporaines (convention du parti démocrate, introduction des concerts des Rolling Stones, etc...), elle illustre la porosité des frontières entre composition savante et « usages populaires ». Mais il est tout aussi passionnant d'étudier les raisons et les formes d'une appropriation de cette œuvre par nombre de musiciens-compositeurs qui inscrivent leur travail dans une tout autre tradition. »¹

Ce choix est donc pour M. Maestracci un point de départ, une porte ouverte sur la problématique de la porosité entre les répertoires savants et les répertoires populaires. Il évoque le « cas d'école » que constitue cette œuvre quant à l'observation de son processus créatif, de sa diffusion et de ses prolongements.

¹ Vincent Maestracci, "Avant-propos", Louis Delpech et Martin Guerpain, éd., *Aaron Copland - Appalachian Spring - Fanfare for the common man*, Centre National de Documentation Pédagogique, 2009, p. 5.

En plus de cette problématique initiale, l'élève de terminal, à travers l'étude de la *Fanfare for the Common Man*, peut aborder, en cours et lors de son passage devant le jury, de nombreuses thématiques du programme d'histoire des arts². Pour ce faire, nous avons recensés l'ensemble des thématiques qui peuvent avoir un rapport avec cette œuvre d'Aaron Copland.

- 1. Champ anthropologique :

- Thématique « Arts, sociétés, cultures » : *L'art et l'appartenance* (corps, communautés, religions, classes sociales, etc.), langages et expressions symboliques (costumes d'apparat religieux, civils, militaires ; blasons, emblèmes, allégories ; étendards, drapeaux, trophées, hymnes nationaux, chants patriotiques, etc.)

[Copland est au cœur des préoccupations sociales et culturelles des américains qui les touche lors de la seconde guerre mondiale. La *fanfare* peut être considérée ici comme l'expression symbolique du patriotisme du compositeur.]

L'art et les identités culturelles : diversité (paysages, lieux, mentalités, traditions populaires), cohésion (usages, coutumes, pratiques quotidiennes, chansons, légendes, etc.) ; particularismes (arts vernaculaires, régionalismes, folklores, minorités, diasporas, ghettos, etc.)

[A travers l'étude de la terminologie de fanfare, on observe à la fois les particularismes esthétiques des compositeurs liés à leurs origines et leurs sensibilités musicales, mais aussi des lieux communs liés à des connaissances et des repères qui semblent universels.]

- 2. Champ historique et social :

- Thématique « Arts et économie » : *L'artiste et la société*: représentations, normes, interdictions, comportements, pratiques, statuts (courtisan, protégé, banni, excommunié, maudit, etc.), modes de vie (vie de bohème, saltimbanques, divas, stars, etc.)

[Cette thématique en lien avec l'étude de la fanfare, peut permettre aux élèves de réfléchir sur la place de la commande dans le financement du compositeur et par extrapolation sur sa liberté de créer.³ En effet, à travers une approche de la dynamique de la commande sur le processus créateur, on peut se poser la question de la liberté du créateur.]

- Thématique « Arts et idéologie » : *L'art et les formes d'expression du pouvoir* : l'art au service de l'identité nationale (hymnes patriotiques, architectures civile et militaire, récits d'écrivains engagés) et du discours dominant (exaltation, slogans, pompe, cérémonies officielles ; trucages, maquillages, mensonges, effacements, etc.); les lieux de pouvoir ; les langages symboliques (emblèmes, allégories, etc.).

[La *fanfare for the common man* s'inscrit selon son auteur dans le concept de l'effort de guerre qui marque la population américaine restée à l'arrière du front. Ainsi on peut chercher à identifier les codes utilisés par Copland pour s'insérer dans la dynamique patriotique qui est la sienne en cette année 1942.]

- Thématique « Arts, mémoires, témoignages, engagements » : *L'art et l'histoire* : l'œuvre document historiographique, preuve, narration (peinture, sculpture, cinéma, théâtre d'histoire, littérature de témoignage, musique de circonstance...). Les figures d'artistes témoins et engagés (œuvres, destins). / *L'art et la commémoration* : hommage à un grand homme, un héros, un groupe (portraits cinématographiques, littéraires, théâtraux ; hymnes, requiems, dédicaces), une cause, un événement. Les genres commémoratifs (éloge, oraison, discours, fête commémorative, panégyrique, monument aux morts, tombeau, etc.) et les lieux de conservation (mémorial, musée, etc.).

² Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts, Bulletin officiel n°32 du 28 août 2008.

³ Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Collection Harmonique, Flammarion, 1985, Paris, 396 p.

[Cette thématique, peut recouper la thématique précédente sur l'idéologie. Cependant, sur la question plus générale de la Fanfare, s'ouvre la piste du genre et de la nomenclature comme vecteur de mémoire.]

- 3. Champ scientifique et technique :

- Thématique « Arts, contraintes, réalisations » : *L'art et la contrainte* - la contrainte comme obstacle à la création (contraintes extérieures : économiques, politiques et sociales, etc.) ; la contrainte comme source de créativité (contraintes que s'impose l'artiste). Les contraintes de diffusion (composition/ notation/ interprétation musicales ; expositions monumentales, mises en scène, machineries théâtrales, etc.). / *L'art et les étapes de la création* (palimpsestes, esquisses, essais, brouillons, repentirs, adaptations, variantes, *work in progress*, etc.).

[En observant la genèse de l'œuvre, ainsi que le cahier des charges défini par le commanditaire de l'œuvre Goossens, on peut observer les contraintes techniques, mais aussi le respect des modèles auxquels est assujéti Copland pour l'écriture de sa pièce. En effet, la nécessité de s'inscrire dans une tradition pousse Copland à se référer aux anciens et aux lieux communs. En outre, nous pouvons également repérer en observant quelques esquisses certaines étapes du processus de création de l'œuvre, notamment le passage quasi systématique de l'écriture orchestrale par la réduction piano.⁴]

- 4. Champ esthétique :

- Thématique « Arts, théories et pratiques » : *L'art et ses conventions* – courants dominants (conventions, tendances, influences, modes, mouvements, opinions, doxa, etc.) ; discussions et débats (controverses, dialogues, polémiques, querelles, etc.) / *L'art et les pratiques sociales* : normes professionnelles, corporations, sociétés d'artistes, etc.
- Thématique « Arts, goût, esthétiques » : *L'art, jugements et approches* - le concept de « beau », sa relativité ; universalité de l'œuvre ; diversité des goûts esthétiques. Multiplicité des approches (historique, phénoménologique, technique, esthétique, sociologique, psychanalytique, etc.) ; approches dogmatique/ scientifique/ intuitive, etc. / *L'art et ses classifications* : catégories (mouvements, genres, types, etc.) ; découpages (baroque/ classique, ancien / moderne/ post – moderne, etc.) ; évolutions, relectures, etc. / *L'art et ses codes* : normes esthétiques, éthiques et sociales (licence, étiquette, canon, bienséance, tabou, etc.) ; termes axiologiques (grâce, brio, élégance, sobriété, tempérance, noblesse, vulgarité, sublime, etc.) ; les notions d'œuvre, de chef d'œuvre, de « grand œuvre ».
- Thématique « Arts, artistes, critiques, publics » : *L'art, l'artiste et le public* - représentations socioculturelles de l'art et de l'artiste (inutile ; nocif ; maudit ; génial ; inspiré ; fou) ; statut social (artiste solitaire ou membre d'un groupe artistique ; protégé, subventionné, etc.). Une carrière d'artiste. Représentations du public dans l'œuvre d'art. Catégories de publics (amateurs, dilettantes, initiés, etc.).

[L'ensemble de ses thématiques, lorsqu'elles sont mises en résonance avec la Fanfare de Copland, permettent de déplacer le focus de l'analyse musicale structuraliste vers le triptyque sociologique de l'étude d'une œuvre qui s'étend de la création à la réception, en passant par la diffusion⁵. Ainsi, nous pouvons chercher à expliquer les composantes musicales de l'œuvre par l'étude factuelle du contexte compositionnel.]

⁴ Aaron Copland, *Fanfare for the Common Man. Piano Sketches*, Library of Congress, don d'Aaron Copland du 21 décembre 1965, <http://www.loc.gov/index.html>, page consultée le 24 mars 2010.

⁵ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Hautes Etudes-Gallimard-Seuil, 2009, 670 p.

L'observation de ces différentes thématiques et les pistes de réflexion qu'elles engendrent, concordent finalement à l'étude de la génétique de l'œuvre⁶. En effet, ces différents angles d'attaque permettent ainsi, lors de leur traitement systématique, de reconstruire les différentes étapes de la création de la *Fanfare for the Common Man* d'Aaron Copland aboutissant à la naissance d'une œuvre autonome. En d'autres termes, nous étudions la notion de "processus de création".

Ce sera donc ici le propos de la première partie de notre exposé. C'est-à-dire, une reconstitution, aussi précise que nos objets d'étude le permettent, de l'ensemble des étapes de la réalisation d'une œuvre. Ces différents moments de la création musicale se trouvent notamment étudiés dans le champ de la psychologie par des auteurs tels que Clitheroe, Stokols et Zmuidzinas qui repèrent quatre phases de création : la reconnaissance d'une réponse à un stimulus, la génération d'un produit créatif (processus, idée, objet, etc.), l'adoption d'un produit en organisant la prise de décision et la diffusion opérationnelle d'un produit à travers l'organisation⁷.

Dans le champ de la sociologie, la notion du "processus de création" semble être traitée de manière différente. Suzanne Lemieux, Sociologue à l'université Laurentienne, met l'accent, dans son article « Le processus de création chez les artistes francophones et anglophones de la région de Sudbury »⁸, l'acte social de la création quelles que soient les différences de langue et de discipline. Pour ce faire, son étude, dont les résultats parurent en 2005 dans les *Actes de la 11^e journée Sciences et Savoirs*, se porte sur l'analyse des réponses de dix créateurs de spécialités différentes (musique, poésie, art dramatique, peinture...) à une interview composée de treize questions identiques. La concordance, voir la similitude des réponses entre les différents sondés est édifiante. Cette étude montre ainsi une volonté de l'artiste d'exister socialement, et que cette volonté paraît être le fondement de la démarche créatrice. Elle précise dans ses conclusions ceci : « L'artiste veut acquérir de l'importance, être désiré, nommé et renommé. Il crée pour être éternel, pour laisser des traces de son passage sur terre. Par l'approbation des autres, l'artiste peut identifier son soi ; mais, il n'y a de soi que parmi les autres. L'œuvre fait partie d'un phénomène communicationnel qui a besoin non seulement d'un émetteur, mais aussi d'un récepteur. Et ce récepteur influencera à son tour la démarche du créateur par l'accueil qu'il réservera à son œuvre. Le créateur ne peut faire totalement abstraction de la réception critique de son travail. La création intemporelle et hors de la dimension sociale n'existe pas. Songeons à l'importance de la censure (et même de l'autocensure), du climat politique, des convictions religieuses, de la micro-culture familiale, etc. Avant même d'être pensée, l'œuvre est déjà déterminée par les conditions sociales dans lesquelles œuvre l'artiste.⁹ » Par ses conclusions, Suzanne Lemieux, nous pousse à penser que si Copland, par sa position d'individu social, respecte le schéma créatif analysé, nous ne pouvons dissocier l'analyse musicale proprement dite de l'œuvre d'une exploration du contexte dans laquelle celle-ci se mut.

C'est pourquoi, avant que Boris ne réalise la synthèse des analyses musicales réalisées sur cette œuvre, il nous semblait important de définir dans un premier temps les contours de la création de cette *Fanfare for the common man*, permettant ainsi de découvrir d'une part l'atelier d'Aaron Copland, mais aussi d'autre part par extrapolation l'univers de la Fanfare, ses lieux communs, son origine et ses résonances dans les différents répertoires. Donnant ainsi aux collègues, membres du jury au baccalauréat 2010, des pistes d'œuvres périphériques, mais aussi des pistes de questionnement pour l'entretien avec les candidats.

⁶ Musurgia, *Analyse et Pratiques Musicales*, « La génétique des œuvres », vol. VI, n°1, 1999.

⁷ H. C. Clitheroe Jr., Daniel Stokols et Mary Zmuidzinas, *Conceptualizing the context of environment and behavior*, *Journal of Environmental Psychology*, vol. 18, no 1, 1998, p. 103-112.

⁸ Suzanne Lemieux, « Le processus de création chez les artistes francophones et anglophones de la région de Sudbury », in *Actes de la 11^e Journée Sciences et Savoirs*, sous la dir. de Micheline Tremblay, Sylvie Lafortune et Patrice Sawyer, ON : Acfas-Sudbury, 2005, Sudbury, p. 119-130.

⁹ Ibid. p.120.

1. Le choix d'un titre, la construction d'une œuvre – l'atelier du compositeur :

1.1. La commande, genèse de l'œuvre :

Le déclencheur à la fabrication d'une nouvelle œuvre musicale est selon Gilbert Amy lié le plus souvent à une motivation économique de la part du compositeur¹⁰. En effet, ce dernier cherche le plus souvent à lier ses "inspirations" aux commandes ou aux demandes de ces éditeurs.

Le coût de l'exécution de ses œuvres, par la mobilisation d'un temps incompressible que nécessite sa conception, la réalisation des copies du conducteur et des parties séparées, l'achat du matériel papier, la réunion des interprètes, etc., poussent le compositeur à s'appuyer la plupart du temps sur une demande entraînant d'une manière quasi systématique une rétribution financière couvrant la création, la réalisation et la diffusion de l'œuvre nouvelle ; mais aussi, comme le démontrait Suzanne Lemieux, une reconnaissance de ce travail par le public et/ou par ses pairs.

Ce discours de la marchandisation de l'art est théorisé notamment par le sociologue et musicologue allemand Théodor Adorno. Pierre-Michel Menger résume sa thèse dans l'introduction de son ouvrage : « *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine* »¹¹ : « L'œuvre d'art est tout à la fois une réalité autonome, obéissant à des lois internes d'évolution du langage et des matériaux de l'art, et un produit social mis en circulation, consommé, une marchandise et, à ce titre, un véhicule de l'idéologie dominante, alors que son autonomie lui confère précisément la capacité d'exprimer, par élaboration formelle, les contradictions de la société capitaliste, de protester contre toute domination aliénante, d'afficher son inutilité radicale dans un monde soumis au profit et à la rationalité utilitariste. »

A la lecture de cette thèse, on observe l'une des caractéristiques du champ sociologique qui est de développer des outils d'analyse modélisant, permettant de comprendre des phénomènes qui se répètent dans le temps. Ainsi, on peut tenter d'appliquer ce schéma à l'œuvre de Copland, la *Fanfare for the Common Man*. Cette pièce serait donc un tout, synthétisant, pour un instant "t", le langage de son compositeur et symbolisant ses pulsions créatrices, mais elle serait aussi le fruit des rencontres, du parcours, des besoins et de l'environnement de son créateur. Celui-ci serait donc baigner dans des modèles d'une part, et des dynamiques sociales d'autre part qui donneraient naissance à une pièce musicale en vase clôt.

On peut donc, à présent, chercher à identifier les motivations et les préoccupations, d'une part esthétique et d'autre part économique, de Copland en 1942, lorsqu'il décide de débiter la composition de sa fanfare.

Celle-ci est une commande du compositeur et chef d'orchestre britannique, Sir Eugène Goossens¹² (26 mai 1893, à Londres – 13 juin 1962, à Hillingdon). Ce dernier, est une figure marquante de la création contemporaine anglo-saxonne de la première moitié du XXe siècle. Après avoir effectué des débuts de chef d'orchestre en 1912 avec l'orchestre des Proms¹³, où il dirige l'une de ses œuvres, il donne la première anglaise du *Sacre du Printemps* en 1921. En 1931, il devient le directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Cincinnati, poste qu'il occupera jusqu'à la sortie de la guerre en 1946. Il cherche à inscrire sa carrière de chef d'orchestre et de compositeur dans celle

¹⁰ Entrevue avec Gilbert Amy dans la classe d'Histoire de la Musique du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris du jeudi 25 mars 2010.

¹¹ Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Collection Harmonique, Flammarion, 1985, Paris, pp. 12-18.

¹² Alain Pâris, « Goossens, Sir Eugène », Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900.

¹³ Les Proms sont des concerts promenades institués dans la seconde moitié du XIXe siècle où le public vient écouter entre-autre des œuvres légères ou du répertoire le dimanche après-midi.

de ses contemporains et de leur préoccupation. Il crée entre-autre des Arnold Bax tel que *The Happy Forest* dont il est dédicataire en 1926, mais aussi la *Bacchanale* de Jacques Ibert en 1956.



Sir Eugène Goossens

Ainsi, Goossens ne pourra faire abstraction, à partir de 1940, du conflit mondial qui secoue ses pairs. Et le concept de "war effort" prendra alors chez lui tout son sens.

1.1.1. L'effort de guerre

La notion d'effort de guerre est une mobilisation sociale et industrielle visant à subvenir aux besoins militaires d'un État lors d'un conflit armé. Il affecte toute l'économie, à travers une réorientation du système industriel vers la production d'armes ou de matériel nécessaire à la poursuite des combats¹⁴.

Quelle place la musique et les compositeurs peuvent-ils alors occuper dans le paysage social et économique d'une nation en guerre ? Cette question a été étudiée par la musicologue américaine Regina M. Sweeney dans son ouvrage : *Singing Our Way to Victory*. Ce livre porte essentiellement sur l'observation de la situation des politiques culturelles et musicales en France pendant la grande guerre¹⁵. Les mécanismes observés peuvent être, selon l'auteur, généralisés à l'ensemble des politiques culturelles aux cours des différentes guerres du XXe siècle. En période de conflit, les sociétés se divisent en deux entités distinctes : les civils d'une part et les militaires d'autre part. Chacun de ces groupes développent alors leurs propres référentiels culturels, faisant le plus souvent, pendant la durée des hostilités, abstraction de leurs origines sociales. En effet, les distinctions sociologiques, qui en temps de paix sont définies par des critères culturels, économiques et politiques, laisse la place à des mécaniques sociales et culturelles différentes. Ainsi, les militaires, constitués de toutes les couches de la société, développent en temps de guerre une culture commune, mélangeant les répertoires. Les élites et les masses populaires se retrouvent alors dans des œuvres galvanisant leur patriotisme et leur courage. On note alors une grande porosité des esthétiques, nourrissant un art de circonstance : la "musique militarisée".

¹⁴ Contributeurs Wikipédia, "L'effort de guerre", *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, page consultée le 31 mars 2010, http://fr.wikipedia.org/wiki/Effort_de_guerre

¹⁵ Regina M. Sweeney, *Singing Our Way to Victory. French Cultural Politics and Music during the Great War*, Wesleyan University Press, 2001, 368 pp.

Ce répertoire particulier, destiné aux soldats, se diffuse, selon Sweeney, par ces derniers lorsqu'ils sont en permission à l'arrière. Sans doute par solidarité et par empathie, les civils s'approprient ces codes esthétiques, développant à leur tour des sentiments nationaux, les incitant à participer à leur manière à l'effort de guerre.

Ce patriotisme, ou en tout cas, cette volonté de participer à sa manière à la deuxième guerre mondiale, se trouve fortement ancré dans la correspondance d'Aaron Copland¹⁶. Celui-ci semble cependant hésiter pendant l'année 1942, entre la stature de militaire et celle de civil. Cette réflexion est liée à sa crainte de devoir laisser de côté, s'il s'engage, son activité de compositeur. Il exprime ses doutes notamment dans une lettre du 3 septembre 1942, destinée à Harold Spivacke¹⁷ :

To Harold Spivacke,
Sept. 3, 1942

Dear Harold,

Your letter cheered me up considerably - I mean the part about composers in the army being given time for composing. You can't imagine how right I hope you are. But I should warn you that composing to me means a private room with a piano and some consecutive time for writing. (Unlike Beethoven and Hindemith I don't work in the fields.) If the army can provide that, its setup is even more intricate than I thought. Well anyway, I'm only too happy to take your word for it that army life and composing are not incompatible.

I am returning to New York next week. I'll be seeing Martha Graham in N.Y., and as soon as I get a clearer picture of what she plans to do for you I'll write you an official letter to settle up the matter of the Coolidge Commission. I'm quite willing to go through the making arrangements for the commission, always assuming that it can be carried out - army life permitting.

In the meantime I hope you will do whatever you can to press for action in the matter of my personnel questionnaire for a commission of another sort.

Your cordially,
Aaron Copland

Pour Harold Spivacke,
3 septembre 1942

Cher Harold,

Votre lettre m'a considérablement remonté le moral - surtout la partie sur les compositeurs dans l'armée, à qui l'on donnait du temps pour composer. Vous ne pouvez pas imaginer à quel point j'espère que vous avez raison. Mais je dois vous avertir que la composition selon moi est de disposer d'une pièce privée avec un piano et beaucoup de temps pour écrire. (Contrairement à Beethoven et à Hindemith, je ne travaille pas dans les champs.) Si l'armée peut me fournir cela, c'est une organisation encore plus complexe que je pensais. Enfin de toute façon, je suis très heureux de croire vos paroles, c'est-à-dire que la vie militaire et la vie de compositeur ne sont pas incompatibles.

Je retourne à New York la semaine prochaine. Je vais voir Martha Graham à New York, et dès que j'aurai une image plus claire de ce qu'elle envisage de faire pour vous, je vous écrirai une lettre officielle afin de régler la question de la Commission Coolidge. Je suis tout à fait prêt à prendre mes dispositions pour la Commission, à condition qu'elle puisse être menée à son terme, si la vie militaire le permet.

En attendant, j'espère que vous ferez tout votre possible pour appuyer mon questionnaire lors de la commission.

Votre dévoué,
Aaron Copland

Pourquoi ce discours ? Copland envisage dans une lettre du 21 août 1942, d'arrêter la composition pour se rendre utile à l'effort de guerre américain. Harold Spivacke semble en retour lui proposer de rejoindre l'armée, car selon lui, les compositeurs ont le temps d'y poursuivre leur activité créatrice, tout en réalisant leur devoir. A la fin de l'été 1942, Copland se résout à honorer son service militaire, malgré ses réticences initiales. En effet, sa conception de l'écriture musicale est en

¹⁶ Elizabeth B. Crist et Wayne Shirley, *The selected correspondence of Aaron Copland*, Yale University Press, 2006, p. 145

¹⁷ Harold Spivacke est directeur du département de la musique de la bibliothèque du Congrès à Washington à partir de 1937.

décalage totale avec sa vision de la situation des musiciens servants sous les drapeaux. On remarque dans ce texte, le clivage de Copland entre ses convictions et la noblesse de son métier, en citant de grands aînés. Il considère la composition comme un travail de longue haleine, où son environnement et ses outils sont indispensables à la genèse d'une œuvre.



Figure 1 : Lithographie parue dans le journal musical "Almanach der Musikgesellschaft" édité à Zürich en 1834 et représentant Ludwig van Beethoven composant la "Symphonie Pastorale".

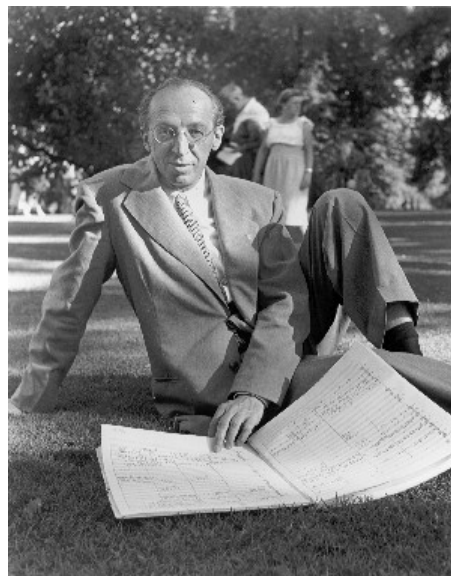


Figure 2 : Aaron Copland

Malgré ses écrits, tentant de se détacher de l'atelier Beethovénien, il reproduit lui aussi l'imagerie des modèles. Par cette observation des images¹⁸, on relève ici l'ancrage profond de Copland dans les traditions et les représentations de sa profession depuis le début du 19^e siècle. D'où ces incertitudes et son manque d'enthousiasme pour la chose militaire. Ces convictions patriotiques

¹⁸ Ce travail sur l'étude des photographies est ici appuyé par la méthodologie de l'observation des iconographies musicales instituées par Florence Gétéreau, directrice du département de recherche en « Organologie et Iconographie musicale » au CNRS.

seront toutefois les plus fortes. En outre, si l'on rappelle ici la thèse de Sweeney¹⁹, l'individu et donc par ricochet le musicien, est obligé de se positionner dans un contexte de guerre. Et celui-ci se verra absorber, mais aussi fabriquer la culture commune par la composition de « musique militarisée ».

Ainsi, la commande d'une Fanfare par Goossens tombe, dans l'état d'esprit de Copland qui est le sien en 1942, à point nommé. Cette composition sera une des manifestations artistiques de son engagement.

Sir Eugène Goossens choisit quant à lui de rester un civil participant, de l'arrière, à l'effort de guerre. Il choisit de commander un ensemble de dix-huit fanfares, dont le but est d'ouvrir les concerts de la saison musicale de 1942 - 1943. Cette initiative fut décrite par un article du Time Magazine datant du 26 juillet 1943²⁰ :

It all started last summer when Conductor Eugene Goossens of the Cincinnati Symphony gazed into the blue vacation waters off the Maine coast. What could he do in the war effort? What music would forward the spirit of the times? At length Conductor Goossens wrote to 26 modern composers asking for instrumental flourishes of the sort known as fanfares. Nineteen responded. Six Goossens fanfares are now being played by the NBC Orchestra in six weekly broadcasts of Music at War.* They are Morton Gould's Fanfare for Freedom; Henry Cowell's Fanfare for the Forces of Our Latin-American Allies; Paul Creston's Fanfare for Paratroopers; Felix Borowski's Fanfare for American Soldiers; Leo Sowerby's Fanfare for Airmen; Goossens' Fanfare for the Merchant Marine.

Sennets and Tuckets. Technically, a fanfare is a brief passage (from two to 25 seconds) for brasses, employed as an attention-getter for what follows. The Goossens fanfares, however, are more elaborate compositions, some scored for full orchestra, running as long as three minutes. Most of them explore themes suggested by their titles—Cowell's, for example, uses a Mexican air. Fanfare, a French word of possible Moorish derivation, is allied to the Elizabethan stage directions sennet (also senet, sennate, cynet, signet, signate) and tucket, both indicating musical flourishes. There are no musical samples extant of sennets and tuckets. Sennet may have derived from "seven," perhaps meant a seven-note trumpet call. Tucket most probably stems from the Italian toccata (meaning a touch), and in all likelihood originally signified a drum sound.

Great composers have not neglected the fanfare. Johann Sebastian Bach wrote one for four trumpets in the Christmas Cantata. Beethoven followed the traditional military style of trumpets in unison in Fidelia. Other flourishes are found in Handel, Schumann, Mendelssohn.

* NBC's New York studio, July 8—Aug. 12, 1:30-12 p.m.

Tout a commencé l'été dernier quand Eugene Goossens, directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Cincinnati regardait dans les eaux bleues au large de la côte du Maine. Que pouvait-il faire pour participer à l'effort de guerre ? Quelle musique serait dans l'esprit de l'époque? A la fin, le chef d'orchestre Goossens a écrit à 26 compositeurs modernes demandant des œuvres instrumentales de l'espèce connue sous le nom fanfares. Dix-neuf ont répondu. Six fanfares Goossens sont actuellement jouées par l'Orchestre de la NBC à six émissions hebdomadaires de la musique à la guerre .* Ils sont Fanfare Morton Gould pour la liberté; Fanfare Henry Cowell pour les forces de nos alliés latino-américains; Fanfare Paul Creston pour parachutistes; Félix Borowski Fanfare pour les soldats américains; Fanfare Leo Sowerby pour aviateurs; Fanfare Goossens »pour la Marine marchande.

Sennets et Tuckets. Techniquement, une fanfare est un bref passage (de deux à 25 secondes) pour les cuivres, employée en qualité d'attention-getter pour la suite. Les fanfares de Goossens, cependant, sont des compositions plus élaborées, certaines ont été jouées pour orchestre complet, ouverte aussi longtemps que trois minutes. La plupart d'entre elles explorent des thèmes suggérés par les titres—Cowell, par exemple, utilise un air mexicain. Fanfare, un mot français de dérivation maure est possible, est allié à la Sennet Elizabethan Stage Directions (également Senet, sennate CYNET, cachet, de déterminé) et Tucket, les deux indiquant fleurit musicale. Il n'y a pas conservé d'échantillons musicaux et Sennets Tuckets. Sennet

¹⁹ Regina M. Sweeney, *Singing Our Way to Victory. French Cultural Politics and Music during the Great War*, Wesleyan University Press, 2001, 368 pp.

²⁰ "Music : Let the Trumpets Sound", Time Magazine du lundi 26 juillet 1943, page consultée le 09 mars 2010, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,802894,00.html>.

mai ont tirés de «sept», signifie peut-être un cycle de sept trompette note. Tucket probablement découle de la Toccata italien (ce qui signifie une touche), et selon toute vraisemblance à l'origine signifié un coup de tambour.

Grands compositeurs n'ont pas négligé la fanfare. Johann Sebastian Bach a écrit une pour quatre trompettes dans la Cantate de Noël. Beethoven suivi le style militaire traditionnelle des trompettes à l'unisson dans Fidelio. Fleurit autres se retrouvent dans Haendel, Schumann, Mendelssohn.

* NBC's studio à New York, Juillet 8-août 12, 1:30-12 p.m.

1.1.2. Les Fanfares commandées par Goossens

Cet article du Time's Magazine sur les commandes de fanfare de l'orchestre de Cincinnati révèle l'écriture de 19 pièces. Cependant, en observant le tableau ci-dessous, relevant les fanfares créées par l'orchestre et leur date de première exécution, on observe la présence de seulement 18 fanfares.

Liste des fanfares commandée par Goossens pour la saison musicale 1942-1943 de l'orchestre symphonique de Cincinnati (Ohio) et dates de leur création²¹ :

1. *A Fanfare for Airmen* de Bernard Wagenaar, 9 octobre 1942
2. *A Fanfare for Russia* de Deems Taylor, 16 octobre 1942.
3. *A Fanfare for the Fighting French* de Walter Piston, 23 octobre 1942.
4. *A Fanfare to the Forces of our Latin-American Allies* de Henry Cowell, 30 octobre 1942.
5. *A Fanfare for Friends* de Daniel Gregory Mason, 6 novembre 1942.
6. *A Fanfare for Paratroopers* de Paul Creston, 27 novembre 1942.
7. *Fanfare de la Liberté* de Darius Milhaud, 11 décembre 1942.
8. *A Fanfare for American Heroes* de William Grant Still, 18 décembre 1942.
9. *Fanfare for France* de Virgil Thomson, 15 janvier 1943.
10. *Fanfare for Freedom* de Morton Gould, 22 janvier 1943.
11. *Fanfare for Airmen* de Leo Sowerby, 29 janvier 1943.
12. *Fanfare for Poland* de Harl McDonald, 5 février 1943.
13. *Fanfare for Commandos* de Bernard Rogers, 20 février 1943
14. *Fanfare for the Medical Corps* d'Anis Fuleihan, 26 février 1943.
15. *Fanfare for the American Soldier* de Felix Borowski, 5 mars 1943.
16. *Fanfare for the Common Man* d'Aaron Copland, 12 mars 1943.
17. *Fanfare for the Signal Corps* d'Howard Hanson, 2 avril 1943.
18. *Fanfare for the Merchant Marine* d'Eugene Goossens, 16 avril 1943

La lecture de ce tableau, nous est riche d'enseignement. Outre l'observation que toutes les créations ont lieu un vendredi, on remarque que les titres de ces 18 pièces se composent toutes du terme de fanfare. De plus elles ont toutes un complément à leur titre. Celui-ci rend hommage soit à un pays allié alors occupé – la Russie, la Pologne, la France – soit à un corps de métier de l'armée – l'aviation, les parachutistes, les commandos, le génie, la marine marchande – ou enfin le concept de liberté qui est souligné. On voit donc une grande unité de titre et une grande homogénéité des préoccupations des compositeurs. On peut ici se poser trois questions. Est-ce que cette unité de nom est liée au cahier des charges des commandes ? Peut-on imaginer alors une esthétique commune ? Voit-on alors la naissance, ou tout du moins la continuité, d'un genre au même titre que la symphonie ou l'opéra ?

Pour répondre à la première question, il semble que ce soit une demande du commanditaire de souligner le titre fanfare avec un terme patriotique : « Mon idée est de faire de ces fanfares une contribution vibrante et significative à l'effort de guerre. Je vous suggère donc de donner à votre fanfare un titre tel que *Fanfare pour les soldats*, ou *Fanfare pour les aviateurs*, ou *Fanfare pour les*

²¹ PLEFEVRE, "Fanfare, Please", *Pacific Symphony Blog*, <http://pacificsymphonyblog.org/?p=45>, page consultée le 10 mars 2010

marins – ou quelque en-tête de ce genre... Je vous demande cela dans un esprit de camaraderie amicale et je vous supplie de le faire pour une cause que nous avons tous à cœur²². »

Quant à la deuxième question, il est possible de trouver des éléments de réponse grâce à l'écoute de quelques-unes de ces fanfares. Si on les entend avec les outils d'analyse contextuelle développés par Sweeney, c'est-à-dire si l'on considère que le contexte de guerre entraîne la constitution d'un genre hybride où cohabite des esthétiques savantes et populaires, nous pourrions donc, après avoir tenté de relever des points communs entre ces œuvres, identifier une esthétique qui devrait correspondre à des modèles et des besoins identitaires forts, voir supérieur aux spécificités syntaxique de chaque compositeur.

- 🔊 Ecoute n°3 : *Fanfare for the Medical Corps* d'Anis Fuleihan par l'Orchestre Philharmonique de Londres dirigé par Jorge Mester.
- 🔊 Ecoute n°4 : *Fanfare for the Signal Corps* d'Howard Hanson par l'Orchestre Philharmonique de Londres dirigé par Jorge Mester.
- 🔊 Ecoute n°5 : *Fanfare for the Airmen* de Bernard Wagenaar par l'Orchestre Philharmonique de Londres dirigé par Jorge Mester.
- 🔊 Ecoute n°6 : *Fanfare for Paratroopers* de Paul Creston par l'Orchestre Philharmonique de Londres dirigé par Jorge Mester.

Observation du tableau 1 de l'annexe 1 :

	<i>Fanfare for the Medical Corps</i> d'Anis Fuleihan	<i>Fanfare for the Signal Corps</i> d'Howard Hanson	<i>Fanfare for the Airmen</i> de Bernard Wagenaar	<i>Fanfare for Paratroopers</i> de Paul Creston
La nomenclature	3 trompettes 4 cors 3 trombones 1 tuba	3 trompettes 4 cors 3 trombones 1 tuba 1 timbalier 1 caisse claire	3 trompettes 4 cors 3 trombones 1 tuba 1 timbalier 1 caisse claire	3 trompettes 4 cors 3 trombones 1 tuba 1 paire de cymbale 1 caisse claire
Le tempo	Noir = 60 environ	Noir = 100 environ	Noir = 120 environ	Noir = 100 environ
La durée	1 minute 24 secondes	1 minute et 2 secondes	51 secondes	1 minute et 1 seconde
Le matériau mélodique	Tonalité de Mi Majeur : La mélodie de trompette utilise les harmoniques de mi. Motif répétitif.	Tonalité de Do Majeur : Motif mélodique sur une note répétée basé sur les harmoniques de Do	Tonalité de Fa Majeur : Motif mélodique répétitif construit en quinte juste, lui donnant un côté archaïque.	Tonalité de La Majeur : Mélodie toujours répétitive où les différents instruments sont à la 5 th ou à la 4 th .
Le matériau rythmique	Utilisation du triplet de doubles pour les motifs mélodiques. Accompagnement en croches avec rythme de marche militaire.	Utilisation permanente du triplet de doubles. Le rythme est ici le moteur de cette courte pièce.	Utilisation du triplet de doubles pour les motifs mélodiques. Présence de rythmes syncopés.	Utilisation du triplet de doubles pour les motifs mélodiques. Présence de rythmes syncopés.
Le motif principal				
L'écriture	Alternance d'un traitement en contrepoint du motif initial et d'accord de l'ensemble de cuivres en homorythmie.	Travail sur l'accumulation. La dynamique est un grand crescendo. Les cuivres sont en homorythmie.	Une écriture toujours très homorythmique où le motif mélodique débouche toujours sur un accord.	Les cuivres et les percussions sont en permanence en homorythmie.
Particularités de l'œuvre	La pièce s'ouvre sur la présentation du motif principal de l'œuvre par une trompette en solo. Élément proche d'un traitement mélodique de la sonnerie.	L'œuvre est introduite par une marche tambour jouée aux percussions. Puis les cuivres construisent progressivement un accord.	Une introduction à la caisse claire qui réalise un roulement. Avec une esthétique très consonante.	Cette fanfare est construite sur une seule idée thématique. Le motif mélodico-rythmique se promène dans des univers harmonique lointain.

A travers l'étude de ces quelques Fanfares, nous identifions de nombreux points de convergences esthétiques de la part de compositeurs ayant pourtant des langages musicaux différents. Tout d'abord, les pièces sont toutes destinées au même effectif de cuivres (lié sans doute

²² Crist Elizabeth B., *Music for the common man. Aaron Copland during the depression an War*, in Louis Delpech, "Fanfare for the Common Man. Une fanfare dans la guerre", *Aaron Copland - Appalachian Spring - Fanfare for the common man*, Centre National de Documentation Pédagogique, 2009, p. 65.

à l'orchestre pour qui est destinée la commande). Elles sont toutes d'une durée relativement courte. Le rythme joue un rôle prépondérant dans la construction de l'œuvre, on peut dégager la prééminence du triolet de doubles qui marque profondément l'ensemble des pièces. Le traitement homorythmique des différentes voix est aussi l'une des caractéristiques de ces œuvres. La consonance, notamment les rapports de quinte et de quarte juste, est transversale, seul les parcours harmonique sortent parfois des sentiers battus. Et enfin, on constate que les compositeurs utilisent les caractéristiques organologiques des instruments de la famille des cuivres. En effet, les thèmes sont la plupart du temps issus des harmoniques naturels de l'instrument.

Ainsi les compositeurs semblent suivre un modèle, où plutôt, une représentation de la Fanfare qui leur est commune. On peut ainsi s'interroger sur ces représentations sonores d'une fanfare, auxquels les compositeurs font allégeances, on peut en d'autres termes se demander d'où viennent leurs modèles.

1.2. La fanfare, la définition d'un genre.

1.2.1. Une définition protéiforme.

Pour ce faire, il nous semblait dans un premier temps intéressant d'identifier ce que l'on entend par le mot fanfare. Pour cela, nous nous sommes appuyés sur la définition, l'évolution de celle-ci et ses contrariétés, dans plusieurs dictionnaires ou encyclopédie.

Dans un premier temps regardons, ce que la vulgate entend par le mot fanfare. Lisons la définition contemporaine du Larousse²³.

Fanfare n.f. (orig. onomat.). 1. Orchestre composé de cuivres. 2. Concert de cuivres. – *Spécial*. Musique militaire à base d'instruments de cuivre. 3. *En fanfare* : bruyant ; bruyamment. *Une arrivée en fanfare*. 4. VENER. Sonnerie de trompe pour lancer le cerf.

Quant aux définitions musicologiques, nous vous en proposons pour notre étude trois versions différentes. Deux sont en langues française et la dernière en anglais. La première est le fruit du travail de Frédéric Robert et Joël-Marie Fauquet dans le *Dictionnaire de la musique en France au 19^e siècle*. Le terme de fanfare se voit attribuer dans cet ouvrage deux entrées : celle de "fanfare"²⁴ et celle de "fanfare de scène"²⁵.

Fanfare : Pris dans un sens strictement militaire, le mot fanfare désigne à partir du Consulat une pièce éclatante et brève, ne portant pas toujours ce titre, mais aussi ceux de marche, de valse, de polonaise, et confiée à trois ou quatre trompette en Mi bémol (sans pistons) avec ou sans timbales. Ces formations appelées batterie-fanfare et surtout en usage dans les troupes à cheval, se seront jointes pratiquement jusqu'à nos jours aux orchestres d'harmonie, militaire ou civils. C'est à D. Buhl, M.-J. Gebauer et G.-F. Fuchs qu'on devra les premières de ces fanfares généralement groupées dans des suites. Parmi les marches de cavalerie signées d'éminents compositeurs, on mentionnera celle de F. Bazin (*Marche militaire pour musique de cavalerie*, 1856) et de C. Gounod (*Marche-fanfare pour le 12^e Hussard*, 1877) – A. Bruneau devant recourir à cet ensemble pour l'accompagnement d'un chœur d'homme dans son *Hymne du 9^e Dragon* (1887). Quant à la fanfare-saxhorns, elle aura vu le jour après 1845 suite à l'adoption des instruments de Sax (saxophones et saxhorns) pour les orchestres d'harmonie. Ces deux familles s'uniront dans ces nouveaux ensembles aux cuivres (avec ou sans batterie) en l'absence des petits bois et des clarinettes. C'est à une formation voisine que Vincent d'Indy aura recours pour son orchestration avec chœur d'hommes ou chœur mixte de *Vive Henri IV !* (1909).

²³ "Fanfare", Le petit Larousse illustré, 2004, Larousse, p.453

²⁴ Frédéric Robert, "Fanfare", *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2003, p.454

²⁵ Frédéric Robert et Joël-Marie Fauquet, "Fanfare de scène, de concert, d'église", *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2003, p.454

Fanfare de scène, de concert, d'église : Nombreuses auront été les fanfares de scène dans le répertoire lyrique au point de nécessiter une organisation spéciale et de solliciter le concours d'instrumentistes extérieurs ou de chefs de musique comme G. Parès pour *Fervaal* de Vincent d'Indy.

La présence de la *banda militare* dans l'opéra italien jointe à la réorganisation des musiques régimentaires bénéficiant des importants progrès de la facture instrumentale des instruments de cuivre entre autres, allaient contribuer au développement et à l'usage des fanfares de théâtre associées au faste du grand opéra. Les compositeurs ; comme F. Halévy, Berlioz, Gounod, Thomas, Massenet, tirèrent parti de ces fanfares comme un élément de coloration et de spatialisation. La fanfare d'*Olympie* (1819) de Spontini composée de 8 trompettes, 4 cors, 3 trombones et 1 ophicléide, influença Berlioz pour celle qu'il plaça (avec des saxhorns) dans l'orchestration des *Troyens* (1863). L'une des fanfares les plus remarquables sera celle utilisée par Meyerbeer dans la marche du sacre du *Prophète* (1849) qui utilise les innovations d'A. Sax. Elle est écrite pour 17 saxhorns, 2 cornets à piston, 2 trompettes, 2 tambours militaires.

Les quatre orchestres de cuivre que Berlioz, après l'exemple donné par son maître Reicha, ajoute à l'orchestration sa Grande Messe des morts (1^{er} orchestre : 4 cornets, 4 trombones, 2 tubas ; 2^e et 3^e orchestres : 4 trompettes, 4 trombones ; 4^e orchestre : 4 trompettes, 4 trombones, 8 ophicléides) peuvent être considérés comme des fanfares d'église.

Parmi les fanfares que l'on recensera, cette fois, dans les musiques de scènes – fussent-elles moins nombreuses qu'au XXe siècle – on retiendra la « Fanfare des Kozaks » de Jules Massenet pour *L'Hetmann* de P. Déroulède (1877) (1^{ère} édition in D. Dondeyne et F. Robert, *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires*, 1969, 2^e édition, 1992).

L'abondant répertoire français des fanfares pour cuivres clairs détachés de l'orchestre symphonique (trompettes, cors, trombones et tuba avec ou sans batterie) date du début du XXe siècle. (Debussy, *Le martyr de Saint-Sébastien*, 1911 ; P. Dukas, *La Péri*, 1912) ; Quant au répertoire, également cher aux français, pour cuivres et orgue, on en trouvait les prémisses chez Gounod (Marche nuptiale pour trombone et orgue).

La deuxième définition de fanfare est issue du deuxième volume de l'encyclopédie de la Musique de Fasquelle²⁶. L'article est ici anonyme. Contrairement aux définitions précédentes, toutes les significations du mot fanfare sont sous le même item.

FANFARE. – 1. C'est un air de chasse, sonné à la trompe. Le répertoire traditionnel comporte une sonnerie pour chaque genre de chasse et pour chaque circonstance ; la *f. royale* date de Louis XV, la *petite royale* vaut pour le sanglier. La Saint-Hubert est une sonnerie qui va pour le 4 novembre, jour de la fête de ce saint. Le fond du répertoire est constitué par le *Recueil de fanfares pour la chasse, à une et à deux trompes* du marquis de Dampierre (XVIIIe s.). – 2. C'est aussi un air de musique militaire (en anglais : flourish). – 3. Dans la musique classique, c'est un passage qui est joué par les instruments de cuivre dans le style des airs de chasse ou des sonneries militaires (Lully, *Te Deum* ; Rameau, *Hyppolyte et Aricie, Castor et Pollux* ; Berlioz, *Les troyens* ; Wagner, *Tannhäuser, Tristan et Isolde* ; Verdi, *Aïda* etc.) – 4. On nomme encore *f.* un orchestre de cuivres, aux armées, que l'on distingue de l'harmonie, parce qu'il ne comprend que des instruments métalliques à embouchure et des instruments de percussion (cavalerie, chasseurs à pied). – 5. Par extension, on a tendance à employer ce mot pour désigner tous orchestres d'instruments à vent, depuis la Garde républicaine jusqu'aux harmonies de village.

La troisième définition est une définition anglo-saxonne, ce qui nous semblait opportun dans le cadre de notre travail. Pour cela nous avons choisi celle du troisième volume du *Grove's Dictionary of Music & Musicians*²⁷. Elle est sans doute de ces quatre définitions la plus complète :

FANFARE. (I) A decorative trumpet-sounding. The word is derived from the Spanish *fanfaria* ("noisy arrogance"), which itself is probably a metathesis of the Arabic *anfâr*, meaning "trumpet". That the name is causally bound up with its usage may be gleaned from Froissart, who tells us that when Edward III entered the harbor of Corunna in belligerent mood, it was with "trumpets and clarions sounding", his challenge being answered "by way of defiance, by the trumpets and clarions of the castle". Two centuries later we see the same thing in the Low Countries, where Sir Roger Williams deliberately took his trumpeters up to the enemy's lines and, by impudent trumpet fanfares, taunted the French to leave their strong position and come to battle. "Fanfares" or "flourishes" were more elaborate than "calls", although, unlike the latter, they did not necessarily have a recognized melodic outline. This feature, for

²⁶ Sous la direction de François Michel, *L'encyclopédie de la Musique, Tome II*, Fasquelle, 1959, Paris, p. 20.

²⁷ Eric Blom, "Fanfare", *Grove's Dictionary of Music & Musicians*, The Macmillian Press Ltd, 1976 (réédition de 1954), London, pp. 15-16.

ainsi, les marches, les polkas, les sonneries adoptent pour le grand public cette terminologie. Le mot "fanfare" est ainsi une expression fourretout, définissant les œuvres jouées la plupart du temps par la trompette et consort.

Par extension, la définition de fanfare va nommer les formations jouant des fanfares. On peut dans ces définitions en relever de plusieurs ordres :

- La batterie-fanfare
- La fanfare
- La fanfare de cuivres

Ces formations, malgré souvent le côté péjoratif de leur nomination, adoptent des nomenclatures très précises, indispensables dans le monde amateur pour participer aux concours orphéoniques²⁸. L'organisation de ces formations est en France, mais aussi en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, légiféré par les différents ministères de la guerre, de l'armée ou de la défense²⁹. Ces nomenclatures, liées à des besoins protocolaires et économiques, sont calqués dans le monde civil du fait de l'importance des orchestres militaires dans la formation de l'encadrement du monde amateur jusqu'aux années 1970. En effet, les chefs de musiques militaires, ou même certains musiciens du rang, se retrouvaient après leurs quinze ans de carrière, à se reconvertir dans des structures locales civiles appelées "société de musique". Ils reproduisaient dans leur société un modèle militaire – encadrement, nomenclature, répertoire³⁰ – calqué sur celui de la Garde Républicaine.

La première d'entre-elle est la batterie-fanfare. Celle-ci se compose d'instruments d'ordonnance – trompettes de cavalerie en mib, clairons en sib, trompettes basses, clairons basses, cors de chasse en mib – et parfois de saxhorn baryton et saxhorn basse. Mis à part les instruments de la famille des saxhorns, tous ces instruments ne comportent pas de pistons ; ils sont donc limités dans leur nombre de notes réalisables. Ils ne peuvent utiliser que des harmoniques soit de la fondamentale, mi bémol pour les trompettes et les cors, soit de si bémol, pour les clairons :

TROMPETTES

CLAIRON SI b

The image shows two musical staves. The first staff, titled 'TROMPETTES', shows a sequence of notes on a treble clef staff: SOL (red), DO, MI, SOL, SI bémol, DO, Ré, MI, FA, SOL, LA, SI, DO. The second staff, titled 'CLAIRON SI b', shows a sequence of notes: DO, SOL, DO, MI, SOL, (SI b, DO) in parentheses.


🔊 Ecoute n°7 : *Grande Fanfare* de Gioacchino Rossini par la Batterie-Fanfare de la musique des Gardiens de la Paix dirigé par Jean-Jacques Charles.

²⁸ GUMPLOWICZ (Philippe), *Les travaux d'Orphée : deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000)*. Harmonies, chorales, fanfares, Paris, Aubier, 1987, rééd. 2001.

²⁹ RAUCOULES (Armand), *De la musique et des militaires*, Somogy Ed. d'Art, 2008.

³⁰ Mathias Charton, *Le répertoire de la Fanfare « la Sirène » dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2009, 54p.

L'utilisation de cette formation et des instruments qui la composent, est dans un premier lieu de réaliser les sonneries réglementaire dans un cadre militaire, ou de chasse à cour.

 Ecoute n°8 : *Marche Consulaire* par la Batterie-Fanfare de la Garde républicaine dirigée par Georges Vilio.

Quant à la fanfare, elle adopte un panel d'instruments beaucoup plus vaste. Elle puise son origine dans les considérables avancées de la facture instrumentale du XIXe siècle.

En 1820, c'est la création des pistons pour le cornet en si bémol, qui est la première grande révolution technique pour les instruments à vent. Ce dernier devient alors, sous l'impulsion de Jean-Baptiste Arban³¹, l'instrument le plus véloce de la famille des cuivres, lui conférant l'une des meilleures places chez les orphéonistes. Le joueur de « pistons » se voit accorder prestige et reconnaissance par les autres musiciens de la fanfare.

Cette avancée technologique incite Adolphe Sax à développer à partir de 1841 toute une gamme d'instruments en cuivres de perce conique qui portera le nom de son inventeur : la famille des *saxhorns*. Elle se compose de sept instruments allant du bugle jusqu'au saxhorn contrebasse si bémol, en passant par le saxhorn alto, le saxhorn baryton, ou bien encore le saxhorn basse. Le principe de la perce conique, utilisé par Adolphe Sax, facilite grandement le trajet de l'air et donc son émission, rendant ainsi ces instruments beaucoup plus abordables techniquement aux musiciens occasionnels.

La contribution à la nomenclature de la Fanfare, par ce facteur belge, ne s'arrête pas aux saxhorns. A partir de 1846, il développe aussi la famille des saxophones dont l'étendue est égale à celle de l'orchestre symphonique.

Ces nouveaux instruments additionnés aux progrès de la facture instrumentale ainsi qu'au développement de nouveaux matériaux comme le maillechort – alliage de cuivres, de zinc et de nickel – rendent accessibles la pratique de la musique instrumentale à une population pour qui cet art leur était jusque là proscrite. En effet, la facilité de l'émission du son et le coût avantageux de ces instruments – du fait de leur production en masse – permettent aux classes populaires – dont le pouvoir d'achat augmente durant cette période – de les acquérir à moindre coût.

La nomenclature des Fanfares se précise durant la seconde moitié du XIXe siècle pour se soumettre à un effectif instrumental exact au début du XXe. En effet, si elles veulent concourir dans une catégorie destinée aux Fanfares, elles doivent impérativement se composer de saxhorns, de cornets à pistons, de trombones, de cors, de toutes la famille des saxophones, de sarrussophones et enfin de percussions. En outre, on constate, et ce n'est sans nul doute pas anodin, que cette nomenclature se trouve parfaitement adaptée aux exécutions en plein air.

Le nombre de participant peut être, selon les formations, considérable. La Fanfare de « La Sirène », pendant l'entre-deux-guerres se compose d'un effectif qui oscille entre 120 et 150 musiciens. En 1919, on compte lors de sa dix-septième Grande Audition Instrumentale cent-vingt-six musiciens. On note la présence de quatorze bugles solos, douze premiers bugles, cinq deuxième bugles, cinq troisième bugles, deux barytons solos, un premier baryton, un deuxième baryton, un alto solo, deux premiers altos, deux deuxième altos, deux troisième altos, treize basses, sept contrebasses, deux contrebasses à cordes, six cornets, six trompettes, seize trombones, sept cors, quatre sarrussophones, quinze saxophonistes et enfin trois percussionnistes.³²

Ces formations et leurs activités musicales connaissent un écho bienveillant chez des personnalités institutionnelles de renom. Ces derniers se rendent par exemple volontiers aux grandes auditions instrumentales artistiques et populaires de la Fanfare de « la Sirène », où par leur

³¹ ARBAN (Jean-Baptiste) ouvre la classe de cornet du conservatoire national de Paris en 1869. Il est l'auteur de la *Grande Méthode complète pour cornet à pistons et saxhorn* publié à Paris en 1864.

³² Programme, *17e Grande Audition Instrumentale Artistique et Populaire*, Paris, Imp. L. Porchy, 1919, archivé à la Sirène (20, rue Dareau 75014 Paris) – annexe V

présence, ils président la manifestation. Le 22 mars 1914, lors de la 16^e grande audition, le public de compose d'illustres musiciens, on reconnaît pêle-mêle dans l'assistance : Théodore Dubois, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Widor, Charpentier, Balay (Chef de la musique de la garde républicaine), Delmas, Parès, pour les plus illustres. En tout, on compte dans l'assistance onze prix de Rome, seize membres de la légion d'honneur, des professeurs du conservatoire...³³

En décembre 1938, le monde musical français se presse toujours autant aux concerts de la Sirène. Lors de la 55^e grande audition instrumentale : Rabaud, Février, Busser, Charpentier, Schmitt, Ducasse, Dupont, pas moins de vingt-quatre membres de la légion d'honneur sont présents parmi les trois-milles personnes dans le public.³⁴

On s'aperçoit, à la lecture de cette étude, de la connaissance infime que les compositeurs savants entretiennent avec les pratiques collectives amateurs et en particulier de celle de la Fanfare. Leur public est également sensible à cette formation. La Sirène est écoutée par plus de 3000 personnes lors de ces concerts au théâtre Huygens. L'élite parisienne se presse à ces concerts comme l'atteste la liste des membres d'honneur de l'orchestre. Ainsi, la volonté des compositeurs d'évoquer cette formation et par ricochet son répertoire dans leurs œuvres lyriques, est très forte, car le public partage avec eux ces lieux communs.

Les compositeurs, ne pouvant, dans leur production mettre en scène une telle foule de musiciens vont utiliser les vents de l'orchestre symphonique et en particulier le pupitre des cuivres pour évoquer ces fanfares dans des scènes de chasse, de plein air, de cérémonie etc. Ainsi les trompettes, les cors et les trombones se voient octroyer une fonction dramatique dans l'Opéra du XIX^e siècle.

- 🔊 Ecoute n°8 : « La Marche du sacre » - *Le Prophète* de Meyerbeer par l'orchestre philharmonique de Londres dirigé par Charles Mackerras.
- 🔊 Ecoute n°9 : « La Marche Troyenne » - *Les Troyens* d'Hector Berlioz par l'orchestre symphonique de Londres dirigé par Sir Colin Davis.
- 🔊 Ecoute n°10 : « La Marche Triomphale » - *Aida* de Giuseppe Verdi par l'orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Herbert von Karajan.

Cette recherche de l'authenticité, de la part des compositeurs dans les scènes dramatiques de leurs opéras, cherchant à reproduire des scènes de la vie quotidienne, marqué par la présence des fanfares, donnent ainsi naissance à un répertoire caractéristique répondant à des canons esthétiques, issus d'une part de la facture des instruments et d'autre part de leur utilisation sociale et fonctionnelle. On assiste donc au XIX^e siècle à la naissance d'un genre musical extrêmement bien défini et codifié, prenant son autonomie au cours du XX^e siècle comme l'atteste ces différents exemples sonores.

- 🔊 Ecoute n°11 : *La Fanfare précédent La Péri* de Paul Dukas par le grand ensemble de cuivres et percussions des hauts de France dirigé par Bernard Calmel.
- 🔊 Ecoute n°12 : *La Fanfare du Martyre de Saint-Sébastien* de Claude Debussy par le grand ensemble de cuivres et percussions des hauts de France dirigé par Bernard Calmel.


³³ *Programme de concert - 16^e Grande Audition Instrumentale Artistique et Populaire du dimanche 22 mars 1914*, Paris, Imp. L. Porchy

³⁴ *Programme de concert - 55^e Grande Audition Instrumentale Artistique et Populaire de décembre 1938*, Paris, Imp. L. Porchy


1.2.2. La diffusion d'un lieu commun

L'observation de cette codification esthétique de l'utilisation des cuivres par les compositeurs de musique savante donne naissance à un modèle clairement défini. Ce modèle, nourri de lieu commun, influence à son tour l'écriture des partitions destinées aux cuivres.

Il suffit pour s'en convaincre d'écouter le thème de trompette introduisant la 5^e symphonie de Mahler. La trompette solo est employée, par le compositeur, seule, avec des notes répétées sur un rythme en triolet de doubles et se déployant progressivement sur les notes d'un accord parfait de do dièse mineur. Nous voyons ici toutes les caractéristiques observés dans les sonneries.

 Ecoute n°13 : *Symphonie n°5* de Gustav Mahler par le grand ensemble de cuivres et percussions des hauts de France dirigé par Bernard Calmel.

La musique de film adopte à son tour cette utilisation de la fanfare, contribuant à perpétrer auprès du grand public ses lieux communs. Souvent utilisé pour contextualiser l'action, ou encore pour souligner l'environnement et le genre du film.

 Ecoute n°14 : *The Raiders' March* de John Williams par le grand ensemble de cuivres et percussions des hauts de France dirigé par Bernard Calmel.

Conclusion :

Copland en 1942, baigne dans l'ensemble de ces références musicales. Il ne peut, par son séjour à Paris et l'influence de Goossens, avoir fait abstraction dans la fabrication de son œuvre, soit par réaction, soit par imitation, des modèles de fanfare existants.

Ainsi, l'analyse de l'œuvre peut être éclaircie par cette observation de sa génétique. Le sentiment patriotique, et son implication dans un projet d'effort de guerre, ainsi que l'influence des anciens expliquent en grande partie les orientations musicales choisies par Copland dans sa *Fanfare for the Common Man*.