



**UNIVERSITÉ  
RENNES 2**

**La composition originale pour orchestre d'harmonie en France au  
XXI<sup>e</sup> siècle**

**Les exemples de Thierry Deleruyelle et Maxine Aulio**

Guillaume Cosset

*Sous la direction de Hervé Lacombe*

UFR Arts, Lettres, Communication  
Département Musique et Musicologie  
Mémoire de Master en Musicologie  
Année Universitaire 2023-2024



## Remerciements

Avant de débiter, je souhaite remercier mon directeur de recherches, Hervé Lacombe, pour l'intérêt qu'il a porté à mon sujet dès l'instant où je lui ai exposé mes idées. Ses conseils et ses encouragements, toujours bienveillants, m'ont permis de mettre en forme ce travail.

Ces remerciements s'étendent à tous les professeurs du département de musicologie de l'Université Rennes 2, souvent intéressés par ma démarche. Les échanges que nous avons eus pendant les cours et séminaires, leurs recommandations de lectures et leurs conseils avisés m'ont permis de développer mon sujet, ma méthode de travail, mes réflexions, pour me pousser dans mes recherches.

Ce travail n'aurait pas été aussi complet sans la participation des deux compositeurs étudiés dans mon mémoire. Il ne leur aura fallu que quelques heures pour répondre à mes sollicitations et accepter de faire partie de cette aventure. C'est pourquoi je me dois de remercier chaleureusement Maxine Aulio pour sa disponibilité et sa gentillesse lors de nos échanges. Les entretiens que nous avons menés furent remplis de savoir, d'anecdotes, et m'ont donné envie d'en apprendre toujours plus sur ce milieu que j'affectionne, faisant germer de nouvelles réflexions dans mon esprit. De même, je remercie Thierry Deleruyelle, que j'ai eu la chance de rencontrer lors d'une conférence à Tergniers (02) puis lors d'un week-end avec l'Ensemble Musical de Maillé pour la création de son œuvre *Impetus*. Nos échanges autour de sa vision du métier de compositeur pour orchestre d'harmonie m'ont permis de mieux apprivoiser cet environnement. J'espère sincèrement pouvoir croiser de nouveau la route de ces compositeurs et échanger avec eux pour de futurs travaux.

Je me dois tout naturellement de remercier mon orchestre de toujours, l'Ensemble Musical de Maillé, qui m'a donné envie d'approfondir mes connaissances sur l'orchestre d'harmonie. Les nombreux événements auxquels j'ai pu prendre part depuis mes dix ans au sein de cette merveilleuse association ont suscité des questionnements qui m'ont mené à cette recherche. Je garde notamment en mémoire notre superbe participation au Concours International d'orchestres d'harmonie *Flicorno d'Oro* en Italie en 2019, qui a été un point de bascule dans mon orientation personnelle. C'est sans aucun doute cet orchestre et ces événements qui ont fait naître dans mon esprit l'idée de ce mémoire. Je remercie ainsi particulièrement son président Christophe Roux, qui m'a également permis de faire mon stage de Master obligatoire au sein de l'association, tous les chefs d'orchestre que j'ai pu connaître dans cet ensemble, Vincent Dagbert, Victorien Garreau et Grégoire Tapin pour la transmission de la passion musicale qui les anime, ainsi que tous les membres de l'orchestre pour leur intérêt et leurs questionnements sur mon travail.

Je souhaite également remercier vivement Patrick Péronnet pour son important soutien dans mon travail. Notre rencontre lors de l'ECWO 2023 à Amiens a été, pour moi, un tournant de ce

mémoire. Dès nos premières discussions, il m'a partagé avec envie son grand savoir sur les ensembles à vent et son amour pour cette musique, amorçant de nombreuses réflexions dans ma quête de savoir. Suite à cet événement, il m'a envoyé de nombreuses publications personnelles qui m'ont été d'une grande aide et m'a incité à participer à d'autres manifestations musicales et musicologiques ayant pour objet central les ensembles à vent, amorçant de nombreuses rencontres avec des professionnels du milieu. Sa bienveillance et sa générosité se sont aussi manifestées lorsqu'il m'a proposé de relire mon travail, ce qui m'a permis d'affiner et de compléter mes idées.

Dans le prolongement de cela, je souhaite remercier l'Association Française pour l'Essor des Ensembles à Vent (AFEEV). Leur base de données sur les ensembles à vent a été capitale pour la constitution de ma bibliographie. De plus, en participant à quelques événements durant mon travail, j'ai eu la chance d'échanger avec de nombreux professionnels des orchestres à vent, qu'ils soient compositeurs, orchestrateurs, chefs d'orchestre, musiciens et musicologues, et qui m'ont tous incité à continuer mon travail. Je pense notamment à Laurent Arandel, Olivier Calmel, Philippe Ferro, Alexandre Kosmicki, Jean-Pierre Pommier, et bien d'autres. Ils ont été une importante source de motivation pour moi.

J'aimerais aussi adresser un mot à l'Orchestre d'Harmonie de Rennes que j'ai rejoint au début de mon Master et qui m'a permis de découvrir une autre approche de ces formations dans un milieu urbain. J'en profite pour remercier son chef d'orchestre David Nicolas pour toutes nos discussions musicales passionnées et ses conseils avisés.

Je voudrais remercier aussi mes camarades de promotion Margot, Léa et Marie pour nos échanges. J'ai été très heureux de partager ces deux années avec eux, pendant lesquelles nous nous sommes soutenus mutuellement.

Je souhaite également remercier ma famille pour leur aide. Je pense en premier lieu à mes parents, qui ont eu la gentillesse de prendre le temps de me relire et de toujours m'encourager, même lors de moments plus difficiles.

Enfin, je termine ces remerciements en m'adressant à Romane pour son soutien sans faille durant tout ce travail. Je la remercie d'avoir pris le temps de m'écouter et de me conseiller lorsque je lui ai fait part de mes doutes, mes angoisses, mais aussi lorsque j'ai vécu des moments magnifiques, en osant contacter les compositeurs que je souhaitais étudier et en allant à leur rencontre, donnant lieu à des débriefings de mes intenses week-ends musicaux. Elle est, pour moi, une source de motivation, un exemple, et je ne peux qu'être fier d'avoir un pilier comme elle dans ma vie.





## Introduction

L'orchestre d'harmonie a toujours occupé une place importante dans notre vie, berçant notre enfance musicale. L'Ensemble Musical de Maillé, dans lequel nous sommes entrés à l'âge de dix ans comme saxophoniste, constitue une seconde famille depuis de nombreuses années et nous a éduqués à un répertoire constitué de compositeurs spécialisés. Les différents événements auxquels nous avons participé grâce à cette association nous ont donné envie d'en découvrir davantage sur cette pratique méconnue. Le manque d'enseignement portant sur cette formation liée à une pratique particulière de la musique et sur son environnement dans les différents établissements d'enseignement musical que nous avons fréquentés nous posait question et nous a donné l'idée de cette recherche. Souhaitant rencontrer les acteurs de cette pratique, nous nous sommes alors tournés vers deux compositeurs français, Thierry Deleruyelle et Maxine Aulio, qui nous semblent représentatifs d'enjeux divers que pose la composition pour orchestre d'harmonie au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

L'« orchestre d'harmonie » est avant toute chose un ensemble d'instruments spécifique dont l'histoire, liée aux musiques militaires, remonte à plus de deux siècles. Composé de l'association de nombreux groupes homogènes d'instruments à vent de la famille des bois et des cuivres, mais également d'instruments de percussion, cet ensemble intègre également quelques instruments d'autres familles. Cette combinaison de multiples groupes homogènes complets caractérise l'orchestre d'harmonie, ou le « grand orchestre d'harmonie fanfare<sup>1</sup> » comme le nomme Désiré Dondeyne, vis à vis des autres ensembles à vent, dont certains de ces groupes homogènes sont manquants. C'est notamment le cas de la fanfare qui se passe de la petite harmonie et du groupe homogène des clarinettes ou du brass band qui n'utilise que des cuivres et des percussions, avec les groupes des cuivres clairs et des saxhorns<sup>2</sup>. La nomenclature instrumentale de l'orchestre d'harmonie a toutefois la particularité de ne pas être tout à fait fixe, variant d'une société à l'autre en fonction des musiciens et de l'instrumentarium demandé par les compositeurs. Aujourd'hui, l'orchestre d'harmonie est aussi une pratique musicale dont l'environnement est majoritairement constitué d'orchestres et de musiciens non professionnels. Dans ce contexte, l'aspect social prend une place importante dans une pratique qui n'a pas une visée exclusivement musicale. La balance entre une intention sociale et musicale varie en fonction des sociétés et des musiciens qui la composent, ce qui doit être pris en compte dans notre façon d'aborder ce sujet de recherche.

---

1 D. Dondeyne, F. Robert, *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des orchestres d'harmonie, fanfares et musiques militaires*, Mâcon : Éditions Robert Martin, rééd. 1992, p. 1.

2 *Ibid*, p. 37-40.

L'utilisation dans notre titre du terme « composition originale » indique notre volonté de nous consacrer à des œuvres écrites spécifiquement pour cet ensemble. Si le répertoire de concert de l'orchestre d'harmonie est historiquement orienté vers la transcription d'œuvres symphoniques, puis d'autres genres musicaux, nous souhaitons ici explorer des œuvres imaginées dès leur conception pour cette instrumentation. Nous nous sommes toutefois permis d'inclure les réorchestrations d'œuvres de Thierry Deleruyelle écrites pour brass band, le répertoire pour ensemble à vent présentant des similitudes importantes. Ce répertoire spécialisé est aujourd'hui important et témoigne d'une évolution de cette pratique.

Nous avons fait le choix d'étudier une période très contemporaine, relevant de l'histoire immédiate, où la valorisation d'œuvres issues de compositions originales est importante et présente des enjeux concrets, notamment au niveau de cet équilibre entre sociabilité et musicalité. Elle nous permet également de mettre en avant des compositeurs actuels, qui évoluent chaque jour dans ce milieu et décident de prendre en compte ou non certains points de contexte.

Nous avons décidé d'étudier des compositeurs de nationalité française, en nous basant sur la pratique des orchestres évoluant sur le territoire national. Cette position s'est faite afin de faciliter les échanges avec les compositeurs et les musiciens que nous souhaitons solliciter.

Le choix du compositeur et de la compositrice exemplifiant cet objet de recherche a été effectué en fonction de connaissances préalables dont l'approche de l'écriture nous semblait différente. En aucun cas, nous ne souhaitons ici comparer ou juger ces visions, le but étant plutôt de montrer la diversité des approches et d'en expliquer les motivations et leur conséquence sur l'environnement de l'orchestre d'harmonie.

La recherche sur le domaine des ensembles à vent en France est principalement historique. De nombreux chercheurs ont en effet travaillé sur le passé de cette formation, notamment autour du XIX<sup>e</sup> siècle, période durant laquelle les ensembles à vent s'établissent et évoluent considérablement, avant de perdre significativement leur popularité après la Seconde Guerre mondiale. Pour le cas français, nous trouvons des chercheurs comme Thierry Bouzard<sup>3</sup>, Didier Francfort<sup>4</sup>, ou encore Patrick Péronnet<sup>5</sup> qui ont considérablement étudié le

---

3 Pour cet auteur, lire Th. Bouzard, *L'orchestre militaire français : Histoire d'un modèle*, Paris : Éditions Feuilles, 2019 ; Th. Bouzard, « L'orchestre militaire français a 175 ans », *Inflexions*, Armée de Terre, n° 45, 2020/3, p. 167-175 ; Th. Bouzard, « La musique militaire, un outil de relations publiques », *Revue Historique des Armées*, n° 279, 2015/2, p. 100-110.

4 D. Francfort, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 85, 2005/1, p. 85-101.

5 Pour cet auteur, lire P. Péronnet *Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914 : Tome 1 – Les enfants d'Apollon 1700-1789*, Paris : L'Harmattan, 2023 ; P. Péronnet *Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914 : Tome 2 – Les enfants d'Apollon 1789-1815*, Paris : L'Harmattan, 2023 ; P. Péronnet, « Saxons et Carafons : Adolphe Sax et le Gymnase militaire, un conflit d'esthétique », *Revue belge de*

développement des musiques militaires, et Philippe Gumplowicz<sup>6</sup>, plutôt axé sur les formations amateurs. Pour la période du XX<sup>e</sup> siècle, nous avons pu constater une large absence d'études. Si certains des noms cités précédemment, comme Philippe Gumplowicz, ont étendus leurs recherches au siècle suivant, elles ne sont que peu approfondies, constituant un obstacle pour connecter le XIX<sup>e</sup> siècle avec notre époque. Nous nous sommes alors appuyés sur d'autres études et sur certaines sources, telles que le *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des orchestres d'harmonie, fanfares et musiques militaires*<sup>7</sup>, pour appréhender la conception de l'orchestre d'harmonie à cette période, ou encore sur le *Journal de la Confédération Musicale de France*<sup>8</sup> pour donner un aperçu des sujets évoqués. Pour comprendre au mieux l'environnement dans lequel évoluent les orchestres d'harmonie et leurs acteurs, nous nous sommes largement appuyés sur l'enquête sociologique de Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, *Les mondes de l'harmonie*<sup>9</sup>. Il existe également des thèses orientées autour de l'analyse musicale faites sur des compositeurs liés à ce milieu, comme celle de David Wacyk portant sur la compositrice française Ida Gotkovsky<sup>10</sup>.

En ce qui concerne les compositeurs analysés, il n'existe à ce jour aucune étude portant sur chacun d'eux. Nous avons dès lors décidé d'aller à leur rencontre, afin d'échanger directement avec eux au sujet de leur vision musicale, leur approche de ces orchestres particuliers et les conséquences de ces particularités sur leur écriture. Si notre démarche a engendré des rencontres et des échanges, leur nature varie quelque peu selon les compositeurs. Pour Thierry Deleruyelle, nos contacts ont été effectués lors d'événements auxquels ils participaient, tels que sa conférence au Conservatoire de Tergniers<sup>11</sup> et la création de l'une de ses œuvres avec l'Ensemble Musical de Maillé<sup>12</sup>, nous permettant d'échanger principalement sur sa vision du métier de compositeur. Les discussions avec Maxine Aulio ont été plus personnelles, avec des entretiens en visioconférence privés, où nous avons davantage pu nous étendre sur son approche musicale<sup>13</sup>, et une rencontre survenue lors de l'*European Championship for Wind Orchestras* de 2023 à Amiens pour laquelle elle était membre du jury.

*musicologie*, n° 70, 2016, p. 45-63.

6 Ph. Gumplowicz, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de vie musicale en France (1820-2000). Harmonies, chorales, fanfares*, Paris : Aubier, rééd. 2001.

7 D. Dondeyne, F. Robert, *op. cit.*

8 Archives de la Confédération Musicale de France à retrouver en ligne sur [www.cmf-archives.bibliissimo.net/s/cmf-archives/item?page=1&sort\\_order=desc](http://www.cmf-archives.bibliissimo.net/s/cmf-archives/item?page=1&sort_order=desc), consulté le 25/10/2023.

9 V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris : La Dispute, 2009.

10 D. Wacyk, *Powerful structures : the wind music of Ida Gotkovsky in theory and practice*, thèse de doctorat, University of Maryland, 2019.

11 Th. Deleruyelle, *Le métier de compositeur*, conférence au Conservatoire Municipal de Tergnier (02), le 21/01/2023.

12 Création de la pièce de Thierry Deleruyelle *Impetus*, par l'Ensemble Musical de Maillé, les 10 et 11/06/2023.

13 Entretiens personnels en visioconférence avec Maxine Aulio, réalisés le 25/01/2023 et le 01/06/2024.

Les différents entretiens avec les compositeurs sont régulièrement retranscrits dans nos chapitres pour illustrer nos propos.

Si les travaux existants ont montré de larges études sur une période historique, la notion de qualité musicale peut être mise en retrait. Elle revêt cependant une grande importance pour notre travail :

« À étudier séparément ces différentes séries historiques et musicales - quand bien même l'histoire culturelle nourrit l'ambition de les couvrir toutes -, on élude la question, à notre avis, la plus intéressante : celle de la qualité. Non pas la qualité musicale perçue « *in abstracto* », mais celle qui procéderait de la conjugaison des valeurs liées à l'expérience collective et de celles du singulier artistique. [...] Dans le cas de l'orphéon, les "valeurs de communauté" accaparent tout l'angle de vue de l'observateur. [...] Mais la musique, disions-nous ? Certes, elle est "sympa". Mais cette appréciation ne suffit pas à ceux qui la jouent. À la différence d'autres associations humanitaires ou de loisirs, l'orphéon entend prendre place dans une recherche de la beauté. [...] D'où cette question : l'exercice de la musique au sein de grands groupes, dans laquelle les individualités s'effacent au bénéfice du collectif, est-elle compatible avec un souci de l'exigence (qui appartiendrait, en propre, au singulier) ? La mise en avant de valeurs de convivialité, la quasi-absence de "sélection" musicale à l'entrée d'un orchestre d'harmonie peuvent-elles se concilier avec la quête de l'exigence, collatérale à toute approche artistique ? [...] Ce sont ces questions qui intéressent l'historien musicologue, pour lequel la musique peut se définir comme un document situé dans l'ordre du beau. On peut maintenant se demander à quelles conditions – sociales, ethnologiques, institutionnelles – cette contradiction entre valeurs de communauté et valeurs de singularité devient surmontable. L'ajustement entre musique et sociabilités est-il voué à ne devoir s'opérer qu'au détriment de celle-ci ? Ou au contraire, à s'y ajouter, à la compléter<sup>14</sup> ? »

Notre démarche se situe au croisement de différentes approches évoquées, avec une analyse axée sur deux compositeurs et leur place au sein de l'environnement de l'orchestre d'harmonie moderne en France. Ainsi, l'examen de l'écriture de ces compositeurs nous permet d'illustrer des visions distinctes de la composition originale pour cet ensemble. L'approche présentée n'est pas exhaustive, puisqu'elle ne présente que deux démarches différentes dans un environnement bien plus large où chacun des compositeurs possède sa propre méthode et sa propre approche du milieu amateur. Elle permet cependant de mettre en lumière des perspectives d'écriture diverses au centre de clivages auxquels prennent part de nombreux autres compositeurs, mais aussi les orchestres, les éditeurs et les institutions spécialisées autour de la contradiction entre valeurs de communauté et valeurs de singularité énoncées par Philippe Gumplowicz. Ce mémoire ne peut ainsi être considéré que comme un point de départ de futurs travaux sur un thème bien plus large que ce que nous pouvons évoquer ici.

Nous commencerons cette étude par une partie de mise en contexte constituée de deux chapitres. Le premier chapitre est historique et nous permet de constater l'évolution de cette formation depuis ses débuts, principalement militaire, jusqu'à sa période actuelle. Le second traite ensuite de l'environnement dans lequel évoluent ces orchestres depuis le début du XXI<sup>e</sup>

---

14 Ph. Gumplowicz, *op. cit.*, p. VI-VII.

siècle, avec une pratique majoritairement amateur qui influe inévitablement sur la composition originale spécifique à ces ensembles.

La deuxième partie se focalise sur Thierry Deleruyelle. Le premier chapitre associé vise à établir une biographie générale du compositeur et son lien avec les ensembles à vent amateurs, auxquels il a toujours été lié. Ce rapprochement avec les amateurs est omniprésent dans son approche de la composition spécialisée. Nous illustrerons dans le chapitre suivant nos idées grâce à l'analyse de l'une de ses pièces, *Compostela, The way of St-James*.

La troisième et dernière partie de ce mémoire explore l'univers musical de Maxine Aulio. Comme pour Thierry Deleruyelle, le premier chapitre de cette partie sera l'occasion de présenter cette compositrice et sa vision musicale centrée sur une quête de sens et de singularité. Cette recherche sera complétée par l'exemple de l'une de ses œuvres, *The Last Dream of the Old Oak, Op. 9*.



*Partie 1*

*D'hier à aujourd'hui, l'histoire de l'orchestre d'harmonie*



## Chapitre 1 L'histoire des orchestres d'harmonie

L'orchestre d'harmonie désigne de nos jours un grand ensemble à vent composé de différents groupes homogènes, avec des instruments de la famille des bois, des cuivres et des percussions. Pour bien le comprendre, il faut revenir à son histoire. Les instruments à vent sont rapidement caractérisés comme des instruments populaires et profanes en raison de leur intensité sonore. En prenant en compte l'importance de la religion dans la musique savante jusqu'à la période révolutionnaire, on comprend que ces instruments aient été longuement laissés de côté. Ils sont tout de même exploités par le pouvoir, notamment du côté militaire, la puissance en faisant, cette fois, un atout. C'est par ce biais que vont grandement se développer les ensembles à vent, notamment à partir de la Révolution, pour devenir des « outils de pouvoir<sup>1</sup> ». Les orchestres militaires français se produisent en plein air, permettant un accès à la musique pour chacun au moyen de transcriptions de grands airs d'opéra. Créant un pont entre la musique savante et la population, ils deviennent un outil de pouvoir important pour les régimes. Ils verront de nombreux ajustements tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, créant un modèle qui sera copié dans le monde entier et suivi par des ensembles civils du pays, donnant naissance aux orphéons instrumentaux. Après être devenu un outil de communication puissant, la musique militaire et l'orphéon seront laissés de côté suite à la Première Guerre mondiale, devant alors s'émanciper des autres formes musicales pour survivre.

Afin de mieux appréhender l'histoire des ensembles à vent, nous nous appuyerons particulièrement sur les chercheurs spécialisés dans cette étude. Ainsi, la lecture de *L'orchestre militaire français* de Thierry Bouzard<sup>2</sup>, des deux premiers tomes des ouvrages de Patrick Péronnet, *Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914*<sup>3</sup>, ainsi que du travail de Philippe Gumplowicz avec *Les travaux d'Orphée*<sup>4</sup> nous ont permis de découvrir ce sujet et de nous en imprégner.

### 1.1 L'apparition des musiques militaires

L'histoire des musiques instrumentales rémunérées dans l'armée en France débute au XVI<sup>e</sup> siècle. En 1534, sous François I<sup>er</sup> (1494-1547), on retrouve des traces de soldes versées pour des

---

1 Th. Bouzard, *L'orchestre militaire français*, Paris : Éditions Feuilles, 2019, p. 46.

2 *Ibid.*

3 P. Péronnet, *Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914 : Tome 1 – Les enfants d'Apollon 1700 - 1789*, Paris : L'Harmattan, 2023 ; P. Péronnet, *Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914 : Tome 2 – Les enfants d'Apollon 1789 - 1815*, Paris : L'Harmattan, 2023.

4 Ph. Gumplowicz, *Les travaux d'Orphée*, Paris : Aubier, 2001.

joueurs de tambours et de fifres, introduits par les Suisses dans l'armée française, s'apparentant désormais à la distraction des soldats<sup>5</sup>. L'approche est nouvelle, malgré une longue tradition de l'utilisation fonctionnelle des instruments à vent dans les armées, qui permettent la transmission des ordres grâce à des signaux sonores (la céleustique) depuis l'Antiquité<sup>6</sup>. Les premiers ensembles musicaux militaires sont nés. À partir de Louis XIV (1638-1715), qui veut faire de la musique un outil politique, les régimes développeront les ensembles militaires dans leur quête de prestige. La musique des ensembles à vent est genrée comme militaire, guerrière. Directement reliée au pouvoir, elle sert de décor sonore lors d'événements royaux, notamment pendant les fêtes et concerts publics dans les jardins du château de Versailles, devenu la nouvelle résidence du Roi. « Ils sont l'accompagnement sonore de la personne du Roi ou de sa famille par *grand' ostentation*.<sup>7</sup> » Ces ensembles sont divisés par famille d'instruments et ne sont utilisés que par ce dernier afin de montrer sa puissance et sa richesse. Il faudra attendre 1766 pour voir une ordonnance réglementant les musiques militaires dans le pays. Elles prendront ensuite place dans les régiments militaires suite à une nouvelle ordonnance de 1788.

En parallèle, les Cours allemandes développent d'autres modèles additionnant instruments à anche (hautbois et basson) et instruments à embouchure (cors, cornets, trombone, serpent). Le sextuor, d'abord formé des hautbois, bassons et cors, sera appelé *Harmoniemusik* dans les années 1740<sup>8</sup>, avant d'élargir cette appellation aux formations instrumentales composées d'instruments à vent de familles différentes, caractéristique définissant la dénomination d' « harmonie ». Ce modèle influencera la musique de circonstance française, qui adaptera ce répertoire, puis celui de l'opéra à ses ensembles. Les clarinettes intègrent cet effectif pour constituer des formations à vocation militaires jouant, en plus, des marches et des arrangements d'opéra en extérieur. On ajoutera au XIX<sup>e</sup> siècle d'autres cuivres et percussions arrivant en France, développant les harmonies militaires.

Les instruments à vent ont, par nature, une force sonore notable. Si cette puissance est l'une des raisons de leur rejet des musiques savantes, elle s'avère utile dans le cas des ensembles jouant en plein air, comme c'est le cas pour les musiques militaires ou les événements festifs en extérieurs. Les contraintes climatiques, qui doivent être prises en

---

5 Th. Bouzard, *op.cit.*, p. 22.

6 R. Hervé, « La céleustique, la transmission des ordres par signaux sonores dans les armées françaises », *Revue historique des armées*, n° 279, 2015/2, p. 5.

7 P. Péronnet, *op.cit.*, p. 23.

8 D. Gasche, *La musique de circonstance pour « Harmoniemusik » à Vienne (1760-1820)*, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Laurine Quetin et Herbert Seifert, Université de Tours, 2009.

compte dans ces conditions, ne sont pas un problème pour ces instruments. Certains instruments de percussion sont aussi utilisés, répondant aux problématiques du plein air.

La Révolution Française va jouer un rôle décisif pour les musiques militaires. Le peuple ayant désormais un rôle notable dans le régime politique, la demande de divertissements accessibles à tous devient importante. Certains régiments affiliés au Roi, comme celui des Gardes-Françaises, prennent parti pour le peuple révolutionnaire, et sont à l'initiative d'ensembles civils. « En 1789, quarante-cinq instrumentistes du dépôt des Gardes-Françaises, la plupart des enfants de troupe de ce corps, formèrent le noyau de la Garde nationale de Paris<sup>9</sup>. » Ces formations civiques sont attendues pour mener les grandes festivités populaires qui s'annoncent. Mais cette musique n'est alors pas prête. Les effectifs de musiciens sont faibles, puisqu'ils sont issus de sextuor ou d'octuors provenant des musiques de circonstances. De plus, les instruments à vent sont encore trop peu développés pour être au centre d'événements rassemblant des milliers de personnes. Leur atout sonore n'est ainsi pas suffisamment important, le son ne se propageant pas comme espéré vers le public, massé pour assister aux festivités. Les concerts sont tout de même nombreux et demandés. La musique de la Garde nationale de Paris deviendra un orchestre de prestige et une attraction populaire. Suivant cet exemple, des musiques de Garde civiles voient le jour en province. En 1809, une quarantaine de musiciens forment la musique de la Garde des Grenadiers de l'Empereur, représentant l'Empire. C'est un orchestre d'exception puisqu'à cette époque un corps de musique militaire standard n'est composé que de vingt-deux à vingt-quatre musiciens.

Après la Révolution, l'opinion publique devient d'une importance cruciale pour les régimes politiques, ce qui fait des orchestres militaires des outils de communication parfaits. La période de paix initiée suite au Congrès de Vienne en 1815 marque un tournant pour ces musiques. « Aptes à rassembler les foules dans un cadre festif et pacifique, les concerts publics ont toutes les qualités pour devenir un outil de pouvoir.<sup>10</sup> » Ces concerts publics deviennent l'un des leviers utilisés pour divertir le peuple. Les orchestres militaires y popularisent une musique jusqu'ici réservée aux élites. L'Opéra étant le lieu de création musicale de cette époque, les formations militaires ajoutent à leur répertoire des transcriptions d'airs d'opéra connus lors des concerts gratuits. On crée également des concours de musiques militaires, donnant l'occasion d'entendre de nombreux orchestres. Le premier concours parisien est organisé en juillet 1827 et est un succès populaire, mais c'est également l'occasion pour les professionnels de la musique de pointer les lacunes encore importantes de

<sup>9</sup> G. Kastner, *Manuel général de Musique militaire à l'usage des Armées françaises*, Paris : Firmin-Didot, 1848, p. 163.

<sup>10</sup> Th. Bouzard, *op. cit.*, p. 46.

ces formations, notamment les problèmes d'accord, d'équilibre et d'organisation qui s'ajoutent à celui du volume sonore.

Suite aux Trois Glorieuses permettant son accession au pouvoir en août 1830, Louis-Philippe (1773-1850) se sert pleinement de ce nouvel outil politique en les faisant entrer dans une nouvelle ère, celle des concerts monstres. Puisqu'on ne peut entendre convenablement les orchestres, on augmente considérablement les effectifs de musiciens. Ainsi, du 26 au 29 juillet 1832, pour l'anniversaire des Trois Glorieuses, il fait jouer un orchestre de 230 musiciens et de 300 choristes sur le Champ-de-Mars<sup>11</sup>. Si cela ne règle pas tous les soucis, ce grand orchestre est apprécié du public. Conscient des difficultés d'exécution des musiques de plein air, Berlioz (1803-1869) reçoit une commande du ministère de l'Intérieur pour le dixième anniversaire des Trois Glorieuses qui a lieu en juillet 1840. Il fait ainsi interpréter sa fameuse *Symphonie funèbre et triomphale* par 200 musiciens militaires. Mais même avec ses connaissances et le grand nombre de musiciens dont il dispose, il ne sera pas satisfait du résultat :

« Malgré la puissance d'un pareil orchestre d'instruments à vent, pendant la marche du cortège, on nous entendait peu et mal. À l'exception de ce qui fut exécuté quand nous longeâmes le boulevard Poissonnière dont les grands arbres, encore existants alors, servaient de réflecteurs au son, tout le reste fut perdu. / Sur la vaste place de la Bastille, ce fut pis encore ; à dix pas on ne distinguait presque rien. [...] Mais je le savais, et la répétition générale, dans la salle Vivienne, fut ma véritable exécution.<sup>12</sup> »

Si certains grands compositeurs comme Wagner saluent la prestation, les formations militaires ne sont pas encore adaptées pour jouer en plein air, et ce, malgré un choix de musiciens rigoureux et conséquent et un compositeur au fait des problèmes rencontrés par ces ensembles. Les compositeurs français appellent d'ailleurs à un changement. Les expérimentations des concerts monstres se poursuivent avec le retour des cendres de Napoléon dans le froid de décembre 1840, où quatre marches funèbres sont composées pour l'occasion. En 1844, lors du festival de l'Industrie à Paris, Berlioz dirige un orchestre de 950 musiciens qui attire les foules. Les débuts difficiles de la musique militaire comme outil de communication amènent à une évolution des orchestres, mais aussi des instruments, puisque petit à petit, les progrès de la facture des instruments à vent se font sentir.

---

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 60.

<sup>12</sup> H. Berlioz, *Mémoires*, Paris : Flammarion, 1991, p. 299-300.

## 1.2 La facture des instruments à vent au XIX<sup>e</sup> siècle et la réorganisation de 1845

Nous l'avons compris précédemment, l'innovation de la facture des instruments à vent semble être un enjeu primordial pour les orchestres militaires. De manière globale, le XIX<sup>e</sup> siècle est une période où le secteur de la facture instrumentale en général est très actif en France. Pour bien voir l'évolution de la composition des ensembles à vent, nous allons prendre comme premier point de repère l'effectif des musiciens de la Garde des Grenadiers de l'Empereur en 1809, orchestre alors plus étoffé que la moyenne avec ses quarante musiciens. On y trouve : « 12 clarinettes, non compris le chef, 2 hautbois, 4 cors, 2 trompettes, 4 bassons, une petite flûte, flûtes tierces, 4 serpents, 4 trombones, 2 basses, triangle, cymbales, chapeau chinois, caisse roulante et grosse caisse.<sup>13</sup> » On voit dans cet orchestre une construction équilibrée typique des harmonies militaires répartie en trois groupes avec la petite harmonie (flûtes, hautbois, bassons), le groupe homogène des clarinettes et celui des cuivres clairs (cors, trompettes, serpents, trombones). Nous pouvons également ajouter un groupe de percussions.

Malgré cet équilibre recherché, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons recenser de nombreux problèmes dans la structure de l'orchestre. Pour commencer, l'accord des instruments à vent, fabriqués par des artisans aux méthodes vieillissantes, s'avère difficile. La partie des graves de l'orchestre ne répond pas aux attentes. Dans notre exemple, le basson est renforcé par le trombone à coulisse ainsi que par le serpent. Le début du siècle verra une invention permettant une évolution de ce secteur : les clefs. Le serpent russe muni de clefs remplace rapidement le serpent traditionnel. Le travail du cuivre et du laiton devient plus facile, ce qui permet de créer plus facilement des instruments dans ce matériau. Le plus grand apport viendra de l'irlandais Joseph Haliday, qui invente le bugle à clefs en 1810. La déclinaison de ce bugle en une famille d'instruments complète donnera alors naissance à un instrument qui deviendra la basse de référence dans l'orchestre : l'ophicléide. Plus puissant et facile à jouer grâce à sa construction métallique, il remplace alors le serpent dont il est issu. Ces clefs sont une avancée d'autant plus importante pour les cuivres que ce sont les premiers instruments à être travaillés pour être chromatiques en dehors du trombone. En effet, l'ancienne solution pour rendre les cuivres chromatiques était d'y percer des trous, méthode archaïque qui rendait bien souvent les instruments faux. Pourtant, l'ophicléide n'est pas pleinement apprécié par les compositeurs, comme Berlioz qui n'est pas convaincu par le timbre de l'instrument : « Je crois qu'il faut rarement les laisser à découvert. Rien de plus grossier, je dirai même de plus monstrueux et de moins propre à s'harmoniser avec le reste de

<sup>13</sup> *Revue et gazette musicale de Paris*, 12 octobre 1848, p. 383, in Th. Bouzard, *op. cit.*, p. 36.

l'orchestre, que ces passages plus ou moins rapides en forme de *solos* pour le médium de l'Ophicléide : on dirait d'un Taureau qui, échappé de l'étable, vient prendre ses ébats au milieu d'un salon<sup>14</sup>. » Avec une nouvelle basse établie, il faut maintenant travailler les parties médium de l'orchestre pour faire le lien entre les deux extrémités. Si l'ophicléide s'installe durablement par manque de concurrence, le bugle à clef ne donne, quant à lui, pas vraiment satisfaction. Le piston est inventé en 1810 par Blühmel et sera rapidement développé sur les cors, puis les trompettes et les cornets. Ces cornets à pistons apparaîtront dans les musiques militaires dès 1829.

Pour constater l'avancée de l'orchestration des ensembles à vent, nous pouvons nous référer à celle proposée par Berlioz dans sa *Symphonie funèbre et triomphale* en 1840. Nous y trouvons les parties de petite flûte en *ré* bémol, flûtes tierces en *mi* bémol, petite clarinette en *mi* bémol, 2 clarinettes en *si* bémol, hautbois, 2 cors accordées en *fa*, 2 cors accordés en *la* bémol, 2 cors accordés en *ut*, 2 trompettes en *fa*, 2 trompettes en *ut*, 2 cornets à piston en *la* bémol, 3 trombones, grand trombone basse, ophicléide en *ut*, ophicléide en *si* bémol, clarinette basse en *si* bémol, 2 bassons, contrebasson, violoncelle, contrebasse<sup>15</sup>, 2 tambours, cymbales, grosse caisse, timbales en *ut* et *la* bémol, tamtam<sup>16</sup>. Il faut également noter que chaque partie est jouée par plusieurs instrumentistes, puisque nous nous trouvons face à une orchestration pour 200 musiciens. L'organisation en trois groupes est donc bien respectée et équilibrée, les clarinettes jouant leurs parties en grand nombre.

La révolution pour les ensembles à vent vient finalement bien d'un facteur. Adolphe Sax (1814-1894), inventeur de génie d'origine belge, bouleverse considérablement les orchestres militaires grâce à de nombreuses améliorations et créations d'instruments. Il suit les traces de son père (1790-1865) qui « élabore une théorie acoustique sur la division de la colonne d'air des instruments à vent, théorie selon laquelle il peut déterminer *a priori* l'emplacement de chaque trou.<sup>17</sup> » Se servant de l'expérience transmise par son père, Sax travail à l'ergonomie, la puissance et la justesse instruments à vent existants. Il propose notamment une clarinette à vingt-quatre clefs lors de l'exposition nationale de Bruxelles en 1835 et se fait remarquer. En 1839, il améliore la clarinette basse. Sa version sera adoptée par l'Opéra de Paris. Il débute également ses travaux sur une création, le saxophone, à la

14 H. Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Malesherbes : Henri Lemoine, réed. 2004, p. 227.

15 Les instruments de la famille des cordes ne sont utilisés que pour les concerts en salle, puisqu'ils ne peuvent pas défiler.

16 H. Berlioz, *Symphonie funèbre et triomphale*, manuscrit en partie autographe numérisé par la Bibliothèque Nationale de France, mis en ligne le 24/10/2012, consulté le 15/01/2024.

17 M. Haine, *Adolphe Sax : 1814-1894 : sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*, Bruxelles : Édition de l'Université libre de Bruxelles, 1980, p. 33.

recherche de nouvelles sonorités et d'une meilleure basse pour les ensembles militaires. Ses connaissances lui permettent de créer une famille complète d'instruments disposant du même doigté. Cet apport permet au musicien de pouvoir passer facilement d'un instrument à l'autre de la famille couvrant ainsi l'ensemble des tessitures de l'orchestre. Sax déposera son brevet en 1846 et inventera d'autres instruments importants pour les orchestres militaires, comme les saxhorns ou les saxo-trombas. Il reçoit les compliments de compositeurs renommés et s'installe à Paris en 1842 pour présenter une proposition de restructuration des musiques militaires françaises en y intégrant exclusivement ses nouveaux instruments brevetés.

Sax se heurte toutefois à une forte hostilité des facteurs sur place et de certaines personnalités. Ses inventions brevetées sont en effet un problème pour les autres facteurs qui ne peuvent pas les reproduire. Jusqu'ici très sollicités pour les musiques militaires, ces facteurs perdraient gros si la restructuration de Sax était adoptée. À cela, s'ajoutent les musiciens qui ont travaillé leur instrument durant des années et qui se trouveraient rejetés de la composition des nouvelles formations avec cette proposition, proposant ce que l'on appellerait aujourd'hui un orchestre de fanfare.

D'autres propositions de réorganisations sont également présentées, avec notamment celle d'une personnalité importante du monde des musiques militaires, Michele Carafa (1787-1872). Carafa est le directeur du Gymnase musical militaire, une école créée par l'armée en 1836 pour former elle-même ses musiciens. Il propose de réorganiser les orchestres militaires, en changeant la proportion des instruments sans les remplacer et en augmentant le nombre de musiciens. Le projet de Sax est lui bien plus novateur, avec l'ajout de ses saxhorns, mais surtout plus économique puisqu'un pareil orchestre réduirait le nombre de musiciens tout en renforçant le volume sonore. Le saxophone, pas encore breveté, n'est alors pas au centre de sa proposition. La restructuration proposée chamboule également l'équilibre de l'orchestre, retirant la petite harmonie qui était pourtant la colonne vertébrale de l'orchestre, mais en ajoutant un groupe homogène des saxhorns.

Pour décider de la nouvelle organisation des musiques militaires, on organise une confrontation entre les deux systèmes retenus sur le Champ-de-Mars le 22 avril 1845. L'affrontement entre Saxons et Carafons devient un événement dont la population s'empare. Si l'histoire a retenu la victoire de Sax, son système subira des modifications avant son adoption. Mais, pour la première fois, on réglemente la composition des musiques militaires dans une note ministérielle parue le 19 août 1845. Cependant, pour Patrick Péronnet, la proposition de Sax donne lieu à une *fanfarisation* des harmonies militaires, réduisant fortement la palette de timbres de ces ensembles.

« L'homogénéisation d'un son cuivré, y compris dans les harmonies, pouvait aussi détourner de cette formation orchestrale nombre de compositeurs en recherche de couleurs irradiantes et variées [...]. Alors que les harmonies militaires du début du XIX<sup>e</sup> siècle étaient encouragées et sujets d'intérêts, ils se détournent de celles-ci une fois les réformes accomplies. Qu'il se nomme Berlioz, Kastner, Onslow, Auber, Adam ou Halévy, aucun des membres de la commission de 1845 n'écrivit une seule œuvre majeure ou même expérimentale pour le nouvel ensemble instrumental qu'ils avaient "appelé de tous leurs vœux"<sup>18</sup> ».

Dans le même temps, l'adoption d'un diapason en *si* bémol est une nouvelle avancée majeure pour les orchestres, facilitant leur regroupement lors des concerts monstres. La réforme, quant à elle, tarde à être mise en place et est rapidement interrompue par le changement de régime qui intervient en 1848. La République fait le choix du plus grand nombre et plaide pour la cause des facteurs qui ne peuvent plus travailler à cause des brevets de Sax en revenant sur la réforme. Cela sera cependant de courte durée avec un nouveau changement de régime quatre ans plus tard. De plus, l'outil de communication que représente l'orchestre militaire est crucial et l'organisation proposée par Sax incarne un développement important de ces ensembles.

### *1.3 Le modèle de l'orchestre militaire français dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*

Malgré le retour à l'ancienne organisation, la République est consciente de l'importance des orchestres militaires et de nouvelles réformes arrivent rapidement. Le 15 juillet 1848, le ministre de l'Intérieur Antoine Sénard (1800-1885) autorise les concerts en plein air à condition que le lieu du concert soit facilement cernable par les forces de l'ordre pour prévenir tout débordement. Les kiosques à musique naîtront de cette décision. Le premier est érigé à Metz en 1852, suivis par de nombreux autres dans les villes de l'Est, puis de la France entière<sup>19</sup>. Ces kiosques deviendront des points d'intérêt importants de toutes les villes, donnant accès à des concerts pour tous. L'autorisation de ces concerts en extérieur popularise encore davantage les musiques de plein air.

Le retour de l'Empire en 1852 permet d'achever le modèle de l'orchestre militaire français. Le 10 mai 1852 pour la remise des aigles au Champ-de-Mars (une célébration impériale), un orchestre colossal est monté, constitué de 1500 musiciens de différents régiments, dont la Garde de Paris, auquel on ajoute quatorze musiciens de l'Opéra jouant du

---

18 P. Péronnet, « Saxons et Carafons : Adolphe Sax et le Gymnase musical militaire, un conflit d'esthétique », in « Adolphe Sax, his influence and legacy, a bicentenary conference », *Revue belge de musicologie*, n° 70, 2016, p. 63.

19 M.-C. Mussat, *La Belle Époque des kiosques à musique*, Paris : Du May, 1992.

saxo-tromba. Napoléon III, convaincu par les idées de Sax, lui demande de concevoir un orchestre d'exception. Avec la Musique des Guides, l'Empereur revient à une formation modèle qui le représente et représente la Nation dans les relations extérieures et protocolaires. L'effectif est fourni et constitué des meilleurs musiciens civils. Une première représentation a lieu le 30 décembre 1852, permettant aux grands noms de la musique ainsi qu'à un public prestigieux de découvrir ce nouvel orchestre qui sera considéré comme « la première musique d'harmonie du monde » par le compositeur Giacomo Meyerbeer<sup>20</sup> (1791-1864). Les musiques régimentaires dans leur ensemble prendront exemple sur La Musique des Guides, et elles seront à leur tour standardisées suite à un décret datant du 5 mars 1855. Chacune des musiques régimentaires doit alors être composée de :

« 2 flûtes, grandes ou petites, 4 petites clarinettes, 8 grandes clarinettes soprano en *si* bémol, 2 hautbois, 2 saxophones sopranos, 2 saxophones altos, 2 saxophones ténors, 2 saxophones barytons ou basses, 2 cornets à pistons ou cylindres, 4 trompettes à cylindres, 4 trombones dont une basse, 2 petits saxhorns en *mi* bémol, 2 petits saxhorns *si* bémol contraltos, 3 saxotrombas *mi* bémol, 2 saxhorns barytons en *si* bémol, 4 saxhorns basses en *si* bémol, 2 saxhorns contre-basses en *mi* bémol, 2 saxhorns contre-basses graves en *si* bémol, 1 grosse caisse, 2 paires de cymbales, 2 tambours. Total : 54.<sup>21</sup> »

La moitié de l'orchestre est ainsi constitué d'instruments inventés par Sax. Les groupes homogènes des saxophones et des saxhorns prennent alors une place importante dans le nouvel équilibre de l'effectif. Ils ne sont cependant pas les instruments exclusifs de ce renouvellement, le groupe des clarinettes prenant une part importante de cet ensemble, même si la petite harmonie n'est désormais que peu représentée.

Il reste un dernier détail important à régler pour faire de ces orchestres un outil de communication fonctionnel. Il s'agit des instrumentistes. En effet, en 1847, des professionnels de la musique jugent 40 % à 50 % des musiciens militaires incompetents<sup>22</sup>. Cette statistique effrayante doit être complétée par le fait que leur rémunération n'est pas liée à leur niveau instrumental, mais à leur ancienneté. Le statut du musicien est en fait celui d'un soldat. Pour y remédier, le Gymnase musical militaire est créé en 1836, permettant la formation des futurs musiciens et chefs de l'armée. Mais l'enseignement obligatoire de deux petites années qui y est proposé est bien insuffisant pour en sortir de bons instrumentistes. En 1856, suite à la nouvelle réforme, le Gymnase musical militaire ferme ses portes et le ministère de la Guerre décide de reverser des fonds au Conservatoire pour y créer des classes militaires. La réforme de 1855 change également le statut du musicien militaire qui sera désormais classé en

20 P. Péronnet, « Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914 : le cas français », *Relations internationales*, n° 155, 2013/3, p. 49.

21 *Journal militaire officiel*, 2<sup>e</sup> semestre, 1854, p. 292, in T. Bouzard, *op.cit.*, p. 185.

22 Th. Bouzard, *op.cit.*, p. 100.

fonction de sa qualité musicale. La solde et la classe du musicien sont ajustées selon sa technique instrumentale, les plus haut gradés devenant alors des formateurs pour les instrumentistes de rang inférieur. Le musicien a désormais un statut à part, lui permettant de voir en ce nouveau système une reconnaissance, mais aussi des perspectives d'évolutions futures. Enfin, la création d'un concours pour nommer les nouveaux chefs de musique voit le jour en 1854.

Toutes ces mesures de changement de statut et d'instrumentation sont coûteuses et font cependant envisager des mesures restrictives. S'en suit la guerre franco-prussienne de 1870 qui débouchera sur un nouveau changement de régime et aura un impact important sur les musiques militaires. En effet, le désastre de la défaite française provoque une importante réorganisation militaire sous la III<sup>e</sup> République. Le décret du 5 octobre 1872 abaisse théoriquement l'effectif à 38 musiciens soldés, auquel on peut y ajouter toutefois 24 élèves-musiciens ce qui permet finalement d'ajouter des hommes. On révisera à de nombreuses reprises la composition des ensembles sans changer le nombre de musiciens, notamment en 1898. Les statuts précédents sont également abolis et « les avantages offerts aux musiciens-soldats sont supprimés, tandis que réapparaît le soldat-musicien<sup>23</sup>. » La Musique de la Garde de Paris, soutenue par la ville, devient le nouvel orchestre modèle, ayant surpassé la Musique des Guides, alors condamnée à disparaître du fait de la chute de l'Empire, lors du premier concours international de musique militaire qui s'est tenu pendant l'exposition universelle de Paris en 1867. Elle est renommée Musique de la Garde Républicaine en 1871 et garde exceptionnellement les statuts établis précédemment.

L'introduction de la conscription pour le service militaire perturbe également les orchestres militaires. Désormais, ils sont constitués majoritairement de conscrits connaissant plus ou moins la musique, encadrés par les quelques musiciens professionnels restants. Bien sûr, cela se paie au niveau de la qualité des orchestres qui doivent travailler avec des musiciens de niveaux hétérogènes. Les conscrits font alors souvent parti de sociétés musicales populaires.

En temps de paix et en pleine montée des nationalismes en Europe, ces orchestres sont une nouvelle façon de se confronter aux autres pays. Le répertoire choisi doit désormais porter haut les couleurs de la Nation et les valeurs républicaines. Les hymnes nationaux sont alors des représentations importantes de chaque pays. *La Marseillaise*, un des chants révolutionnaires interdit pendant de nombreuses années, devient en 1879 l'hymne national français. Elle sera interprétée lors de toutes les cérémonies officielles à partir de la première

---

23 P. Péronnet, « Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914 : le cas français », *op. cit.*, p. 55.

fête nationale qui a lieu le 14 juillet 1880. Une version officielle destinée aux musiques militaires voit le jour en 1887.

La période de la III<sup>e</sup> République marque ainsi l'apogée des musiques militaires, qui s'étend numériquement avec le système de conscription. Elles permettent la diffusion des airs de musique savante au peuple grâce à des transcriptions, mais surtout, elles renforcent l'influence militaire d'un régime qui cherche à répliquer après l'humiliation de 1870. L'intérêt porté aux musiques militaires diminue suite à la Première Guerre mondiale. L'émergence de la radio et de l'enregistrement rendent progressivement obsolète leur rôle de popularisation d'œuvres savantes. L'antimilitarisme régnant après guerre et des déclarations telles que celle de Clémenceau « La justice militaire est à la justice ce que la musique est à la musique militaire<sup>24</sup> » décrédibilisent d'autant plus ces formations. Si les orchestres militaires sont moins influents qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ils sont cependant encore aujourd'hui des piliers des ensembles à vent. En France, les musiques institutionnelles composées des musiques de l'Armée et du Ministère de l'Intérieur constituent le volet professionnel de cette pratique, avec un répertoire divisé entre l'aspect protocolaire et culturel.

#### *1.4 Les musiques civiles au XIX<sup>e</sup> siècle*

Si la musique militaire permet le développement de la musique de plein air, elle n'en est pas la seule représentante. S'inspirant des orchestres modèles régimentaires, des musiques civiles voient le jour à partir de la Révolution. Dans les années suivantes, des musiques des gardes nationales fleurissent en province en reprenant les codes des musiques de la Garde nationale de Paris. Cependant, comme nous l'avons vu, la composition de l'orchestre n'est pas encore viable, et même si quelques musiques civiles existeront, elles ne se démocratiseront pas. Du moins, pas encore.

Cela ne veut pas dire que le peuple ne fait pas de musique. La musique collective apparaît progressivement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle avec le chant choral. Ne nécessitant aucun matériel, les musiciens défendent l'apprentissage du chant dans les écoles. C'est notamment le cas d'un théoricien du nom de Wilhem<sup>25</sup> (1781-1842). À partir de 1815, il met au point une méthode d'enseignement mutuel dans laquelle les élèves les plus avertis enseignent aux

---

24 D. Francfort, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°85, 2005/1, p. 85-101.

25 Guillaume-Louis Boquillon, dit Wilhem (1781-1842), voir J.-M. Fauquet, *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 2003, p. 1316.

élèves moins avancés leur savoir, le tout sous la direction d'un professeur. L'État français est convaincu et incite à son utilisation dans les écoles. Wilhem réunira ensuite ses étudiants dévoués pour former une chorale, l'Orphéon de Paris, créé en 1836<sup>26</sup>. Eugène Delaporte (1818-1886) transmettra cette méthode et défendra l'apprentissage de la musique en parcourant le pays. Le développement de l'orphéon se passe principalement dans les milieux ruraux. L'apprentissage de la musique est encore assez rare en dehors des régions urbaines et le chant choral devient très populaire, créant un mouvement important qui prendra le nom d'institution orphéonique<sup>27</sup>. Des concours sont mis en place, créant une émulation entre les nombreuses sociétés participantes. Pendant un moment, les grands compositeurs français louent l'initiative, comme Charles Gounod qui dirige l'Orphéon de Paris de 1852 à 1860. L'élite musicale s'en détourne cependant les décennies suivantes.

Pendant ce temps, le modèle de la musique militaire devient de plus en plus éclatant. L'adoption du modèle Sax arrive suite à une large évolution de la facture instrumentale, faisant de ces orchestres et de leurs concerts des attractions populaires. Dans toute la France, se créent par mimétisme des sociétés musicales instrumentales civiles, d'abord liées aux Gardes nationales, qui se généralisent massivement au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ernest Guilbaut compte 4 000 sociétés chorales et instrumentales avant la guerre de 1870, puis : « À partir des années 1874 jusqu'en 1884 [...], [on] constate une augmentation moyenne de plus de 300 groupes [par an], ce qui fait monter le total à près de 7 000 sociétés en 1885. [...] Enfin, lors de l'Exposition universelle de 1889, on évaluait à 7 500 le nombre de sociétés musicales populaires sur le territoire français<sup>28</sup>. » Il semblerait même que ces chiffres soient vus à la baisse. Quand les sociétés chorales stagnent à 1 500 unités en 1889, les 6 000 autres formations constituent donc des ensembles instrumentaux, les fanfares se développant surtout dans les régions rurales et les orchestres d'harmonie plutôt en milieu urbain. Le nouveau système de conscription permet aussi aux musiciens des sociétés populaires de rejoindre l'armée en tant qu'instrumentiste. Au sein de l'institution, on entend, par ces orphéons instrumentaux, faire passer les pensées musicales des grands maîtres de la même manière que les orchestres militaires, par la transcription des œuvres contemporaines. Ces transcriptions favorisent ainsi la naissance d'un pont entre les cultures savantes et populaires à une époque où l'accès à la musique est réservé à une classe sociale privilégiée.

---

26 D. M. Di Grazia, « Orphéon », in J.-M. Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 2003, p. 919-920.

27 *Ibid.*

28 E. Guilbaut, *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris : L'instrumental, 1896, p. 111.

Ces formations donnent une nouvelle dynamique aux festivités locales, et les kiosques construits à travers le pays sont largement utilisés. Des disparités significatives sont toutefois recensées à travers le pays, avec une masse importante d'orphéons au Nord du pays, et bien moins au Sud et à l'Ouest. « Les départements de l'Eure, Seine-et-Oise, Seine-et-Marne, Marne, Ardennes renferme, à lui seul, le *quart* des sociétés orphéoniques françaises<sup>29</sup>. » Les municipalités ou encore l'Église vont encourager la constitution des musiques, qui permettent de leur donner une visibilité. La popularité de l'orphéon va même jusqu'à attirer les entreprises, qui vont créer des « sociétés d'établissements industriels et commerciaux<sup>30</sup> » permettant ainsi aux employés et aux ouvriers d'y jouer de la musique. Elles fourniront par exemple un local, paieront le chef, certains employés étant même recrutés pour combler des manques dans les formations musicales.

L'intérêt social permet d'attirer beaucoup d'hommes vers ces sociétés. Il ne leur est pas nécessaire d'avoir des bases musicales pour rejoindre ces orchestres, puisque tout le monde est formé au sein des ensembles. De plus, la contrepartie est généreuse. À cette époque, c'est un des seuls loisirs existant, réservé uniquement aux hommes, ce qui leur permet de sortir du foyer. Le musicien de l'orphéon s'habille à la manière des musiciens militaires lors des défilés et des concerts, constituant une fierté pour beaucoup. Les institutions locales qui les soutiennent peuvent parfois leur offrir ces tenues. Enfin, les concours orphéoniques qui se déroulent dans d'autres villes sont un temps particulièrement festif autour de grands banquets, qui permettent aux musiciens de se déplacer en chemin de fer à une période où l'on ne sortait que rarement de sa commune. Pour des ruraux de cette époque, les propositions faites par l'orphéon sont une véritable aubaine. L'institution acquiert une grande popularité.

Mais cet intérêt est aussi largement critiqué, parfois au sein même de l'institution. De tous les points d'attractions que nous avons précédemment énoncés, celui qui devrait être au centre de l'attention n'est pas cité. La musique, pour ces ruraux, n'est pas nécessairement ce qui compte, et c'est là un grand problème de l'institution orphéonique. Le rôle musical du sociétaire dans la musique n'influe en rien ses avantages, il pourra toujours voyager, vêtir une tenue proche de celle des militaires, retrouver ses amis et sa famille lors des répétitions. Si bien que l'aspect musical constituant l'orphéon à l'origine est laissé au second plan. Les concours évoluent, suivant cette vision extra-musicale. Le jury est de moins en moins

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>30</sup> P. Gerbod, « L'institution orphéonique en France du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », *Ethnologie française*, n° 10/1, janvier-mars 1980, p. 31.

composé de musiciens et les sociétés se cachent derrière les membres d'emprunts auxquels elles font appel pour changer le visage de leur orchestre et espérer faire bonne figure.

« Dans les années 1900, le cri devient unanime : les véritables concours ont disparu. Ce sont des "foires musicales" où l'appât du gain, l'attrait pour les voyages et le goût des banquets "pantagruéliques" sont devenus les motivations les plus courantes des orphéons. Succombant à ces tentations matérielles, la plupart des sociétés sont devenues incapables de renouveler leur répertoire et d'élever leur culture musicale. Cacophonies instrumentales, effacement du chant choral, désertion des répétitions, échecs trop nombreux dans la lecture à vue, désespoir des chefs de musique : tout révèle la décadence des musiques populaires<sup>31</sup>. »

L'institution orphéonique souffre des mêmes maux que son modèle militaire au sortir de la Grande Guerre. On peine alors à démarrer un nouveau cycle, les effectifs des sociétés ayant connus de lourdes pertes lors du conflit mondial. Le développement de la TSF et de l'enregistrement lui fait perdre sa dimension de pont entre les cultures savantes et populaires, qui était alors sa raison d'exister. Pire encore, elle révèle aux yeux de tous les faiblesses musicales des harmonies et fanfares, ce qui les rend d'autant moins crédibles. Ajoutons à cela les concurrences des loisirs sportifs qui se développent, l'arrivée du jazz en France, ou l'antimilitarisme qui placent l'institution orphéonique dans une situation délicate. C'est l'âge d'or de la musique de divertissement, qui reliait les orphéons au second plan. On comptera tout de même jusqu'à 8 300 musiques dans les années 1930<sup>32</sup>. Mais l'orphéon a besoin de grands changements et d'une nouvelle vision, basée cette fois sur la musique.

### *1.5 Le répertoire des orchestres à vent jusqu'à la Seconde Guerre mondiale*

Dans notre histoire des orchestres à vent militaires et civils, il nous reste désormais à aborder le point important du répertoire. À l'origine, les instruments à vent étaient utilisés pour la céleustique, les signaux sonores permettant de transmettre les ordres. Elles servent ensuite de distraction pour le soldat, ces musiques reprennent des mélodies populaires, chansons et danses. « Certaines d'entre elles, particulièrement caractéristiques, évolueront à travers les usages pour devenir des mélodies d'identification des régiments, ce que l'on appellera des marches<sup>33</sup>. » Elles sont utilisées pour donner la cadence de marche des soldats. Certains compositeurs s'intéressent alors à ces ensembles, et Lully (1632-1687), proche de Louis XIV, compose en 1658 la *Première marche des mousquetaires pour hautbois et tambours*.

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 34.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>33</sup> Th. Bouzard, *op.cit.*, p. 25.

Suite à la Révolution française, le milieu musical connaît des bouleversements importants. L'Église n'est plus le centre de création musicale, l'Opéra prenant alors sa place ce qui retire les obligations religieuses de la musique savante. Le peuple souhaite alors avoir accès à cette musique, mais l'Opéra reste réservé à une élite sociale. Les musiques militaires sont ainsi choisies pour faire le pont entre les musiques savantes et la population, un nouveau rôle qui sera déterminant dans l'évolution de leur répertoire. Les transcriptions d'airs des derniers opéras « à l'affiche » sont ainsi largement données par ces ensembles. Cependant, nous l'avons vu, les orchestres de plein air ne sont alors qu'un outil en développement et les premiers résultats ne sont pas vraiment concluants.

Les marches restent également des composantes importantes du répertoire des musiques militaires. Elles sont au centre des protocoles lors des célébrations patriotiques et sont commandées en masse par les différentes institutions. La *Marche Lugubre* de Gossec composée en 1793 sert par exemple de marche funèbre durant une longue période. Nous pouvons également penser à la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz commandée en 1840 pour le dixième anniversaire des Trois Glorieuses que nous avons déjà citée. Durant la même année, pour le retour des cendres de Napoléon, on commande de nombreuses marches aux plus grands compositeurs de l'époque. On peut ainsi recenser la *Marche funèbre pour les funérailles de l'Empereur* de Adam, *Les Cendres de Napoléon* composé par Halévy, la *Marche pour la translation des cendres de Napoléon* proposée par Carafa, ainsi que la *Marche funèbre pour le Retour des Cendres de Napoléon*, une autre commande passée à Auber. Ces hommages funèbres représentent en grande partie la composition originale pour ensemble à vent au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais les marches de cette époque tomberont rapidement dans l'oubli. En cause, la nouvelle organisation de Sax apparue en 1845 et basée sur de nouveaux groupes d'instruments, ce qui rend les orchestrations précédentes obsolètes. Certaines seront toutefois reprises bien plus tard.

Le répertoire, formé des marches et des airs d'opéras, est avant tout un outil politique puissant. Il est cependant difficile à maîtriser. Aucun régime n'osera imposer un répertoire officiel. Durant la Restauration puis la Monarchie de Juillet, il deviendra même une difficulté. En effet, la Monarchie ne peut diffuser la musique des années qui la précède, fortement empreinte par la Révolution. Le régime est ainsi dans l'obligation de se passer des œuvres populaires modernes. Il est tout autant inimaginable de revenir aux morceaux qui précèdent la Révolution. Cela marquerait un retour vers l'ancienne monarchie et enverrait le message à toute la population que leur révolte passée est oubliée, présentant le risque d'en amorcer une nouvelle. Le vieil air de *Vive Henry IV*, encore populaire, sert d'hymne officieux. Mais la

musique jouée ne permet pas de transmettre les valeurs des régimes en place, ce pourquoi elle avait pourtant été imaginée.

Le Second Empire ne marque pas de grands changements à ce niveau. Si les morceaux révolutionnaires sont de nouveau acceptés, il n'est pas question d'y revenir totalement non plus. On ne fixe pas de répertoire officiel, de même que l'on n'en interdit pas. On trouvera de nouveau une pièce servant d'hymne national, avec *Partant pour la Syrie*. Le chef de musique est donc celui qui décide du répertoire. On tentera même de leur donner une place pour élargir le répertoire original en créant un concours de composition ou d'arrangements afin d'effectuer un classement entre eux en 1862<sup>34</sup>. Mais aucune des œuvres proposée n'a pu s'établir dans le répertoire, chaque chef choisissant d'interpréter ses propres morceaux. Dans ces conditions, les fantaisies et tout ce qui constituait le répertoire original de cette époque sont oubliés, à l'exception de quelques morceaux identifiant les régiments.

Soulignons également que le répertoire original pour ensembles à vent de l'époque n'est pas forcément celui priorisé. En effet, la transcription d'œuvres issues de l'opéra prend le dessus lors des concerts publics ou pour les concours. Le premier concours de musique militaire de Paris en 1827 ne révèle qu'un seul morceau joué, un extrait de *Moïse* de Rossini<sup>35</sup>. En 1867, le premier concours international de musiques militaires montre une nouvelle fois l'importance des transcriptions : « La lecture du programme ne révèle pas une seule marche militaire. Les morceaux sont tous des adaptations de compositions empruntées à l'Opéra ou aux répertoires nationaux<sup>36</sup>. » L'ouverture d'*Obéron* de Carl Maria von Weber en sera le morceau imposé. Le répertoire original pour harmonies et fanfares, s'il est important du côté protocolaire, reste régional et ne se diffuse pas à cette époque.

L'adoption d'un hymne national officiel avec *La Marseillaise* en 1879 sous la III<sup>e</sup> République marque un changement important. Mais il ne sera pas non plus suivi de l'instauration d'un répertoire officiel. Pour les célébrations, on joue des œuvres capables de réveiller le sentiment républicain. Les orchestres militaires naviguent ainsi toujours entre deux pôles, l'un pour les cérémonies protocolaires, l'autre pour les concerts publics.

Pour les orchestres civils, la période autour de la III<sup>e</sup> République constitue l'apogée du mouvement orphéonique. Les codes utilisés pour le répertoire sont les mêmes que ceux des orchestres militaires, les marches étant jouées pour les cérémonies dans les petits villages. Les chefs de musique, souvent des musiciens militaires retraités retournés dans leurs villages d'origine, s'essayaient à l'écriture sans trop de succès. Leurs œuvres sont généralement refusées

---

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 215.

<sup>35</sup> *Ibid*., p. 52.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 158.

lors des concours, n'ayant pas le niveau pour les intégrer, et priorisant les transcriptions. Certains compositeurs se font une spécialité de l'écriture pour les formations d'ensembles à vent, la place n'étant pas prise par les grands compositeurs. Les transcriptions des œuvres savantes sont encouragées, entrant parfaitement dans les valeurs de l'orphéon. « Nous répandons, sous forme de fanfares et d'harmonies, la pensée générale des maîtres. Évidemment, l'effet désiré par le compositeur sera forcément atténué, mais le génie n'en rayonne pas moins, et le résultat pratique sera l'élévation du goût<sup>37</sup>. » Si la démarche est noble et fonctionnelle à cette époque, elle lie le répertoire de ces ensembles à celui de la musique savante, l'empêchant de s'en émanciper. Pour le dire simplement, ce répertoire correspond alors à une copie « moins bonne » de musique « de grands maîtres ». « Les fantaisies d'opéra ne sont que des suites de *sol*i adaptées chacun à l'instrument qui va arbitrairement remplacer la voix. Ils sont transposés pour se conformer au registre de cet instrument. Avec toutes ces transcriptions, se pose le problème du timbre. Le timbre instrumental se trouva changé. [...] Ainsi, la grisaille devint la teinte uniforme de tout ce répertoire si riche quant à la qualité des auteurs initiaux<sup>38</sup>. »

Après la Première Guerre mondiale, les défauts des orphéons sont bien plus mis en avant. Avec l'arrivée de l'enregistrement et de la TSF, le besoin de populariser la musique savante perd son sens. Puisque l'on peut désormais écouter une œuvre dans son orchestration première et jouée par les plus grands orchestres, la transcription de ces pièces en des versions plus pâles est moins intéressante. La concurrence des clubs sportifs fait perdre nombre de membres aux formations orphéoniques. Ces nouveaux loisirs vieillissent fortement la vision populaire de l'orphéon, pour qui le recrutement devient de plus en plus délicat. L'institution semble alors démunie. Sortir de cette situation implique la volonté d'un changement profond avec l'instauration d'une nouvelle idéologie musicale. L'orphéon a vivement besoin d'émancipation vis à vis des musiques savantes, en se créant un répertoire propre. Mais le traditionalisme dominant empêche cette refonte indispensable. « À tout prendre, la masse des orphéonistes préfère jouer des transcriptions qui les rapprochent, pensent-ils, de la pensée des maîtres, que des œuvres originales qu'ils s'empresseraient de juger "mal écrites", "bêtes à pleurer" ou "inexistantes"<sup>39</sup>. » Il faut également dire que les grands compositeurs ont, depuis bien longtemps, tournés le dos aux orphéons et à la musique de plein air. Précisons que la réforme de Sax apporte certes de nouvelles possibilités enrichissantes, mais installe également une barrière entre les compositeurs savants et ceux des orchestres à vent. « La technique

37 *L'Orphéon*, 8/08/1892, in Ph. Gumplowicz, *op.cit.*, p. 196.

38 *L'Orphéon*, 07/1933, in Ph. Gumplowicz, *op. cit.*, p. 197.

39 Ph. Gumplowicz, *op. cit.*, p. 241.

d'orchestration devint plus que jamais spéciale. De ce fait, l'enrichissement du répertoire revint aux seuls chefs de musique, ou presque<sup>40</sup>.» L'idée d'une musique originale pour ces orchestres paraît ainsi difficile à mettre en œuvre. Il faut attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour que l'orphéon entame cette transformation.

### 1.6 L'orchestre d'harmonie après la Seconde Guerre mondiale

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les sociétés de musique populaire tentent de se relancer. Les changements vitaux que nous avons évoqués n'ont pas encore été amorcés alors qu'ils sont connus de tous. Il manque des compositeurs, ou une personne capable de les persuader d'écrire pour ces orchestres.

Désiré Dondeyne sera cette personne. Né en 1921 à Laon dans le Nord de la France, il débute ses études musicales dans une petite école de musique de village, intègre ensuite les conservatoires de Lens, puis de Lille avant de rejoindre le prestigieux Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1938<sup>41</sup>. Il y apprend la clarinette, l'harmonie, la fugue, le contrepoint, la composition, la musique de chambre. En parallèle, il entre dans la toute nouvelle Musique de l'Air le 20 juillet 1939. L'orchestre est envoyé à Toulouse, en zone libre, pendant la Seconde Guerre mondiale, période durant laquelle Dondeyne composera ses premières œuvres. Il reprend ses études après la guerre et obtient un premier prix de conservatoire pour chacune des matières citées précédemment, puis en 1954, il devient le chef de la Musique des Gardiens de la Paix de Paris, orchestre qu'il élève au plus haut niveau musical durant ses vingt-cinq années de direction.

Avec cet orchestre, Dondeyne va progressivement faire évoluer le répertoire de l'orchestre d'harmonie. Il réarrange nombre de grandes œuvres écrites pour orchestres à vent, avec des marches militaires renommées d'époques antérieures. C'est notamment lui qui fera réentendre la *Symphonie funèbre et triomphale* d'Hector Berlioz, découverte dans les archives de la Musique des Gardiens de la Paix. Dondeyne évolue également avec son temps, proposant de nombreux enregistrements. Il reçoit le premier de ses douze « Grand Prix du Disque de l'Académie du Disque Français » en 1957, soit trois ans seulement après sa nomination comme chef des Gardiens de la Paix, avec un disque 33 tours intitulé *Concert de*

40 D. Dondeyne, F. Robert, *op. cit.*, p. 185.

41 F. Pieters, *Désiré Dondeyne, Pionnier de la musique pour orchestre d'harmonie en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Robert Martin, 2008.

*Marches Militaires célèbres*<sup>42</sup>. Mais Désiré Dondeyne ne fera pas que ressortir d'anciennes marches. Avec son nouvel orchestre, il va surtout mettre en valeur les qualités de l'orchestre d'harmonie. Très demandeur de nouvelles œuvres, il tisse des liens avec de nombreux grands compositeurs, encore non initiés aux ensembles à vent, et leur donne des outils compositionnels.

En 1969, il écrit avec son ami musicologue Frédéric Robert le *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires*. Ce traité indique le fonctionnement des orchestres d'harmonie, permettant de le faire connaître au plus grand nombre et d'attirer de nouveaux compositeurs. Il nous donne également de précieuses indications sur le fonctionnement des orchestres d'harmonie. Le traité débute par la constitution des formations-types, avec le grand orchestre d'harmonie-fanfare et ses six groupes homogènes : « La petite harmonie, les cuivres clairs, le groupe des clarinettes, le groupe des saxophones, le groupe des saxhorns, la percussion<sup>43</sup>. » Surtout, avec de nombreux exemples, il explique les différences et similitudes entre l'orchestre symphonique, l'orchestre d'harmonie et l'orchestre de fanfare, la répartition des groupes homogènes, les interactions possibles. Il distingue véritablement les orchestres, permettant l'émancipation des ensembles à vent : « La transcription d'une œuvre symphonique n'est pas seulement "transposition" des parties pour différents groupes d'instruments à vent, mais bien une nouvelle couleur orchestrale d'une même partition à rechercher afin de la rendre aussi belle, sinon plus belle que dans la version symphonique originelle<sup>44</sup>. » Il montre également que les orchestres à vent ne sont pas obligatoirement à la recherche de masse sonore, mais dans celle « de timbres, d'attaques et d'intensités<sup>45</sup> ». En vantant les mérites des orchestres d'harmonie et en donnant aux compositeurs, avec ce traité, les outils de l'écriture pour ces ensembles, Dondeyne promeut une nouvelle image de ces formations.

Il attirera de nombreux compositeurs grâce à son orchestre et ses liens personnels, comme Serge Lancen (1922-2005), Ida Gotkovsky (née en 1933), Louis Durey (1888-1979), Germaine Tailleferre (1892-1983), Darius Milhaud (1892-1974), qui ont tous composé pour sa Musique des Gardiens de la Paix. Dondeyne propose à Lancen d'orchestrer ses œuvres, comme la célèbre *Manhattan Symphonie* pour l'inciter à écrire pour lui et lui donner le goût de ce type d'orchestre. D'autres grands compositeurs ont étoffé le répertoire original comme Roger Boutry (1932-2019) ou Jacques Castérède (1926-2014). Tous ces compositeurs

---

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>43</sup> D. Dondeyne, F. Robert, *op. cit.*, p. 1.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 107.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 1.

permettent de mettre en place une écriture spécifique à l'orchestre d'harmonie, avec des timbres originaux et des propositions complexes, présentées sous diverses approches esthétiques contemporaines.

Nous pouvons prendre l'exemple d'Ida Gotkovsky, compositeur<sup>46</sup> formée au Conservatoire de Paris où elle étudie notamment auprès de Nadia Boulanger et Olivier Messiaen. Charmée par la Musique des Gardiens de la Paix, elle écrit pour l'orchestre de Dondeyne et devient une référence de la composition pour orchestre d'harmonie en France comme à l'étranger. David Wacyk, musicologue américain et spécialiste de Gotkovsky, montre dans sa thèse la complexité de ses compositions, influencées par ses professeurs, et notamment Messiaen<sup>47</sup>. On trouve dans la musique d'Ida Gotkovsky des formes très contemporaines, avec par exemple l'utilisation de modes à transposition limitée, de jeux de texture dense ou encore des rythmes non rétrogradable.

Les difficultés concernant le répertoire des ensembles à vent existent à travers toute l'Europe, où l'on s'organise pour trouver de nouvelles solutions. En 1964 se tient le premier colloque international sur les harmonies et fanfares lors des festivals d'Anvers et de Bengel-Mines en Belgique. Y prennent part les Belges Guy Duyck, Mathieu Max, Jos Morenhout, le Hollandais Henk Van Lijnschooten, le Suisse Albert Haberling et Désiré Dondeyne. Ils ciblent alors des solutions pertinentes aux problèmes universels des ensembles à vent :

« L'exposé de chaque compositeur reflète la nécessité indispensable d'attirer l'attention des éditeurs et d'encourager les compositeurs à écrire spécifiquement pour les harmonies et fanfares. Beaucoup d'œuvres excellentes pour ces ensembles existent, anciennes ou contemporaines, et de toute division, et sont trop souvent laissés pour compte dans les concerts au profit d'œuvres transcrites qui ne sauraient valablement faire ressortir les possibilités des harmonies et fanfares, dont l'orchestration spécialisée ne doivent en aucune façon être en éternelle compétition avec les œuvres symphoniques. [...] L'encouragement apporté aux compositeurs spécialisés de ces ensembles, doit être soutenu par les sociétés, afin que celles-ci se placent dans un cadre de culture musicale très valable, et qui a certainement des chances d'être mieux considéré par les dirigeants culturels de chaque pays<sup>48</sup>. »

Le répertoire bénéficie enfin d'un véritable renouvellement, avec des compositeurs qualifiés sachant exploiter le potentiel des orchestres d'harmonie. Pourtant, un nouveau problème important se pose. Tous ces compositeurs à la recherche d'une œuvre soignée et complexe ne peuvent être joués par de petites sociétés amateurs à l'effectif aléatoire. La difficulté d'exécution empêche le renouvellement du répertoire pour les formations plus

46 Dénomination souhaitée par Ida Gotkovsky, indiquée par Patrick Péronnet lors de la conférence organisée par l'AFEEV « Hommage à Ida Gotkovsky, la dame des vents » à Paris le 21/10/2023.

47 D. Wacyk, *Powerful structures : the wind music of Ida Gotkovsky in theory and practice*, thèse de doctorat, University of Maryland, 2019.

48 Sans auteur, « Colloque international sur les Harmonies et les Fanfares », *Journal de la Confédération Musicale de France*, n° 174, juin-juillet 1964, p. 3.

modestes. Ils écriront quelques œuvres pédagogiques, mais ces orchestres continueront comme toujours de jouer des transcriptions ou des œuvres de compositeurs locaux, que l'on trouve en nombre. L'émergence de compositeurs étrangers proposant des morceaux plus abordables permet toutefois aux sociétés amateurs de s'ouvrir à un répertoire original, qui cherche à s'adapter aux demandes des amateurs. C'est notamment le cas de compositeurs étrangers qui uniformisent une nouvelle esthétique. Car pour proposer des morceaux accessibles, ces compositeurs abordent l'écriture et l'orchestration d'une manière différente des compositeurs que nous avons cités plus haut. Ainsi, quand Dondeyne fuit les masses sonores à la recherche de timbres, d'attaques et d'intensités, d'autres font exactement l'inverse. Pour un orchestre d'harmonie, la masse sonore se trouve naturellement, demandant peu d'efforts aux musiciens amateurs bien heureux de pouvoir jouer fort pour l'obtenir. Cette musique plus simple se place alors sur un marché important, particulièrement exploité par les éditeurs. Dondeyne s'en indignera : « Il est anormal que des éditeurs produisent du "fast-food musical" que les musiciens se sentent obligés d'avalier jusqu'au dégoût. [...] Pour la musique amateur comme pour les autres, il faut une alimentation riche, goûteuse et équilibrée, mitonnée avec de l'esthétique et de la qualité<sup>49</sup>. »

Pour jouer ces œuvres de qualité, la formation des musiciens et chefs de musique doit aussi évoluer. Dans les années 1970, des écoles de musique affiliées à la Confédération Musicale de France (CMF) fleurissent un peu partout suite à la mise en place du « plan Landowski » en 1969<sup>50</sup>. Mais, à leurs débuts, ces écoles se montrent contre productives pour les sociétés, puisqu'elles proposent des cours d'instruments qui ne peuvent pas être intégrés aux sociétés musicales. Des conflits éclatent entre les directeurs d'écoles et ceux des harmonies. « À l'école de musique, on apprend la musique, auraient-ils pu dire ; à l'harmonie municipale, on "souffle dans des binious"<sup>51</sup>. » De plus, les sociétés y perdent le monopole de la formation dans les milieux ruraux. Auparavant, l'apprentissage de la musique ne pouvait se faire que dans l'orchestre du village. De leur côté, les écoles forment des musiciens et non plus des futurs membres de la société musicale. Les querelles s'estompent lentement, laissant la place à une collaboration à partir des années 1990 lorsque les négociations s'opèrent rapidement. Pour les chefs de musique, des diplômes sont mis en place par la CMF. Mais peu de chefs tentent de passer ces diplômes facultatifs.

---

49 D. Dondeyne in V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op.cit.*, p. 263.

50 Site du Ministère de la Culture, « Ministère de la Culture : 60 ans d'action en 500 dates », mis en ligne sur [www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/histoire-du-ministère/Ministère-de-la-Culture-60-ans-d-action-en-500-dates#/mardi-22-juillet-1969-Plan-Landowski](http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/histoire-du-ministère/Ministère-de-la-Culture-60-ans-d-action-en-500-dates#/mardi-22-juillet-1969-Plan-Landowski), consulté le 06/05/2024.

51 Ph. Gumplowicz, *op. cit.*, p. 288.

Le niveau musical, comme l'engouement pour ces musiques progresse. La CMF s'ouvre alors à d'autres formes d'orchestres et aux écoles de musiques. « Années 80. Tout est à la hausse. Près de 6 000 sociétés en 1984 cotisent à la CMF contre 5 014 en 1977<sup>52</sup>. » Le changement indispensable aux orchestres d'harmonie semble concret au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 269.

## Chapitre 2 La situation des orchestres d'harmonie en France au XXI<sup>e</sup> siècle et son impact sur la composition originale

L'orchestre d'harmonie s'inscrit dans un espace qui lui est spécifique de par son histoire et son environnement. Pour bien comprendre les enjeux de la composition originale abordée par nos deux compositeurs, il est primordial d'appréhender au mieux cet espace. Pour cela, il nous faut traiter de la situation des orchestres d'harmonie en France ces dernières années. Nous nous appuyerons fortement sur les travaux de Vincent Dubois, Jean-Mathieu Méon et Emmanuel Pierru : *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*<sup>53</sup>. C'est ici la seule enquête sociologique traitant de la pratique de l'orchestre d'harmonie amateur, nous permettant de comprendre les différents aspects de cet environnement. Cette recherche, composée uniquement de sociologues, date d'une vingtaine d'années et peut ainsi présenter des décalages avec la réalité actuelle. Les différents chiffres avancés peuvent ne plus être tout à fait à jour, de même que les théories avancées sur l'évolution possible de ces ensembles. La pratique a en effet pu se transformer au cours des dernières années et les mutations prédites dans cette enquête peuvent déjà avoir eu lieu. De plus, les enquêteurs le mentionnent eux-mêmes, cette enquête ne concerne qu'une région, l'Alsace. Si la plupart des analyses proposées peuvent être généralisées à la France, il est également possible que certaines ne soient valables que pour cette région. Étant la seule enquête de ce genre, elle nous est toutefois indispensable pour analyser au mieux cette pratique.

Dans ce monde culturel spécifique, il faut prendre en compte l'importance de l'environnement dans lequel évoluent les sociétés. Chaque orchestre est différent et doit évoluer avec des valeurs qui lui sont propres. La balance entre l'aspect social et la pratique musicale est l'un des principaux enjeux pour ces formations amateurs. Bien évidemment, ce contexte influe sur les créations musicales spécifiques à ce milieu. L'une des esthétiques, caractérisée par une orchestration large et cuivrée, de tradition néerlandaise et américaine, semble être favorisée par les orchestres amateurs, entraînant une mondialisation et une globalisation du son de l'orchestre d'harmonie. Les traditions propres à chaque pays, comprenant la tradition française, sont ainsi délaissées au profit de cette esthétique généralisée qui efface les spécificités régionales.

---

53 V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *Les mondes de l'harmonie*, Clamecy : la Dispute, 2009.

## 2.1 Les musiciens

Le musicien de l'orchestre d'harmonie amateur se fonde dans la masse d'un groupe social de proximité, faisant autant figure de sociétaire que de musicien. Avec des profils plutôt masculins (55 % d'hommes<sup>54</sup>) de classe sociale intermédiaire, il n'est pas seulement issu des classes ouvrières comme on pourrait l'imaginer. « Les musiciens d'harmonie sont plus diplômés que les musiciens en général, et que la population globale, quelle que soit la tranche d'âge considérée<sup>55</sup>. » Le musicien est aussi fortement attaché à sa première société qui aura toujours la priorité sur les autres orchestres auxquels il appartient. Surtout, il est encore ancré dans le monde rural dans lequel il a toujours progressé, 47,7 % des musiciens résidant dans des communes de moins de 2000 habitants<sup>56</sup>. « C'est avant tout le localisme qui caractérise la composition des orchestres d'harmonie. Les musiciens résident en majorité dans la commune de leur société de musique (53 %) ; lorsque ce n'est pas le cas, 75 % d'entre eux habitent dans une commune située à moins de dix kilomètres<sup>57</sup>. » Cette proximité spatiale entre l'orchestre et le musicien donne aussi une proximité sociale entre les pratiquants. L'orchestre fait alors partie intégrante de la vie sociale de l'individu, qu'il intègre d'ailleurs le plus souvent par le biais d'un parent, d'un ami, ou d'un voisin. Cela l'incite à ne pas se distinguer des autres participants, le but étant de montrer son appartenance au groupe. « Les musiciens s'effacent derrière le groupe qui les constitue comme tels en même temps qu'ils le constituent<sup>58</sup> ». Ils sont alors quasi-exclusivement tournés vers l'harmonie qui devient le loisir essentiel de ses sociétaires.

Le rapport à l'orchestre de chacun des musiciens est un objet central et sensible de cet environnement spécifique. Le plaisir de jouer ensemble paraît partagé par tous les musiciens et le caractère collectif de l'harmonie en est une des forces. Cette remarque fondamentale favorise cependant un manque d'investissement musical en dehors de la répétition. Peu de musiciens, même parmi les plus passionnés, prennent le temps de travailler leurs partitions en vue de la répétition hebdomadaire. Si le groupe est un paramètre important, il existe aussi des différences dans la manière de s'investir dans la pratique. En effet, quand certains l'abordent de manière purement musicale, d'autres voient en l'harmonie l'opportunité d'appartenir à un groupe, ou d'élargir son cercle de connaissances, priorisant alors l'aspect social. La proximité installée dans les relations au sein d'un même pupitre et le fait qu'ils jouent la même chose

<sup>54</sup> Confédération Musicale de France, *121<sup>e</sup> Assemblée Générale. Retour sur l'année 2021*, p. 8.

<sup>55</sup> V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op. cit.*, p. 49.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 139.

peut donner lieu à des divisions entre les pupitres, différenciant l'approche des musiciens. Le clivage entre les plus jeunes et les plus anciens est également présent, suite à une forte évolution de la pratique et à l'amorce d'une *musicalisation* récente.

Cette *musicalisation* est notamment due à la formation musicale ayant lieu dans les différents conservatoires du territoire. L'enseignement de la musique dans les milieux ruraux est notamment le fait du « plan Landowski » qui prévoit à la fin des années 1960 la création de conservatoires et d'écoles de musique. Sur les 441 établissements gérés par l'État, on compte en 2011, 290 conservatoires à rayonnement communal ou intercommunal auxquels nous pouvons ajouter de nombreuses écoles de musique associatives<sup>59</sup>. Si les plus anciens ont été formés au sein même de l'orchestre sans forcément pouvoir choisir leur instrument, les plus jeunes bénéficient aujourd'hui d'une importante offre instrumentale obligatoire et contrôlée dans ces établissements, ainsi que d'une professionnalisation de l'enseignement musical. On comprend alors mieux la vision des plus anciens, moins formés, pour qui l'orchestre constitue d'abord un lieu de rencontre. Pour les plus jeunes, il permet plutôt l'apprentissage de la musique collective avec une recherche plus développée autour de la maîtrise technique.

Sur la base de ces différences d'approches, les enquêteurs des *mondes de l'harmonie* proposent d'établir quatre pôles correspondant à l'investissement social et musical des musiciens<sup>60</sup>. Les 35 % du pôle « musical distancié » sont les plus jeunes dont la considération principale est la musique et sont moins concernés par la vie de l'association, les traditions et les sociabilités. Ces jeunes musiciens sont majoritairement de passage dans l'orchestre, se servant parfois de la société pour valider certains critères de leur formation au conservatoire, ce qui ne permet pas un renouvellement véritable de l'effectif. Les 15 % de musiciens du pôle « musical investi » sont également assez jeunes, mais aussi plus attachés à la société et ses traditions, tout en ayant de bonnes compétences musicales. Pour les 25 % appartenant au pôle « sociable investi », la balance penche vers la sociabilité, avec un dévouement collectif certain, mais aussi un apprentissage musical assez rapide ce qui induit un niveau technique léger. Enfin, les 20 % du pôle « sociable ancien » correspondent aux musiciens les plus anciens, souvent formés au sein de la société, qui considèrent la pratique musicale comme un loisir pur, mettant plus en valeur les activités extra-musicales que la pratique en elle-même. Bien sûr, il s'agit ici d'une échelle qui généralise les différentes visions. De plus, il convient

---

59 Site du Ministère de la Culture, « Les politiques de la musique en France », mis en ligne le 20/09/2020 sur [www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musique/Les-politiques-de-la-musique-en-France/La-musique-en-France](http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musique/Les-politiques-de-la-musique-en-France/La-musique-en-France), consulté le 06/05/2024.

60 V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op. cit.*, p. 70-73.

de rappeler que cette étude date d'une vingtaine d'année et que même si nous ne doutons pas de l'existence de ces quatre pôles, nous pouvons logiquement penser que les proportions évoquées ne sont plus les mêmes. La formation musicale ayant pris une place centrale dans la pratique ces deux dernières décennies, il est certain que les musiciens appartenant aux deux pôles musicaux sont plus nombreux désormais. Il paraît également logique de penser que le pôle « sociable ancien » est aujourd'hui moins fourni, les plus anciens, prenant précédemment place au sein du pôle « sociable investi » n'en ayant pas nécessairement changé.

Ces différences d'attentes et d'approches de la pratique créent forcément des tensions entre les musiciens, notamment sur la question du répertoire à aborder. Il faut tout d'abord dire que le musicien d'orchestre d'harmonie a une approche plutôt populaire de la musique, écoutant et souhaitant jouer de tous les répertoires. Mais quand les plus anciens apprécient un répertoire traditionnel, les plus jeunes souhaitent plutôt jouer des pièces plus modernes. Quelques genres font consensus, comme les musiques de films ou les transcriptions d'œuvres classiques. De ce point de vue, la musique spécialement écrite pour harmonie n'occupe qu'une place parmi d'autres genres.

C'est aux gérants des sociétés qu'incombe la lourde tâche de gérer ces divergences. Pour les présidents, il s'agit d'abord de fonctions politiques, relationnelles et organisationnelles. Les spécificités musicales sont plutôt laissées au soin du directeur musical (ou chef d'orchestre), notamment avec le choix du répertoire et de son interprétation, qui doit satisfaire le plus de musiciens possibles. Ce n'est cependant pas son seul travail, le chef incarnant la figure représentative de l'orchestre, il doit être doté de bonnes qualités relationnelles, d'une vision objective de son orchestre et de patience. Bien souvent issu du rang et peu formé, le directeur musical endosse la responsabilité artistique de l'orchestre. Il doit ainsi trouver les zones d'amélioration de son ensemble avec un sens aiguisé de la pédagogie, avoir une curiosité et une connaissance musicale affirmée qui lui permet de choisir un répertoire et de le défendre, le tout en gardant une bonne ambiance, nécessaire à la présence d'un effectif important. La formation musicale et pédagogique du directeur est donc un besoin capital pour faire progresser un orchestre. Ils sont environ un quart à recevoir une rémunération<sup>61</sup>. Ces deux représentants sont au centre de la pratique, si bien qu'il arrive fréquemment de voir des musiciens quitter la société suite à leur départ.

---

61 *Ibid*, p. 243.

## 2.2 Fonctionnement d'un orchestre d'harmonie amateur

En 2021, il y aurait 3 799 ensembles musicaux, dont 2 291 orchestres d'harmonie affiliés à la CMF<sup>62</sup>, organisme réunissant la majorité des associations musicales amateurs. Il faut bien sûr ajouter à ces chiffres les orchestres non affiliés ou l'étant à d'autres fédérations. La CMF a également établi une moyenne de 34 musiciens par orchestre pour l'année 2021<sup>63</sup>. Souvent constituées en associations locales et musicales, ces sociétés sont ancrées dans un localisme important, avec un recrutement de proximité de toute génération. C'est ainsi une association de territoire avant d'être une association musicale. « L'harmonie représente une activité collective, fondée en partie sur l'entraide, reposant sur des événements communs et une autocébration de l'appartenance au groupe. [...] Il constitue une forme d'apprentissage des règles de la vie collective combinée à celle des réseaux relationnels vastes dans lequel il s'insère<sup>64</sup>. » Ce recrutement de proximité qui vise à accepter et satisfaire chacun des sociétaires, accentuant l'importance de la vie collective, doit alors inclure le critère musical. S'il est un objet central de la pratique, le paramètre musical n'est ainsi pas un critère exclusif. Le sociétaire s'investissant pleinement dans l'association est dès lors d'une importance équivalente à un musicien de qualité. Dans ces conditions, l'évaluation d'une société ne peut pas se faire sur une référence uniquement musicale. « Au total, sans qu'il soit question de les réduire à de simples supports de sociabilité dont la musique ne serait que le prétexte, ni de leur dénier tout souci esthétique ou technique, ces orchestres se caractérisent par l'importance des relations sociables et par la relative faiblesse des logiques "purement" musicales de "la musique pour la musique"<sup>65</sup>. »

Ce n'est d'ailleurs pas sur ce critère que les orchestres sont considérés par les institutions locales. En effet, la société a également des fonctions dans la vie sociale locale, comme les cérémonies patriotiques, les fêtes d'écoles ou des pompiers, ainsi que d'autres événements locaux auxquels la musique est tenue de participer. Ces « devoirs » envers les institutions territoriales font partie du fonctionnement de l'harmonie, dont la musique doit s'acquitter, en contrepartie d'aides et de subventions. Les lieux et le type de représentations influent notamment sur le répertoire qui doit être adapté aux circonstances, ainsi que sur le calendrier de l'orchestre, puisqu'à ces obligations s'ajoutent les concerts et possibles concours prévus tout au long de l'année. Ces prestations à vocation purement musicales reposent alors

62 Confédération Musicale de France, *op. cit.*, p. 5.

63 *Ibid*, p. 9.

64 V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op. cit.*, p. 142.

65 *Ibid*, p. 156.

sur des relations informelles entre sociétés et musiciens. L'harmonie peut recevoir des invitations d'autres sociétés, le plus souvent géographiquement proche, en plus des concerts qu'elle organise elle-même. Les concours sont plus rares, puisque toutes les formations n'en font pas, mais aussi parce qu'une société n'y participe pas chaque année. Ces concours sont un héritage fort du mouvement orphéonique, rassemblant encore de nombreux orchestres, même si les formations amateurs semblent aujourd'hui s'en détourner. Les ensembles y interprètent, devant un jury, un programme comprenant une pièce imposée et une au choix.

En plus des institutions locales auxquelles elles sont associées, les harmonies ont également leurs institutions spécifiques, comme la Confédération Musicale de France (CMF) qui est aujourd'hui la plus importante d'entre elles. Ces institutions sont organisées selon un modèle pyramidal, de manière confédérative avec une déclinaison de l'organisme dans les différents territoires, allant du local vers le national. Elles montrent un modèle de pratique aux orchestres affiliés tout en gardant une proximité avec chacun d'eux, jouant un rôle d'intermédiaire et de porte-parole auprès des autres institutions musicales et publiques. Elles permettent une proposition de références communes, en suggérant un répertoire, mais aussi en organisant des stages et formations afin de créer une dynamique musicale. Ces fédérations doivent également chercher des réponses aux problèmes rencontrés par les orchestres d'harmonie, comme celui des effectifs qui revient régulièrement, mais aussi proposer des stratégies pour préserver ou moderniser la pratique tout en essayant de contenter tout le monde. La forme traditionnelle de l'orchestre d'harmonie déclinant largement, les institutions doivent trouver une méthode de renouvellement de la pratique, déplaçant la balance entre la sociabilité et la musicalité. Pour cela, elles comptent fortement sur les écoles de musique, principe structurant des orchestres d'harmonie qui permet de renouveler les effectifs avec de jeunes musiciens formés. Pour répondre aux besoins, il faut ainsi professionnaliser les équipes pédagogiques, avec des professeurs et directeurs d'écoles compétents qui incitent les étudiants à se tourner vers ces orchestres. On voit par exemple de nombreux directeurs d'écoles de musique associatives qui sont aussi les chefs de la société du village, permettant de faire le lien entre les deux structures.

Si les institutions ont une vision de l'évolution de cette pratique, c'est aussi le cas pour chacun des orchestres. Tout comme il y a différents types de musiciens, on trouve quatre grands types de sociétés que l'on peut repérer en analysant leur position entre des aspirations traditionnelles et sociable et des aspirations plus esthétiques et musicales, que nos enquêteurs ont mis en évidence<sup>66</sup>. Le pôle « sociable insulaire » comprenant 15 à 20 % des orchestres est

---

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 89-94.

très ancré dans la vie locale et n'a souvent que la pratique d'animation comme activité musicale. Très éloignés des convictions esthétiques et des divers changements dans le monde des harmonies, ils ne parviennent que difficilement à se renouveler et ont un effectif plutôt vieillissant pour qui les traditions prennent une place conséquente. À l'inverse, les orchestres du pôle « esthétique ouvert » représentant 20 % des sociétés sont plutôt urbains et très institutionnalisés, avec des effectifs importants et dont la pratique est tournée vers la musique. Ils proposent un répertoire moderne avec des créations contemporaines au travail technique exigeant et sont vus comme des harmonies de références, notamment pour le large troisième pôle « sociable ouvert ». Ils sont entre 55 % et 60 % des orchestres et constituent un entre deux des deux précédents pôles, avec une forte ruralité, cette fois institutionnalisée grâce à un rattachement auprès d'une école de musique. Cette manœuvre permet alors de garder une sociabilité importante au sein de l'orchestre, tout en contribuant à la modernisation de la pratique avec un répertoire éclectique dont le niveau technique varie. Le quatrième pôle considéré par les enquêteurs comprend de petites formations traditionnelles avec un niveau très élevé, que l'on peut associer à la région étudiée lors de l'enquête.

La modernisation des harmonies se ressent fortement dans les proportions de la pratique des orchestres, le pôle majoritaire étant constitué d'orchestres ruraux de niveau « modeste » qui tendent vers un modèle de *musicalisation*. L'équilibre établi entre la sociabilité et la musicalité est ainsi en pleine évolution. Pour les orchestres du pôle « sociable insulaire », la modernisation est une difficulté, entraînant une disparition progressive visible et avancée vingt ans après l'enquête.

### 2.3 Les musiques institutionnelles, représentantes professionnelles

Si les ensembles amateurs, seuls orchestres civils, représentent évidemment la large majorité des orchestres d'harmonie, il nous faut également évoquer l'existence des musiques institutionnelles, leur pendant professionnel. Ces musiques regroupent les ensembles de l'Armée et du ministère de l'Intérieur et ont une mission de protocole associée à une fonction de musicien plus classique. « Ce sont plus de 1 500 musiciens professionnels, femmes ou hommes, qui occupent un emploi dans un de ces orchestres institutionnel<sup>67</sup>. » Recrutés comme des musiciens d'orchestre avec un concours d'entrée axé sur la technique orchestrale, ils

<sup>67</sup> P. Péronnet in AFEEV Association, *Du lien entre enseignement spécialisé de la musique et emploi dans les musiques institutionnelles*, séminaire du 04/12/2021, vidéo mise en ligne le 06/01/2023 sur [www.youtube.com/watch?v=Es0MQv9sGr8](https://www.youtube.com/watch?v=Es0MQv9sGr8), consulté le 20/02/2024, 6'.

doivent répondre à différents critères, comme par exemple avoir au moins 18 ans, être de nationalité française ou être titulaire d'un Diplôme d'Études Musicales pour certaines formations. Ces musiciens sont aussi régulièrement des professeurs d'instruments, solistes ou chefs d'orchestre civils, ce qui permet quelques échanges avec le milieu amateur.

On remarque pourtant une mise à distance des amateurs vis-à-vis du monde professionnel. De nombreuses raisons peuvent expliquer cela, à commencer par la façon dont les musiciens considèrent leur pratique. Rappelons en effet que le musicien amateur n'est pas exclusivement centré sur sa pratique musicale, d'autres valeurs importantes étant celles du groupe, avec de l'entraide, réfutant la figure de l'artiste autocentré et prônant le bénévolat. Le professionnel s'éloignant de ces critères, avec une pratique centrée sur la musique, voyant parfois son orchestre comme un simple tremplin pour sa carrière personnelle, n'est alors plus automatiquement considéré comme le modèle à suivre. Il faut également préciser que l'hétérogénéité des goûts musicaux des musiciens n'aide pas, puisqu'il est très rare, dans l'enquête des *mondes de l'harmonie*, que les musiciens déclarent écouter de la musique originale pour orchestre d'harmonie. Quasi-exclusivement parisiennes ou situées dans les grandes villes de province, les musiques institutionnelles ne peuvent s'inscrire dans les codes du localisme et s'éloignent du milieu amateur. Les ensembles et musiciens amateurs de niveau modeste sont ainsi détachés des meilleurs orchestres qu'ils pourraient prendre comme exemple.

« La pratique amateur peut plus qu'ailleurs être à elle-même sa propre référence. Aussi, les orchestres professionnels et amateurs peuvent-ils être constitués en deux mondes séparés, en partie incommensurable. Dans ces conditions, la révérence à l'égard de l'excellence professionnelle ou l'auto dévalorisation de ce point de vue ne portent guère à conséquence puisque "professionnel" et "amateur" ne renvoient pas à deux niveaux d'une même pratique mais à des logiques et des finalités distinctes<sup>68</sup>. »

Cet éloignement est une nouvelle fois à tempérer du fait du renouvellement progressif de la pratique, avec un intérêt grandissant pour les plus belles formations d'orchestres d'harmonie. L'approche des formations professionnelles est différente selon chaque société. Pour Patrick Péronnet, elles ont un réel intérêt pour les ensembles amateurs : « Ce sont les locomotives qui montrent ce qu'un orchestre d'harmonie peut faire à un niveau parfois inatteignable, ne serait-ce que pour une question de technique, mais qui montre quelque chose, un objectif, un phare<sup>69</sup>. »

L'approche musicale de la pratique des orchestres institutionnels peut également poser problème si l'on souhaite les considérer comme l'exemple à suivre. Lors d'un séminaire de

68 V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op. cit.*, p. 206-207.

69 P. Péronnet in AFEEV Association, *op. cit.*, 1:49'.

2021 rassemblant différents chefs de musique institutionnelles, Alexandre Piquion, chef de la Musique de la Police Nationale, s'exprimait ainsi :

« Les musiques institutionnelles fonctionnent sur deux jambes : un exercice protocolaire et une vie artistique. Pour leur hiérarchie, pour leur tutelle, en réalité, elles ne fonctionnent que sur une jambe. C'est l'exercice protocolaire. C'est ce qui fait le corps de métier, c'est ce qui fait la raison d'être de ces orchestres, agrémenté de l'apparat que peut représenter une vie artistique et une vie de concert pour un orchestre<sup>70</sup>. »

Cette analyse montre l'importance du protocole et des cérémonies pour les hiérarchies militaires. Nous pouvons les relier aux obligations des petits orchestres envers leurs institutions locales. Les musiques institutionnelles dépendent des Ministères des Armées et de l'Intérieur, et non du Ministère de la Culture. Leur existence a donc une vocation d'abord protocolaire et non culturelle. De ce point de vue, elles ne sont pas foncièrement intéressées par un renouvellement de répertoire, et donc par les créations contemporaines. Si elles font toutefois des créations ou des lectures de pièces nouvelles, d'après Sébastien Billard, chef adjoint des Orchestres de la Garde Républicaine, elles ne disposent pas d'un budget alloué pour commander de nouvelles pièces et enrichir le répertoire<sup>71</sup>.

Dans ces conditions, nous pouvons nous demander s'ils peuvent réellement représenter un modèle axé sur la musicalité et le répertoire. Pourtant, il nous faut bien admettre que ces ensembles incarnent véritablement la pratique de l'orchestre d'harmonie à haut niveau. Comme nous l'avons évoqué, le recrutement se fait sur la pratique orchestrale et non sur celle du protocole. Les instrumentistes présents dans ces orchestres sont d'un très haut niveau technique et leur poste est celui d'un musicien d'orchestre. Ensuite, parce que le protocole ne représente qu'une partie du temps de travail et que la grande majorité sert à mettre en place des œuvres plus complexes, qu'elles soient traditionnelles ou modernes. Enfin, si elles n'ont pas de budget alloué à des commandes, elles sont un outil important du renouvellement du répertoire avec de nombreuses créations non commandées et des enregistrements nécessaires aux autres professionnels du milieu, permettant de faire le lien avec la pratique amateur. Elles abordent aussi régulièrement un répertoire ancien, disposant de collections d'œuvres patrimoniales.

Pour le grand public, ces musiques sont inscrites comme étant celles des cérémonies patriotiques telles que le 14 juillet, sans savoir qu'elles sont en vérité des formations musicales d'élite. Elles sont également décrédibilisées par les autres instances musicales

---

70 A. Piquion in *Ibid*, 36'.

71 Propos recueillis lors du Colloque international organisé par l'IGEB et l'OHRC, *(Re)Penser la création pour ensemble à vent au XXIème siècle*, Veigné (37), le 04/05/2024.

élitistes, qui leur collent cette même étiquette, renforçant une position de dominant dominé dans l'espace culturel.

#### *2.4 La légitimité dans le monde des orchestres d'harmonie*

Il est difficile de classer les harmonies selon des logiques musicales habituelles tant cette pratique est constituée de ses références propres. À mi-chemin entre les conceptions de musique savante et populaire, elle apparaît comme dominée dans le monde culturel « légitime ». En effet, son ancrage au localisme, ses valeurs extra-musicales ou son répertoire traditionnellement vulgarisateur en font une musique mésestimée par les porteurs de culture savante parisiens. Peut-on pour autant dire que l'orchestre d'harmonie appartient complètement à un versant populaire de la musique ? S'il est évident que ses participants et son public appartiennent principalement à ce milieu, la pratique de l'harmonie en elle-même, basée sur l'écriture musicale et le respect de la partition, l'en éloigne. Sa ressemblance affirmée avec l'orchestre symphonique la rapproche automatiquement au volet savant de la musique, autant qu'elle l'en éloigne puisqu'on en retire les instruments vus comme « nobles ». Pourtant, la connotation moderne du terme « populaire » est celle d'une culture de masse aux visées commerciales. La pratique de l'orchestre d'harmonie, essentiellement centrée sur le localisme, est ainsi distante de cette approche. Dans ce contexte sa position de dominée dans l'espace culturel paraît encore renforcée.

Avec ses caractéristiques propres, les sociétés se réfèrent cependant aux logiques spécifiques des orchestres d'harmonie. Orchestres d'excellences, compositeurs spécifiques, éditeurs spécialisés, événements particuliers, mais aussi institutions propres : l'espace qui caractérise les orchestres d'harmonie forme un sous-champ au sein de la culture musicale. Ce sous-champ reproduit cependant les hiérarchies culturelles, les plus grandes harmonies pouvant être critiques envers les plus petites. Cependant, cette position plus intermédiaire permet aussi d'introduire les valeurs propres à l'harmonie, avec une importance accrue pour la sociabilité.

Un troisième monde encore plus éloigné se forme dans un réseau local. Plus distant des structures élitistes de leur champ musical spécifique, les sociétés adoptent leur logique propre, qui peut alors être plus proche des institutions locales et de leurs attentes. La contrainte de proximité dans laquelle la société évolue géographiquement devient plus importante que celle du champ musical. Les institutions locales, ainsi que cet espace social

donnent alors un soutien et une légitimité différente aux sociétés, car elles répondent aux valeurs collectives d'entraide, de civisme, et permettent l'entretien de liens forts, familiaux dans la communauté. Cette nouvelle légitimité ne se fonde pas principalement sur la musicalité et étant la plus proche géographiquement des orchestres, elle permet de s'éloigner un peu plus des jugements des champs musicaux. Plus encore, ce sont les sociétés amateurs qui deviennent critiques envers les plus grandes harmonies et les structures élitistes qui s'écartent de leurs usages.

Les traditions propres à chaque territoire inscrivent les orchestres dans un environnement qui leur est particulier, formant un dernier sous-champ. Cela peut notamment comprendre un répertoire singulier venant d'un folklore traditionnel, mais également le mode de vie qui est adopté autour de la zone géographique de l'orchestre. Dans ce sous-champ, le public est majoritairement composé de la famille ou de proches, ce qui limite le processus de légitimation qui pourrait leur être fait, mais aussi la critique musicale, même si celle-ci pourrait s'avérer constructive. Ces caractéristiques géographiques peuvent une nouvelle fois éloigner les harmonies du champ culturel savant.

Le fonctionnement particulier des sociétés permet ainsi de préserver ces ensembles de leur position dominée dans l'espace musical. « Cette appartenance simultanée à plusieurs espaces de référence, de relation et de pratiques tempère les effets de domination culturelle ou au moins complexifie ses mécanismes<sup>72</sup>. » Quand les institutions culturelles légitimes ne jugent ces orchestres que sur leur pratique musicale, elles ne prennent pas en compte toutes les valeurs des sociétés. La dimension sociale entre davantage en considération avec un sous-champ localisé, devenant un principe plus structurant que celui de la musicalité. Il faut ainsi avoir conscience de cet équilibre pour comprendre pleinement le fonctionnement des orchestres que nous étudions. Pourtant, la donne sociale est en évolution, ce qui oblige aussi les harmonies à se moderniser. « On peut dire que les orchestres d'harmonie, au moins sous leur forme traditionnelle, bénéficient aujourd'hui moins que jamais des conditions sociales qui en favorisent l'activité<sup>73</sup>. » En effet, les transformations sociales actuelles tendent à effacer le localisme et les traditions nationales face à une globalisation des cultures toujours plus importante. La modernisation de la pratique de l'harmonie engagée pourrait équilibrer la question de l'évolution sociale grâce à une *musicalisation* à différents niveaux : répertoire récent et attractif, rénovation des orchestres, formation des chefs et enseignants.

---

72 V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op. cit.*, p. 18.

73 *Ibid*, p. 19.

Mais cette actualisation mène à d'autres interrogations. En effet, tous les champs dans lesquels sont compris les harmonies sont autant d'intermédiaires entre les institutions et les sociétés. De même, le principe de confédérations donne une multitude d'intermédiaires entre des idées de rénovation et leur application réelle. Ajoutons qu'un grand nombre de musiciens n'ont même pas connaissance de l'existence de ces fédérations et de leur discours sur le sujet musical. L'application d'une modernisation doit être en accord avec la philosophie de la société, et le grand monde spécifique aux harmonies peut être éloigné des formations rurales. Les propositions des institutions sont ainsi surtout suivies voire suggérées par les orchestres urbains du pôle « esthétiques ouvert » ou les musiciens du pôle « musical distancié ». Le lien entre les nombreux acteurs de l'orchestre d'harmonie, allant du compositeur au musicien en passant par les institutions spécifiques et les éditeurs, semble faible, ce qui a des conséquences sur la pratique en elle-même. Il faut noter que la culture historique et musicale de l'orchestre d'harmonie est peu présente parmi les musiciens. De plus, l'idée d'une *musicalisation* serait à double tranchant, puisqu'elle rapprocherait les harmonies du modèle culturel légitime, alors même qu'elles s'en sont émancipées pour partie grâce aux différents sous-champs. Cette modernisation serait-elle suffisante pour alléger l'effet de domination de l'élite musicale sur ces orchestres ? Cela semble plutôt discutable, puisque les acteurs de la culture légitime ont une vision plutôt négative des orchestres d'harmonie, et ce, même pour les musiques de référence.

### 2.5 La nomenclature instrumentale

La nomenclature d'un orchestre d'harmonie est une donnée assez variable, en France comme dans le monde. La société amateur moyenne comptant 34 musiciens comme l'annonce les statistiques de la CMF<sup>74</sup>, elle ne sera pas composée de la même instrumentation qu'un grand orchestre de 80 musiciens. Même avec un nombre de musiciens équivalent, chaque orchestre d'harmonie dispose de ses propres caractéristiques, avec des pupitres mieux fournis que d'autres. L'absence d'un instrumentarium-type est à prendre en compte lors de l'écriture d'une composition pour cette formation, chaque société ayant des particularités qu'il faut considérer lorsqu'elle passe commande. En plus des instruments traditionnels, on observe l'émergence de l'usage des instruments graves de la famille des cordes (violoncelles, contrebasses, harpe) et d'instruments à vent qui ont obtenu leur place plus récemment

---

<sup>74</sup> Confédération Musicale de France, *op. cit.*, p. 5.

(clarinette contrebasse, contrebasson, saxophone basse), désormais indispensables dans l'orchestration des œuvres de grande difficulté. Il y a également une multitude de possibilités d'instrumentation au sein d'un pupitre avec l'utilisation de cornets et de bugles en plus des trompettes par exemple. L'instrumentarium utilisé par les compositeurs varie ainsi considérablement selon la difficulté du morceau et l'effectif de l'orchestre commanditaire. L'équilibre de l'instrumentation préconisé par les orchestrateurs peut être difficile à respecter pour les orchestres modestes et est l'un des critères de l'établissement de grade de difficulté<sup>75</sup>.

Nous avons entamé une réflexion autour de l'utilisation des différents instruments pour l'harmonie dans le chapitre précédent, avec le *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires* publié en 1969 par Désiré Dondeyne et Frédéric Robert. Ce traité nous donnait une multitude d'information sur l'orchestration en usage il y a désormais une cinquantaine d'années, avec la constitution de six groupes homogènes formés de familles complètes d'instruments. Force est de constater que cette disposition a aujourd'hui évoluée, avec notamment le déclin significatif du groupe homogène des saxhorns. Ce constat est fait dès 2008 lors d'une table ronde organisée par l'Association Française pour l'Essor des Ensembles à Vent (AFEEV) : « La famille des bugles est absente des orchestrations depuis 30 ans<sup>76</sup>. » Inventé par Adolphe Sax et décliné en une famille complète allant du petit bugle en *mi* bémol jusqu'au saxhorn contrebasse en *si* bémol avec une alternance de tonalité des instruments entre *mi* bémol et *si* bémol, identique aux saxophones, le groupe des saxhorns était pensé pour couvrir un large registre à l'instar des autres groupes homogènes. Le saxhorn est aujourd'hui surtout connu pour sa version baryton en *si* bémol, ses basses et pour le bugle encore présent occasionnellement. Mais l'usage du saxhorn baryton dans l'orchestre d'harmonie est désormais compromis dans l'instrumentarium, puisqu'il est régulièrement remplacé par l'euphonium, malgré des différences entre les instruments. « Contrairement à une idée reçue, l'euphonium ne remplace pas le saxhorn, c'est un ténor, au plus un baryton. Il n'a pas la générosité que l'on trouve dans le grave du saxhorn. Dans une orchestration pour orchestre d'harmonie, la ligne de basse donnée à l'euphonium n'est pas satisfaisante car c'est un ténor-baryton<sup>77</sup>. » Les saxhorns basses et contrebasses sont eux en concurrence avec les autres instruments graves de la famille des tubas. Il faut également signifier que le saxhorn est aujourd'hui une exception franco-belge, moins connue à l'international. Les cuivres clairs à conception cylindrique (les saxhorns sont eux cylindro-

---

<sup>75</sup> Voir 2.7.

<sup>76</sup> P. Péronnet in AFEEV Association, « La famille des saxhorns dans l'orchestre d'harmonie français », *Compte-rendu de table ronde*, Paris, 2008, p. 8.

<sup>77</sup> C. Pichaureau in *Ibid*, p. 6.

coniques) sont donc désormais les seuls représentants de la famille des cuivres au sein de l'orchestre d'harmonie.

Pourtant, la place réservée aux cuivres dans l'orchestration ne tant qu'à s'accroître, avec une globalisation du son des harmonies en faveur des cuivres clairs. L'orchestre d'harmonie français et plus largement les orchestres du « Sud » de l'Europe (Italie, Espagne, Portugal) sont traditionnellement des orchestres qui s'appuient sur un pupitre de clarinette fort avec de longues mélodies lyriques auxquels s'oppose le son plus massif des pays du « Nord » (Pays-Bas, Allemagne, États-Unis), porté sur un pupitre de cuivre important. Les 6 et 7 mai 2023, nous avons eu le privilège d'assister à l'ECWO (*European Championship for Wind Orchestras*), championnat d'Europe d'orchestres d'harmonie, au cours duquel nous avons vu s'affronter les meilleurs orchestres d'harmonie amateurs européens. Si l'expérience fut très enrichissante, elle nous a également permis d'identifier de larges différences d'utilisation des instruments selon les orchestres. L'orchestre d'Harmonie de la Région Centre (OHRC) représentant la France et dirigé par Philippe Ferro (né en 1967) y a proposé une identité traditionnelle française, s'appuyant sur un large pupitre de bois. Sur les six autres orchestres présents, aucun ne proposait ce parti-pris. L'utilisation des instruments proposés par les différents orchestres fait basculer le rapport numérique à première vue favorable aux bois vers un équilibre sonore plutôt cuivré.

« Prenons l'exemple de l'OHRC [...]. Le rapport entre bois et cuivres-percussions fait apparaître une balance favorable aux bois (55 % de l'effectif intégrant le pupitre de saxophone dans ce groupe) vis-à-vis des cuivres et percussions. C'est un phénomène amplifié encore pour l'orchestre belge de von Peer (46 bois [...], 29 cuivres, 9 cordes et 6 percussions). Cependant la place massive des saxophones dans l'orchestre belge nous rappelle que ce bel instrument est un bois lorsqu'on respecte un son centré (école française de Marcel Mulle), mais peut devenir facilement un cuivre si le son est ouvert. Dans ce cas l'équilibre change : ce ne sont plus 46 bois mais 35 qui voisinent non plus 29 cuivres, mais 40. La balance sonore va vers les cuivres<sup>78</sup>. »

L'utilisation différente du pupitre de saxophone se remarque particulièrement à l'écoute des deux interprétations proposées du morceau imposé *Mouvements frénétique*, composé par Alexandre Kosmicki. Remarquons également qu'un instrument de la famille des cuivres a une puissance sonore bien supérieur à un bois, ce qui, avec un avantage numérique des cuivres, ne peut qu'appuyer la proposition esthétique d'un son massif.

Si le représentant français de l'harmonie affichait lors de cet événement une volonté de défendre cette tradition, ce n'est pas le cas de tous les orchestres français. « Il y a déséquilibre fréquent de l'instrumentarium dans les orchestres amateurs plus cuivres que bois, inversement

---

78 P. Péronnet, « Esthétique ?... vous avez dit esthétique ? », *WASBE World Magazine*, 2023/2, p. 19-29.

à la "tradition"<sup>79</sup>. » Ces écarts vis à vis de la tradition sont notamment dus à des logiques esthétiques s'adaptant à des exigences extra-musicales.

## 2.6 Les logiques esthétiques

L'esthétique d'un son « cuivré » semble ainsi devenir une norme unique et globalisée, au détriment des autres traditions moins mises en avant. « Revendiquer une esthétique différente devient complexe et c'est toute la leçon que je tire de l'ECWO 2023<sup>80</sup>. » Cette esthétique n'a pourtant pas pris le dessus sur les autres par simple hasard. Ancrée dans un paysage local, l'harmonie s'emploie à satisfaire des enjeux utilitaires, ce qui l'oblige à travailler sur des prestations, et donc un répertoire, assez hétérogène. En effet, on ne joue pas la même chose lors d'un défilé que lors d'un concert annuel. Cette importance manifeste des institutions locales dans la vie des sociétés amateurs a un impact notable sur le répertoire des orchestres d'harmonie.

Au sein même d'un concert, on remarque une certaine hétérogénéité stylistique. « Il faut parler d'une "esthétique du pot-pourri" tant c'est le non choix et l'absence d'orientation affirmée plus qu'un style ou un genre propre qui le spécifient. [...] Les orchestres jouent "un peu de tout" et très rares sont ceux qui témoignent d'une spécialisation esthétique par des répertoires musicalement "marqués"<sup>81</sup>. » Nous pouvons expliquer cette variété de propositions par les clivages recensés entre les musiciens. En effet, pour satisfaire tout le monde, le chef peut choisir des genres différents convenant à chacun des pôles de musiciens. Une autre raison invoquée est celle de plaire à un public largement constitué de personnes peu averties, venant aux concerts du fait de la proximité locale et sociale. Pour être sûr de plaire au plus grand nombre, une solution peut être une nouvelle fois de proposer un peu de tout. Le répertoire traditionnel, les arrangements d'œuvres classiques, la musique de film et des compositions originales contemporaines se croisent au sein d'un même programme.

La durée des œuvres est aussi standardisée, de cinq minutes à une quinzaine. Bien sûr, cela dépend également du pôle de l'orchestre en question, qui aura tendance à choisir des pièces plus longues suivant l'importance qu'il attache à la musique. Pour garder le spectateur attentif, on trouve régulièrement « des gimmicks attendus et des clins d'œil musicaux comme

<sup>79</sup> P. Ferro in AFEEV Association, « Répertoire et échanges sur les pratiques orchestrales », *Compte-rendu de table ronde*, Lille, 2008, p. 4.

<sup>80</sup> P. Péronnet, *op. cit.*, p. 7.

<sup>81</sup> V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op. cit.*, p. 78-79.

autant de repères auxquels un auditoire peu attentif et – ou peu avertis peut se raccrocher facilement<sup>82</sup>. »

Mais alors en quoi une approche avec un son « cuivré » répond plus largement à ces critères ? D'abord, nous pouvons supposer que le travail d'une esthétique unique dans un répertoire si hétérogène permet aux musiciens de trouver des automatismes. La puissance sonore des cuivres est aussi un atout pour les plus petits orchestres, qui peuvent remplir l'espace malgré leurs possibles problèmes d'effectifs. De plus, nous le verrons tout à l'heure, l'offre éditée pour les orchestres modestes est conséquente, contrairement à d'autres propositions. Les orchestres plus réduits ont plus de facilités à trouver des morceaux adaptés à leur niveau et se tournent automatiquement vers cette esthétique, ne serait-ce que par obligation technique.

Lors de leur formation, les musiciens débutants jouant dans des orchestres à bas niveau sont éduqués à cette conception. C'est d'ailleurs un reproche fait par les institutions savantes, comme la directrice du conservatoire de Strasbourg lors d'un entretien avec les enquêteurs du *monde de l'harmonie* : « D'un point de vue purement compositionnel et musical, on a vite fait le tour. C'est toujours les mêmes couleurs, les mêmes enchaînements harmoniques... C'est un filon, quoi. Après quand on joue trop cette musique, on formate complètement les réflexes des musiciens, leur écoute, etc<sup>83</sup>. » La création d'automatismes venant d'un répertoire normé donne ainsi des limites, puisque le musicien n'apprend pas à s'adapter aux différentes esthétiques. Les orchestres pédagogiques sont cependant limités dans leur approche du répertoire, puisque la difficulté d'une pièce est un obstacle majeur, et que la majorité des pièces éditées pour ce niveau se conforme à cette vision de la musique d'harmonie. De plus, si de nombreux conservatoires et écoles de musique ont un lien pratique avec des orchestres d'harmonie, voire en possèdent un<sup>84</sup>, il n'existe pas de cours théoriques sur cette pratique dans ces établissements.

L'accessibilité technique n'est cependant pas la seule cause de la globalisation de cette esthétique. Il existe en effet de nombreuses œuvres plus simples d'accès proposant une approche différente. Mais cette vision puissante de la musique est aussi issue d'un effet de mode du grand public, pour qui l'une des seules relations à la musique « savante » est celle qu'elle peut entendre au cinéma. La musique de film a de nombreux points communs avec l'approche du son massif utilisée par les harmonies. La puissance sonore des cuivres,

---

82 *Ibid*, p. 225.

83 V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op. cit.*, p. 40.

84 Voir AFEEV Association, *Enquête sur les orchestres et ensembles à vent dirigés au sein des conservatoires classés par l'état et des conservatoires municipaux d'arrondissements de Paris*, 2023.

particulièrement recherchée dans cette musique, appartient ainsi à un phénomène de mode qui est récupéré par les compositeurs spécialisés pour ensembles à vent. Elle est de ce fait une porte d'entrée évidente par laquelle le public peut s'identifier au répertoire spécifique de ces formations. Elle laisse également peu de temps mort aux musiciens, avec de nombreux passages *tutti* qui répondent aux attentes des musiciens qui viennent notamment à l'orchestre pour jouer tous ensemble. Elle dépend également du capital culturel du chef, qui fait avec ce qu'il trouve autour de lui, et donc ce qui est le plus mis en avant dans le monde de l'harmonie, à savoir cette esthétique. De plus, si l'on compare numériquement les orchestres comme nous l'avons fait dans notre point 2.2, il est évident que la plus grande part des orchestres amateurs a un besoin de simplicité musicale (les orchestres des pôles « sociable ouvert » et « sociable insulaire » représentent 75 % des orchestres amateurs).

Pourtant, il est clair que cette formation a d'autres possibilités à offrir : « Il y a une telle force [...], une telle richesse, tellement de couleurs dans l'orchestre d'harmonie, que gérer les instruments ce n'est pas seulement connaître l'instrumentation de l'harmonie, mais savoir bien doser<sup>85</sup>. » La culture esthétique cuivrée est ainsi critiquée par les représentants de la musique d'harmonie, plus proches des instances de légitimation. C'est notamment le cas des compositeurs des générations précédentes, réprouvant cette vision musicale qu'ils jugent trop simpliste :

« La multiplication d'arrangements de mauvais goût, faciles, et dont le seul but est de plaire au public sans demander de travail au musicien, me semble particulièrement douteus[es]. Chercher la facilité dans notre domaine peut s'assimiler à une forme de "prostitution" et là, il y a danger ! Il est par contre important pour les harmonies de ne pas être déconnectés de leur époque, de participer activement à l'évolution de la musique même si celle-ci surprend parfois<sup>86</sup>. »

Des associations telles que l'AFEEV militent pour continuer de faire vivre les autres propositions esthétiques comme la musique française et ses couleurs originales. Une courte étude de Patrick Péronnet sur le répertoire interprété par les orchestres d'harmonie français à partir des programmes mis en avant par le *Journal de la CMF* sur la période 2005-2008, il y aurait 32 % du répertoire consacré à la musique française, contre 47 % de musique américano-hollandaise, ou anglo-saxonne et 22 % venant du reste du monde<sup>87</sup>.

Nous comptons aujourd'hui deux façons d'écrire de la musique pour orchestre d'harmonie : les commandes d'orchestres ou les concours de compositions spécialisés. Dans les deux cas, les pièces qui en résultent sont issues de demandes particulières. Les concours

85 Confédération Musicale de France, « Entretien avec Marc Etcheverry », *op. cit.*, p. 59-60.

86 Fédération des Sociétés de Musique d'Alsace, *Harmonie 2000, une pratique pour le 3<sup>e</sup> millénaire*, Paris : La Lyre en plumes, 2008, p. 15, in V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *op. cit.*, p. 263.

87 AFEEV Association, « Répertoire et échanges sur les pratiques orchestrales », *Compte-rendu de table ronde*, Lille, 2008, p. 2.

ont bien sûr des exigences réglementaires. Pour ce qui est des commandes, les orchestres s'adressent en priorité à des compositeurs qu'ils ont l'habitude de jouer, restant ainsi dans le confort de ce qu'ils savent faire. Il faut dire qu'une commande est bien sûr coûteuse pour ces associations, et que la création d'une œuvre est alors un événement pour l'orchestre. Elle doit ainsi plaire aux musiciens et au public avec qui il partagera la pièce, ce qui l'oblige à garder ses codes habituels. Mais la création d'œuvres contemporaines n'implique pas leur édition, et de nombreuses œuvres sont oubliées après leur création.

Les commandes issues d'autres propositions esthétiques viennent des plus grands orchestres du monde professionnel ou de l'élite amateur. Les obstacles techniques et d'instrumentarium sont alors réduits, mais une fois créées, ces compositions ne sont accessibles que pour une poignée d'orchestres. Ainsi, elles sont régulièrement mises à l'écart du répertoire, ou rejouées de façon occasionnelle par les quelques orchestres d'élites existants. Cela ne renouvelle donc pas le répertoire moins difficile, et empêche également les harmonies modestes d'entreprendre un travail sur une vision musicale différente. Les esthétiques traditionnelles, peu mises en avant, doivent trouver un moyen de se réinventer pour ne pas risquer de disparaître.

« S'il y a "crise" de l'orchestre d'harmonie français en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, et inquiétude pour son devenir, nous ne pouvons concevoir qu'elle ne soit à reporter que sur un seul des partenaires-acteurs de son évolution, que ce soit l'éditeur, le facteur d'instrument à vent, le chef d'orchestre, le compositeur, l'orchestrateur, le professionnel ou l'amateur, le média ou le public. [...] Nous sommes sûrs que honnêtement chacun sait qu'il y a là des responsabilités partagées et qu'il ne sert à rien de diaboliser des pratiques, des faits ou des hommes sans chercher à trouver des solutions collectives et si possible constructives dans le respect de chacun<sup>88</sup>. »

## 2.7 *L'édition musicale spécialisée*

Cette standardisation de l'esthétique proposée est également largement le fait des éditeurs spécialisés pour ensembles à vent. Le marché de l'édition spécifique aux orchestres d'harmonie est en effet important, notamment du fait de la recherche d'une modernisation du répertoire. Les pièces récentes sont aujourd'hui les plus jouées par les orchestres amateurs.

Puisque l'esthétique néerlando-américaine semble convenir à l'environnement amateur, elle est privilégiée par les éditeurs spécialisés, étant plus facile à vendre. Tout en proposant des compositions originales, ce qui renouvelle le répertoire, la plupart des éditeurs mettent en avant cette conception unique, ce qui normalise l'écriture pour harmonie. Les

---

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 7.

orchestres sont donc largement abreuvés de pièces à la vision musicale unifiée. Comme le répertoire spécifique auquel nous faisons face est en général hétérogène, les éditeurs ont pour mission de répondre à une forte demande avec des morceaux de tout genre et adaptés à toutes les situations. Plus encore, ils se servent de cette demande en proposant leurs nouveautés aux chefs de musique avec des catalogues fournis. La norme musicale est alors instaurée dans les différents genres proposés aux orchestres amateurs. Chaque année de très nombreux catalogues sont envoyés, provenant des éditeurs. L'édition De Haske est notamment très prolifique vis à vis de ces catalogues, proposés pour chaque genre avec des propositions comme : *Succès populaire et musique légère*, *Easy band catalogue*, *Nouveautés pour orchestre d'harmonie*, *Œuvres classiques et pièces de concert pour orchestres d'harmonie*, ou encore *Pop, Film, Musical & more*, exemples tous compris entre 2005 et 2008. Chacun de ces catalogues propose des œuvres pour les différentes difficultés, avec un système graduel allant de 1 (catégorie la plus facile) à 6 (catégorie la plus difficile), permettant aux orchestres d'y trouver des morceaux qui conviennent à leur niveau. Ce grade est attribué à chaque pièce en fonction de l'instrumentarium demandé par le compositeur et de la difficulté d'exécution de la pièce. Les catalogues sont accompagnés de CD pour donner un aperçu des œuvres. Les divers événements de l'année peuvent constituer de nouvelles occasions de vente, c'est pourquoi les éditeurs proposent également des catalogues spécialisés dans les musiques de Noël, des films récents ou des dernières chansons de variétés. Les éditeurs vont jusqu'à y joindre des lettres pour exposer l'intérêt de leurs pièces auprès des chefs de musique, comme dans cet exemple d'un courrier des éditions De Haske, associé à l'un de ses catalogues cité plus haut *Pop, Film, Musical & more*, datant de 2006 :

« Chers amis, / Le programme d'un Orchestre d'Harmonie se doit d'être varié pour être adapté à la pluralité des situations : / - Diversité des lieux (salles de concert, plein air...) ne se prêtent pas toujours à l'interprétation de toutes les œuvres. / - Occasions festives diverses nécessitant un programme plus léger. / - Périodes de travail moins intenses et disponibilités plus réduites des musiciens en matière de répertoire, avec une demande croissante pour l'interprétation de thèmes connus. / C'est donc avec cette optique de diversification du répertoire que nous vous transmettons ce nouveau catalogue *Pop, Film, Musical & more – Programme spécial pour orchestre d'harmonie*<sup>89</sup>. »

Cet exemple situe clairement la position de cet éditeur, tourné vers la pratique dominante, majoritairement amateur. L'éditeur établit lui-même des normes dans cette lettre pour créer un besoin. Les maisons d'édition spécialisées sont alors à la recherche de formules qui marchent auprès des musiciens d'harmonies et de leur public local.

Pour répondre à ce besoin, ils proposent l'esthétique d'un son massif et cuivré au cœur de leur offre. Elle donne une facilité technique et de compréhension au musicien, plaît

---

<sup>89</sup> Voir *Annexe 1*, p. 152.

largement au public, entre aisément dans les durées définies et peut être utilisée pour presque tous les genres musicaux. La formule marche bien, même si elle marque une standardisation du répertoire.

Avec la numérisation de notre monde, les chefs ne sont plus tenus uniquement à l'écoute de ces CD pour choisir leur répertoire. Ils peuvent en effet trouver sur Internet de nombreux enregistrements de nouveautés ce qui leur permet d'avoir une vision plus large des œuvres contemporaines existantes. Bien sûr, les grandes éditions sont toujours les premières à partager leurs derniers enregistrements. L'autonomie du chef pour le choix de son répertoire est sans doute aujourd'hui plus grande qu'elle n'a pu l'être il y a une vingtaine d'années de ce point de vue, même si elle est encore largement dictée par ces enregistrements. Le confort dans lequel se sont installés les chefs et les orchestres en jouant exclusivement une musique qui leur est adaptée les restreint cependant.

Les maisons d'édition mettent également en place une standardisation de l'instrumentarium, qui se répand à travers tous les orchestres aujourd'hui. Si, nous l'avons vu, le groupe homogène des saxhorns s'est effacé de l'orchestration, c'est aussi parce que ce n'est pas une famille utilisée à l'échelle mondiale. Les œuvres pour petits ensembles sont orchestrées de manière réduite, avec des instruments optionnels et un grand nombre d'*à défaut* pour pallier les possibles manques des effectifs. Cette standardisation donne une couleur uniformisée à chaque orchestre et à chaque morceau.

Face à cette situation, les figures de la musique d'harmonie s'en prennent de manière assez ferme aux éditeurs :

« Les orchestres associatifs jouent souvent des œuvres étrangères, hélas standardisées, quoique bien fait au demeurant. Malheureusement, pendant ce temps, des éditeurs français donnent dans la facilité, à la recherche du plus racoleur, du plus vendable, du plus abordable pour l'amateur qui croit plaire à son public ! [...] Il est anormal que des éditeurs produisent du "fast-food musical" que les musiciens se sentent obligés d'avalier jusqu'au dégoût. C'est comme si l'on se désintéressait de cet aspect-là. Pour la musique amateur comme pour les autres, il faut une alimentation riche, goûteuse et équilibrée, mitonnée avec de l'esthétique et de la qualité<sup>90</sup>. »

Dans ce contexte, il est devenu difficile pour un éditeur de proposer une autre vision esthétique de l'harmonie, ce qui l'oblige à se plier au modèle actuel d'un son large et cuivré, même s'il existe de rares exceptions. Les propositions faites par les compositeurs proposant d'autres esthétiques sont en effet plutôt critiquées pour leur difficulté, témoignant de visions différentes entre les compositeurs professionnels et le milieu amateur.

---

90 D. Dondeyne, « Parcours croisés », in ARIAM Île-de-France, *Une pratique créatrice, l'orchestre d'harmonie*, 2005, p. 24-25.

## 2.8 La composition originale pour orchestre d'harmonie

La composition originale pour orchestre d'harmonie est l'un des maillons de l'uniformisation d'une esthétique américano-hollandaise dans le monde. L'obligation d'écrire en s'appuyant sur un pupitre de cuivre standardise la couleur musicale alors même que les œuvres passées étaient marquées par une mise en valeur « de timbres, d'attaques et d'intensités<sup>91</sup> ». Les grands compositeurs français de l'après-guerre cités dans le précédent chapitre comme Désiré Dondeyne, Roger Boutry, Ida Gotkovskyy ou Serge Lancen étaient partisans de cette recherche dont les bois étaient les piliers. Cependant, l'une des faiblesses de ces œuvres pouvait être de ne pas suffisamment prendre en considération le milieu amateur. Ils écrivaient en effet, à l'époque, pour des musiques professionnelles, s'adaptant souvent au niveau de ces dernières. Leurs pièces demandant un effectif large et un travail technique exigeant n'étaient pas toujours adaptées aux orchestres de plus bas niveau, ce qui les obligeait à traiter un répertoire plus ancien. Mais les compositeurs néerlandais émergeant dans les années 1980, comme Jacob et Jan de Haan (nés en 1959 et 1951) ou Johan de Meij (né en 1953), ont pris le parti de proposer des nouveautés pour les plus petites harmonies, apportant un répertoire neuf aux amateurs en quête de modernisation. Ainsi, la proposition de « gros son » néerlandaise est-elle devenue une norme esthétique des petits orchestres, puisqu'elle est l'une des seules possibilités d'aborder un répertoire actuel. De nombreux autres compositeurs ont contribué au développement de cette esthétique en Europe, tels que Jan van der Roost (né en 1956), Philip Sparke (né en 1951), puis Thomas Doss (né en 1966), Otto M. Schwarz (né en 1967), Kevin Houben (né en 1977) et bien d'autres. Ce sont aujourd'hui les grands noms de la musique d'harmonie, reconnus et édités à l'international.

Pourtant, en France, la tradition de l'écriture en dehors de ces codes ne se perd pas totalement. La plupart des compositeurs, jeunes ou plus anciens, semblent encore attachés à la tradition française qui fait des clarinettes le point de repère de l'orchestre. On retrouve par exemple des noms tels que Jean-Pierre Pommier (né en 1951), Olivier Calmel (né en 1974), Alexandre Kosmicki (né en 1978), et bien d'autres. Mais les propositions de ces compositeurs, proches des institutions légitimes de la musique savante et de l'harmonie, sont une nouvelle fois vues comme majoritairement difficiles d'accès aux plus petits orchestres. Puisqu'ils proposent une esthétique différente de celle généralement travaillée par les ensembles plus modestes, les plus gros éditeurs ne les publient pas ou les mettent moins en avant auprès des orchestres de plus bas niveau. Il existe pourtant des pièces plus simples

---

91 D. Dondeyne, F. Robert, *op. cit.*, p. 1.

d'accès écrites par ces compositeurs, mais elles ne sont pas connues car peu éditées, ce qui les invisibilise encore plus auprès des musiques amateurs. Nous en revenons aux problèmes que soulèvent les autres logiques d'écriture pour les harmonies de niveau plus faible. Ce sont bien souvent les orchestres professionnels ou de l'élite amateur qui passent commande auprès de ces compositeurs. Si bien qu'une fois créées, ces pièces sont difficilement accessibles pour les sociétés modestes, entraînant un cycle duquel il est ardu de s'extraire. Certains éditeurs en quête de musique plus subtile et pleine de sens comme Hafabra Music sont toutefois prêts à les éditer.

La musique d'harmonie est aussi une niche à compositeurs. En effet, beaucoup d'amateurs venant de petits orchestres s'essaient à l'écriture en proposant leurs morceaux aux orchestres locaux. De ce point de vue encore, le localisme et l'éloignement de la référence légitime permet aux amateurs une certaine émancipation. Quelle fierté pour ce petit orchestre que de présenter une œuvre d'un partenaire issu du rang, ravissant tout autant le public, plus attentif à l'initiative qu'à la valeur réelle de la proposition musicale. On compte ainsi beaucoup de petits compositeurs locaux non reconnus, qui alimentent le répertoire à l'échelle locale.

Ainsi, en France comme partout dans le monde, les compositeurs inscrits dans l'esthétique néerlandaise sont plus facilement joués et mis en avant. Ce répertoire mondialisé est très largement interprété dans notre pays et les traditions précédentes semblent s'effacer petit à petit dans le milieu amateur. Les compositeurs sont bien évidemment obligés de prendre part dans ce clivage, en s'inspirant d'une esthétique traditionnelle ou contemporaine, plus proche des pôles savants, à la recherche de couleurs particulières au risque d'être moins mis en avant, ou d'adhérer à une vision plus globalisée avec des fonctions et un instrumentarium normé, tout en s'inscrivant dans un mouvement dont les commanditaires ont une conception extra-musicale forte, mais qui permet d'être plus largement reconnu, joué, et donc édité. Ce clivage est notamment exprimé par les deux compositeurs que nous avons choisis dans notre étude.

Nous assistons ainsi à une scission entre un compositeur qui s'adapte principalement à un orchestre amateur à la recherche d'équilibre entre le musical et le social, et un autre qui y recherche essentiellement l'aspect musical, demandant alors à l'orchestre de s'adapter à sa musique. Ces deux visions sont à la fois louables et nécessaires au développement de l'orchestre d'harmonie sous toutes ses formes.





*Partie 2*

*Thierry Deleruyelle, un compositeur à la recherche de proximité avec le monde amateur*



## Chapitre 3 Thierry Deleruyelle, un compositeur à la recherche de proximité avec le monde amateur

Thierry Deleruyelle est un compositeur français qui a découvert la musique au travers des orchestres d'harmonie amateurs. À la recherche de proximité avec ces formations, il écrit uniquement sur commande des œuvres faites sur mesure pour différents ensembles à vent, ce qui leur permet d'accéder à un répertoire moderne adapté à leur niveau technique. Ses œuvres sont inscrites dans une esthétique dominante du milieu.

### 3.1 Biographie

Thierry Deleruyelle naît le 9 août 1983 à Arras, dans le Pas-de-Calais. Il découvre la musique grâce à sa famille qui est très ancrée dans la pratique de l'harmonie et débute son apprentissage de la musique dans une petite école près d'Arras. Il intègre par la suite le Conservatoire à Rayonnement Régional de Douai avant de rejoindre le Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris en 2003, d'abord dans la classe de percussions, puis dans celle d'écriture. Il étudie ainsi ces deux matières pendant cinq ans et obtient des prix de percussions, harmonie, contrepoint, fugue et formes de ce prestigieux conservatoire. Il remporte également des prix lors de concours de composition en 2005 à Saint-Amand-les-Eaux, en 2008 pour le concours *Haize Berriak*, puis en 2012 à Ustaritz.

Ayant découvert l'orchestre d'harmonie dès son jeune âge, il baigne alors dans ce milieu et affectionne particulièrement les compositeurs spécialisés pour ces ensembles : « Je suis né en 1983 avec les œuvres de mes idoles, Jan van der Roost, Jacob de Haan, Philip Sparke, Johan de Meij, Franco Cesarini, qui sont mes stars à moi, mes Mickael Jackson<sup>1</sup>. » C'est donc naturellement qu'il commence à écrire pour ces formations à sa sortie du Conservatoire.

Fraîchement diplômé, Thierry Deleruyelle passe en 2008 les concours pour devenir percussionniste au sein de la Musique de la Police Nationale, un orchestre d'harmonie professionnel. Cette opportunité lui permet d'observer les autres musiciens professionnels, ce qui favorise sa connaissance pratique et théorique des instruments pour lesquels il écrit. Cela lui donne aussi une certaine liberté financière, puisque son travail de compositeur n'est alors pas son revenu principal, la composition demeurant pour lui un « plaisir à but professionnel<sup>2</sup> ». En dehors de la Musique de la Police Nationale, il a pu jouer avec l'Orchestre National de France, l'Orchestre

---

<sup>1</sup> Th. Deleruyelle, *Le métier de compositeur*, conférence au Conservatoire Municipal de Tergnier (02), le 21/01/2023.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National d'Île-de-France, l'Orchestre National de Lyon et bien d'autres.

Un tournant s'opère dans sa carrière en 2007 lorsqu'il envoie sa pièce *The Order of the Temple* à la Musique des Gardiens de la Paix de Paris, alors dirigée par Philippe Ferro.

« Je pensais qu'ils ne le joueraient jamais. [...] Quelques semaines après, Philippe Ferro m'a envoyé un message où il me disait qu'il avait prévu de lire ma musique lors d'une répétition et que j'étais le bienvenu pour y assister. [...] C'était une grande fierté d'être joué par un orchestre professionnel car on a un tout autre retour et c'était très gratifiant pour ma part<sup>3</sup>. »

Par la suite, il enverra cette même œuvre aux éditions De Haske directement au siège néerlandais, à Heerenveen. Il est alors reçu aux Pays-Bas pendant trois jours, à la fin desquelles il signera son premier contrat chez cet éditeur qu'il affectionne particulièrement. Joué dans le monde entier, il ne compose désormais que sur commande. Son éditeur lui permet une certaine proximité avec les harmonies amateurs, pour qui il devient une référence française et mondiale. Il écrit également quelques pièces de haut niveau pour des orchestres d'élite.

Il compose depuis 2016 pour brass band, avec sa pièce mondialement reconnue, *Fraternity*, commandée pour faire office de pièce imposée au Championnat d'Europe de Lille. Il obtient dès lors une renommée dans le milieu de ces ensembles et compose d'autres pièces pour des championnats, comme *Crazy Twenties* en 2022 pour le Paris Brass Band ou encore *Sand and Stars* pour le Brass Band 13 Étoiles (Suisse) la même année. Cette dernière sera imposée au *British Open* en 2023, le championnat de brass band anglais, particulièrement reconnu dans l'environnement des brass band. Puisqu'elles doivent montrer l'étendue des compétences de l'orchestre, ces œuvres sont majoritairement de haut niveau technique, contrastant avec ses pièces pour harmonie de niveau habituellement plus modeste.

Thierry Deleruyelle occupe aujourd'hui une place importante dans le milieu de la composition pour ensembles à vent. Il n'écrit que sur commande, pour des projets venant d'orchestres de tous niveaux. À son travail de compositeur s'ajoute celui d'interprète, dans son orchestre de toujours, l'Orchestre de la Police Nationale, et d'autres.

### 3.2 Le métier de compositeur

Si l'activité d'interprète est importante pour Thierry Deleruyelle, ce dernier s'investit sérieusement dans son métier de compositeur. « Le matin, je compose entre 8h et 12h30.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

L'après-midi, je fais toute la partie administrative, parce que j'ai des contrats à faire, j'ai des charges, j'ai l'URSSAF. [...] Je gère tout moi-même<sup>4</sup>. » L'écriture et tout ce qui l'entoure semblent être sa principale occupation, une nécessité qui lui permet un équilibre. Ce besoin commence très tôt dans la vie du jeune musicien :

« J'ai commencé à composer à 10-11 ans. C'est quelque chose qui était presque obligatoire pour moi sans que je ne sache pourquoi. Au début, je faisais de l'arrangement où je prenais des pièces classiques que j'orchestrais pour ensemble de musique de chambre ou pour harmonie et je créais des ponts entre des mélodies de Mozart et de Schubert qui liaient le tout avec des transitions que je composais. Plus ça allait et plus les transitions étaient longues, tellement qu'elles prenaient plus de place que les musiques que j'arrangeais. Dans ce cas, je me suis dit qu'il valait mieux tout faire soi-même. Je trouvais ça intéressant de créer quelque chose de toute pièce. C'est une prise de risque, un besoin, je ne sais pas comment le dire<sup>5</sup>. »

Dès ses jeunes années, il décide de devenir compositeur et de faire des études spécialisées autour de l'écriture. C'est d'ailleurs dans cette classe qu'il entre au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris, ce qui lui permet d'assimiler l'écriture dans différents styles, de développer son style et d'enrichir ses connaissances personnelles :

« Au Conservatoire de Paris, j'étais en classe d'écriture et il y avait une classe de composition à côté. Il n'y avait pas de rapport entre les deux, car certains compositeurs contemporains estiment qu'il faut s'affranchir de toutes ces règles et qu'il n'y a donc pas d'intérêt à les apprendre puisque leur création n'a aucun rapport avec les anciens compositeurs. D'autres compositeurs comme moi estiment qu'on en ressort enrichi si on a une culture et un bagage important pour, dès lors, pouvoir s'affranchir de ces règles puisqu'on les connaît. [...] Je trouve quand même que l'apprentissage des classes d'écriture, c'est quelque chose d'essentiel pour pouvoir composer. Ça donne un bagage et une oreille interne importante et approfondie. [...] Pour moi, avant même de pouvoir développer son propre style, savoir imiter les styles anciens et les comprendre, c'est important<sup>6</sup>. »

Il base en effet son écriture sur un langage néo-tonal que l'on trouve fréquemment dans les compositions pour orchestres d'harmonie aujourd'hui. Il s'inspire de compositeurs reconnus dans le milieu des ensembles à vent qui sont ses idoles de toujours. Mais ce ne sont pas les seuls. En effet, on retrouve dans ses influences l'hétérogénéité de styles présents dans le milieu de l'orchestre d'harmonie qui l'a vu grandir :

« Pour pouvoir composer, il est aussi intéressant de pouvoir glaner dans toutes les époques et les styles musicaux. Je ne pense pas qu'un compositeur classique doit se refuser d'écouter du jazz, de la variété... Dans n'importe quelle musique on peut trouver quelque chose d'intéressant. J'ai beaucoup grandi comme ça, sans me créer de barrières entre les styles, d'aller chercher n'importe quelle musique et d'y dessiner quelque chose qui me paraît intéressant. [...] Moi j'écoutais beaucoup de musique classique, mais aussi de la musique de film qui m'a intéressé. Donc j'ai un style aussi qui se rapporte un peu à ça<sup>7</sup>. »

Son appui autour d'autres styles lui permet d'avoir une large vision de ce qui se fait en musique, ce qui a un impact direct sur sa façon d'écrire.

---

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

« Pendant longtemps, il faut aller chercher des infos, aller aux concerts pour créer son propre univers. J'en suis intimement persuadé. Pour composer réellement, il faut être très ouvert d'esprit, ne se fermer à aucun style de musique et accepter toutes les influences. Au fur et à mesure, certaines choses vous plaisent plus que d'autres. [...] Il faut être curieux pour se faire sa propre opinion et nourrir son esprit<sup>8</sup>. »

Cet intérêt pour différents genres musicaux constitue une base culturelle sur laquelle Thierry Deleruyelle peut s'appuyer pour composer. C'est d'ailleurs quelque chose d'essentiel dans l'écriture pour orchestre d'harmonie, puisque les commandes qui lui sont passées peuvent comporter des demandes spécifiques dont les styles peuvent faire partie.

Il semble toutefois fondamentalement attaché au travail de création dans ses compositions, déplorant certaines remarques qui ont pu lui être faites :

« La phrase toute faite : "Ah, mais ça ressemble à ce morceau !" Il faut savoir si ça ressemble, si ça fait penser à quelque chose ou si l'univers fait penser à cette chose. Il n'y a rien de pire que de dire à un compositeur que ça ressemble à autre chose. [...] Évidemment, on est toujours sur les douze mêmes notes alors si vous écrivez de la musique néo-classique comme la mienne qui est de la musique plutôt tonale, vous allez retomber sur des choses qui ont été peut-être... pas faites, mais forcément les harmonies et les bases vont se ressembler. Écrire de la musique totalement nouvelle, je ne sais pas si c'est vraiment possible<sup>9</sup>. »

Thierry Deleruyelle se sait dans un environnement musical complexe, dont la recherche de nouveauté et de singularité, bien qu'existante, varie selon les demandes des ensembles commanditaires et leur rapport à la pratique. Ses créations s'inscrivent ainsi dans un langage néo-tonal répandu, adapté aux orchestres amateurs, sans pour autant que son auteur ne cherche à se singulariser fondamentalement des autres. S'il s'affirme entièrement dans une esthétique, proche du son cuivré et massif de l'école néerlandaise dans son écriture pour ensembles à vent, il cherche toutefois à donner à sa musique une signature qui lui est propre. « Être compositeur, c'est une façon d'écrire la musique avec une empreinte, puisque cette musique lui appartient<sup>10</sup>. » Pour autant, il ne souhaite pas rester statique dans sa manière d'écrire, cherchant à se développer, même s'il sait que ces changements seront assez minimes : « Est ce que je continue à écrire la musique pour laquelle je suis connu, ou est ce que je la fais évoluer ? [...] Je prends les mêmes points de départ et je continue à creuser. Même si ça change parfois. Si on est honnête avec soi-même, on reste un peu dans son univers, même si ça évolue un petit peu<sup>11</sup>. » On ne perçoit en effet que peu de changements dans l'écriture de Thierry Deleruyelle depuis quelques années. Comme nous le verrons plus tard, cela est factuellement perceptible dans le choix l'instrumentarium.

---

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

La seule culture musicale de Thierry Deleruyelle n'est cependant pas suffisante pour faire de lui un compositeur renommé du monde des ensembles à vent. Il a dû apprendre à écrire pour les différents instruments de l'orchestre :

« Il faut avoir une connaissance de chaque instrument et c'est là que le bât blesse, puisqu'on connaît bien son instrument, mais il faut savoir écrire pour tout le monde. En tant que percussionniste, la respiration, c'est quelque chose que je ne connais pas, comme le phrasé. C'est quelque chose qu'il a fallu aller chercher, apprendre au contact des musiciens et que l'on repère. Étant percussionniste, j'ai une place de choix, car je suis derrière et je peux tout repérer<sup>12</sup>. »

Ainsi, son expérience du terrain dans les grands ensembles auxquels il appartient, mais aussi avec les musiciens amateurs qu'il rencontre, lui a permis d'analyser les différents instruments pour lesquels il devait écrire. Notre compositeur a également cherché à observer des partitions écrites pour chacun d'eux :

« Si vous allez chercher les partitions et vous les étudiez, vous commencez à comprendre comment chaque instrument fonctionne. Pour être compositeur, il faut composer, mais aussi faire jouer. On fait de grosses erreurs au début. [...] C'est d'abord du terrain et de l'expérience qui apprend ça. [...] Aujourd'hui encore, j'apprends des choses sur les instruments même si c'est très spécifique<sup>13</sup>. »

Cette recherche approfondie et son expérience lui permettent d'être aujourd'hui particulièrement au fait du fonctionnement des différents instruments. De cette façon, il peut adapter son écriture et la difficulté technique de chacune de ses pièces en fonction des possibilités des musiciens de chaque orchestre.

Avec les différentes contraintes qu'il doit garder à l'esprit, la composition lui prend évidemment beaucoup de temps. Pourtant, Thierry Deleruyelle maintient que cette discipline est avant tout une passion qui se doit de rester dans son esprit un plaisir.

« On ne sait pas combien de temps ça va durer. Je suis en droit de refuser les projets qui ne me plaisent pas, je ne suis plus dans l'obligation de livrer des pièces tous les mois. Les pièces, je les étale sur le temps parce que je veux pouvoir les écrire comme je veux. Je ne veux absolument pas que ça devienne un travail de rémunération. Si je ne compose pas, je peux vivre. Je ne veux pas de contraintes, que ça reste un plaisir à but professionnel<sup>14</sup>. »

La vision de notre compositeur est ainsi assez claire, il veut avant tout se faire plaisir en composant des œuvres qu'il apprécie. Cette passion est doublée d'une satisfaction qu'il connaît grâce à son succès, celle d'être joué. Il l'a explicitement mentionné lors de courts échanges que nous avons eus avec lui : son but est avant tout de voir sa musique être interprétée par des orchestres. On comprend ainsi son attachement aux sociétés amateurs, puisqu'elles sont nombreuses et majoritaires dans cette pratique<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Voir 2.2.

La composition a toujours été, pour Thierry Deleruyelle, une manière de s'exprimer et d'échanger. « C'est un moyen de partager de la musique avec d'autres en fin de compte. [...] C'est un travail, mais c'est aussi une part de vous-même que vous offrez et qui se met en vie grâce à l'interprète, au musicien. Encore aujourd'hui, c'est quelque chose qui reste très fort pour moi<sup>16</sup>. » Ce partage explique aussi son attachement aux ensembles amateurs auprès desquels il s'investit beaucoup.

### 3.3 Une adaptation au milieu amateur

L'écriture de Thierry Deleruyelle est assez largement tournée vers les orchestres et musiciens amateurs. Cela peut sembler à première vue assez logique, étant donné la proportion d'orchestres amateurs de niveau modeste, comparés au faible nombre de formations d'élite, qu'elles soient professionnelles ou non. Rappelons-nous des différents pôles de sociétés et de musiciens amateurs, dont l'investissement entre les valeurs de sociabilités et de musicalités varie assez largement. La majorité est constituée d'orchestres issus d'une forte ruralité, cherchant à maintenir un important niveau de sociabilité tout en s'efforçant de progresser sur l'aspect musical. Thierry Deleruyelle vient de ces orchestres dont il reste proche et dont il encourage l'innovation :

« Les orchestres amateurs sont essentiels, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle je fais ce métier. [...] Les orchestres amateurs réservent un très bel accueil pour tout le monde et cela dynamise l'orchestre. Le milieu amateur peut être très performant et en demande. [...] À mon sens, il faut que les orchestres, les chefs, osent faire des projets. La musique en amateur peut rester attractive si elle apporte du projet, de la nouveauté, c'est cela qui intéresse les jeunes<sup>17</sup>. »

Les commandes de pièces originales, projets qu'il défend particulièrement en tant que compositeur, font notamment partie de ces projets dynamisant un effectif. Il cherche ainsi à installer une proximité avec les orchestres amateurs, à la fois au travers du soutien qu'il leur apporte, mais aussi avec sa musique.

Comme le rapport à la musique caractérise assez nettement l'environnement des orchestres amateurs, Thierry Deleruyelle adapte sa musique aux exigences de ce milieu. Il ne travaille désormais que sur commande afin de répondre au mieux aux besoins des orchestres qui font appel à lui :

---

16 Th. Deleruyelle, *op. cit.*.

17 Th. Deleruyelle in C. Rainette, « Entretien avec Thierry Deleruyelle, compositeur », mis en ligne le 15/09/2022 sur [cmf-musique.org/entretien-avec-thierry-deleruyelle-compositeur/](http://cmf-musique.org/entretien-avec-thierry-deleruyelle-compositeur/) consulté le 24/01/2023.

« Même si cela demande un peu de moyens financiers, tous les orchestres peuvent trouver le projet adéquat, avec des pièces plus courtes, moins d'instruments, etc. Et ceci vaut quel que soit le niveau de l'orchestre. Certains chefs osent à peine me contacter, mais je le répète : le niveau n'a pas d'importance, le compositeur s'adapte à l'orchestre, c'est le principe même de la commande. Il y a un répertoire pour chaque orchestre<sup>18</sup>. »

L'adaptation à un orchestre peut se présenter de diverses manières : demandes spécifiques, forme particulière, choix ou nombre de solos, etc. D'autres lui demandent simplement d'écrire quelque chose pour eux, avec moins de contraintes, lui donnant plus de libertés.

« Mon travail est demandé par des orchestres, des villes, des associations, qui veulent que je leur écrive une musique tout à fait nouvelle, pour une occasion, un événement particulier... Souvent, ils ont des idées. Donc je puise dans ce que les orchestres me donnent comme inspiration pour trouver des idées nouvelles, etc. C'est un univers aussi, qu'il est intéressant de trouver pour coller à ce qu'ils m'ont demandé. [...] C'est juste qu'il faut cerner réellement ce que le commanditaire veut. C'est par la contrainte aussi qu'on y trouve de l'intérêt<sup>19</sup>. »

L'auteur doit au minimum connaître la durée et la difficulté de l'œuvre, pour pouvoir préparer un calendrier d'écriture et livrer la partition dans le temps imparti. Le contact avec l'orchestre est forcément important dans ce genre de projets, puisqu'il permet d'écrire totalement sur mesure. « Si l'orchestre nous dit que le hautboïste n'est pas bon du tout, on ne va pas lui mettre un solo<sup>20</sup>. » En plus de ces échanges, Thierry Deleruyelle se renseigne de lui-même sur l'orchestre pour qui il compose. « Il y a parfois des orchestres qui sont un peu ambitieux. Ils passent une commande et pour eux c'est un défi. Ils me disent : "D'habitude, on joue du [grade] 2, mais on va vous commander du 4." Et quand j'arrive devant l'orchestre, ça ne marche pas du tout. Maintenant, je fais plus attention à aller voir<sup>21</sup>. » La communication avec l'orchestre n'est donc pas toujours suffisante pour tenir compte du niveau technique et d'exigence de ce dernier. Ses recherches personnelles sont donc importantes, à la fois sur le niveau technique de l'orchestre, son histoire, etc.

La faculté du compositeur à s'adapter aux ensembles amateurs se ressent notamment dans le niveau de difficulté de ses œuvres. En effet, sur les vingt-huit œuvres éditées entre 2008 et 2023, la moyenne du grade des pièces de Thierry Deleruyelle est de 3,5 avec une médiane à 3. On compte au total 16 morceaux de difficulté inférieure ou égale au grade 3 et 12 pour ceux de grade supérieur, disséminés sur sa période de production comme nous pouvons le voir sur le *graphique 1*. Le grade de difficulté, du niveau 1 (le plus faible) au 6 (le plus difficile), est une échelle instaurée par les éditeurs spécialisés pour rendre compte du

---

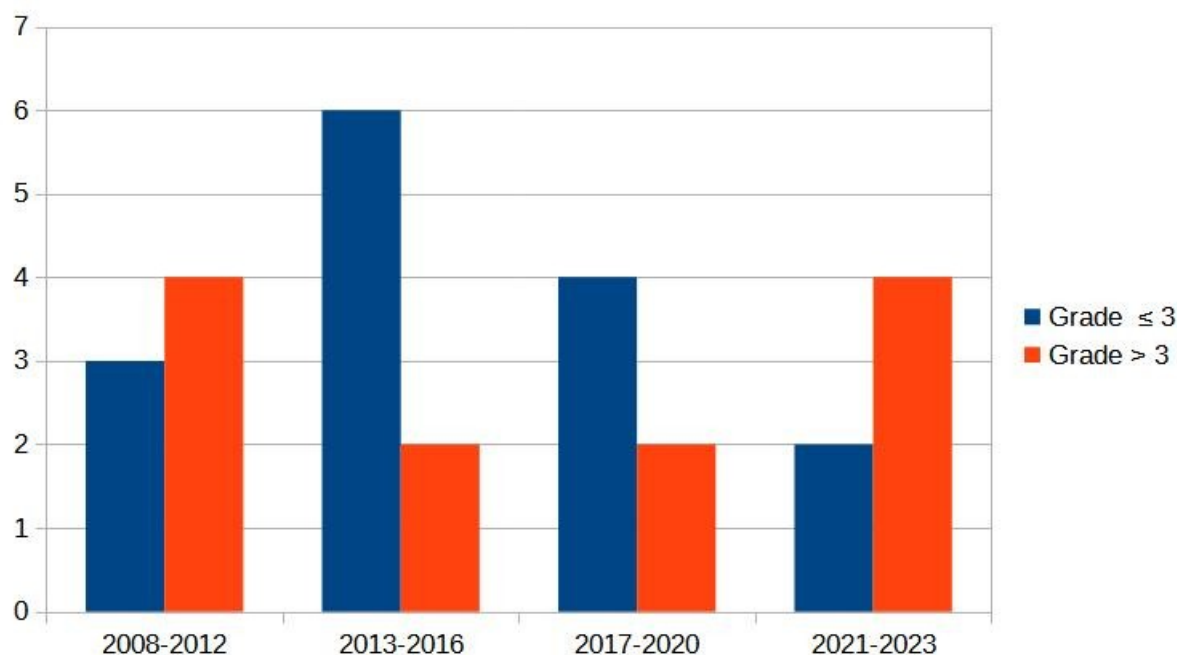
<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Th. Deleruyelle, *op. cit.*.

<sup>21</sup> *Ibid.*

niveau technique et de l'instrumentarium demandé pour une pièce<sup>22</sup>. Cette donnée montre l'importance des œuvres de petit niveau dans son travail, adaptant son écriture à cette contrainte, et rendant son travail accessible à une majorité d'orchestres. Il propose également des pièces plutôt courtes, durant en moyenne un peu plus de huit minutes, dont le morceau le plus bref se limite à trois minutes, et celui le plus long à près de dix-huit minutes.



Graphique 1 – Nombre de pièces de Thierry Deleruyelle en fonction des années et du grade

Puisqu'il connaît les difficultés techniques de chacun des instruments de l'orchestre, il ajuste ses propositions au niveau qui lui est demandé. Il tient ainsi compte des propriétés de chacun des instruments pour lesquels il écrit, comme pour les propriétés sonores ou la technique qui lui est spécifique. Lors des passages rapides, on retrouve par exemple beaucoup de gammes ou de chromatismes chez les bois, et pour les cuivres des arpèges facilement exécutables. C'est notamment ce que nous confiait Victorien Garreau, chef de l'Orchestre d'Harmonie de la Ville de La Rochelle et de l'Ensemble Musical de Maillé : « Même ce qui paraît difficile est bien réfléchi. Les petites doubles-croches des bois passent dans les doigts. C'est quelqu'un qui se renseigne beaucoup sur ces difficultés<sup>23</sup>. » En faisant attention à ces détails, Thierry Deleruyelle permet à tous les musiciens d'aborder ses pièces sans contrainte technique fastidieuse. Ainsi, ils ne sont pas obligés de travailler en dehors des répétitions et peuvent jouer simplement pour le plaisir d'être ensemble. Pour chaque grade, il connaît les

<sup>22</sup> Voir 2.7.

<sup>23</sup> Échange téléphonique avec Victorien Garreau, le 30/11/2023.

capacités potentielles des instrumentistes qu'il adapte grâce à l'échange avec les commanditaires. Il en tire, dès lors, une œuvre qui permettra aux musiciens amateurs de l'interpréter sans difficulté particulière en y trouvant, au contraire, une pièce qui leur est complètement adaptée.

Cette attention portée au musicien à tous les instants est aussi importante lors de ses rencontres avec eux :

« Souvent, les orchestres m'invitent pour un week-end de travail par exemple sur une répétition, ou deux jours. On me met en contact avec les musiciens, pour leur expliquer comment j'ai écrit la pièce, l'esprit. Si j'ai écrit sur leur église qui était magnifique, je leur explique comment la musique est venue s'intégrer à ça, et c'est souvent des moments humains très enrichissants. Et c'est ça que je préfère, ce partage avec la musique qu'on va faire. Souvent, j'en profite pour diriger ma musique<sup>24</sup>. »

Ainsi, la proximité avec les amateurs et ce partage musical est au centre de l'attention de Thierry Deleruyelle. Son adaptation totale à des exigences extérieures et son adhésion à une esthétique musicale largement répandue en font un compositeur prisé des sociétés musicales en France et dans le monde.

Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'a pas de demandes précises lorsqu'il vient partager son travail avec des ensembles amateurs. Nous avons eu le privilège de faire partie des musiciens de l'Ensemble Musical de Maillé (85) lors de la création d'une de ses œuvres, *Impetus*, en juin 2023. Si la pièce était bien sûr adaptée au niveau de l'orchestre, il n'en était pas moins exigeant quant à l'interprétation de cette dernière, avec une recherche approfondie d'articulations et de nuances. Son adaptation au milieu amateur ne signifie pas une baisse d'ambition musicale envers les orchestres qu'il rencontre, puisqu'il propose des idées qu'il estime réalisables par ces derniers, les poussant ainsi à se surpasser, et faisant de ces commandes des projets moteurs. Il sait bien évidemment qu'il ne pourra pas obtenir toujours ce qu'il veut de certains ensembles, mais ce sont des conditions qu'il accepte : « Il y a des choses qui ne sont parfois pas en rapport avec ce que j'ai écrit. Ça passe par le spectre du chef d'orchestre, de l'interprète. Parfois c'est moins bien, mais il faut accepter le jeu<sup>25</sup>. »

Cependant, même si ce sont des commandes créées pour contenter l'orchestre qui entreprend ce projet, notre compositeur reste proche de la musique qu'il aime et qu'il sait faire.

« Ce n'est pas comme commander un nouveau sèche-linge, où on sait comment il va être. Il y a quand même le spectre de la création, donc s'il me manque quelque chose, j'écris ce qui me vient sur le moment. Je respecte 95 % de la demande, mais ça passe quand même par moi. [...] Il faut que les interprètes aient conscience que c'est de l'artisanal aussi. Ou alors il faut acheter de la musique dans le commerce, comme ça vous savez déjà à quoi vous en tenir. [...] J'ai reçu des

---

24 Th. Deleruyelle, *op. cit.*.

25 *Ibid.*

demandes du genre : "On a adoré *Fraternity*, on veut une pièce comme ça." Mais je dis non, je ne vais pas réécrire la même. Parce que c'est celle-là qu'ils veulent.<sup>26</sup> »

Il met ainsi sa touche personnelle sur ses compositions tout en développant sa façon d'écrire. « Si on est vraiment honnête avec soi-même, on reste un peu dans son univers, même si ça évolue un petit peu<sup>27</sup>. » Mais l'approche qui consiste à rester dans un espace qu'il s'est approprié et pour lequel il est reconnu semble assez logique. Si les orchestres contactent ce compositeur, c'est avant tout parce qu'ils aiment sa façon d'écrire. On peut ainsi penser que les demandes des différents orchestres le confortent dans sa façon de composer, évoluant ainsi à sa guise avec une expérience accrue. Bien sûr, l'adaptation approfondie dont il fait preuve à l'égard des sociétés amateurs peut être considérée comme l'une des raisons pour lesquelles nombre d'entre elles font appel à lui. De ce point de vue, son éditeur est important car il lui permet de se faire connaître dans le milieu amateur de l'orchestre d'harmonie.

### 3.4 Un lien puissant avec son éditeur

Si Thierry Deleruyelle compose exclusivement sur commande, son lien avec la maison d'édition De Haske occupe une place importante dans son métier. C'est aujourd'hui un éditeur majeur du milieu de l'orchestre d'harmonie, représenté uniquement par une poignée de compositeurs spécialisés dont il fait partie.

L'édition De Haske, créées en 1983 par Jan De Haan à Heerenveen aux Pays-Bas, a été pendant longtemps le leader de l'édition pour orchestre d'harmonie. Elles sont rachetées en 2008 par le consortium Hal Leonard, après une décennie de collaboration entre les entreprises, pour former un grand groupe d'édition à l'influence mondiale<sup>28</sup>.

Pour Thierry Deleruyelle, rejoindre ces éditions est un accomplissement dans sa carrière de compositeur : « Quand j'ai commencé à jouer en 1990, on jouait du De Haske à tous les concerts. Pour moi, l'édition De Haske, [...] c'était le Graal. Donc j'ai réservé mes pièces dans mon tiroir le temps que je puisse progresser<sup>29</sup>. » Après avoir travaillé et étudié l'écriture au conservatoire pendant de nombreuses années, il envoie sa première pièce, *The order of the Temple*, au siège de Heerenveen.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Sans auteur, « Hal Leonard to Acquire De Haske », *Music inc magazine*, mis en ligne le 11/03/2008 sur [musicincmag.com/legacy/News/2008/080311/080311\\_hal.html](http://musicincmag.com/legacy/News/2008/080311/080311_hal.html), consulté le 11/06/2024.

<sup>29</sup> Th. Deleruyelle, *op. cit.*.

« J'ai envoyé ma pièce au culot, parce que pour moi j'étais loin du niveau. [...] Quelques mois après, je reçois un coup de fil du directeur de De Haske France me disant une phrase énigmatique : "Merci de nous avoir envoyé votre partition. On vous regarde." Pour moi, c'était mort. [...] Un an après, j'ai reçu un nouveau coup de fil m'annonçant que le PDG de De Haske, Jan de Haan, m'invitait pour trois jours aux Pays-Bas au siège. Pour faire quoi ? Je ne sais pas. J'ai pris l'avion pour la première fois pour Heerenveen et j'ai été reçu de façon incroyable. En deux jours, on m'a fait visiter les locaux, j'ai eu des réunions, c'était absolument génial. À la fin des deux jours, il y avait ma pièce, *The order of the Temple*, sur la table. Jan de Haan il m'a regardé et il m'a dit : "Bon, on sort le contrat et on signe." Et donc je suis revenu avec le contrat De Haske, j'étais rentré dans les éditions de mes rêves. Et depuis 2007, j'y suis toujours<sup>30</sup>. »

Toutes ses œuvres sont, depuis ce temps, éditées exclusivement chez De Haske, même après son rachat par Hal Leonard, dont il fait partie des compositeurs mondiaux représentant cette maison.

Outre le grand accomplissement que représente son entrée dans cette prestigieuse maison d'édition, cela lui permet d'être mis en avant auprès des orchestres amateurs. En effet, ses œuvres sont présentées au travers de catalogues distribués auprès des différents ensembles, comme nous l'avons évoqué plus tôt<sup>31</sup>. Les formations amateurs sont ainsi mises au courant de toutes ses nouveautés à travers le monde : « Chez mon éditeur De Haske, il y a un catalogue dans lequel je parais qui sort tous les six mois. Ce catalogue est distribué à des dizaines de milliers d'orchestres du monde entier. [...] Chez De Haske, les pièces sont enregistrées sur CD par des orchestres professionnels pour que les clients puissent les écouter et voir ce qui les intéresse<sup>32</sup>. » La mise en avant biannuelle par l'intermédiaire de ces catalogues est une aubaine pour un compositeur dont la principale source de motivation est d'être joué à travers le monde. De ce point de vue, le consortium De Haske – Hal Leonard est une opportunité conséquente pour être largement diffusé.

La citation précédente témoigne d'un double accès, avec une visée éditoriale principalement tournée vers les amateurs qui assure dans le même temps au compositeur l'enregistrement auprès d'orchestres prestigieux. Les professionnels de l'orchestre d'harmonie sont en effet sollicités par un réseau propre à chaque éditeur. « L'éditeur a aussi ses entrées dans certains orchestres de connaissances, dans des commissions de choix de pièces de concours. Ses réseaux sont essentiels<sup>33</sup>. » L'affiliation de certaines formations d'élite à son éditeur permet ainsi à Deleruyelle d'entendre la musique qu'il imagine interprétée par les meilleurs orchestres, lui offrant une meilleure vision détaillée de son travail. En cherchant à être joué par le plus grand nombre, il s'ouvre les portes d'orchestres prestigieux au travers de son éditeur. Si sa musique est plutôt tournée vers les orchestres modestes, il écrit également

---

30 *Ibid.*

31 Voir 2.7.

32 Th. Deleruyelle, *op. cit.*.

33 *Ibid.*

quelques pièces plus difficiles, dont trois sont de grade 5 ou plus, correspondant à un niveau technique assez élevé. Son éditeur publie également ses pièces réservées à d'autres formations d'ensemble à vent, comme le brass band qui occupe désormais une place importante de son travail d'écriture.

Ce type d'édition est certes particulièrement intéressant pour la distribution auprès des ensembles amateurs, notamment du point de vue de la reconnaissance, mais elle n'est que peu rémunératrice pour le compositeur. En effet, ce dernier ne touche que peu de droits d'auteur, ceux-ci étant en grande partie cédés à sa maison d'édition. L'éditeur est une entreprise qui intervient sur la mise en page, mais qui permet surtout la mise en avant des compositeurs qu'elle représente grâce à son réseau. En contrepartie de quoi, elle devient la propriétaire de cette musique. « C'est un contrat de cession dans lequel vous léguez vos droits, donc [la pièce] ne vous appartient plus, hormis le droit moral. La pièce appartient à l'éditeur. C'est lui et lui seul qui a l'utilisation de cette musique. Bien sûr, vous en retirez une infime partie de droits<sup>34</sup>. » Ainsi, un compositeur ne gagne pas sa vie grâce à un éditeur comme De Haske, mais plutôt lors des différentes commandes qu'il accepte, l'obligeant alors à composer régulièrement s'il souhaite en vivre. Thierry Deleruyelle, dont le carnet de commandes est rempli, pourrait choisir de vivre uniquement de la composition. L'instabilité de cette situation et son souhait de composer pour le plaisir l'ont cependant dissuadé de prendre cette décision.

Le dialogue est essentiel entre le compositeur et son éditeur. « Il y a une importance d'avoir un éditeur qui vous ressemble, avec lequel vous vous entendez bien et qui respecte vos *iderata* de diffusion<sup>35</sup>. » La confiance est réciproque entre les deux parties, avec des contrats d'exclusivité pour Thierry Deleruyelle, qui représente dès lors la marque De Haske. Ces contrats sont signés pour chaque pièce, indépendamment les unes des autres.

De Haske reçoit les œuvres et les édite régulièrement. « J'écris ma musique, je leur envoie et on discute de quand on la sort, mais il n'y a pas de refus. [...] Mon éditeur a pas mal de pièces en réserve, prêtes à être publiées, mais ensuite il y a un échange. Ça dépend de l'environnement général, de son catalogue, etc<sup>36</sup>. »

Le lien tissé entre Thierry Deleruyelle et son éditeur prend une place considérable dans la vision musicale de notre compositeur, puisqu'il lui apporte une mise en lumière certaine. Leur relation remplie de confiance réciproque pousse chacune des deux parties vers le haut, grâce à une vision commune de la composition pour orchestre d'harmonie.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

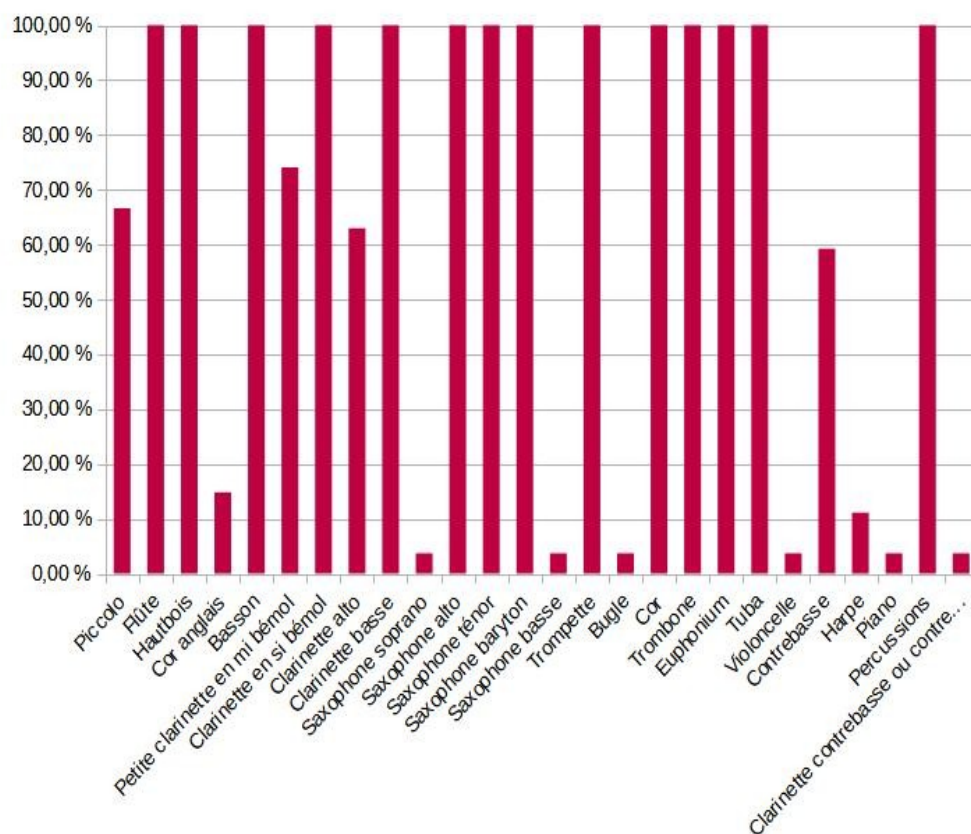
### 3.5 Instrumentation et orchestration

Thierry Deleruyelle compose autour d'une instrumentation stable, normée, comme le défend son éditeur, recherchant des effets musicaux dans cette uniformisation. Il s'inscrit, de ce point de vue, dans une standardisation manifeste de l'instrumentarium de l'orchestre d'harmonie, notamment du fait de sa proximité avec les compositeurs et les éditions renommés de ce monde. Pour pouvoir étudier l'orchestration globale utilisée par Deleruyelle, nous avons fait le choix de la chiffrer en relevant les différents instruments et leurs parties associées sur toutes les œuvres éditées de son catalogue. Les pièces observées ont toutes été publiées chez De Haske à partir de 2008, et nos observations se portent sur celles dont la publication a été effectuée jusqu'en 2023. Pour être le plus exhaustif possible, nous avons fait le choix d'y intégrer les réorchestrations d'œuvres écrites initialement pour brass band, puisque cette pratique est assez répandue entre ces deux formations d'ensembles à vent, dans un sens comme dans l'autre.

Le recensement des œuvres de son catalogue nous montre une utilisation moyenne de 28,5 parties différentes obligatoires dans ses œuvres, auxquelles nous pouvons ajouter 2 parties optionnelles. La pièce avec le plus faible nombre de parties, *Statue of liberty*, en compte 21, dont l'une des parties est optionnelle, tandis qu'il y en a 47 pour *Atlas Symphony*, celle disposant du plus de parties différentes recensées. Dans son œuvre globale, Thierry Deleruyelle utilise 27 instruments différents, dont plus de la moitié sont systématiquement présents dans ses compositions. Au contraire, quelques-uns n'apparaissent que rarement, à commencer par des instruments particuliers que l'on trouve moins fréquemment dans l'instrumentarium des orchestres d'harmonie contemporains. Nous pouvons y inclure le violoncelle, le piano, le saxophone soprano, le saxophone basse ou encore la clarinette contrebasse et le contrebasson. Quelques instruments plus régulièrement utilisés dans l'instrumentarium historique de l'orchestre d'harmonie n'apparaissent toutefois que rarement dans ses œuvres comme le cor anglais ou le bugle.

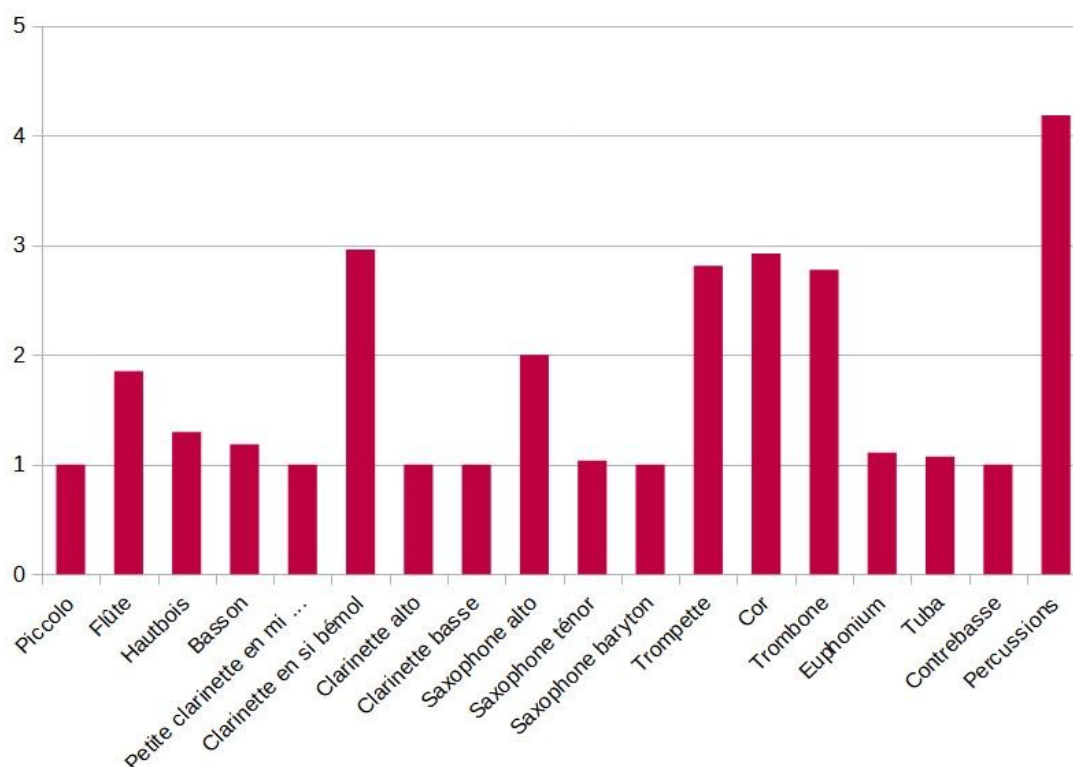
Au contraire, en regardant le *graphique 2*, nous pouvons observer l'utilisation fréquente d'instruments comme la petite clarinette en *mi* bémol, utilisée dans 74 % des pièces, la clarinette alto pour 63 % des cas, ou encore la contrebasse dans 59 % de ses œuvres. On peut également y ajouter le piccolo, présent dans 67 % de ses compositions. Ces quatre instruments régulièrement présents forment un bloc esseulé des autres instruments employés de manière systématique et de ceux très rarement utilisés. De nombreux instruments qui sont utilisés de manière constante forment, eux, la base de son instrumentarium. Nous y trouvons

la flûte, le hautbois, le basson, la clarinette, la clarinette basse, le saxophone alto, le saxophone ténor, le saxophone baryton, la trompette, le cor, le trombone, l'euphonium, le tuba et les percussions.



Graphique 2 – Pourcentage d'apparition des instruments recensés dans les œuvres de Thierry Deleruyelle

En associant les données du *graphique 2* ci-dessus à la moyenne du nombre de parties par instrument présenté dans le *graphique 3*, nous pouvons également proposer un effectif-type de l'orchestration des œuvres de Thierry Deleruyelle. Pour l'établir, nous avons choisi d'intégrer les instruments régulièrement présents (à partir des 59 % de la contrebasse à cordes) à ceux utilisés de manière systématique. Voici donc le nombre de parties jouées par instruments, dont la moyenne est arrondie à l'entier : 1 piccolo, 2 flûtes, 1 hautbois, 1 basson, 1 petite clarinette en *mi* bémol, 3 clarinettes en *si* bémol, 1 clarinette alto, 1 clarinette basse, 2 saxophones alto, 1 saxophone ténor, 1 saxophone baryton, 3 trompettes, 3 cors, 3 trombones, 1 euphonium, 1 tuba, 1 contrebasse, 4 percussions, ce qui nous donne la moyenne générale de 31 parties différentes. On arrive ici juste au-dessus de la moyenne globale du nombre de parties présentes dans ses œuvres, ce qui montre l'ancrage fort de ces instruments dans son écriture, qui ne laissent que rarement la place à d'autres propositions plus occasionnelles.



Graphique 3 – Moyenne du nombre de parties par instrument dans les œuvres de Thierry Deleruyelle

Il est cependant flagrant que Thierry Deleruyelle utilise des orchestrations-types différentes en fonction du degré de difficulté de ses morceaux. Les morceaux de grades inférieurs ou égaux à 3 présentent en moyenne 27,2 parties, quand on en trouve 34,6 pour les morceaux plus difficiles. À partir d'une pièce classée à un grade supérieur à 3, on observe une utilisation systématique du piccolo, de la petite clarinette en *mi* bémol et de la contrebasse, même si ces parties ne sont pas toujours imposées. Lorsqu'il orchestre ses œuvres de difficulté inférieure, Thierry Deleruyelle emploie ces instruments de manière différente. Le piccolo n'est présent que 40 % du temps et n'est obligatoire que pour un morceau, la clarinette en *mi* bémol est employée dans 53 % des compositions, mais n'est également imposée que dans l'une d'elles. Ce compte descend à 26 % pour la contrebasse, avec 2 propositions obligatoires. Pour les pièces de difficulté supérieure au grade 3, notre compositeur a recours à la clarinette alto dans 75 % des cas, mais systématise son utilisation à partir de l'année 2013. Pour les œuvres plus simples, ce taux descend à 53 %.

Le nombre moyen de parties change également, notamment à la trompette qui passe de 2,5 parties pour les compositions de grade inférieur ou égale à 3, à 3,2 parties et un minimum de 3 parties pour les œuvres plus difficiles. Pour le cor, nous passons de 2,3 parties à 3,7 dans

les pièces de difficulté supérieure au grade 3. Pour les trombones, les 2,5 parties dans les propositions plus simples deviennent 3,1 parties ; et pour le hautbois, la moyenne passe de 1,1 à 1,8 parties. Le hautbois est d'ailleurs toujours employé à 2 voix dans les compositions de grade supérieur à 3 après l'année 2013. La flûte est toujours utilisée à 2 parties après cette même année, dans toutes les difficultés, sauf sur une pièce de grade 2. Cela nous montre également son évolution au fil des années : à partir de 2013, l'instrumentation est largement homogénéisée, le degré de difficulté des pièces devient l'élément changé entre les œuvres. En effet, c'est seulement pendant ces quatre premières années que le compositeur utilise des timbres rares dans son instrumentarium habituel, à savoir la harpe, le chœur, le piano, le violoncelle, le bugle, le cor anglais, le saxophone basse et le saxophone soprano. Cela vient notamment de la large orchestration que l'on trouve dans *Atlas Symphony*. Seuls le cor anglais et la harpe seront réutilisés par la suite. Une seule partie comprenant des instruments n'ayant pas été utilisés dans cette pièce complétera la palette de timbres de Thierry Deleruyelle, avec la partie de clarinette contrebasse ou de contrebasson lors de la récente réorchestration de *Fraternity* pour orchestre d'harmonie.

Avec toutes ces analyses, on comprend que l'instrumentation utilisée par Thierry Deleruyelle varie très peu. Il connaît par cœur son effectif stabilisé, ce qui facilite son approche de l'orchestration et lui permet de tirer le maximum de chaque instrument. Ceux qu'il utilise se trouvent généralement facilement dans les ensembles amateurs, qui peuvent par conséquent intégrer les pièces de notre compositeur à leur programmation de concert. La faiblesse du nombre d'instruments inattendus utilisés témoigne d'une norme qu'il a mise en place, en collaboration avec son éditeur. Il fait seulement varier, au travers de ses différentes œuvres, l'utilisation d'un instrumentarium qu'il a fixé.

### 3.6 L'impact d'une adaptation significative sur ses compositions

À travers les différents points que nous avons évoqués, nous pouvons affirmer que Thierry Deleruyelle est un compositeur qui s'adapte en grande partie aux ensembles à vent amateurs. Il écrit en effet beaucoup de pièces de grade peu élevé, selon une instrumentation normée et définie à partir des orchestres commanditaires et de leurs musiciens, mais aussi d'un éditeur international proche des formations amateurs, adeptes d'une esthétique néerlandais-américaine qui facilite la globalisation promue par ce dernier. Comme il nous l'a

dit, Thierry Deleruyelle cherche à être joué le plus largement possible, s'inscrivant complètement dans les codes identifiés.

Cette adaptation marquée pose alors la question de l'aspect musical de ses compositions en elles-mêmes. En effet, puisque notre compositeur semble être tourné vers une pratique qui revendique des qualités extra-musicales, qu'en est-il de la valeur artistique des compositions dédiées à ces usages ? Ces ajustements ont-ils des effets sur l'écriture de Thierry Deleruyelle ?

Nous avons déjà cité les contraintes imposées à cette écriture en présentant la façon dont il s'adapte aux sociétés musicales. La moyenne des grades attribués à ses pièces étant peu élevés, on peut en déduire qu'il ne peut musicalement pas proposer ce qu'il souhaite. En effet, un grade est établi en fonction de la difficulté technique et de l'instrumentarium requis d'une œuvre pour ensemble à vent. Le plus souvent, Thierry Deleruyelle est contraint par ces obligations liées aux commandes, quelle que soit la nature du discours qu'il veut évoquer dans son œuvre. Nous pouvons également ajouter la durée de l'œuvre, qui sera forcément plus courte si elle est écrite pour un grade faible. De même, la difficulté technique doit souvent être limitée, ce qui l'oblige à penser son écriture pour s'inscrire dans des codes à respecter, en veillant à ne pas dépasser cette contrainte fonctionnelle. Nous pourrions même aller dans le sens inverse, lors des commandes de grades plus élevés. Pour les commandes de concours ou de championnats, il se doit d'étoffer son instrumentarium et d'augmenter la difficulté technique de sa composition. Il faut en effet montrer au jury toutes les possibilités techniques de l'orchestre qui commande cette pièce, obligeant le compositeur à répondre de nouveau aux contraintes de difficulté, mais cette fois en augmentant radicalement le curseur. La limitation à un grade demandé par les orchestres commanditaires, qu'il soit élevé ou non, présente ainsi un impact non négligeable sur sa façon d'écrire.

Les commandes passées contraignent le compositeur dans son écriture, ce qui l'oblige à suivre des règles. Pourtant, d'après le compositeur, ces restrictions sont plutôt une aubaine pour sa créativité. « C'est par la contrainte aussi qu'on y trouve de l'intérêt. [...] Je ne ressens pas cette frustration d'être limité<sup>37</sup>. » L'intérêt qu'il trouve dans ces restrictions et la recherche qui suit l'échange avec les orchestres sont finalement, selon lui, une nouvelle source d'inspiration.

Nous ne pouvons oublier ici le lien avec son éditeur, De Haske. S'il nous assure qu'il n'a aucune contrainte, nous devons mentionner le faible nombre de compositeurs présents dans le consortium dont il fait partie. Tous semblent être orientés dans la même direction

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

musicale, à savoir, une écriture dédiée aux orchestres amateurs avec une esthétique marquée par une masse de cuivres et un son caractéristique. Thierry Deleruyelle n'échappe pas à cette règle, et si cette esthétique semble librement choisie, il s'instaure tout de même dans une vision musicale typique de son éditeur. Cela est d'ailleurs visible lorsqu'il mentionne ses idoles de jeunesse : Jan van der Roost, Jacob de Haan, Philip Sparke, Johan de Meij, Franco Cesarini, tous adeptes de cette mise en avant significative des cuivres et qui offrent une adaptation notable de leur écriture pour les ensembles à vent de niveau modestes. Nous pouvons ainsi penser que Thierry Deleruyelle marche dans les pas de ces illustres compositeurs qu'il admire, calquant sa philosophie musicale sur la leur. Les sociétés amateurs sont, dans leur majorité, friandes de cette esthétique et des ajustements qui leur sont portés, comme nous l'avons mentionné dans le point 2.6. Cette caractéristique est bien sûr réjouissante pour un éditeur, qui sait qu'une pièce de ce compositeur a de grandes chances de se vendre significativement.

Faut-il alors réduire la musique de Thierry Deleruyelle à une simple adaptation faite pour plaire aux orchestres amateurs et n'ayant, en elle-même, que peu d'intérêt purement esthétique ? En effet, puisque son raisonnement sur de l'écriture spécialisée pour ces ensembles s'articule autour d'une envie d'être joué, ajustant son travail à des conditions extramusicales, nous pouvons nous interroger sur le sens profond de sa musique. Nous retrouvons par ce questionnement le concept d'équilibre entre les valeurs de sociabilités et les valeurs artistique énoncées dans les points 2.1 et 2.2 autour des musiciens et des sociétés amateurs. Ainsi, nous pourrions retrouver cette notion jusque dans les compositions originales proposées pour orchestre d'harmonie.

La visée utilitaire de la musique de Thierry Deleruyelle ne fait aucun doute. Le grand nombre d'aménagements recensés dans son approche de l'écriture spécialisée montre une priorisation des valeurs de sociabilité dans sa démarche. Sa musique répond dès lors à un besoin pratique, d'où l'utilisation du terme « utilitaire ». Son engagement autour de l'accessibilité de ses œuvres devient prépondérant face à la visée purement musicale. La recherche de singularité et de sens, pourtant impérative et prioritaire dans tout domaine artistique, semble ici reléguée, la musique de Thierry Deleruyelle devenant dès lors le support d'une activité sociale comme pourrait l'être n'importe quel loisir sans vocation artistique.

Cette appréciation nous semble toutefois réductrice du travail général effectué par notre compositeur. Son adhésion à un courant visant prioritairement à satisfaire les demandes d'un milieu qui ne s'inscrit qu'en partie dans une démarche artistique montre son attachement à cette musique avec laquelle il a grandi. Cette proposition esthétique a permis aux ensembles

de niveau modeste de trouver des œuvres qui leur facilitaient l'accès aux compositions originales accessibles, lorsque d'autres compositeurs ne s'intéressaient que rarement à eux. Ainsi, Thierry Deleruyelle apparaît comme un héritier de cette pensée apparue dans les années 1980, tout en y ajoutant sa propre conception.

En effet, la recherche qu'effectue ce compositeur ne se situe pas uniquement dans une quête d'adaptation à un espace social. Si l'équilibre entre les deux valeurs principales qui constituent l'espace des orchestres d'harmonie tendent, dans la musique de Deleruyelle, vers l'aspect social, visant à produire un contenu utilitaire pour les sociétés amateurs, l'enjeu musical n'est pas entièrement laissé de côté. Son travail est précis et ses pièces peuvent se montrer exigeantes si elles sont analysées et interprétées de façon détaillées. Si une sorte de lassitude pouvait s'installer lors de l'exécution d'œuvres de compositeurs renommés comme Jacob de Haan ou Johan De Meij, qui réutilisent certains matériaux de manière identique au sein de différentes pièces, Deleruyelle propose un contenu varié, avec des œuvres qui développent leur propre matériau. Ainsi, comme le dit Victorien Garreau : « On peut écouter toutes les pièces de Thierry Deleruyelle, on ne trouvera jamais de redites<sup>38</sup>. » Cette caractéristique montre l'évolution certaine d'une vision d'abord utilitaire, mais qui tend vers une recherche plus musicale. Cela se rapproche par ailleurs de l'évolution que connaît l'orchestre d'harmonie, dont l'équilibre entre les valeurs de sociabilités et de musicalités aspire à un besoin de *musicalisation*.

Nous pouvons retrouver des aspects plus profondément artistiques dans des œuvres réservées aux orchestres élitistes du milieu. En effet, les pièces de plus haut niveau telles que *Keystone* ou *Atlas Symphony* présentent un intérêt musical certain. Cette remarque montre d'autant plus les possibilités d'adaptation dont fait preuve notre compositeur, capable d'ajuster l'équilibre entre les concepts que nous avons évoqués selon son commanditaire. Ainsi, les pièces de grade 1 à 2 présenteront une instrumentation réduite à visée purement utilitaire ; celles de grade 3 à 4 élargiront cette instrumentation et augmentant la difficulté technique tout en persistant dans une intention pragmatique ; quant aux œuvres de grade 5 à 6, elles pousseront encore la difficulté technique et les choix d'instruments pour tendre vers un aspect plus spécifiquement musical et artistique. Cette donnée montre cependant la difficulté de trouver un équilibre entre ces deux concepts. En effet, si la notion de sociabilité est privilégiée, celle de la musicalité est laissée de côté, et inversement.

La grande connaissance du monde amateur et de l'orchestre d'harmonie de Thierry Deleruyelle lui permet d'exploiter le potentiel maximal d'une instrumentation et d'une vision

---

38 Échange téléphonique avec Victorien Garreau, *op. cit.*.

esthétique normée. Son adaptation aux différents orchestres et à leur propre équilibre entre les valeurs de sociabilités et de musicalités montre la recherche d'une valorisation du commanditaire, tout en respectant l'esthétique et l'instrumentarium standardisée qui permettent ensuite à sa musique de voyager par le biais de son éditeur. On retrouve ici son envie d'être joué partout et de recevoir de nouveaux projets. Si ces éléments de préoccupations personnels montrent la visée sensiblement utilitaire des compositions de Thierry Deleruyelle, ce compositeur permet également de faire évoluer une esthétique répandue en proposant aux ensembles amateurs une musique présentant davantage d'intérêt.

## Chapitre 4 Analyse d'une œuvre de Thierry Deleruyelle : *Compostela, the way of St James*

Pour illustrer nos propos, nous avons décidé de prendre l'exemple d'une pièce de Thierry Deleruyelle. Notre choix s'est porté sur *Compostela, the way of St James*, ce morceau nous semblant représentatif de l'œuvre plus générale de notre compositeur. Créée en 2019 par l'orchestre d'harmonie de Thiviers suite à une commande, cette composition est ensuite éditée chez De Haske en 2022, nous permettant d'aborder une œuvre récente. De plus, on retrouve dans cette pièce une nomenclature et une utilisation des instruments plutôt classique chez ce compositeur, d'une durée de onze minutes, le tout pour un morceau de grade 4. Enfin, son esthétique est marquée et témoigne d'une recherche musicale adaptée à la pratique majoritaire de l'orchestre d'harmonie. Cette œuvre peut être écoutée avec l'accompagnement de la partition sur *Youtube*<sup>39</sup>.

Si nous ne souhaitons pas faire de comparaison à proprement dit entre nos deux compositeurs, il nous semblait logique de chercher des pièces de difficulté proche, afin d'illustrer leurs différences sur un contenu à première vue équivalent. Nous avons ainsi cherché des morceaux de grade 4, soit entre les deux moyennes de difficulté des compositeurs, qui présentent les caractéristiques de leur travail général.

### 4.1 Présentation de l'œuvre

Le conducteur de cette partition débute par une présentation de la pièce en anglais, allemand, français et néerlandais. Voici la version française :

« "Quatre chemins vont à Saint-Jacques", ainsi commence le Livre du Pèlerin. C'est au XIIe siècle que le Codex Calixtinus est écrit, ouvrant la voie du pèlerinage qui va de la plupart des villes d'Europe et du nord de l'Afrique vers Saint-Jacques de Compostelle, en Espagne.

*Compostela – Sur le chemin de St Jacques de Compostelle (The Way of St James)* décrit la marche des pèlerins. L'œuvre commence par une introduction lente symbolisant la méditation des hommes et des femmes avant leur départ. Mais, rapidement, la musique devient plus vive. Un thème brillant, entrecoupé de mélodies fines et agiles jouées, annonce qu'il faut prendre la route. Au terme d'une marche longue et courageuse, c'est l'arrivée en Espagne. Le terme de ce voyage est indiqué par la contemplation de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. Les chants incantatoires font place à des accords majestueux et puissants. Enfin, c'est la bénédiction et la réception de la "Compostela", certificat de pèlerinage rédigé en latin qui est remis au pèlerin à son arrivée. La musique se fait de plus en plus douce et traduit la vénération du pèlerin<sup>40</sup>. »

---

39 Hal Leonard Europe Concert Band, *Compostela – Thierry Deleruyelle*, mis en ligne le 12/08/2022 sur [www.youtube.com/watch?v=TfwE8N-h52I](https://www.youtube.com/watch?v=TfwE8N-h52I), consulté le 22/03/2024.

40 Th. Deleruyelle, *Compostela, The Way of St James*, full score, Heerenven : De Haske, 2022.

C'est par ces mots que Thierry Deleruyelle décrit cette pièce, *Compostela, the way of St James*, dont le titre anglais est une exigence de l'éditeur. Commandée par l'orchestre d'harmonie de Thiviers, ville située en Dordogne et « ville-étape sur le chemin du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle<sup>41</sup> », pour son cinquantième anniversaire. Ce petit paragraphe descriptif permet au public de se représenter l'imaginaire de cette musique à programme.

La page suivante nous indique l'orchestration de cette composition. On compte ici l'utilisation de seize instruments à vent différents et d'un instrument à cordes, répartis en trente-trois parties séparées différentes, dont deux parties optionnelles, avec la petite harmonie : piccolo, flûtes 1 et 2, hautbois 1 et 2, basson ; le groupe homogène des clarinettes : petite clarinette en *mi* bémol, clarinettes en *si* bémol 1, 2 et 3, clarinette alto en *mi* bémol, clarinette basse en *si* bémol ; le groupe homogène des saxophones : saxophones alto 1 et 2, saxophone ténor, saxophone baryton ; le groupe des cuivres clairs : trompettes en *si* bémol 1, 2 et 3, cors en *fa* 1, 2, 3 et 4 (optionnelle), trombones 1 et 2, trombone basse (ou trombone 3), baryton/euphonium, tuba ; la contrebasse à cordes (optionnelle) est l'unique représentante de sa famille ; et enfin les percussions : timbales, claviers, percussions 1 et 2. L'instrumentarium est standardisé et sans surprise, puisqu'il correspond à peu de détails près, à son effectif-type. Nous n'avons pour seules variations qu'une deuxième partie de hautbois et une quatrième partie de cor ajoutées. Comme nous étudions une pièce de grade 4, l'ajout de ces parties est tout à fait cohérent dans son mode de fonctionnement particulier<sup>42</sup>.

Comme indiqué, on perçoit clairement les cinq groupes homogènes composant la nomenclature de l'orchestre d'harmonie. La petite harmonie compte six parties différentes, tout comme le groupe homogène des clarinettes, le groupe homogène des saxophones en compte quatre, celui des cuivres clairs douze, avec une partie optionnelle, et enfin, on recense quatre parties différentes de percussions et une de cordes. Si l'on fait le compte, le nombre de parties entre les instruments de la famille des bois et ceux de la famille des cuivres se veut assez équilibré. En effet, si l'on décide de ne pas compter le groupe des saxophones dans l'une ou l'autre des parties pour des raisons que nous expliquerons ultérieurement<sup>43</sup>, on arrive au compte de douze parties de bois pour douze parties de cuivres. Bien sûr, le nombre de parties différentes n'influe pas sur le nombre de musiciens, un déséquilibre numérique entre l'une et l'autre des familles n'étant ainsi pas à exclure. Rappelons notamment les paroles de Philippe Ferro : « Il y a déséquilibre fréquent de l'instrumentarium dans les orchestres

---

41 *Ibid.*

42 Voir 3.5.

43 Voir 4.4.

amateurs plus cuivres que bois, inversement à la "tradition"<sup>44</sup> ». De plus, comme nous l'avons déjà abordé, les instruments de la famille des cuivres sont fondamentalement plus puissants que les bois. L'équilibre sonore dans l'orchestration est donc présent, mais comme pour toute composition, il est tributaire de l'équilibre de l'orchestre qui l'interprète, et ne peut se réduire qu'à une donnée numérique du nombre de parties. Pour que chaque partie puisse être jouée convenablement, il faudrait compter au minimum une cinquantaine de musiciens.

Remarquons sur la même page, la présence d'une seconde colonne indiquant les « parties supplémentaires pour l'Europe ». Cette colonne propose des déclinaisons des parties existantes, avec notamment les 4 parties de cors écrites en *mi* bémol, les parties de trombones et d'euphonium présentées en *si* bémol dans les clés de *fa* et de *sol*, ou encore les parties de basses en *mi* bémol et *si* bémol, chacune également dans les deux clés. Tout cela est dû aux différentes traditions existantes, notamment au niveau des lutheries spécifiques à chaque pays d'Europe. Les parties d'euphonium en *si* bémol clé de *sol* sont par exemple largement utilisées en France et en Europe, permettant de conserver les doigtés et la clé de lecture employés pour la trompette, une habitude héritée de la tradition française de l'usage du saxhorn. Les parties d'euphonium sont donc régulièrement adaptées à des musiciens habitués à cette tradition, tout comme pour les tubas. Si ces parties additionnelles peuvent s'avérer pratiques dans ces cas, elles témoignent aussi de l'internationalisation du compositeur et de son éditeur. On peut ainsi en déduire que l'éditeur néerlandais De Haske et le compositeur français visent notamment le grand marché américain.

#### 4.2 Description de l'œuvre

Pour nous imprégner au mieux de cette œuvre, nous avons décidé de la décrire dans ses grandes lignes. Nous présentons ici les éléments les plus importants de l'œuvre au travers de courts exemples exposant les thèmes principaux, qui nous permettront ensuite d'aller plus loin dans notre analyse.

Cette pièce est divisée en trois parties. La première (mesure 1 à 30) est lente avec un tempo de 56 à la noire, en *mi* mineur. La seconde partie (mesure 31 à 170) correspond à un mouvement *allegro* et ternaire, avec un tempo régulier de 136 à la noire pointée en 12/8 avec de nombreux changements de tonalité. La dernière partie (mesure 171 à la fin) nous ramène

---

<sup>44</sup> P. Ferro in AFEEV Association, « Répertoire et échanges sur les pratiques orchestrales », *Compte-rendu de table ronde*, Lille, 2008, p. 4, voir 2.2.



principal thème rapide du morceau est exposé par les trompettes jouant *forte* les croches du thème qui sont ici accentuées.



Exemple 3 : Thème rapide C

Ce thème est énoncé deux fois, ponctué par une montée rapide des bois entre ces deux occurrences. La petite harmonie, le groupe des clarinettes et l'euphonium répondent ensuite aux trompettes par un nouvel antécédent conséquent, également écrit en croches, mais joué *piano* cette fois, contrastant avec le passage précédent. Ce sont les instruments aigus qui se chargent de ce nouveau thème.



Exemple 4 : Antécédent du thème rapide D

Ce dernier est lui aussi construit sur un antécédent conséquent, dont le conséquent reprend strictement l'antécédent en le haussant à la tierce. Les trompettes et les cors reprennent ensuite deux fois la deuxième mesure du thème C accentuée et *forte*, puis les bois font de nouveau entendre leur thème D *piano*. Le retour du thème C accentué et *forte* aux cuivres amène au *climax* de cette première section de partie rapide, avec un *fortissimo* en *tutti* joué à la mesure 53 et un passage à la tonalité de *sol* mineur, avant un long *decrecendo* de douze mesures, entraînant la réduction progressive du nombre d'instruments qui jouent.

À la mesure 67, le thème C est retravaillé avec une nouvelle articulation, une nuance *piano* et est donné aux bois aigus, accompagnés de punctuations en croches des bois plus graves.



Exemple 5 : Variation 1 du thème rapide C

Ce petit motif de deux mesures se développe sur huit mesures. À 75, une courte variation d'une mesure du thème D passe entre deux groupes réduits, avec le piccolo 1 et la

clarinette 1 qui répondent à la trompette 1 avec sa sourdine. Après quatre échanges de cette nouvelle variation, les bois graves exposent une nouvelle fois la variation du thème C, avant une transition menant à un nouveau petit thème.

La tonalité repasse en *mi* mineur à la mesure 93, avec un nouveau thème plus lyrique joué aux flûtes, hautbois et clarinettes, contrastant avec la masse de croches jouées depuis le début de partie rapide.



Exemple 6 : Thème rapide E

Accompagné d'un contrechant en canon qui reprend les éléments rythmiques du thème, ce dernier est d'abord exposé pendant quatre mesures, avant un dialogue de huit mesures entre les trompettes et les bois aigus. À la mesure 105, l'orchestre est au complet, avec un passage en *sol* mineur et une légère variation du thème E joué *forte* et cuivré par les saxophones et cors pendant quatre mesures, puis par les trompettes. Une transition nous amène à 117, avec un *fortissimo* de cuivres et de saxophones qui font varier légèrement le matériau du thème C, mais pas son intention première. Après six mesures de *tutti fortissimo* à 119, cette variation est reprise en *tutti* et nous mène à un contraste à 127, où seuls les flûtes, hautbois et clarinettes 1 débutent un *ostinato piano*. Cet *ostinato* est entrecoupé d'interventions issues d'une nouvelle variation du thème C circulant entre les pupitres de l'orchestre.



Exemple 7 : Variation 2 du thème rapide C

Cette variation, accompagnée de l'*ostinato*, circule pendant vingt mesures, avant que nous n'arrivions à 147 où nous passons dans la tonalité de *si* bémol mineur, avec un quasi *tutti* d'orchestre qui expose de nouveau la première variation du thème C en homorythmie pendant quatre mesures. Ce thème continue pendant quatre nouvelles mesures, complétées par un contrechant brillant des trompettes menant à la mesure 155. Un nouveau changement de tonalité vers *fa* mineur s'effectue, les clarinettes 2 et 3, saxophones et cors exposant la même variation accentuée dans cette nouvelle tonalité sur une première carrure de quatre mesures.

La seconde carrure nous fait entendre la même variation dans une articulation liée et un accompagnement moins marqué. La transition de la mesure 163 s'apparente ensuite à celle de 53, cette fois-ci plus courte puisqu'elle ne dure que huit mesures et ralenti considérablement pour instaurer le tempo de la partie finale.

Cette dernière partie débute à 171 avec un changement de tempo et de métrique (56 à la noire en 4/4), variant constamment avec des mesures à 3/4. La contrebasse à cordes et les timbales démarrent presque seules en proposant des *glissandos* évoluant principalement sur une longue tenue de la tonique *fa*. Des interventions de trompettes et de bois ponctuent ces *glissandos*, avant que nous n'arrivions sur un long thème F, doux et *pianissimo*, brochant autour de cette tonique jouée par les clarinettes et les saxophones alto.



Exemple 8 : Thème F

Ce thème est joué une seconde fois par les mêmes instruments, repris en canon décalé d'une mesure par d'autres instruments plus graves. La trompette 1 solo réexpose le thème lent B à 202, accompagné de solos complémentaires à l'euphonium et au cor sur quatre mesures. Ce thème est repris par le hautbois et le piccolo pendant deux mesures, avant de se terminer sur cinq mesures où le tempo est doublé, conduisant vers le dernier *climax* de la pièce avec un *tutti fortissimo* à 213.

Le thème A est rejoué *fortissimo* par les cuivres, les saxophones et une partie des clarinettes, ponctué par des interventions de deux mesures aux bois. Le thème est ensuite repris par tout l'orchestre, avant d'entamer un *decrescendo* après la résolution de ce passage à 226. Après une transition *piano* et un dernier changement de tonalité (*la* mineur), le thème B est une nouvelle fois exposé par le hautbois solo, puis par la flûte et la trompette 1, accompagnés d'autres solistes ponctuant la mélodie principale. Les thèmes A et B se mélangent à 241, et mènent vers la conclusion de la pièce. Sur la mesure 245, le tempo ralenti à 44 à la noire, avec un enchaînement d'accord de *la* mineur et de *sol* dièse mineur des instruments aigus de la petite harmonie, du groupe des clarinettes et des trompettes avec sourdines, avant de s'éteindre sur un accord de *la* mineur joué *pianissimo* par tous les autres instruments.

### 4.3 Analyse générale

Comme indiqué dans les explications introductives, cette œuvre entièrement imaginée par Thierry Deleruyelle, décrit la marche des pèlerins vers la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. Notre pièce est divisée en trois parties, d'abord la méditation avant le départ, puis une longue marche symbolisée par la partie rapide, et enfin, l'arrivée du voyage permet un retour au calme. Le texte de Thierry Deleruyelle nous permet de comprendre le sens de chacune des divisions de ces grandes parties. Le passage de la mesure 35 à 67 correspond par exemple au départ du pèlerin, puis la section de 67 à 171 fait référence à la longue marche des fidèles jusqu'à l'arrivée en Espagne. De même pour la partie lente finale, divisée en de nombreuses parties pour l'arrivée des voyageurs.

On trouve finalement dans cette partition un nombre de matériaux « bruts » assez réduits, tous retravaillés au fil de la pièce. Si l'on décortique les thèmes de ce morceau, on en remarque quatre qui sont utilisés de manière récurrente tout au long de la pièce, énoncés avec des différences entre chaque exposition. Ils sont déclinés avec de nombreux instruments, des articulations et des nuances différentes, ainsi que quelques variations dans le matériau. Finalement, si l'on regarde précisément ce morceau, on remarque qu'il n'est quasiment composé que de ces quelques courts matériaux musicaux, tous imaginés par notre compositeur. Les thèmes sont construits en antécédents conséquents sur des carrures de quatre mesures, ce qui nous permet de réduire leur conception à deux mesures de matériau brut.

Le premier est le thème A introductif<sup>45</sup>, utilisé pendant les huit premières mesures. Ce thème est réutilisé à 213 par un *tutti* général de l'orchestre *fortissimo*. Les instruments graves reprennent également la fin de ce thème à 231 pour conclure le dernier *climax* du morceau. Venant lui aussi d'un thème lent, le matériau du thème B<sup>46</sup> joué à 9 est largement repris à la fin de l'œuvre. D'abord lors de la série de solos de 202, puis lors d'une deuxième exposition de ce type à partir de 234 jusqu'à 245. Il n'est jamais joué du début à la fin par le même instrument, passant de pupitre en pupitre, souvent avec des solistes, si bien que seules les basses de l'orchestre ne le jouent pas. Ce sont les deux thèmes principaux des parties lentes de la pièce.

Pour la partie rapide, il y a également deux matériaux principaux déclinés. Le premier est le thème C<sup>47</sup> énoncé par les trompettes à la mesure 35 avec leurs croches accentuées *forte*.

---

45 Voir *Exemple 1*, p. 84.

46 Voir *Exemple 2*, p. 84.

47 Voir *Exemple 3*, p. 85.

Le second est le thème D<sup>48</sup>, qui débute quatre mesures plus tard par les bois *piano*. S'en suit un enchaînement de ces deux thèmes dans leur forme originale jusqu'à la mesure 67. Là, les bois déclinent le thème C vers une version plus liée et *piano*, en retirant la deuxième croche du propos initial<sup>49</sup>. Ils le développent également sur quatre mesures supplémentaires pour former une longue phrase de huit mesures composée de deux antécédents consécutifs. À 75, c'est le thème des bois qui est transformé en retirant la deuxième croche des deux premiers temps. Ils font de ce thème un motif court d'une mesure qui permet un dialogue entre deux petits groupes d'instruments. La variation du thème C est ensuite rejouée avec une orchestration un peu plus large à 83 et sur les huit mesures suivantes. Les cuivres reprennent des croches violentes à 117, puis à 125 comme lors de leur première intervention. À 129, un nouveau dérivé du thème C apparaît, passant de pupitre en pupitre avec des croches sèches<sup>50</sup>. Enfin, à 147 et jusqu'à la fin du morceau, la variation du thème C nous est de nouveau proposée, avec différents dérivés du thème initial des cuivres.

Quelques autres thèmes ne sont joués qu'une seule fois et n'ont pas été retravaillés. Celui de 93 à 117 par exemple, constitué de jeux de questions réponses entre les instruments et une nuance assez puissante tout au long de ce passage<sup>51</sup>. De même, le passage lent et *piano* de 184 jusqu'à 202 n'est pas décliné<sup>52</sup>. En tout, ce sont donc six thèmes et matériaux musicaux importants construits sur seulement deux mesures dont quatre sont déclinées sur un total de onze minutes trente de musique. Cela peut sembler être un matériau mélodique plutôt restreint pour une pièce de cette durée. Ces courts matériaux sont souvent déclinés en antécédent conséquent de quatre à huit mesures, puis sont réutilisés par la suite, subissant de nombreuses déclinaisons comme nous l'avons évoqué.

Ce qui est pourtant frappant, c'est que malgré ce matériau global qui peut sembler léger, on ne perçoit pas de redondance à l'écoute de cette pièce. Pour être plus précis, il n'y a aucune redite à proprement parler pendant le morceau. Chaque petite cellule mélodique d'accompagnement ou de basse est retravaillée, avec de petites variations qui font dériver le matériau premier. Pour compléter cela, tous les thèmes sont orchestrés de manière différente selon les passages, avec des solos d'instruments différents, ou un *tutti* proposé alors que le thème était initialement joué par deux instruments. Ces changements de couleurs instrumentales permettent une large variation dans le morceau. Ajoutons également un paramètre essentiel à ce type de compositions, une diversité importante de contrechants, qui

48 Voir *Exemple 4*, p. 85.

49 Voir *Exemple 5*, p. 85.

50 Voir *Exemple 7*, p. 86.

51 Voir *Exemple 6*, p. 86.

52 Voir *Exemple 8*, p. 87.

eux aussi sont à chaque fois un peu différents. On remarque une évolution à chaque niveau de l'orchestration, avec la basse et l'accompagnement qui subissent un processus similaire.

Avec toutes ces mutations du matériau premier, la récurrence que l'on observe au niveau thématique pur n'est que peu perceptible à l'écoute, pour les musiciens comme pour le public. C'est d'ailleurs l'une des qualités remarquées de ce compositeur que nous avons ciblées<sup>53</sup>, et force est de constater que cela se retrouve dans ses morceaux, et ce, malgré une réutilisation claire des matériaux. Ceux-ci sont reconnaissables sans n'être qu'une simple redite sans intérêt, faisant participer chacun des pupitres de l'orchestre. Cela permet au musicien et au public d'évoluer dans des thèmes qui structurent cette partition et qu'ils ont dans l'oreille, sans tomber dans l'ennui.

#### *4.4 Utilisation des instruments*

L'utilisation spécifique des instruments de la part de Thierry Deleruyelle répond à une certaine logique. En effet, on remarque un système qui se dégage sur ce point, avec une attribution de différentes fonctions à chacun des instruments de l'orchestre.

Pour commencer, nous pouvons constater des associations de timbres assez récurrentes tout au long du morceau. On trouve par exemple beaucoup d'associations par pupitres, chaque groupe homogène ayant à un moment une partie en quasi homorythmie. Pourtant, les instruments de ces groupes semblent aussi appartenir à d'autres ensembles qui ont des fonctions spécifiques. Ces ensembles fonctionnels sont établis dans de petits groupes d'instruments, souvent doublés, permettant aux musiciens de trouver des repères dans l'orchestre.

Pour commencer, les piccolos, flûtes et hautbois, présents dans la petite harmonie, font partie d'un groupe de bois aigus avec la clarinette *mi* bémol. Ils sont ainsi souvent associés avec des interventions plutôt similaires. Au sein même de ce groupe, on en perçoit deux plus petits avec le piccolo et la clarinette *mi* bémol qui sont presque toujours associés quand ils jouent. Le groupe des flûtes et hautbois est régulièrement rejoint par la partie de clarinette 1 qui peut parfois se rapprocher de la fonction de la clarinette solo dans la petite harmonie de l'orchestre symphonique, avec de nombreux solos.

Le rôle des parties de clarinettes 2 et 3 est assez différent. Elles jouent presque systématiquement ensemble et complètent l'accord dans les thèmes ou proposent un

---

<sup>53</sup> Voir 3.6.

accompagnement rythmique. Elles n'ont pas de thèmes en dehors, et sont plus souvent associées aux cuivres que la partie de clarinette 1. En témoigne le passage à 213, où la clarinette 1 est comprise dans le groupe de la petite harmonie quand les parties de 2 et 3 jouent le *tutti forte* et cuivré. Les clarinettes sont aussi régulièrement réunies en pupitre dans différents passages, notamment à partir de la mesure 184, où les parties de 2 et 3 jouent une voix de remplissage harmonique quand la clarinette 1 a une voix plus mélodique.

La trompette est un instrument qui ressort particulièrement dans cette pièce. Il est en effet très rare de voir la trompette 1 faire autre chose que le thème ou un contrechant essentiel au déroulé du morceau. Même les petites interventions de cet instrument sont écrites pour être remarquées. On ne croise d'ailleurs que peu de nuance en dessous du *mezzo forte* sans utilisation de la sourdine, servant à la fois pour un changement de couleur et pour abaisser le volume de l'instrument. Elle a également de nombreux solos éparpillés dans la pièce. Nous constatons aussi de nombreux passages de pupitres, comme à 35 où les trompettes sont seules. Les trompettes 2 et 3 servent alors à remplir les accords, ces parties jouant une rythmique quasi identique à la trompette 1 tout au long de la pièce. Elles sont de ce fait dans l'ombre des trompettes 1, ajoutant quelques accompagnements rythmiques lors des solos.

Les cors jouent beaucoup de thèmes et de contrechants avec les autres cuivres, mais ont aussi plusieurs interventions en dehors ponctuant le thème, notamment avec les saxophones alto. Cet instrument fonctionne globalement en pupitre, jouant à l'unisson lors des passages en dehors avec des cors 2, 3 et 4 remplissant les accords à l'instar des trompettes 2 et 3.

Le pupitre de trombone est lui polyvalent. Si sa fonction première est plutôt celle d'un remplissage harmonique et d'accompagnement rythmique, il joue également régulièrement quelques thèmes, notamment dans les unissons de cuivres, et quelques contrechants. La partie de trombone 3 (ou de trombone basse) est plus proche des basses de l'orchestre.

L'euphonium a une fonction spécifique de soutien des thèmes tout au long de la pièce. On le trouve dans beaucoup de contrechants, seul ou accompagné. Ces contrechants se transforment parfois en voix secondaire du thème principal. Cette particularité se retrouve dès le début de la pièce, à 9, où l'euphonium commence par quatre mesures de contrechants avant de devenir une deuxième voix accompagnant les clarinettes et hautbois, puis reprenant un léger contrechant pour les deux dernières mesures. Il est ici accompagné de la clarinette alto et du saxophone ténor. C'est en fait un soutien indispensable de la mélodie, utilisé de manière polyvalente. On remarque également quelques solos avec un thème comme pour la cadence à

20, ou même des solos en contrechant comme à 202. Il joue avec tous les instruments de l'orchestre, même les plus aigus, étant aussi parfois intégré au groupe des basses.

Nous arrivons enfin aux basses de l'orchestre, éparpillées entre tous les groupes homogènes. On trouve en effet dans cette section le basson, la clarinette alto et basse, le saxophone baryton, le trombone 3, le tuba et la contrebasse. Ce grand groupe est toutefois séparé en deux parties, celui des instruments de la famille des bois et celui des cuivres. En effet, les instruments des deux familles sont régulièrement séparés, les bois jouant avec les autres bois, et de même pour les cuivres. On le remarque particulièrement dans les *pianos* des bois, à 39 par exemple, où seuls les bassons, clarinettes alto et basse, et contrebasses, parfois aussi le saxophone baryton, font la partie de basse. Les tubas et trombones basses apportent plus de profondeur à cette partie et sont alors utilisés dans un deuxième temps, comme à la mesure 9, où ils offrent alors une couleur différente. Ces basses d'orchestre, bien qu'occupant largement cette fonction, ne se cantonnent pas uniquement à ce rôle précis. Ils ont en effet des passages où ils sont mis en avant, comme sur les montées de croches à la mesure 129.

Terminons les instruments à vent par le pupitre de saxophones. Si nous l'avons gardé pour la fin, c'est parce qu'il occupe une place particulière. En effet, dans l'approche de ce morceau, le saxophone est utilisé à la fois comme un instrument de la famille des bois, mais aussi comme un cuivre. Rappelons-nous de l'utilisation possible de cet instrument, abordé dans le point 2.5 avec les explications de Patrick Péronnet : « Ce bel instrument est un bois lorsqu'on respecte un son centré (école de Marcel Mulle), mais peut devenir facilement un cuivre si le son est ouvert<sup>54</sup>. » Ici, Thierry Deleruyelle suggère un usage varié du saxophone selon les passages. Plutôt associé aux bois dans les sections lentes comme pour le solo mesure 9 ou à 184 avec les clarinettes, ils sont traités comme des cuivres dans les passages rapides et *forte*, notamment lors de nombreuses interventions avec les cors où il recherche le son cuivré de l'instrument. En fait, ce pupitre fait pencher la balance d'un côté ou de l'autre des familles d'instruments à vent pendant toute l'œuvre. Si les cuivres doivent être mis en avant, le saxophone sera utilisé comme un cuivre. Lorsque seuls les bois jouent, les saxophones servent d'accompagnement avec un son plus doux et clair induit.

Pour finir, les parties de percussions servent de ponctuation pendant cette œuvre. Les timbales marquent largement les *forte* d'orchestre avec des interventions rythmiques, mais servent aussi d'accentuation lors des *crescendo* ou de transition avec des petits solos comme à 63 ou à 171. Les claviers sont plutôt associés aux bois et renforcent les montées rapides et les thèmes de ces derniers. Enfin, les percussions 1 et 2 correspondent à une partie de batterie et

---

54 P. Péronnet, « Esthétique ?... vous avez dit esthétique ? », *WASBE World Magazine*, 2023/2, p. 19-29.

de petites percussions de toutes sortes. Elles ponctuent également le discours des instruments à vent.

Remarquons enfin, une logique des familles d'instruments. Les thèmes des cuivres qui ne sont pas des solos correspondent toujours à des passages très sonores. Pendant les *tutti forte*, ce sont d'ailleurs toujours les cuivres qui ressortent, et ce, même si les bois jouent également le thème. À l'opposé, les bois ne sont mis en avant que sur des *piano* où ils sont presque seuls. Lors des passages doux, les cuivres ne jouent pas ou n'ont qu'une partie secondaire, parfois de contrechant pour l'euphonium par exemple, tandis que pour les parties puissantes, les bois occupent une position d'accompagnant, avec notamment des *ostinatos*. C'est dans ces moments que l'utilisation du saxophone varie, permettant de mettre en avant l'une des familles. Cette logique est absolument frappante dans cette pièce, et notamment entre les mesures 31 et 67, avec de gros contrastes de nuances et d'orchestration en peu de mesures.

#### 4.5 Rapport avec le musicien amateur

Au regard des caractéristiques de cette pièce, nous pouvons nous pencher plus précisément sur la façon dont elle s'inscrit dans l'environnement des harmonies. Rappelons rapidement que ces ensembles sont majoritairement amateurs avec un répertoire moderne mis en avant. De ce point de vue, il est certain que cette pièce de Thierry Deleruyelle est entièrement tournée vers la pratique majoritaire, c'est-à-dire celle des orchestres amateurs de niveau moyen, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2. Plus encore, notre compositeur cherche avant tout une certaine proximité avec le musicien amateur, et ce morceau n'y fait pas exception.

L'éditeur nous indique qu'elle est de grade 4, ce qui signifie qu'il faut déjà un orchestre d'un bon niveau moyen pour se permettre de jouer une pièce de cette difficulté. Ce grade indique cependant une absence de difficulté technique majeure dans ce morceau. Le langage tonal représentant une grande proportion des pièces pour orchestre d'harmonie est ici utilisé, facilitant la compréhension générale des musiciens amateurs. De même, la forme globale est facilement lisible, avec des parties assez longues et distinctes. Le passage vif en 12/8 à 136 à la noire (mesure 35 à 171) pourrait pourtant sembler assez difficile au premier abord, mais s'il est clair qu'il y a un caractère rapide, on trouve surtout un rythme quasi unique dans cette partie de l'œuvre avec des croches. Il faut également signaler que les suites

de notes sont relativement conjointes ou arpégées, il n'y a pas d'enchaînements vraiment complexes de ce point de vue, comme nous l'a indiqué Victorien Garreau dans le chapitre précédent<sup>55</sup>. Quand le rythme s'accélère, notamment sur les montées ou descentes rapides de septolets des bois que l'on trouve un peu tout au long du passage, on reste sur des notes conjointes de la gamme. Disons aussi que ces passages plus rapides et plus techniques sont réservés aux instruments de la famille des bois, plus agiles, dont les difficultés techniques sont moins marquées. En aucun cas, nous n'affirmons que cette pièce est simple d'exécution, puisque le passage rapide est exigeant, avec des contrastes de nuances et d'articulations, quelques changements de métriques et de tonalités. Cela donne du travail à l'orchestre pendant les répétitions. Cette impression de vitesse est aussi importante pour le public peu averti des harmonies. Il est cependant clair que notre compositeur a prêté une attention particulière à la difficulté technique de sa pièce. Rappelons en effet que cette pièce a été, comme toutes les autres, commandée par un orchestre amateur et qu'il faut alors respecter un cahier des charges dont la difficulté technique est une donnée importante. La grande connaissance de Thierry Deleruyelle sur chacun des instruments qu'il emploie est remarquable de ce point de vue. Même en installant un tempo rapide, il répond alors complètement aux exigences concernant cette contrainte.

Une autre donnée remarquable à la lecture de cette partition est la faiblesse du nombre de temps morts pour chacun des instruments. À y regarder de près, si l'on retire la cadence de la mesure 20 à 30, il n'y a presque aucune page du conducteur où un instrument n'a aucune intervention, même si elle n'est parfois que minime. Personne n'est laissé de côté, chaque instrument, et donc musicien, participant activement à l'élaboration de la pièce. Si cela peut sembler anecdotique, il est certain que cette attention ne peut que réjouir les musiciens venus aux répétitions pour jouer ensemble. Où que l'on reprenne le morceau, chacun est concerné, une mise à contribution nécessaire à l'investissement du musicien dans une partition. Nous avons en effet vu que les logiques de pupitres peuvent jouer un rôle important dans la sociabilité de ces sociétés, c'est pourquoi pour contenter tout le monde, il faut parvenir à capter l'attention de l'orchestre au complet. La logique d'écriture de notre compositeur prend en compte ces détails, s'inscrivant dans le schéma typique de son éditeur.

Tous les musiciens sont mis en avant au cours de la pièce. Chacun a son petit moment de gloire, de l'instrument le plus aigu au plus grave. On compte par exemple de nombreux solos tout au long de l'œuvre, joués par presque tous les instruments disponibles. Seules quelques basses comme la clarinette alto, la clarinette basse, le saxophone baryton ou le tuba

---

<sup>55</sup> Voir 3.3.

n'en ont pas. Bien sûr, les solos, joués par une poignée de musiciens, ne suffisent pas à dire qu'une partition peut être intéressante pour tout le monde. Cependant, on constate assez bien dans notre point 4.2 sur la description de l'œuvre que le thème circule activement entre tous les pupitres, et que chacun a des passages intéressants à jouer. Même les instruments qui servent à l'accompagnement et au remplissage harmonique ont des moments de thèmes ou de contrechants assez importants, et ce, de manière régulière. Là aussi, cela permet l'investissement de chacun des instrumentistes, puisqu'un passage qui pourrait être considéré comme ennuyant est suivi d'un autre plus agréable mis en avant. Cette réflexion autour de la participation active de tous les musiciens de l'orchestre est sans aucun doute une des grandes forces de l'écriture de Thierry Deleruyelle pour ces ensembles amateurs.

De plus, les fonctions attribuées aux instruments que nous avons pu identifier précédemment peuvent également être vues comme un point fort vis-à-vis du musicien. Les rôles assignés sont facilement compréhensibles et permettent aux participants de tenir complètement la place qui leur est assignée. D'autant plus que l'organisation de ces fonctions est largement du fait de l'esthétique néerlandaise à laquelle Thierry Deleruyelle et son éditeur adhèrent. Les musiciens sont donc habitués à leur rôle puisqu'en jouant d'autres œuvres venant de cette esthétique, ils sont habitués aux fonctions qui leur sont demandées. Bien sûr, cette organisation n'est pas exclusivement issue de cette esthétique, mais elle prend un caractère systématique dans celle-ci. Par exemple, l'euphonium sert beaucoup aux contrechants dans cette conception. Les musiciens ont donc une fonction principale à tenir tout au long du morceau que nous avons identifié plus haut, mais ne s'y cantonnent pas pendant toute l'œuvre. La découverte en faible proportion d'autres attributions permet de ne pas se lasser, et donc de ne pas rester dans un formatage total qui peut être reproché à cette esthétique.

On remarque également qu'en plus du rôle attribué aux instruments auquel les musiciens sont habitués, Deleruyelle les utilise dans ce que l'on pourrait appeler une « fenêtre préférentielle ». En effet, nous avons constaté précédemment l'utilisation des bois dans les nuances *piano* et les longs thèmes lyriques quand les cuivres ont plutôt une place importante dans les thèmes marqués et *forte*, voir les *tutti*s d'orchestre. Cela est sûrement en partie dû aux caractéristiques sonores des instruments. Les seuls bois sont ainsi régulièrement utilisés en petits effectifs lors des passages plus doux. Pour réduire la puissance sonore des cuivres, notre compositeur utilise régulièrement les sourdines lors des moments *piano* du morceau. Mais n'oublions pas que le musicien amateur vient en partie à l'orchestre pour jouer et « se défouler ». Il est par exemple assez difficile de faire jouer des *piano* pendant un long moment,

notamment chez les cuivres, ce qui est sans doute un facteur qui contribue à l'utilisation de la sourdine lors de ces passages plus calmes. Plutôt que d'aller à contre-courant de cette réalité, il prend cela en compte en proposant à ces instruments de ne jouer presque que lors des passages *forte*.

Enfin, nous pouvons observer un grand nombre de *tutti* d'orchestre tout au long de la pièce. Nous avons vu que l'une des raisons de l'orientation musicale des musiciens est de jouer avec d'autres personnes, le critère collectif étant fortement présent. On peut voir avec ce grand nombre de *tutti*, un moyen à la fois de « se défouler », mais aussi de marquer fortement l'aspect collectif à travers la musique spécialisée pour ces ensembles.

À travers toutes ces remarques, on comprend que cette pièce est tournée vers la pratique des musiciens amateurs, appréciant ce genre de pièce, quel que soit l'âge, le pupitre ou le pôle de ces derniers. La compréhension de Thierry Deleruyelle de ce milieu musical particulier et majoritaire se ressent pleinement dans ses œuvres, plaisant alors indéniablement aux musiciens qui ont, avec *Compostela*, une œuvre dédiée à leur pratique. Cela concorde ainsi parfaitement avec une vision utilitaire de l'écriture pour orchestre d'harmonie que nous avons constatée lors du chapitre précédent.

#### 4.6 Inscription dans le reste du monde amateur

Si cette pièce répond entièrement aux besoins des musiciens, il nous reste à élargir notre vision au reste du monde de l'harmonie. En effet, le musicien n'en étant pas le seul acteur, il faut également que la pièce coïncide avec ce qui entoure le sociétaire.

Il est pourtant certain que l'attention portée au musicien des sociétés a une grande importance pour tout ce qui entoure la pratique musicale, à commencer par le choix de la pièce pour le chef d'orchestre. Comme précédemment énoncé, le chef a une importance cruciale dans le choix du répertoire qu'il doit sélectionner, avec un besoin d'hétérogénéité décrété, mais aussi la nécessité de plaire au plus grand nombre. De ce point de vue, et pour toutes les raisons évoquées précédemment, cette œuvre est un choix logique et confortable, puisqu'elle répond aux demandes des musiciens. S'inscrivant dans un langage tonal avec une esthétique large et dominante chez la majorité des orchestres, elle donne aussi des repères pour le chef. Les fonctions des instruments étant normées dans ce genre d'esthétique, elle lui permet de s'y retrouver facilement dans la préparation de sa pièce. L'absence de difficultés techniques majeures ne l'oblige pas à passer beaucoup de temps de répétition à travailler des

traits compliqués et lui permet de se concentrer sur de la mise en place plus générale, puisque tous les musiciens sont concernés par cette question. Elle n'oblige pas non plus ces musiciens à travailler intensivement en dehors des répétitions. Cette mise en place est sans doute ce qu'il y a de plus compliqué dans cette pièce, donnant alors un travail satisfaisant au chef d'orchestre, puisque le résultat sera visible pendant les répétitions. Avec toutes les caractéristiques que nous avons tirées, ce choix paraît évident pour un chef d'orchestre, y compris si ce dernier est peu formé.

L'instrumentarium proposé par le compositeur est accessible pour un orchestre d'harmonie moyen. Nous l'avons dit, cette pièce est standardisée et ne contient pas d'instruments inhabituels. Pourtant, il faut nous rappeler que la CMF estime qu'un orchestre d'harmonie est en moyenne composé de trente-quatre musiciens<sup>56</sup>. Cette pièce de grade 4 n'est ainsi accessible qu'à des orchestres d'un bon niveau et d'un effectif fourni supérieur à cette moyenne (au minimum une cinquantaine de musiciens). Avec ses trente-et-une parties obligatoires, il est certain qu'il peut y avoir un déséquilibre et des manques importants dans les orchestres aux effectifs réduits pour aborder cette œuvre. On remarque tout de même sur le conducteur de nombreux passages *à défaut*, c'est-à-dire que lorsqu'il manque un instrument jouant une partie seule, il peut être remplacé par un autre qui ne joue pas à ce moment-là. De plus, la plupart des passages hors solos sont assez largement doublés, ce qui permet de jouer cette pièce, même sans avoir l'instrumentarium complet demandé. S'il ne propose pas toutes les couleurs de la pièce, un ensemble à effectif plus réduit sera en mesure d'exécuter ce morceau.

Le chef pense aussi à une autre donnée importante, puisqu'il cherche à plaire au public. Le petit texte introductif lui permet d'exposer les idées principales de cette musique à programme, relayant un imaginaire sans avoir besoin de faire preuve de pédagogie en expliquant ce qu'il se passe musicalement. Le matériau tonal simple et facile à identifier avec des thèmes qui se développent permet à un public peu averti d'avoir des points de repère clairs auxquels il peut s'accrocher. Le nombre restreint de matériaux et les thèmes courts composés principalement d'antécédents conséquents peuvent rapprocher cette composition à une musique de film, plébiscité par ce genre de public. La puissance des passages *tutti* donne également une masse sonore impressionnante lors des concerts et la vitesse du passage rapide lui montre une difficulté visible. Le choix d'intégrer *Compostela* dans un répertoire permet ainsi de mettre en avant une composition originale pour orchestre d'harmonie tout en étant sûr de plaire à un large auditoire.

---

<sup>56</sup> Voir 2.2.

Nous l'avons compris, les orchestres amateurs portent un intérêt particulier pour ce genre de pièces. C'est notamment le cas pour les sociétés du pôle « sociable ouvert », pour qui ce type d'œuvres est un moyen de jouer un répertoire moderne, accessible et plaisant pour les musiciens et le public. Puisqu'ils représentent entre 55 % et 60 % des orchestres d'harmonie, *Compostela* est susceptible d'être attrayant pour la majorité des ensembles rien qu'avec cette part d'orchestres. Il peut également représenter une œuvre intéressante pour le pôle « esthétique ouvert » qui aborde un répertoire d'aujourd'hui et pour qui elle pourrait être une pièce de choix, plaisant au public, malgré sa simplicité. Le pôle « sociable insulaire » semble lui trop éloigné des activités de concerts pour s'y intéresser et, quand bien même ils s'y risqueraient, on peut penser que la difficulté serait trop élevée pour eux. En fait, *Compostela* peut intéresser les sociétés cherchant à moderniser leur pratique sans être bloquées par la barrière technique. Avec les deux pôles cités, cela représente entre 75 % et 80 % des orchestres d'harmonie non-professionnels, une part considérable de sociétés donc. N'oublions pas non plus les relations de proximités fortes de ce monde, qui jouent également sur le répertoire. Si un orchestre local joue un morceau qui plaît au chef d'une autre harmonie, il est susceptible d'être joué par la seconde société, et ainsi de suite. Plus cette pièce sera jouée, plus elle sera susceptible d'être interprétée par d'autres orchestres, et puisqu'elle intéresse au premier abord les trois-quarts des orchestres, ce genre de proposition musicale peut rapidement s'imposer comme une référence du répertoire.

*Compostela* pourrait ainsi être envisagée comme une référence de ce grade et être partagée aux orchestres. Cette pièce pourrait notamment être intégrée dans des stages ou des formations proposées par les institutions spécialisées, puisque son niveau de difficulté permet une accessibilité assez large. Deleruyelle engage aussi une modernisation du répertoire, avec une pièce récente s'adressant à une pratique amateur majoritaire.

À y regarder de près, cette pièce semble répondre en tout point au cahier des charges des sociétés et institutions amateurs. Il est clair qu'elle s'inscrit dans la logique de Thierry Deleruyelle de vouloir être joué par le plus grand nombre, et en prenant en compte toutes les différentes dimensions de cette pièce, on comprend qu'il est très au fait des demandes du milieu amateur du monde des orchestres d'harmonie auxquelles il choisit de répondre. La valeur de sociabilité utilitaire prime alors sur une visée artistique singulière dans cet exemple.





*Partie 3*

*Maxine Aulio, une compositrice en quête de singularité*



## Chapitre 5 Maxine Aulio, une compositrice en quête de singularité

Maxine Aulio (aussi connue sous le nom de Maxime Aulio, qu'elle portait avant sa transition de genre) est une compositrice française avec une histoire aussi singulière que sa musique. Abordant l'orchestre d'harmonie comme un outil d'orchestration aux multiples couleurs, elle propose une grande variété d'esthétiques, cherchant à faire de chaque pièce une œuvre originale. Cette singularité, formulée par la recherche d'un sens musical profond additionné d'une quête d'identité propre pour chacune de ses pièces, caractérise son travail de compositrice.

### 5.1 Biographie générale

Maxine Aulio naît le 28 décembre 1980 à Chartres en Eure-et-Loir. Elle commence la musique à l'âge de 9 ans en apprenant l'orgue avant de rejoindre l'harmonie-fanfare de son village, abordant un répertoire napoléonien, des marches militaires et d'autres pièces « assez légères<sup>1</sup> ». Elle y jouera d'abord du tambour, puis du cor aux côtés de son père et de son frère. Si c'est de cette façon qu'elle découvre l'environnement de l'orchestre à vent, elle n'est pourtant pas spécialement attirée par cet univers dont elle ne connaît alors que le répertoire historique qu'elle trouve désuet. Arrivée au lycée en option musique, Maxine est à l'internat et dispose du matériel de l'établissement pendant ses soirées. C'est là qu'elle commencera à composer sur les premiers logiciels *Cubase*, recréant un orchestre symphonique grâce à des sons midi.

Après son BAC, elle approfondira ses connaissances en rejoignant le Conservatoire de Toulouse. Elle retranscrit alors ses compositions à la main et les montre à Jean-Guy Olive, le chef de l'orchestre d'harmonie du Conservatoire, qui l'encourage à écrire. Il lui propose d'orchestrer des pièces de Déodat de Séverac pour l'orchestre, puis l'incite à composer son premier morceau. C'est ainsi que *Prophéties* voit le jour en 1999, un petit succès au Conservatoire, lui donnant envie de poursuivre ce travail. En 2001, le même orchestre du Conservatoire crée *Les Voyages de Gulliver*, une pièce qui lance la carrière de compositrice de Maxine Aulio. En effet, cette proposition colorée est sensiblement appréciée dans le monde de l'harmonie. Elle signe alors un contrat d'exclusivité avec les maisons d'éditions De Haske. Aujourd'hui encore, *Les Voyages de Gulliver* est son œuvre la plus jouée à travers le monde et grâce à laquelle elle est majoritairement reconnue. Par la suite, les professeurs du Conservatoire de Toulouse feront largement appel à elle pour écrire des pièces d'études. On retrouve ainsi de nombreux concertos dans son catalogue d'œuvres.

---

<sup>1</sup> Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, le 25/01/2023.

Sous l'impulsion de la branche française de sa nouvelle maison d'édition, elle étudie la composition et la direction pour orchestre d'harmonie de 2004 à 2006 à l'Institut Lemmens de Louvain, en Belgique. Elle y suit notamment des cours d'écriture (harmonie, contrepoint et fugue), qui lui permettent d'approfondir ses connaissances et d'aborder différemment ses pièces. Elle apprend notamment auprès de Jan Van der Roost, une figure de la composition pour orchestre d'harmonie. Elle travaille également la direction d'orchestre avec Jean-Sébastien Béreau, professeur du Conservatoire de Paris.

En 2008, elle passe les concours de chef dans les musiques militaires et, après l'avoir réussi, elle est affectée à la Musique Principale de l'Armée de Terre.<sup>2</sup> Ces cinq années sont éprouvantes pour elle, le travail la fatigant particulièrement et ne lui correspondant pas. Ces conditions entraîneront une baisse de productivité significative dans son travail de compositrice. Elle finit par démissionner.

Les années suivantes sont également compliquées, Maxine Aulio se retrouve au chômage et ne compose plus que rarement. Elle n'est également plus liée à son éditeur, De Haske, puisqu'elle a dénoncé son contrat d'exclusivité en 2009 suite à des désaccords et une envie de liberté artistique. Après une année passée à enseigner au Conservatoire de Tours, elle retrouve occasionnellement l'armée en tant que civile pour former les futurs chefs de musique au Conservatoire des Musiques de l'Armée de Terre de Versailles-Satory.

Toute cette pénible période marque incontestablement son travail de compositrice. En sortant de l'armée, elle a le sentiment d'être oubliée, peinant à trouver l'inspiration, mais aussi un travail qui lui corresponde dans la durée. Cette instabilité se ressent, avec peu de nouvelles commandes et de créations, accentuant son impression d'être oubliée. Cela marque une nouvelle approche dans sa musique, avec un besoin de proximité et de singularité envers ses œuvres. Elle se laisse ainsi plus de liberté pour prendre le temps de la réflexion sur chaque morceau, même si certains doivent être laissés de côté pendant de nombreuses années.

Son expérience et son écoute attentive l'amènent à être régulièrement demandée pour les jurys de concours nationaux et internationaux. C'était notamment le cas en 2023 où elle a été choisie comme jury français pour l'*European Championship for Wind Orchestras* à Amiens.

Elle est aujourd'hui de nouveau plus prolifique, avec de nombreuses créations aux esthétiques variées depuis 2019. En 2021, elle devient professeur de direction et de répertoire d'orchestres à vent à l'École Supérieure de Musique de Lisbonne au Portugal.

---

<sup>2</sup> Rainette C., « Entretien avec Maxime Aulio, compositeur », consultable en ligne sur [cmf-musique.org/entretien-avec-maxime-aulio-compositeur/](http://cmf-musique.org/entretien-avec-maxime-aulio-compositeur/), consulté le 24/01/2023, mis en ligne le 15/09/2022.

## 5.2. Relation avec la musique d'ensembles à vent

Maxine Aulio est une compositrice dont l'écriture est largement tournée vers les orchestres d'harmonie, son catalogue ne révélant que peu de compositions pour d'autres formations. Si elle présente aujourd'hui un grand intérêt pour ces ensembles, elle n'y était pas forcément destinée. En effet, ses premières compositions sur *Cubase* étaient d'abord pensées pour un orchestre symphonique. Malgré une pratique dans un petit ensemble à vent dans sa jeunesse, ce n'était donc pas sur ce type d'orchestre qu'elle imaginait sa musique. C'est lors de son arrivée au Conservatoire de Toulouse, suite à la proposition de Jean-Guy Olive, qu'elle commence par orchestrer pour cette formation :

« Il aurait peut-être pu me demander d'orchestrer du Déodat de Séverac pour l'orchestre symphonique du Conservatoire. Et après peut-être que je n'aurais écrit que pour orchestre symphonique [...] et pas pour orchestre d'harmonie du tout... J'aurais peut-être oublié ça, vraiment. C'est juste qu'il m'a demandé de continuer à écrire pour l'orchestre d'harmonie dans lequel je jouais. Et je me suis retrouvé à aimer ça en fait. C'était chouette. [...] Je ne me disais pas que c'était pour l'orchestre d'harmonie avec ses spécificités, son histoire. Je ne connaissais rien encore de toute façon. C'est pour ça que je dis que je ne sais pas si j'ai vraiment choisi, c'est du hasard<sup>3</sup>. »

L'intérêt de Maxine pour ces ensembles vient donc d'une rencontre extérieure et d'une opportunité déterminante pour la suite de sa carrière qui lui a permis d'apprécier cet ensemble. Les circonstances l'amènent ainsi à composer pour orchestre d'harmonie, son écriture étant alors appréciée. Les professeurs du Conservatoire de Toulouse lui proposent par la suite d'écrire des concertos. Surtout, elle signe avec le leader de l'édition mondiale pour ensembles à vent, De Haske. Elle est désormais de plein pied dans cet univers spécifique dans lequel elle peut s'épanouir et qui lui apporte un soutien important :

« Des gens m'ont dit : "On aime bien ce que tu as fait avec *Gulliver* ou d'autres compositions, donc on te commande d'autres pièces." [...] Évidemment, ça fait grandir son propre égo, on se dit [...] "je suis bien là-dedans et ça me plaît, j'ai envie d'aller plus loin parce que je sais faire déjà, et j'ai envie de vouloir savoir faire mieux, encore et encore." C'est par le soutien et par la reconnaissance des autres au sein de sa propre activité qu'on se sent supporté et aidé, et qu'on a envie d'aller plus loin là-dedans<sup>4</sup>. »

Ce n'est donc qu'après cette période qu'elle s'intéresse aux ensembles à vent et à son milieu amateur. Elle découvre à cette occasion la perception extérieure négative de ces ensembles de la part des instances « légitimes » de la musique savante, qui l'associent déjà à ces orchestres. Elle identifie pourtant les caractéristiques musicales des ensembles amateurs, avec leurs difficultés d'interprétation, et tente, par l'écriture, d'en extraire de nouvelles couleurs.

<sup>3</sup> Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op. cit.*.

<sup>4</sup> *Ibid.*

« Moi-même quand je jouais dans l'harmonie de mon village, à vrai dire, j'en avais marre d'entendre la même forme sonore. Cette espèce de brouillon *mezzo forte* qu'on entend tout le temps dans beaucoup de répertoires. Il y a des orchestres qui s'habituent à jouer comme ça dans tous les répertoires. Une espèce de masse *mezzo forte* informe avec beaucoup de doublures partout... Ça fait beaucoup de mal à la façon dont on perçoit à l'extérieur cet orchestre. C'est pour ça que c'est rejeté par tout un pan de gens de l'élite musicale du monde symphonique qui considèrent ça comme la fanfare, un truc qui sonne faux et moche tout le temps. Fort et faux comme on dit. Malheureusement c'est vrai<sup>5</sup>. »

Ce « brouillon *mezzo forte* » rempli de doublures dont elle parle correspond à la fois à une façon de jouer des orchestres amateurs, mais aussi au répertoire qui leur est proposé. Aulio fait ainsi une analyse axée sur la pratique musicale de l'orchestre d'harmonie et de ses sonorités.

Ce n'est cependant pas que par opportunité qu'elle écrit pour cette formation, puisqu'elle s'intéresse surtout aux qualités de ces ensembles, notamment autour de la question de la respiration. « Ce qui est absolument merveilleux, c'est la respiration. C'est un orchestre à respiration (pas un orchestre à vent !). On devrait les appeler "orchestres à respiration" ... Le fait que nous travaillons avec notre respiration, en expirant et en inspirant pour produire du son, et lui donner une forme, c'est fabuleux<sup>6</sup>. »

De la même manière, elle est intéressée par l'histoire de cet ensemble. Elle connaît très bien l'évolution de l'orchestre d'harmonie sous tous ses aspects : répertoire abordé, éditeurs, compositeurs, traditions, disposition de l'orchestre, disposition de l'écriture, instrumentarium, nomenclature, etc. Toute cette connaissance est en lien avec sa nature curieuse, mais également du fait de son métier.

« Quand j'ai quitté l'armée, j'y suis retournée en tant que civil, parce que j'étais dans ma période de chômage, donc il fallait que je trouve de temps en temps des jobs. [...] J'allais donner des cours d'orchestration et de direction d'orchestre aux nouveaux chefs de musique recrutés. [...] En direction d'orchestre, c'était essentiellement entre nous, en salle à table. Je leur faisais beaucoup de découvertes de répertoires aussi en fait. De l'organologie, de l'histoire. Ce que je fais encore aujourd'hui à Lisbonne<sup>7</sup>. »

Si cela lui sert dans ce métier, ce sont également des pistes de réflexion autour du son de l'orchestre d'harmonie et de son évolution. Connaître les caractéristiques historiques et contemporaines d'un ensemble lui permet de mieux le comprendre et donc de mieux l'appréhender en tant que compositrice. L'orchestre d'harmonie est ainsi une formation qui baigne encore dans des traditions ne rendant pas forcément service à la musique en elle-même. Elle nous a notamment longuement parlé de la disposition de l'orchestre :

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> M. Aulio in S. Umemoto , « Interview with Maxine/Maxime Aulio », *Wind Band Press*, mis en ligne le 20/03/2024 sur [www.windbandpress.net/19547](http://www.windbandpress.net/19547), consulté le 22/04/2024, traduction personnelle : « *What's absolutely wonderful is the breathing. It's a breathing orchestra (not a wind orchestra!). We should call them "breathing band" ... The fact that we work with our breath, exhaling and inhaling, to produce sound, and make the shape of it, is fabulous.* ».

<sup>7</sup> Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op. cit.*.

« On a une disposition française qui s'est un peu généralisée dans les pays frontaliers. Mais il y a plein de pays où c'est quand même assez différent, avec des expérimentations autres. [...] C'est aussi relié à l'acoustique puisque l'imitation de l'arc de cercle à la façon de l'orchestre symphonique, évidemment, c'est un truc qui ne fonctionne pas très bien. [...] C'est pour ça que les Américains ne le place pas comme ça, ils ne le place jamais en arc de cercle. [...] Il faut aussi changer la disposition selon les répertoires qu'on joue. Évidemment, jouer du Désiré Dondeyne comme ça avec tout l'orchestre placé tout droit à l'Américaine, avec un par parti, ça ne va pas marcher. [...] On joue du Boutry avec un orchestre d'harmonie moderne [...] ça ne sonne plus comme du Boutry. [...] C'est pour ça que je pense que la disposition d'orchestre doit être changée selon le répertoire. Ce n'est pas facile parce que si on joue dans un même concert du Boutry, derrière un Américain contemporain, derrière un Asiatique et puis un Australien, on aura quatre dispositions d'orchestre différent dans le même concert. C'est un peu compliqué, mais on peut trouver un compromis<sup>8</sup>. »

Dans cette citation, Aulio appelle donc à s'interroger sur la façon de percevoir la musique du compositeur exécutée par l'orchestre. Pour elle, il est important de chercher à comprendre le fonctionnement d'une pièce et l'état d'esprit du compositeur, en lien avec son origine et son époque. On comprend également dans ses explications que la disposition traditionnelle lui semble dépassée et qu'il faudrait la faire évoluer pour le bien musical de l'orchestre. Maxine Aulio, à travers ce genre d'action, mais aussi dans sa musique, cherche ainsi à moderniser la pratique de l'orchestre d'harmonie, en analysant chaque détail de ces ensembles pour en extraire le plein potentiel. Les habitudes prises durant de nombreuses décennies, si elles n'ont pas d'intérêt, doivent être changées.

« Ce n'est pas facile de changer ces traditions-là... Les gens ont du mal à comprendre que ça puisse changer. À mon avis, il faut l'enseigner d'abord, à de jeunes chefs, pour qu'ils en aient conscience et eux-mêmes prennent le parti ensuite avec leurs orchestres de changer un peu la disposition. Qu'il y ait de nouvelles traditions. [...] Ce n'est pas parce qu'on a toujours fait ça que c'est la bonne solution. [...] Je suis quasiment convaincue que personne ne saurait t'expliquer pourquoi il place les saxophones à droite. Tu n'auras pas une explication acoustique, technique, d'orchestration, etc. [...] Pareil pour l'arc de cercle<sup>9</sup>. »

Cette recherche rigoureuse se retrouve bien évidemment dans sa façon de composer, dont la minutie s'accroît avec le temps.

### 5.3. *Vision de la composition pour orchestre d'harmonie*

D'après ses propres mots, Maxine Aulio est une compositrice « autodidacte » au répertoire « éclectique<sup>10</sup> ». Lorsqu'elle écrit ses premières pièces, elle n'est en effet pas formée à l'écriture, même si elle rejoint par la suite l'Institut Lemmens pour apprendre la composition pour orchestre à vent. « J'ai appris énormément en faisant, en expérimentant.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Biographie de Maxine Aulio sur maximeaulio.net, consulté le 10/09/2023.

[...] C'est-à-dire que je n'ai pas l'impression d'avoir appris grand-chose en classe de composition. [...] J'ai vraiment appris dans les classes de contrepoint, d'harmonie, c'est-à-dire les techniques d'écriture<sup>11</sup>. » Si l'Institut lui a été plutôt bénéfique pour se familiariser avec les procédés d'écriture, son inspiration et sa vision de la composition pour orchestre d'harmonie étaient déjà présents dès ses premières œuvres. « Sur mes premières compositions, ce qui m'amusait d'abord, c'était d'orchestrer en fait. C'était d'utiliser les timbres instrumentaux<sup>12</sup>. » Et c'est d'ailleurs ce qui a fait sa renommée à ses débuts, utilisant des sonorités nouvelles auxquelles le public n'était alors pas habitué.

Nous l'avons vu précédemment, Maxine Aulio a rapidement compris la constitution normalisée de l'écriture pour harmonie. La forme sonore est systématisée autour d'un répertoire au son plutôt massif et cuivré, constitué majoritairement de doublures. Cela apparaît pour elle comme une cause du rejet de l'élite musicale. C'est de ce constat qu'émergent ses idées de compositions :

« J'avais envie de changer ça par l'écriture en fait. Je me suis dit que ça vient aussi des gens qui arrangent ou qui écrivent pour ces orchestres-là. C'est écrit en *tutti* tout le temps, tout le temps fort, avec les basses qui se doublent. Je le voyais tout simplement sur la partition. La clarinette basse, le saxophone baryton, le basson, le tuba, la contrebasse, etc. Ils jouent tous la même chose tout le temps. Je trouvais ça sans intérêt quoi. Idiot. Et ça, c'est juste un exemple. [...] Donc pourquoi avoir de la clarinette alto, de la clarinette contrebasse ? Pourquoi avoir toutes ces couleurs différentes pour tout le temps les doubler et leur faire jouer la même chose que les autres ? [...] J'avais envie avec *Gulliver*, et d'autres partitions, de faire sortir ces instruments-là de l'orchestre un petit peu<sup>13</sup>. »

Même si cette démarche était faite d'après ses propres mots « de façon très naïve », elle cherche à sortir des clichés instaurés durant les années précédentes par les compositeurs adeptes de l'écriture standardisée. Si, comme elle nous l'a mentionné, le genre d'orchestrations qu'elle privilégie étaient déjà en vigueur aux États-Unis ou en Asie, cette approche fait entendre des sonorités inédites en Europe, ce qui explique sa mise en lumière rapide. Elle s'inspire de ces compositeurs étrangers.

Vingt-trois ans après l'édition de sa pièce *Les Voyages de Gulliver*, Maxine a évolué dans sa manière de composer. C'est pourtant toujours cette œuvre qui est la plus jouée de son catalogue, alors que de l'avis de la compositrice, ses œuvres de jeunesse « sont un peu plus pauvres en termes d'intérêt, d'esthétique, de technique<sup>14</sup>. » Avec son manque d'expérience et de technique d'écriture, elle considère aujourd'hui que sa musique était assez brute, manquant de développement et d'interaction entre les lignes mélodiques. Elle nous signale de nombreuses similitudes entre ses premières œuvres. « Mes œuvres de jeunesse se ressemblent

11 Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op. cit.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

un peu. Ou [...] à des imitations de musique de film. [...] Ça ressemble à du sous-John Williams parce que j'écoutais beaucoup ça à une époque donc je n'ai plus envie de faire ça<sup>15</sup>. »

Si ses œuvres de jeunesse lui permettent d'acquérir une certaine notoriété, Maxine Aulio souhaite aller plus loin en se détachant de ces influences, alors trop présentes à son goût, en explorant d'autres possibilités. Pour elle, la création doit avoir une place primordiale dans la composition, même si sa musique ne peut être créée à partir de rien. « Il y a toujours des influences, pas forcément musicales, c'est-à-dire qu'on peut avoir l'impression qu'un compositeur crée réellement quelque chose de nouveau [...], il n'empêche que je pense que lui-même a été influencé par autre chose que de la musique qu'il a entendu<sup>16</sup>. » Pour ne plus retomber dans des clichés influencés par la musique de film, elle décide alors de se détacher des créations contemporaines :

« J'essaie de ne pas trop écouter les contemporains, pour ne pas être influencé, ne pas récupérer de manière inconsciente des bribes de musique. En effet, nous sommes en permanence entouré de musique (lieux publics, médias innombrables, etc.), aussi est-ce très compliqué pour un compositeur : on attrape rapidement des boucles d'autres compositeurs qui trottent dans la tête. Il est nécessaire d'avoir du silence, pour se concentrer et ne pas être influencé<sup>17</sup>. »

Cette fermeture au contexte contemporain concerne surtout le répertoire symphonique. « Je ne sais pas pourquoi, mais je n'ai jamais été influencé (d'aussi loin que je le sache) par les compositions pour orchestre d'harmonie – même si j'en trouve certaines fantastiques. Mais je suis plus impressionnée par les chefs d'œuvres du répertoire symphonique<sup>18</sup>. »

La source d'inspiration de Maxine Aulio est plutôt visuelle. Elle imagine sa musique spatialisée, et jouée par l'orchestre commanditaire.

« Il y a des moments où l'on n'image pas que le son, on imagine les gens qui jouent. [...] Comme j'ai écrit souvent pour Eric Villevière qui a créé quelques-unes de mes compositions, j'imaginai Eric Villevière diriger. J'imaginai son geste à lui, son geste de chef. Et ça m'inspirait d'imaginer son geste de chef sur des matières sonores que moi j'imaginai. Et pareil pour des musiciens, c'est-à-dire que quand j'avais entendu un orchestre auparavant que j'aimais bien avec des groupes de musiciens, je savais qu'il y avait un euphonium qui était super, etc. Quand j'écrivais la partie, en fait, j'imaginai ce musicien, qui va faire ça super bien<sup>19</sup>. »

De la même manière, Maxine Aulio a besoin de faire des recherches importantes sur son sujet de composition. C'est le cas dès ses premières œuvres, ces enquêtes pouvant prendre différentes formes. Pour *Le Tombeau de Vercingétorix, Op. 52* créé le 11 novembre 2022,

---

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 Maxine Aulio in Rainette C., « Entretien avec Maxime Aulio, compositeur », mis en ligne le 15/09/2022 sur [cmf-musique.org/entretien-avec-maxime-audio-compositeur/](http://cmf-musique.org/entretien-avec-maxime-audio-compositeur/), consulté le 24/01/2023.

18 M. Aulio in S. Umemoto, *op. cit.*, traduction personnelle : « *I don't know why, but I've never been influenced (as far as I know) by wind orchestra compositions – even if I find some absolutely fantastic. But I'm more impressed by the masterworks of symphonic repertoire.* »

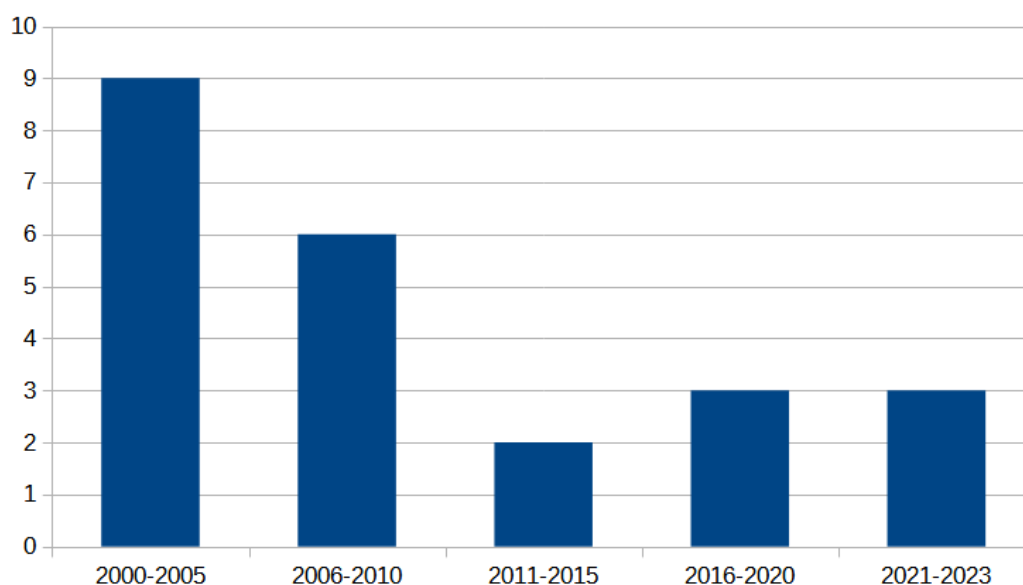
19 Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op.cit.*

Maxine travail autour de la statue de Vercingétorix sculptée par Auguste Bartholdi et installée en 1903 à Clermont-Ferrand, dont l'orchestre d'harmonie de la ville est le commanditaire de la pièce. Pour d'autres créations comme *Les Voyages de Gulliver, Op. 3*, ou *Les trois Mousquetaires, Op. 8*, elle s'est plongée dans les livres et dans tout ce qui se trouve autour pour s'en inspirer :

« Je ne vais pas juste nommer ça *Les trois Mousquetaires* sans l'avoir lu. Je trouvais ça complètement ridicule. [...] Ça me paraît nécessaire pour être sincère avec ce que j'écris. Je ne peux pas rester sur un imaginaire vague venu des films que je peux avoir. C'était le cas pour tous les sujets, absolument tout. [...] Je suis curieuse de tout. [...] Et puis on a les outils contemporains pour l'être. Donc, d'autant plus quand je dois composer quelque chose sur un sujet, je préfère en être curieuse totalement de ce sujet-là, sinon je ne le ferais pas, ça ne va pas m'inspirer, me raconter quelque chose, ça ne va pas m'alimenter pour écrire de la musique dessus<sup>20</sup>. »

Lorsqu'elle décide d'écrire une pièce de niveau moyen (grade 3-4) pour Hafabra Music, autour d'un peuple indien disparu, elle a besoin de fouiller entièrement son histoire. Le but est de s'éloigner le plus possible des clichés existant sur ce peuple pour s'en faire un avis personnel, rechercher du folklore, approfondir les possibles mythologies. Ce sont des conditions obligatoires pour elle lors de l'écriture d'une pièce.

Après de nombreuses créations à ses débuts de compositrice, Maxine est devenue moins prolifique les années suivantes, passant de 9 compositions entre 2001 et 2005 à 6 entre 2006 et 2010, puis entre 2 et 3 compositions tous les cinq ans par la suite, comme l'indique le *graphique 1*. Ce manque de productivité est d'abord à mettre sur le compte de sa vie professionnelle en-dehors de la composition.



Graphique 1 – Nombre de pièces de Maxine Aulio créées en fonction des années

<sup>20</sup> Ibid.

« Il y a eu une période un peu plus chargée, c'est-à-dire que j'ai travaillé comme chef à l'armée, et j'étais un peu plus occupée là, donc, forcément, j'écrivais moins. Déjà, j'avais moins de temps matériel, et même si j'en avais, des périodes où j'avais du temps, des vacances, des week-ends, j'étais quand même très fatiguée. C'était quand même très fatigant comme travail. Pas que physiquement, mais intellectuellement. Ça m'avait épuisée parce que je n'étais pas bien aussi, c'est pour ça que j'ai démissionné. [...] Après, je me suis retrouvée au chômage pendant longtemps. Je ne pensais pas. [...] C'est vrai que je n'avais pas la tête à écrire, tout simplement<sup>21</sup>. »

Mais cette baisse de création est aussi le fruit d'une réflexion liée à son besoin de connaître son sujet d'écriture. Ses recherches méthodiques des thématiques qu'elle souhaite aborder l'obligent à passer un temps important en dehors de la composition à proprement dit. En plus de ce long travail, elle explore également des esthétiques et des techniques compositionnelles variées, d'où l'utilisation du terme « éclectique » dans sa biographie. Son besoin de se détacher de ses influences précédentes et la nécessité d'une proximité avec sa musique l'oblige à prendre du temps lors de l'écriture de chaque pièce.

« Je me suis rendu compte que j'avais envie de ça, d'écrire moins, mais d'être plus proche de ce que j'écris. J'avais peur de retomber dans les clichés de toutes mes œuvres de jeunesse [...]. J'avais envie avec les œuvres nouvelles que chaque nouvelle pièce, commande, ait son identité propre, sa singularité. [...] C'est à la fois un parcours de vie, c'est-à-dire que c'est en lien avec le fait que j'avais moins envie d'écrire [...], et ça a fait en sorte que je sois vraiment un peu plus concentrée sur la pièce que je suis en train d'écrire à un moment précis, une année, en me disant "j'ai envie d'en faire quelque chose de bien de cette pièce-là et pas une répétition de je ne sais quoi". Donc, en effet, il y a moins de répertoires, mais me semble-t-il, chaque nouvelle pièce est un peu plus intéressante. En tout cas singulière<sup>22</sup>. »

#### 5.4. Instrumentation et orchestration

Maxine Aulio, avec ses œuvres de jeunesse, s'est fait largement connaître grâce à une recherche de couleurs particulières à la fois dans son orchestration, mais aussi avec des associations de timbres et l'utilisation de techniques contemporaines des différents instruments.

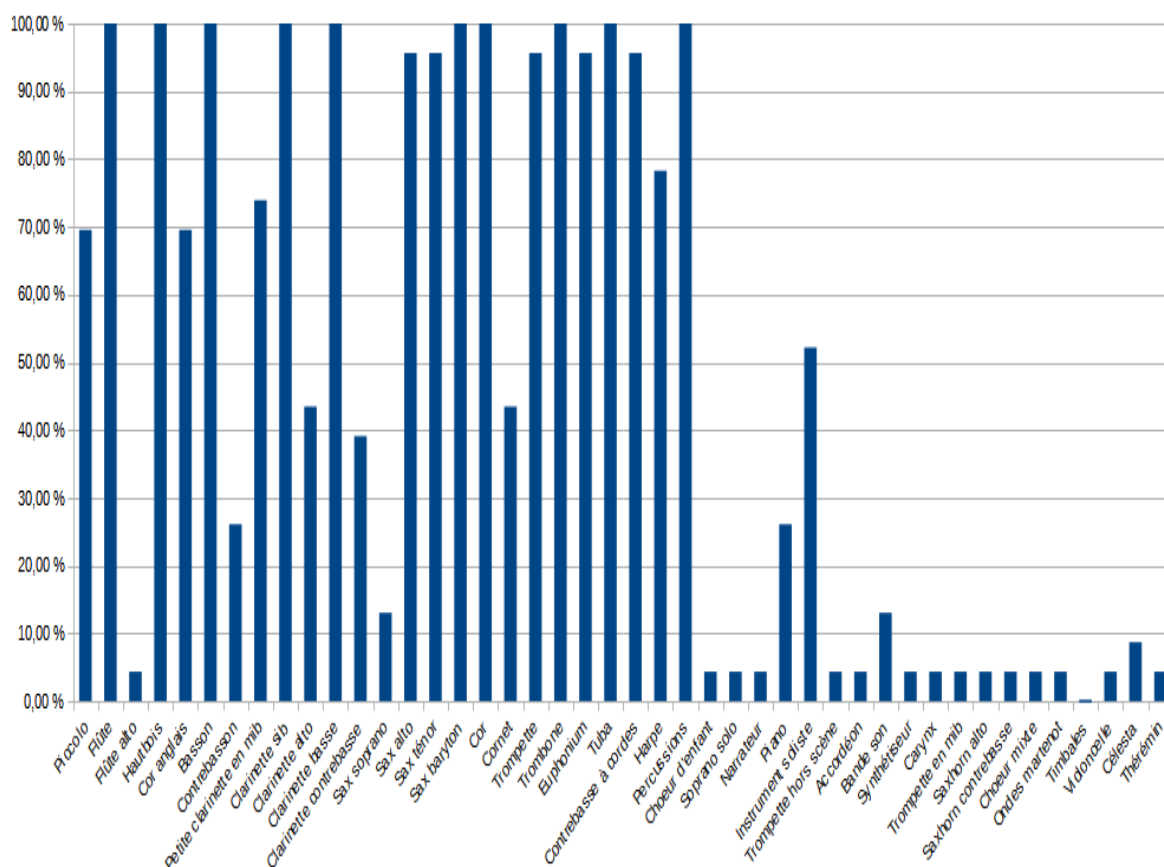
Nous avons recensé toutes les nomenclatures et orchestrations exigées dans les œuvres de Maxine Aulio entre ses débuts en 2000 et 2023, soit vingt-trois œuvres dans lesquelles elle utilise pas moins de quarante-sept instruments différents. Si nombre d'entre eux ne sont employés que momentanément (près de la moitié ne sont utilisés qu'une fois), ce recours à une grande quantité d'instruments différents montre parfaitement cette recherche de couleurs. On retrouve parmi ces instruments particuliers, peu présents dans l'instrumentation habituelle de l'orchestre d'harmonie : l'accordéon, la bande son, le carnyx, les ondes martenot, le célesta, le

<sup>21</sup> Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

thérémin, ou encore l'utilisation de voix comme une soprano soliste ou un chœur. Certains instruments sont employés par des musiciens jouant d'un autre instrument, comme par exemple des verres en cristal, joués par des clarinettes, hautboïstes ou bassonistes, ou encore des tuyaux harmonique. Pour compléter l'utilisation de ces timbres, elle demande aussi à certains instrumentistes de changer d'instrument pour un autre de la même famille en cours d'œuvre. C'est notamment le cas pour un flûtiste qui passera au piccolo, pour un hautboïste qui passera au cor anglais, ou encore pour un trompettiste qui passera au cornet ou au bugle.

Si nous regardons le *graphique 2*, on remarque l'utilisation régulière de nombreux instruments qui ne font pas spécialement partie de l'instrumentarium typique de l'orchestre d'harmonie. La contrebasse à cordes est employée dans presque tous les cas, et la harpe dans les trois-quarts des pièces.



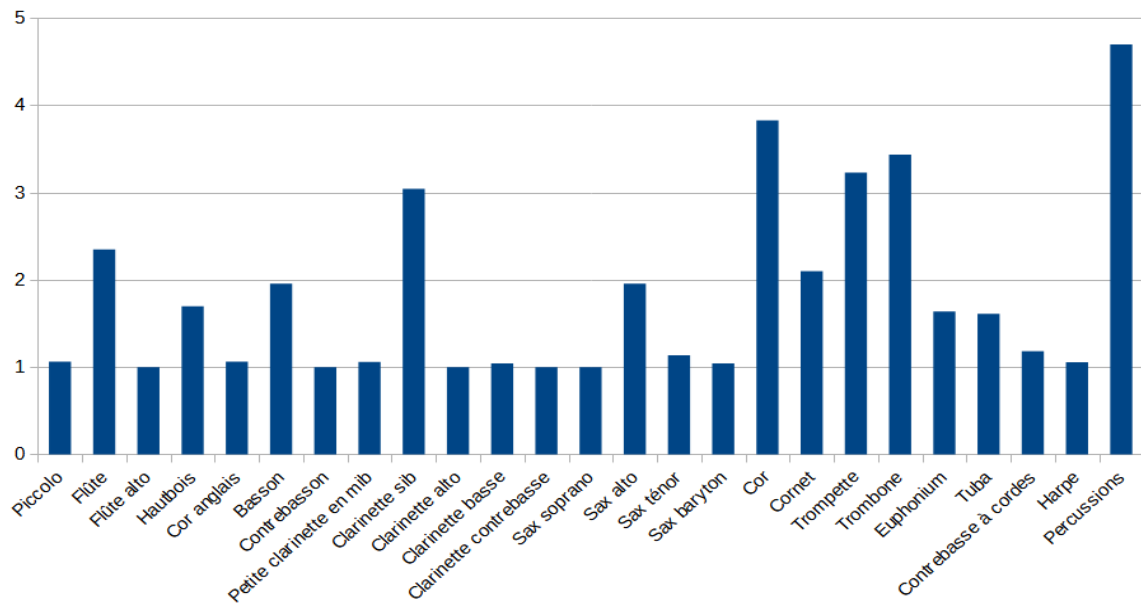
Graphique 2 - Pourcentage d'apparition des instruments utilisés dans les œuvres de Maxine Aulio

Notons également la grande proportion d'œuvres concertantes comprenant un ou plusieurs instruments solistes. Plus de la moitié de ses œuvres sont écrites pour orchestre d'harmonie et soliste. Cette quantité de pièces concertantes est sûrement d'abord due au fait qu'elle a beaucoup écrit de pièces pour des professeurs d'instruments dans ses jeunes années,

puis pour des commandes singulières, comme son concerto pour thérémin, *The Day the Little Green Men didn't attack Earth !*, Op. 34. Il nous faut également relever les différents instruments solistes pour qui elle a écrit, car si nous y retrouvons les classiques flûtes ou trompettes, elle a également composé des pièces concertantes pour des timbres moins mis en avant comme le saxophone baryton, le basson, l'euphonium, le cor, les percussions, le trombone, le thérémin, un quatuor de tuba, ou encore une chanteuse lyrique. Chacun de ces instruments n'a pour le moment qu'une seule pièce concertante écrite par notre compositrice. Mais surtout, ce sont pour la plupart des instruments laissés de côté, et qui jouent habituellement des parties secondaires dans l'orchestration. On retrouve ici la volonté de Maxine Aulio de faire ressortir les instruments particuliers de l'orchestre. Cela nous permet également d'apprécier la grande maîtrise de cette compositrice dans l'écriture de ces instruments.

Maxine Aulio utilise de nombreux instruments différents travaillés sur plusieurs parties. Cela va de vingt-sept parties pour son morceau *The Day the Little Green Men didn't attack Earth !*, Op. 34 jusqu'à quarante-huit parties pour sa *Symphonie de l'Espace*, Op. 20 pour une moyenne de quarante parties par morceau. Ce nombre de parties varie en fonction de la difficulté, avec trente-sept parties différentes pour les morceaux de difficulté inférieure au grade 5 et quarante-deux parties pour les morceaux de difficulté supérieure ou égale à ce grade.

Avec notre premier graphique, nous pouvons constituer une sélection d'instruments utilisés largement par notre compositrice, pour proposer un effectif-type de l'instrumentation dans ses compositions. On remarque qu'il n'y a pas d'instruments, hors solistes, compris entre 47 % et 69 % d'utilisation, c'est pourquoi nous avons décidé de sélectionner ceux au-dessus de cet espace. Ces instruments sont présents dans le *graphique 3* suivant, qui dénombre alors le nombre de parties par instrument. En assignant cette moyenne arrondie à l'entier à chaque instrument, voici l'effectif-type du nombre de parties dans les œuvres de Maxine Aulio : 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 bassons, 1 petite clarinette en *mi* bémol, 3 clarinettes en *si* bémol, 1 clarinette basse, 2 saxophones alto, 1 saxophone ténor, 1 saxophone baryton, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 2 euphoniums, 2 tubas, 1 contrebasse à corde, 1 harpe, 4 percussions. Cela nous amène à trente-sept parties différentes, les trois dernières étant donc laissées à des instruments moins utilisés mentionnés dans le *graphique 2*.



Graphique 3 – Nombre de parties par instrument dans les œuvres de Maxine Aulio

Nous l'avons cependant évoqué, la moyenne du nombre de parties augmente avec le grade, puisque Maxine Aulio change inévitablement sa façon d'orchestrer selon la complexité de ses pièces. Ainsi, de nombreux instruments sont utilisés de façon différente en fonction de la difficulté des pièces. Ce changement est flagrant en ce qui concerne l'usage de la clarinette contrebasse, employée pour 70 % des morceaux de grade supérieur ou égal à 5, mais jamais dans ceux de difficulté inférieure. Le cor anglais est lui utilisé dans 85 % des pièces de grade 5 ou plus, contre 50 % des pièces inférieures à ce grade. C'est également le cas de la petite clarinette en *mi* bémol, à laquelle elle a recours dans 77 % des œuvres de grade 5 ou plus, contre 40 % des œuvres de moindre difficulté, mais aussi de la clarinette alto avec 62 % d'utilisation au sein de morceaux difficiles quand elle n'est utilisée que dans 20 % des œuvres de grade inférieur à 5. Dans des proportions similaires, le cornet est employé dans 70 % des pièces de grade supérieur ou égal à 5, mais seulement dans 20 % des œuvres moins difficiles. Enfin, la harpe fait partie de l'instrumentation dans toutes les pièces complexes, mais n'est présente que dans 50 % des œuvres de grade inférieur à 5. D'autres instruments sont ajoutés, dans une moindre mesure, dans les œuvres les plus difficiles de notre compositrice, comme le contrebasson. Aulio cherche donc à exploiter davantage d'instruments dans ses pièces les plus complexes, s'ouvrant alors la possibilité d'exploiter des couleurs différentes.

Pour équilibrer son instrumentation, elle réduit le nombre de parties proposées pour les instruments plus fréquemment employés et présent dans son effectif type, notamment chez les cuivres. Ainsi, les trompettes qui sont déclinées en 3,6 parties en moyenne dans les pièces de

grade inférieur à 5, passent à 2,9 parties pour les pièces de plus grande difficulté. L'euphonium passe lui de 1,8 parties à 1,4, et le tuba de 1,8 à 1,3 parties en moyenne. Cette réduction de parties est ainsi compensée par d'autres instruments évoluant dans le même registre. On peut par exemple penser que la réduction des parties de trompettes est équilibrée par l'ajout de parties de cornets (2 en moyenne), ou que la clarinette contrebasse équilibre l'allègement des parties de tuba.

Quelques changements sont aussi visibles en fonction de la période de création de l'œuvre. La harpe est par exemple toujours utilisée dans les 9 pièces écrites entre 2001 et 2005, tandis qu'on ne la retrouve que dans 65 % des œuvres par la suite. Pour la même période, le cornet passe de 78 % d'utilisation à 28 %, le cor anglais et le piccolo de 89 % à 57 %. Si l'on considère cette première période comme celle de ses œuvres de jeunesse, intervenant avant sa formation, on peut noter une évolution dans l'utilisation des différents instruments au fil du développement de sa vision de la composition pour ces orchestres. Suivant d'abord les conventions, elle sort ensuite des habitudes pour proposer des instruments en-dehors de l'instrumentarium initial en réduisant parfois la part de ceux déjà présents.

### 5.5. Une recherche de sonorités particulières

Maxine Aulio, à travers son instrumentation et son orchestration, propose des sonorités particulières pour l'orchestre d'harmonie. Ce n'est cependant pas là sa seule recherche esthétique. Si ses œuvres de jeunesse sont marquées par une influence de musique de film ( « du sous-John Williams » ), elles expriment le commencement de sa recherche de couleurs spécifiques à l'orchestre d'harmonie. Aujourd'hui sortie de cette influence, elle en développe de nombreuses autres, cette fois propres à chacune de ses pièces. Curieuse de tout, elle s'intéresse à de nombreuses approches musicales qu'elle intègre dans sa musique :

« Je ne me ferme pas la porte à différentes esthétiques, c'est juste qu'il y en a que je maîtrise mieux que d'autres pour l'instant. Ça serait fabuleux de pouvoir maîtriser le maximum de choses, de techniques esthétiques pour pouvoir être libre de faire ce que l'on veut. Ça donne encore plus de liberté pour aller dans la folie quoi. [...] Si je devais faire du dodécaphonisme [ou du jazz], il faudrait que je m'y remette complètement ou que j'étudie ça un peu plus à fond, pour que je sache quoi en faire réellement.<sup>23</sup> »

Malgré un instrumentarium moyen fourni, Maxine Aulio l'utilise avec parcimonie au cours de ses pièces. Très peu adeptes des *tutti* d'orchestres qu'elle trouve « bruyant », elle se sépare des clichés caractéristiques de cette puissance sonore. C'est par exemple le cas des

---

23 *Ibid.*

*ostinatos* de caisse claire qui accompagne couramment les thèmes d'orchestres d'harmonie, ou des grandes ponctuations de cymbales régulières.

Nous avons précédemment parlé de la disposition de l'orchestre qui doit être réfléchi selon le répertoire et ses besoins acoustiques. La spatialisation des instruments est pour elle quelque chose d'indispensable qu'elle doit imaginer lors de l'écriture de ses œuvres. Ainsi, elle visualise sa disposition préférentielle lorsqu'elle compose pour l'orchestre d'harmonie. Cette disposition est plus moderne, avec notamment les saxophones au centre de l'orchestre, derrière les autres bois, permettant ainsi à ce pupitre de mieux tenir sa fonction principale : « C'est un instrument qui, dans toutes les orchestrations, est souvent un fond sonore qui fait du lien<sup>24</sup>. » Elle incite ainsi fortement les orchestres qui interprètent ses œuvres à jouer dans cette disposition, afin de mieux apprécier la spatialisation qu'elle imagine.

Comme nous l'avons évoqué, elle travaille sur des esthétiques totalement différentes depuis de nombreuses années désormais. Une nouvelle fois, cela est dû à une recherche de singularité et d'identité pour chacune de ses compositions. On voit notamment ce travail sur ses créations récentes, dont elle nous a parlé lors de notre entretien :

« Ma pièce pour théorin et ensemble [...], je l'ai terminée fin 2021, début 2022 et cette pièce-là, elle a son identité, elle est singulière, elle a une influence de rock-métal dedans, parce qu'il y a de la guitare électrique, il y a deux batteurs. Et puis pour le coup il y a l'influence de films, alors c'est pas musical, ou peut-être la musique des films. Mais c'est vraiment l'influence des films de science-fiction des années 1950. [...] Ça ressemble pas à d'autres pièces du passé. *Film noir*, évidemment, c'est en lien avec les films noirs, le cinéma, pareil, les années 1950-60. [...] Évidemment, avec l'ambiance musicale, enfin, ce n'est pas une ambiance musicale parce qu'il y a une couleur, le gris, la pluie, il y a l'ambiance qui va avec, le jazz sombre de cette époque-là. Et donc il y a dans cette musique-là, *Film noir*, une sonorité jazz, du sombre, récurrente. Et j'avais jamais fait ça auparavant. C'est singulier, ça a son identité. Et je ne referais pas ça.

La dernière pièce, *le Tombeau de Vercingétorix*, je ne sais pas pourquoi je suis parti sur cette esthétique, mais ça m'a inspiré, alors... Souvent, je me laisse dicter ce qui me vient. Avec Vercingétorix, la statue... [...] De là m'est venu l'idée de tombeau, donc le tombeau baroque, et en fait, j'avais déjà des idées de sonorités un peu baroques, et donc je suis parti vraiment là-dessus. Et donc toute la pièce a cette influence de musique baroque en fait, et de répertoire de clavecin que moi-même je joue au clavecin. Donc c'est pareil, ça n'a rien à voir avec ce que j'ai fait dans le passé, et je ne le referais plus. Ça a son identité propre, c'est singulier.

[Pour *When you sing to the water, the water can hear us*, *Op. 53*] : Ça sera la première fois de ma vie que je vais accepter la demande de l'éditeur [ici Hafabra Music] de faire un truc un peu plus... pas commercial, mais en tout cas de plus petit niveau, modeste, avec moins d'instruments compliqués. [...] Ça m'oblige à utiliser moins de couleurs, évidemment. Enfin pas forcément, j'ai dit que j'aimerais bien, peut-être, essayer d'utiliser des techniques contemporaines pour le coup, avec quelques instruments que je garde. [...] Utiliser des couleurs sur les flûtes par exemple... Des techniques contemporaines que les jeunes musiciens peuvent facilement faire. On verra<sup>25</sup>. »

Puisque chaque pièce a son influence propre, Maxine Aulio propose à travers son œuvre globale une large découverte d'esthétiques. Maintenant qu'elle n'est plus uniquement

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

influencée par la musique de film, elle choisit de manière consciente une direction nouvelle qu'elle souhaite prendre pour chaque composition. Cette direction sera alors unique, puisqu'elle n'aura pas de précédent et ne sera pas reprise dans son œuvre générale. Elle s'essaie à différents langages (tonalité, atonalité, modalité) liés aux influences qu'elle choisit pour sa pièce, permettant aux différents ensembles de découvrir de nouvelles manières d'aborder la musique. Son attachement au répertoire symphonique lui permet d'explorer des horizons encore inconnus des orchestres amateurs, en retravaillant notamment sur les esthétiques passées. La recherche de folklore disparu et l'inspiration visuelle de notre compositrice représente également une part importante de cette proposition. « Je n'ai pas envie de faire un truc où je vais mettre un titre, je ne sais quoi, "l'histoire des Indiens" et puis faire un truc bourré de clichés sur des trucs indiens<sup>26</sup>. » Son besoin d'information pour s'éloigner d'une musique clichée, cherchant plutôt de la sincérité et de l'intimité dans son œuvre, l'entraîne vers une fluctuation importante d'esthétiques, ce qui l'oblige à réduire sa production d'œuvres.

L'utilisation de toutes ces techniques et langages musicaux fait de Maxine Aulio une compositrice en quête de modernité pour un ensemble traditionnel comme l'orchestre d'harmonie. Son œuvre globale étant forte de nombreuses propositions hétérogènes, il nous est impossible de classer notre compositrice dans une simple case esthétique. Son besoin de singularité se retrouve naturellement dans l'analyse de sa musique.

### *5.6. Relation avec la musique amateur*

Nous l'avons compris, Maxine Aulio est une compositrice en quête de sens, de propositions esthétique, de singularité qu'elle applique à l'orchestre d'harmonie. Cette démarche permet aux orchestres d'harmonie de découvrir de nouvelles façon de jouer, des instruments mis de côté et de nouveaux horizons musicaux. Elle veut d'autant plus partager toutes ces propositions avec les musiciens amateurs qui constituent principalement ces orchestres. « Il n'y a pas mieux que le monde amateur : les pratiquants sont là parce qu'ils en ont envie, ils veulent découvrir en permanence. Dans le milieu professionnel, on peut vite tomber dans une routine, on se doit d'être là sans forcément en avoir envie. Dans une harmonie amateur, si un musicien n'aime pas, il n'y va pas, tout simplement<sup>27</sup>. »

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Rainette C., *op. cit.*.

Pourtant, les œuvres de Maxine Aulio créées avant 2024 font largement état d'une difficulté d'exécution importante. En effet, sur les vingt-trois œuvres pour orchestre d'harmonie de son catalogue, treize sont de grade 5 ou plus<sup>28</sup>. Elle ne compose pas sous le grade 3,5, attribué à deux pièces créées en 2008 et 2010. Sa dernière pièce, éditée en 2024, est également de ce grade. Une composition de Maxine Aulio est écrite avec une difficulté moyenne de 4,8 sur 6 et le grade médian est de 5, marquant la complexité et l'exigence que demandent ces pièces.

Notre compositrice a d'ailleurs conscience de cette difficulté pour les orchestres amateurs. « J'ai souvent eu des commandes d'orchestres de niveau un peu plus élevé et c'est vrai que j'ai souvent écrit pour des niveaux 5, des niveaux 6, dans la gradation des éditeurs<sup>29</sup>. » Les plus grands orchestres font donc plus régulièrement appelle à cette compositrice, réputée dans le milieu de l'écriture pour les ensembles d'excellence, remplie de propositions fortes. Cela a sans doute un impact négatif vis à vis de l'accessibilité de sa musique pour les ensembles plus modestes. Aulio étant reconnue par de grands orchestres, ses commandes sont travaillées pour répondre à une difficulté élevée. Cette complexité déconcerte les orchestres amateurs moyens qui repoussent l'idée de s'essayer à sa musique, ce qui ne la fait connaître que dans le milieu élitiste de la musique d'harmonie.

Cependant, l'exigence de Maxine Aulio, à la recherche du moindre détail, implique une compréhension globale de l'œuvre obligatoire pour chacun des musiciens, même pour des pièces de plus bas niveau. Pour elle, la musique sera toujours le plus important dans la composition d'une œuvre, l'accessibilité passant après :

« Quand je fais quelque chose dont je suis contente, je me dis "tiens, ça va être amusant", je me dis que le saxophone baryton il va s'amuser à faire ça, ça va lui plaire, il va rigoler en jouant cette partie-là. Et donc en conséquence éventuellement, les gens qui vont écouter vont rigoler en entendant ça, ça va leur plaire, ils vont trouver un clin d'œil ou ça va les amuser ces sonorités-là. Ou inversement si c'est un peu dur, le hautboïste il ne va pas apprécier ça. Mais bon tant pis, il faut que je l'écrive quand même, c'est maladroit, ça ne tombe pas sous les doigts, le musicien ne va pas aimer jouer ça, mais bon. J'en ai besoin quand même dans mon orchestration. Tant pis pour le musicien.[...] Pareil pour le public d'ailleurs. Ça m'est déjà arrivé de me dire : "Tiens ces accords-là, moi, j'ai envie de les écrire, c'est ce qui va avec l'histoire, ce qui va avec le thème, mais ça va être dissonant d'une façon qui ne va pas plaire au public et ils vont trouver ça bizarre, penser que ça sonne faux." Mais je laisse, c'est ce que je veux<sup>30</sup>. »

Avec cette vision, Maxine Aulio demande aux musiciens de s'adapter à sa conception de la composition pour orchestre d'harmonie. Même si notre compositrice se rend compte des difficultés pour ces derniers, son idée musicale prévaut sur les enjeux techniques des instrumentistes qui doivent rester secondaires. Cette approche permet ainsi de faire découvrir

28 Pour les grades, voir 2.7.

29 Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op.cit.*

30 *Ibid.*

de nouvelles possibilités à un ensemble instrumental qui reste traditionnel, mais elle peut tout autant devenir une raison pour les plus petits orchestres de ne pas se confronter à la musique de cette compositrice.

En effet, pour toutes les raisons que nous avons citées dans nos précédents points, aborder un répertoire avec un tel niveau d'exigence peut sembler complexe, même pour une société amateur de bon niveau. En se passant même de la difficulté d'exécution représentée par les grades, c'est tout le modèle de composition qui est concerné. Le changement de couleurs avec l'utilisation des instruments plutôt mis à l'écart est un premier point, puisque les orchestres semblent aujourd'hui tournés vers une esthétique à son massif et cuivré. C'est précisément de cette écriture pleine de doublure que Maxine Aulio souhaite se dégager en proposant une autre vision de l'orchestration pour harmonies, en faisant apparaître des instruments négligés. Ce changement inhabituel chez les orchestres de niveau moyen leur demande une certaine adaptation, puisque les fonctions habituelles auxquelles les musiciens étaient habitués sont alors chamboulées.

Complétons cela avec un instrumentarium large, qui doit être la plus proche possible de celle demandée. En effet, la coloration des œuvres de Maxine Aulio vient notamment de sa vaste instrumentation. Un orchestre moyen composé de 34 musiciens ne peut absolument pas s'engager dans des œuvres qui comptent en moyenne 40 parties instrumentales différentes, demandant un nombre de musiciens encore plus élevé. Cela réduit déjà fortement le nombre d'orchestres capables d'aborder ce répertoire. Ajoutons à cela des demandes d'instruments particuliers que les orchestres ont parfois du mal à recruter. Sur son effectif-type, il faut par exemple deux hautbois et un cor anglais, deux parties de bassons, une contrebasse à corde ou encore une harpe. Le recrutement de ces instrumentistes est régulièrement problématique dans les orchestres non-professionnels. Si l'on y joint maintenant des instruments particuliers comme la clarinette contrebasse, le contrebasson, le célesta, et bien d'autres, on comprend que les œuvres d'Aulio demandent une attention particulière. Ces instruments sont plutôt utilisés dans les œuvres de haut grade, jouées par les plus grands orchestres.

Les couleurs employées dans les premières compositions éditées ont pourtant largement plu au milieu amateur, l'instrumentation étoffée n'étant alors pas un problème insurmontable et une œuvre comme *Gulliver* a été beaucoup jouée. Mais, par la suite, ces variations de couleurs se sont doublées de changements esthétiques marqués entre chaque morceau. Ces esthétiques inhabituelles sont ainsi venues complexifier l'écriture de notre compositrice. Son apprentissage du contrepoint avec une interaction et un développement de plusieurs lignes mélodiques corrige la brutalité entre les changements d'accords, mais accroît

la difficulté de compréhension des œuvres. Pour le chef, comme pour le musicien, cette musique doit être profondément comprise pour être jouée, ce qui n'est pas forcément le cas d'œuvres habituellement plus faciles d'accès, avec des fonctions définies connues inconsciemment de tous les musiciens. Encore une fois, notre compositrice a parfaitement conscience de cela : « Quand on commence à faire des œuvres un peu plus sérieuses, ou du contrepoint un peu fouillé, tout de suite les musiciens... Ce n'est pas qu'ils prennent moins de plaisir, mais forcément c'est plus sérieux, ça demande plus de temps à aborder<sup>31</sup>. »

Nous pouvons également ajouter à ces paramètres une demande de changement de disposition pour respecter la spatialisation imaginée par la compositrice, l'écartant du schéma plus traditionnellement utilisé. Encore une fois, pour être jouée de la meilleure des manières, une composition de Maxine Aulio demande un ajustement de la part de l'orchestre qui l'interprète.

La durée des œuvres fluctue aussi beaucoup en fonction des pièces, allant de 6 minutes pour *Les murmures du vent, Op. 5*, la pièce la plus courte, à 51 minutes pour sa *Symphonie de l'Espace, Op. 20*. Un morceau écrit par Maxine Aulio dure ainsi en moyenne un peu plus de 15 minutes, ce qui peut sembler assez long.

Ainsi, non seulement notre compositrice ne s'adapte pas à ces orchestres, mais elle leur demande au contraire de se conformer aux exigences de sa musique. Les ensembles non-professionnels habitués à recevoir des œuvres qui sont ajustées à leurs besoins ne cherchent pas à sortir de leur zone de confort avec des propositions moins conventionnelles comme celles-ci. Pour toutes ces raisons, la musique de Maxine Aulio est plutôt réservée à une élite amateur ou à des orchestres professionnels, qui cherchent à aborder un répertoire exigeant et minutieux. Si l'on reprend les différents pôles de nos sociétés, on comprend que seuls les orchestres du pôle « esthétique ouvert » représentant 20 % des orchestres non professionnels peuvent envisager d'aborder ce répertoire. Cette faible proportion d'orchestres réduit bien sûr les possibilités d'être joué. De plus, les jeunes instrumentistes ne peuvent pas être formés aux esthétiques et aux couleurs proposées par notre compositrice, ce qui l'empêche de se diffuser dans les jeunes générations. De ce point de vue, la dernière pièce écrite par Maxine Aulio, *When you sing to the water, the water can hear us, Op. 53* semble assez exceptionnelle, puisqu'elle propose une instrumentation moins fournie et une difficulté technique plus faible.

Les difficultés des amateurs à aborder ses œuvres sont bien sûr connues de la compositrice, comme nous l'avons vu dans ses différentes citations. Cela fait intégralement partie de la philosophie de la composition proposée par Maxine Aulio, entièrement tournée

---

31 *Ibid.*

vers l'aspect musical et délaissant par conséquent le côté amateur et sociable de l'orchestre d'harmonie. La modernité qu'elle apporte à travers ses pièces élargit et dynamise le répertoire des orchestres d'harmonie, mais empêche dans le même temps la large diffusion de la musique de notre compositrice chez les ensembles amateurs, qui représentent majoritairement la pratique.

### 5.7 Sa place dans le monde des orchestres d'harmonies

Sa difficulté à être jouée par les orchestres d'harmonie non-professionnels présente d'importants obstacles pour Maxine Aulio. Si elle permet de moderniser et d'élever la composition originale pour ce milieu, sa démarche n'est pas pleinement soutenue. C'est pourtant la maison d'édition renommée De Haske qui a édité ses premières œuvres, avec qui elle avait alors signé un contrat d'exclusivité. Mais cela ne dure qu'un temps :

« Vers 2008/2009, [...] je rencontrais de plus en plus de gens qui me disaient : "oui mais De Haske les catalogues on ne les écoute même plus parce que c'est toujours la même musique, qui se ressemble". Plus personne ne portait un intérêt pour les nouvelles œuvres qui étaient faites chez De Haske, à part les plus modestes qui pouvaient encore trouver des arrangements de musique de variété, sympathique et bien fait, parce que voilà, ils savaient encore faire ça. Ou éventuellement la dernière œuvre de Jan van der Roost ou de Philip Sparke parce que : "on aime bien ce compositeur-là, on sait comment ça sonne". [...] Il y a une pièce qui s'appelle *Les murmures du vent*. Cette pièce-là, ils ont voulu absolument mettre le titre en anglais, alors que c'était une pièce qui faisait un clin d'œil à Debussy. Et puis la poésie était dans le titre, en fait. Comme une pièce de musique française.[...] Quelques années plus tard, la pièce a circulé, a été jouée çà et là, elle a été imposée en concours de la CMF, et puis elle a été jouée aux Etats-Unis. [...] Des chefs français m'ont dit : "on joue ta pièce *Whispering winds*", ils n'arrivent même pas à le prononcer d'ailleurs. [...] Les gens qui jouent ça aux Etats-Unis, ils perçoivent la pièce comme une pièce française et ils ont besoin d'avoir le titre poétique en français. Je dis : "Vous voyez, vous me vendez ça de façon commerciale en disant que si on ne traduit pas ça en anglais ça ne va pas se vendre aux Etats-Unis, à l'étranger, sauf que c'est le cas inverse." [...] Et puis de toute façon, De Haske, un gros éditeur comme ça, je ne gagne pas d'argent en fait. Même *Gulliver*, les trucs comme ça, je n'ai jamais rien gagné. [...] J'ai peut-être eu, chaque année entre 200 et 300 euros. Par an. De droits d'éditeurs. Quand tu as l'impression que t'as *Gulliver*, des trucs comme ça qui sont joués un peu partout dans le monde... C'est rien quoi. [...] Et puis en plus, des gros éditeurs comme ça, ils prennent en plus des pourcentages sur les droits d'exécution, sur le concert. Ils prennent 50 % en plus de la SACEM<sup>32</sup>. »

Sa vision de la musique d'harmonie étant différente de celle de son éditeur et ne lui rapportant pas d'argent, elle décide de s'en défaire : « Il n'y a pas d'intérêt, à part que ça soit diffusé, bien évidemment. La diffusion et la reconnaissance à l'international<sup>33</sup>. » Cette diffusion a toutefois été un élément essentiel de sa carrière, car d'autres compositeurs français qu'elle estime n'ont pas eu cette chance : « Un peu avant Hafabra Music, Alexandre

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

[Kosmicki], il était absolument inconnu, à part à Toulon<sup>34</sup>. Même en France il n'était pas connu. Et même Olivier Calmel, etc. C'est des gens que même les orchestres français ne connaissent pas beaucoup. Ça commence. Il faut du temps<sup>35</sup>. » Aulio a ainsi gagné beaucoup de temps en signant chez De Haske, et ce rayonnement lui profite encore puisqu'elle a pu être découverte par de nombreuses sociétés à cette période.

Seulement depuis, elle écrit moins, pour de nombreuses raisons que nous avons déjà évoqués. Sa philosophie d'écriture est différente de celle de nombreux compositeurs spécialisés. Son but n'est pas de vendre de la musique, mais de proposer de nouvelles couleurs et de nouvelles esthétiques à l'orchestre d'harmonie, quitte à être moins jouée :

« Je ne dénigre pas ces compositeurs-là [Jan van der Roost et Philip Sparke], parce qu'ils ont réalisé des œuvres absolument géniales tout le temps. Mais ils me l'ont dit, d'ailleurs en face (et ce ne sont pas les seuls, il y en a plein d'autres, Otto Schwarz, plein d'autres), ils font aussi volontairement de la musique à vendre. Ils le font volontairement parce qu'ils ont envie de vivre de la composition quasi-exclusivement, sans avoir d'autre métier à côté si possible. Donc ils ont besoin de vendre de la musique quoi, de la musique au kilomètre. Même Van der Roost nous le disait en classe de composition : "Oui, mais si vous voulez vendre de la musique..." Mais le but ce n'est pas de "vendre de la musique", on est en classe de composition ou en classe de commerce là ? C'était un peu bizarre des fois d'entendre ce discours. Alors je peux comprendre, évidemment, parce qu'ils sont rentrés dans un système où ils ont besoin de vendre, ils ont des familles, ils ont besoin de rentrer de l'argent tout simplement. Donc ils ne rechignent pas à faire de la musique au kilomètre<sup>36</sup>. »

On comprend que Maxine Aulio pense d'abord à écrire une musique qui lui plaise, recherchée et pleine de détails. Si elle souhaite que sa musique soit appréciée, elle n'en fait pas sa priorité absolue, et elle s'éloigne une nouvelle fois d'une idée commerciale de la composition. Par conséquent, sa démarche est moins prisée des éditeurs, qui pensent avant tout à vendre leur musique, ce qui l'amène à être encore moins mise en avant, entamant un cercle vicieux. C'est dans cette position qu'elle se trouve en sortant de l'armée, marquée par la difficulté physique et psychologique du métier, et ne trouvant plus de travail puisqu'elle est désormais moins demandée. Elle sera cependant soutenue par les éditions Hafabra Music, qui éditent plusieurs de ses compositions pendant cette période. Les pièces non éditées sont mises en vente sur un site dédié, mais le manque de publicité font qu'elles ne sont quasiment pas jouées.

La démarche de Maxine Aulio correspond donc à une visée plus musicale de la composition originale pour orchestre d'harmonie, au détriment partiel de l'aspect de sociabilité. L'équilibre général penchant globalement du côté pratique, la recherche de modernisation et de création musicale de Maxine Aulio semble éloignée d'une adaptation

<sup>34</sup> Alexandre Kosmicki est un compositeur français et, au moment de l'entretien, chef de musique militaire adjoint de la Musique de la Marine Nationale, basée à Toulon.

<sup>35</sup> Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op. cit.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

habituellement préférée dans cet environnement ce qui l'écarte des intentions plus commerciales.



## Chapitre 6 Analyse d'une œuvre de Maxine Aulio : *The Last Dream of the Old Oak, Op. 9*

Pour clarifier le chapitre précédent, nous avons choisi de présenter l'exemple de *The Last Dream of the Old Oak, Le dernier rêve du chêne, Op. 9*, pièce créée en 2005 et éditée en 2007 chez De Haske. Comme nous l'avons évoqué précédemment, Maxine Aulio est une compositrice singulière qui qualifie sa musique d'hétéroclite. La diversité de son œuvre est d'une telle richesse qu'il a été bien difficile pour nous de ne devoir présenter qu'une seule pièce pour illustrer toute cette hétérogénéité. Notre choix s'est arrêté sur l'une de ses œuvres dites « de jeunesse », seule période durant laquelle ses compositions peuvent présenter des similitudes entre elles. Maxine Aulio se situe alors au début de sa carrière de compositrice et sa façon d'écrire nous permet de mettre plus facilement en lumière les différentes recherches de couleurs qu'elle imagine depuis toujours, puisque c'est à cette époque son intention principale. Nous devons ajouter que nous cherchions un morceau sans soliste, afin de nous concentrer exclusivement sur l'écriture pour orchestre d'harmonie, ce qui élimine plus de la moitié des œuvres qu'elle a composées. Nous visions également une œuvre représentative de l'effectif qu'elle utilise, de grade légèrement inférieur à sa moyenne, afin de présenter un matériau équivalent à celui de Thierry Deleruyelle, mais aussi d'une durée qui nous permette d'approfondir son analyse. La pièce choisie, *The Last Dream of the Old Oak, Op. 9*, répond à ces conditions et nous permet ainsi d'illustrer une partie des propos tenus dans le chapitre précédent. Cette œuvre peut être écoutée avec l'accompagnement de la partition sur *Youtube*<sup>37</sup>.

### 6.1 Présentation de l'œuvre

Comme pour l'œuvre de Thierry Deleruyelle, la pièce *The Last Dream of the Old Oak* est introduite par une courte présentation :

« L'écrivain et poète danois Hans Christian Andersen (1805-1875) est entré dans l'histoire de la littérature mondiale grâce à ses innombrables contes. Le fantastique et le merveilleux y jouent un rôle primordial mais l'humour et la portée philosophique qui s'en dégagent les font parfois ressembler à des satires plus qu'à des contes pour enfants. Doté d'une imagination extraordinaire, Andersen allie l'ironie et le rêve en un subtil mélange. Traduits en plus de quatre-vingts langues, ses contes n'ont pas de temporalité et continuent d'inspirer les écrivains, réalisateurs, chorégraphes, sculpteurs, peintres et compositeurs. *The Last Dream of the Old Oak (Le dernier rêve du chêne)* de Maxime Aulio s'inspire du conte éponyme d'Andersen. La musique descriptive nous raconte l'histoire d'un chêne antique et séculaire. "Il avait justement atteint trois cent soixante-cinq ans (...). Souvent, par les beaux jours d'été, il discutait avec les

---

37 M. Aulio, *Audio + Score – Maxime Aulio's « Le dernier rêve du chêne »*, mis en ligne le 23/03/2021 sur [www.youtube.com/watch?v=X8T9wEzxmSk](http://www.youtube.com/watch?v=X8T9wEzxmSk), consulté le 25/04/2024.

éphémères qui venaient s'ébattre et tourbillonner gaiement autour de sa couronne. (...) Le temps approchait où il allait se reposer (...). Le chêne (...) s'endormit pour tout le long hiver ; et il eut bien des rêves, où sa vie passée lui revint en souvenir. (...) Et, tout [à] coup, le chêne éprouva comme si un nouveau et puissant courant de vie partant des extrémités de ses racines le traversait de part en part, montant jusqu'à sa cime, jusqu'au bout de ses plus hautes feuilles. (...) Soudainement, ses racines se détachèrent de terre. (...) Il tomba, au moment où il rêvait qu'il s'élançait vers l'immensité des cieux. (...) " Les couleurs et les atmosphères créées par Maxime Aulio laissent à l'imagination toute la liberté de ses rêveries<sup>38</sup>. »

Aulio retrace le conte d'Andersen. Elle décrit ici sa pièce à programme avec des citations et présente son imaginaire et les principales parties qui y sont reliées. L'œuvre est commandée par la Communauté de Communes de Vinay (38) et créée en 2005 pour l'inauguration du Musée de la Noix. « L'œuvre fut donnée en création sous le titre éphémère du *Dernier rêve du noyer*<sup>39</sup> ». L'orchestre commanditaire est alors composé d'un grand nombre d'instrumentistes, environ cent vingt d'après la compositrice. Son chef aime particulièrement les pièces du compositeur de musique de film John Williams, une influence forte de notre compositrice à cette période, ce qui la conforte à maintenir la démarche compositionnelle qu'elle emploie à cette époque pour cette commande<sup>40</sup>.

L'instrumentation proposée est assez classique mais vaste, avec l'utilisation de dix-huit instruments à vent différents et deux instruments à cordes. L'orchestration de cette pièce s'avère conséquente avec un total de quarante parties différentes en comptant les cinq parties optionnelles qui comprennent le cor anglais, le basson 2, la clarinette alto, la contrebasse et la harpe. On retrouve les différents groupes homogènes avec la petite harmonie : piccolo, flûtes 1 et 2, hautbois 1 et 2, cor anglais, bassons 1 et 2 ; le groupe homogène des clarinettes : petite clarinette en *mi* bémol, clarinettes 1, 2 et 3, clarinette alto, clarinette basse ; le groupe homogène des saxophones : saxophones alto 1 et 2, saxophone ténor, saxophone baryton ; les cuivres clairs avec les cors 1, 2, 3 et 4, les cornets 1, 2 et 3, les trompettes 1, 2 et 3, les trombones 1, 2, 3 et 4, l'euphonium et le tuba ; les cordes : contrebasse et harpe ; et quatre parties de percussions comprenant celle de timbales. La proposition d'orchestration dans cette œuvre est assez classique, mais comporte tout de même un instrumentarium élargi, avec trois parties de cornets en plus des trois parties de trompettes, amenant une nouvelle couleur de cuivre. La clarinette alto, pourtant plutôt utilisée par notre compositrice dans les œuvres difficile (seulement 20 % d'apparition dans les œuvres de grade inférieure à 5), est également présente. Les autres instruments utilisés font tous partis de l'orchestration-type de Maxine

---

38 Site internet [musicshopeurope.com](http://musicshopeurope.com), consulté en ligne le 10/05/2024 sur [www.musicshopeurope.com/the-last-dream-of-the-old-oak-dhp%201084444-010?returnurl=%2fsearch%3fq%3dle%2bdernier%2br%25c3%25aave%2bdu%2bch%25c3%25aane%26substoreId%3d](http://www.musicshopeurope.com/the-last-dream-of-the-old-oak-dhp%201084444-010?returnurl=%2fsearch%3fq%3dle%2bdernier%2br%25c3%25aave%2bdu%2bch%25c3%25aane%26substoreId%3d).

39 *Ibid.*

40 Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, le 01/06/2024.

Aulio, avec quelques variations sur le nombre de parties. On compte en effet une quatrième partie de trombone et une seule partie d'euphonium et de tuba.

Les cinq groupes homogènes sont une nouvelle fois utilisés avec sept parties pour la petite harmonie, six pour le groupe homogène des clarinettes, quatre pour celui des saxophones, seize pour le groupe homogène des cuivres clairs, quatre pour les instruments de la famille des percussions et deux pour les cordes. Au total, on compte dix-sept parties d'instruments de la famille des bois et seize de cuivres, montrant un équilibre dans l'orchestration générale. Le groupe homogène des saxophones est cette fois utilisé plutôt comme un groupe de bois au son clair. L'ajout du pupitre de cornets dans l'orchestration de cette pièce est également un point d'intérêt particulier à la lecture de la nomenclature proposée. En effet, si nous avons fait figurer le cornet dans le groupe des cuivres clairs, cette position est discutable.

« Le cornet en *si* bémol est un instrument d'un timbre particulier qui ne trouve logiquement sa place ni dans les cuivres clairs, ni dans le groupe des saxhorns. [...] Il nous semble que, par son timbre spécial – qui n'est ni celui de la trompette, ni celui du bugle – par sa volubilité plus évidente que celui de la trompette [...] ou de la virtuosité par rapport à celle du bugle, il faut le situer nettement entre les deux groupes (cuivres clairs et saxhorns) en lui laissant sa personnalité<sup>41</sup>. »

L'emploi de trois parties de cornets proposées ici par Maxine Aulio n'est pas anodin. Si cet instrument est régulièrement utilisé comme doublure de la trompette, nous nous souvenons aussi de l'esthétique de notre compositrice qui souhaite mettre en avant des timbres spécifiques au travers de ses pièces en évitant les doublures inutiles. L'utilisation de ce timbre en plus de celui de la trompette est en partie due à l'effectif de l'orchestre commanditaire et à la facilité d'intégration de cet instrument dans la nomenclature instrumentale des orchestres d'harmonie modestes.

« C'était un orchestre nombreux avec beaucoup de doublures, mais je ne pouvais pas mettre six parties de trombones, cinq parties de flûtes, sinon c'est un peu compliqué à publier. Qui jouerait ça ? Mais je m'étais dit que pour les trompettes et pour les cornets je pouvais diviser, puisqu'en général les orchestres ont toujours beaucoup de trompettes, donc c'est plus simple. Et c'est toujours très intéressant d'avoir la séparation de modes de jeux et de sons entre le cornet et la trompette<sup>42</sup>. »

L'objectif est donc à la fois de répondre à un besoin du commanditaire en ajoutant de nouvelles parties pour éviter les doublures, tout en proposant une sonorité originale avec l'utilisation d'un instrument au timbre et au mode de jeu différent.

---

41 D. Dondeyne, F. Robert, *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des orchestres d'harmonie, fanfares et musiques militaires*, Mâcon : Éditions Robert Martin, rééd. 1992., p. 26.

42 Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op.cit.*.

## 6.2 Description de l'œuvre

Comme pour la pièce de Deleruyelle, nous avons décidé de procéder à une courte description de l'œuvre de Maxine Aulio afin de présenter quelques éléments importants que nous aborderons plus profondément ensuite.

Nous pouvons compter quatre parties dans ce morceau, écrites dans un langage tonal. La première partie (mesure 1 à 56) est rapide avec un tempo général de 132 à la noire, en *do* majeur. La deuxième partie (mesure 57 à 84) est plus lente, avec un tempo qui varie régulièrement (76, puis 100 à la noire, et enfin 56 à la noire pointée) et un passage en ternaire avec des mesures à 12/8. La troisième partie (mesure 85 à 170) est de nouveau rapide, restant en ternaire avec un 6/8 et un tempo à 112 à la noire pointée, doublant le tempo précédent. Enfin, la dernière partie (mesure 171 à la fin) est de manière générale plus lente, reprenant de nombreux tempo, métriques et thèmes entendus précédemment dans la pièce. La forme générale suit celle du conte, sans interruption, mais n'est pas une préoccupation majeure de notre compositrice : « J'écris du début à la fin sans trop me poser de questions sur la construction de l'œuvre. Comme je le fais au fur et à mesure, je suis un petit peu l'histoire mais je me laisse porter par la musique qui m'est dictée<sup>43</sup>. » Le langage tonal exprimé dans cette œuvre est habituel dans ses œuvres de jeunesse.

Cette pièce débute par une introduction de cinq mesures à 132 à la noire, la première mesure étant une anacrouse de deux temps. Cette introduction fait apparaître la dominante avec un accord de *sol* majeur qui se résout à la fin de celle-ci sur l'accord de tonique de la pièce, un *do* majeur. Un petit motif rythmique d'une mesure passe entre les différents instruments de l'orchestre, d'abord par les plus aigus, puis les instruments médiums, et enfin par les plus graves.



Exemple 1 : Motif de l'introduction

Nous arrivons à la mesure 5, et le *forte* de la conclusion introductive laisse rapidement place à un *piano* et une orchestration brusquement réduite. En effet, les flûtes 2, hautbois, clarinettes 1, les cors et le glockenspiel jouent seuls des croches piquées pendant deux fois quatre mesures, le cor 1 laissant sa place au piccolo et à la flûte 1 sur la seconde carrure. Cet

<sup>43</sup> Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op. cit.*.

*ostinato* de croches se poursuit sur huit nouvelles mesures pendant que le cor anglais, la clarinette 1 et le cor 1 font entendre le thème principal (thème A) du morceau à la mesure 13.



Exemple 2 : Antécédent du thème A

Ce thème, constitué de rythmes de valeurs plus longues et liées contraste avec l'*ostinato* de croches piquées. Il est formé d'un antécédent de quatre mesures (voir *exemple 2*) et d'un conséquent de même durée qui reprend les deux premières mesures de l'antécédent. L'*ostinato* s'arrête à la fin de ce thème, laissant la place à une sorte de *coda*, puis à une transition *forte* des cornets et trompettes sur deux mesures.

Le thème A est rejoué dans une tonalité de *mi* bémol majeur à la mesure 28 par la petite harmonie et le groupe des clarinettes, desquels on retire les bassons et la clarinette basse, qui s'occupent de la basse, une pédale de *si* bémol, avec le trombone 4 et le tuba. Le conséquent du thème est alors différent. Ils sont accompagnés par des croches liées des saxophones alto et ténor. La conclusion du thème nous fait basculer de manière brutale sur un 7/4 à 160 à la noire avec des noires accentuées, d'abord aux cornets et aux trombones sur deux mesures, puis aux hautbois, cor anglais, clarinettes 2, 3, saxophones alto, ténor, cors, trompettes et euphonium sur les deux mesures suivantes.

Nous retournons au tempo, à la métrique et à la tonalité initiale en passant d'un *forte* à un *piano* avec une orchestration légère à 39. Le hautbois solo reprend une nouvelle fois le thème A, accompagné par la clarinette et le cor solo sur l'antécédent, puis nous pouvons remarquer l'entrée progressive de tous les instruments de la famille des bois sur le conséquent, qui nous mènera à une transition préparant le nouveau tempo (76 à la noire) de la deuxième partie.

Cette partie débute à 56 par une variation du thème A joué par le hautbois, le cor anglais, les clarinettes 1 et 2, le saxophone alto 1 et l'euphonium, accompagné par un long accord de *si* majeur pédale.



Exemple 3 : Variation du thème A (4/4)



Ce thème est conclu par une croche sèche ou un *slap* pour les saxophones ténor et baryton. La trompette 1 solo est ensuite la seule à jouer pendant deux mesures avec des croches piquées sur un *si* bémol *recto tono*. Après un solo de flûte qui réexpose le thème C, les clarinettes 2, 3 et les saxophones alto font entendre des claquements de clés. Le nouveau thème C circule ensuite entre les différents pupitres, passant sur la seconde gamme par ton existante, l'association d'instruments aux extrémités du registre de l'orchestre étant de nouveau utilisé. Une *coda* récurrente de ce thème, exclusivement jouée par les bois, est alors énoncée pour la première fois en canon à 105 dans une tonalité de *mi* mineur.



Exemple 7 : « Coda » récurrente de la partie 3

La clarinette 1 et le basson solo jouent ensuite seuls, contrastant avec le *tutti* de bois de la *coda* précédente. À 113, deux carrures de quatre mesures sont proposées avec deux mesures de croches piquées suivies de longues montées de deux mesures aux bois. Après cela, un dialogue se met en place à partir du thème C entre deux groupes d'instruments, l'un plutôt aigu, l'autre est composé d'instruments graves. Après deux carrures de ce dialogue, la *coda* récurrente est de nouveau jouée en canon par les bois, se terminant par le piccolo seul sur une mesure.

Après une grande pause sur la mesure 136 et une relance des timbales ; le piccolo, les flûtes, les hautbois et la clarinette *mi* bémol nous font entendre un nouveau thème en *mi* mineur issu du *Dies Irae* se rapprochant de l'utilisation qu'en fait Berlioz dans le cinquième mouvement de sa *Symphonie Fantastique*.



Exemple 8 : Thème issu du « Dies Irae »

Les groupes des clarinettes et saxophones exécutent des claquements rythmés en guise d'accompagnement. Le *Dies Irae* est ensuite repris par de nombreux autres instruments, conclu à 147 par une courte intervention *tutti*.

La clarinette 1 reprend le flot de croches piquées *recto tono* sur un *fa*, indiquant un passage dans la tonalité de *fa* mineur, pendant qu'un dialogue de solistes débute, certains

jouant le thème C, d'autres répondant avec le thème issu du *Dies Irae*. Après deux carrures de quatre mesures, nous repassons en mi mineur et le dialogue ne concerne plus que le thème C, présenté par davantage d'instruments à la fois pendant huit nouvelles mesures. Cette troisième partie se conclut par la dernière occurrence de la *coda*, jouée uniquement par la clarinette *mi* bémol, puis par le piccolo, se décalant d'une mesure.

La partie finale débute à 171 suite à une grande pause par une croche jouée *tutti*, suivie de syncopes de flûtes et de claquements de clés des clarinettes et saxophones. À 173, le tempo et la métrique changent (80 à la noire sur un 4/4), le cor 1 et le trombone 1 évoquant le retour au thème A avec peu d'accompagnement. Après plusieurs mentions du début de ce thème, les saxophones alto 1 le réutilise avec peu d'accompagnement, puis le développe à la suite du conséquent avec le piccolo, la flûte 1, le hautbois et la clarinette 1 sur un 3/4. À la fin de ce développement, les instruments graves font entendre le *Dies Irae*, puis d'autres plus aigus mentionnent le thème C dans une version plus lente. Après une ultime utilisation du thème A lors d'un solo de cor, le tempo et la métrique changent subitement à la mesure 196 (108 à la noire pointée en 6/8). On entend alors une dernière fois le thème C dans sa version rapide, avant le dernier changement de tempo à 200 (54 à la noire en 4/4), puis le retour du 7/4 dans une version lente et liée. Après un court 2/4, nous arrivons sur les mesures finales en 4/4, où les instruments jouent des blanches *piano* dont les accords alternent entre le *ré* majeur et le *ré* mineur. Après quatre mesures, la harpe présente un dernier arpège, avant un *decrescendo* général des instruments encore présents pour terminer cette pièce.

### 6.3 Analyse générale

L'imaginaire de Maxine Aulio prend ses sources dans le conte de Hans Christian Andersen (1805-1875), *Le dernier rêve du chêne*, qui a donné son nom à sa pièce. Andersen nous conte l'histoire d'un chêne de trois-cent-soixante-cinq ans qui prend place au sommet d'une falaise. L'été, il converse avec des éphémères remplis d'énergie le temps de leur courte vie, puisque le chêne les voit s'éteindre à la fin de chaque journée. Avec l'arrivée de l'hiver, le chêne s'endort calmement et se met finalement à rêver d'une belle journée d'été où il pourrait s'envoler comme les éphémères avec qui il s'entretient habituellement. Cependant, au moment où il s' imagine quitter la terre dans laquelle il a toujours été prisonnier, une grande tempête le dérachine, provoquant une mort douce, alors qu'il est encore plongé dans son rêve.

Cette histoire est traduite musicalement dans l'œuvre de Maxine Aulio. D'abord, avec cet élan de vie que l'on retrouve dès le début de la pièce, rempli de légèreté, également marqué à la mesure 5 avec l'accompagnement de croches piquées. On retrouve ici des inspirations de John Williams, assez présent dans les influences de notre compositrice à cette époque et souhaité par le chef commanditaire. Les personnages sont symbolisés dans la pièce, avec par exemple les éphémères qui virevoltent autour du chêne lors des courtes montées rapides ou des petites croches piquées des bois. On les retrouve aussi lors des différents claquements de clés de la troisième partie de la pièce ou dans les trilles des bois. Le chêne est plutôt représenté par le thème principal A que nous avons évoqué<sup>44</sup>, construit sur des rythmes plus longs. Il est aussi symbolisé par les instruments graves comme le tuba, la clarinette basse ou les bassons lors d'interventions plus courtes. On retrouve ainsi l'association des personnages dès la mesure 13 avec les croches piquées qui accompagnent le thème à la clarinette 1 et au cor, ou lors des associations d'instruments aux extrémités du registre disponible dans l'orchestre d'harmonie, comme le thème C<sup>45</sup> à 87 avec le piccolo, la clarinette 1, alto et basse et le tuba.

Nous retrouvons également l'histoire d'Andersen à travers les quatre parties de la pièce. D'abord le chêne prisonnier de la terre symbolisé par ce long thème principal entouré d'éphémères virevoltant avec leurs croches piquées dans la partie 1, puis chêne s'endort et rêve dans la partie 2. La troisième partie de cette œuvre représente son dernier rêve, où il s'imagine s'envoler avec les éphémères, d'où notamment cette association d'instruments, mais avec la mort et le *Dies Irae*<sup>46</sup> qui se glisse dans ses songes. Enfin, c'est la mort paisible du chêne, encore en train de rêver doucement avant de s'éteindre, contrastant avec la première partie.

On trouve dans cette pièce des thèmes récurrents, le principal étant le thème A, qui revient tout au long de la pièce en se développant considérablement à chaque fois. S'il contient la même amorce dans la partie 2, il est en effet bien différent dans sa présentation à 56<sup>47</sup>, puis à 79<sup>48</sup>. Il réapparaîtra avec de nouvelles variations expressives dans la dernière partie de l'œuvre. Les thèmes C, la *coda* récurrente<sup>49</sup> et le *Dies Irae* apparaissent, eux, à partir de la troisième partie, et seront dès lors très présents dans la pièce. Ils seront joués ensemble, se complétant et montrant les progressions dans l'écriture de Maxine Aulio suite à ses

---

44 Voir *Exemple 2*, p. 129.

45 Voir *Exemple 6*, p. 130.

46 Voir *Exemple 8*, p. 131.

47 Voir *Exemple 3*, p. 129.

48 Voir *Exemple 5*, p. 130.

49 Voir *Exemple 7*, p. 131.

premiers cours à l'Institut Lemmens. D'autres formules mélodiques ne font cependant leur apparition qu'une fois, comme celle concluant la première apparition du thème A, ou le thème B<sup>50</sup>, qui n'est utilisé que dans la seconde partie.

Nous pouvons trouver une logique de rythmes assez visible à la lecture de la partition. Si nous avons déjà évoqué la signification de ceux-ci, nous pouvons également ajouter qu'il y a peu de rythmes différents qui se superposent. En effet, on décèle ici beaucoup de passages en quasi homorythmie, ou avec un rythme pour le thème et un autre pour l'accompagnement (tenues ou croches). Quelques contrechants et ponctuations brèves viennent parfois contredire cette remarque. Elle est cependant particulièrement pertinente dans toute la partie trois, où le rythme en croche est utilisé presque exclusivement, à la fois pour le thème et pour l'accompagnement.

On perçoit également une logique de dynamiques, notamment dans les parties rapides. Dans la partie 1, les débuts de phrases *piano* sont alimentées par un *crescendo* qui mène vers un *forte*, avant de revenir rapidement à une nouvelle idée *piano*. Dans la troisième partie, la *coda* récurrente du thème C nous propose au contraire un *decrescendo* et une réduction du nombre d'instruments jouant, nous ramenant au *piano* de la phrase suivante. La dernière partie donne un mouvement de *decrescendo* global pour terminer *al niente*. La nuance générale de la pièce reste assez discrète.

Il suffit de feuilleter le conducteur de cette pièce pour y voir une orchestration réduite avec peu de *tutti*, accentuant les nuances *piano* générales. Elle s'éloigne ainsi de certains clichés de la musique pour orchestre d'harmonie, habituellement remplie de sons massifs et de *gimmicks*. Les quelques *tutti* sont souvent assez courts, ne durant parfois qu'une mesure, comme à la mesure 4 ou 28, voire qu'une croche à 147 et à 171. On voit également un quasi *tutti* durant deux mesures à 123-124, puis à 127-128 démarrant sur un *forte piano* suivi d'un *crescendo*. L'accompagnement disparaît presque entièrement par moments, laissant les thèmes émerger, parfois seuls, comme sur l'intervention soliste de 165. Il prend parfois même une place principale, même s'il n'est joué que par un seul instrument, comme par exemple à 87, quand le cornet joue seul des croches piquées, ou de la même façon, la clarinette 1 à 147. C'est pour ce genre de choix que la musique de Maxine est particulièrement appréciée à ses débuts, amenant de la fraîcheur dans l'orchestration souvent très riche de l'orchestre d'harmonie. Lors d'un échange que nous avons eu avec Victorien Garreau, il nous disait

---

<sup>50</sup> Voir *Exemple 4*, p. 130.

traiter cette pièce « comme de la musique de chambre<sup>51</sup> » lorsqu'il l'avait programmée avec l'Orchestre d'Harmonie de Ville de La Rochelle.

La musique de Maxine Aulio s'inscrit totalement dans l'imaginaire du conte, dont notre compositrice s'inspire à cette époque avec d'autres auteurs spécialisés comme Rudyard Kipling (1865-1936), pour son œuvre *Le papillon qui tapait du pied*, Op. 17, pour orchestre d'harmonie et saxophone baryton solo créée en 2006. On retrouve d'ailleurs des liens entre ces deux œuvres, comme les enchaînements d'accords de la mesure 73-74 de la pièce que nous analysons, également utilisés dans l'œuvre pour saxophone baryton solo.

Notre compositrice propose ici une pièce sincère et pleine de couleur, à la recherche d'intimité, notamment dans les mouvements lents. Son matériau musical évolue sensiblement au cours de la pièce, suivant la logique proposée par le conte dont elle s'inspire. Ces matériaux passent entre les instruments malgré une orchestration réduite qui accentue cette quête d'intimité.

#### 6.4 Utilisation des instruments

Les instruments utilisés répondent à une logique dictée par le conte d'Andersen et la façon dont notre compositrice l'interprète, tout comme le reste de cette pièce. Comme nous l'avons évoqué dans notre point précédent, certains symbolisent des personnages du conte, ou leurs sentiments, leurs expressions. L'orchestration réduite influe également inévitablement sur l'utilisation des instruments, Maxine Aulio fuyant la lourdeur des *tutti* et d'effets courant qu'elle trouve « bruyant ». Elle nous avouait, lors de conversations, qu'elle irait aujourd'hui encore plus loin dans ce sens, retirant d'autres instruments de ces effets sonores comme des coups de cymbales récurrents, ou encore l'utilisation du glockenspiel en croches piquées avec les bois dans la première partie.

Nous dénombrons une grande quantité de solos partagés dans cette pièce, permettant ainsi de réduire le nombre d'instruments jouant en même temps. Nous pouvons par exemple constater cela à la mesure 79 avec un solo de saxophone alto accompagné des clarinettes 1, permettant d'équilibrer le volume de ces instruments. On retrouve surtout ce procédé lors de l'enchaînement de solos en canon à partir de 147 entre le thème C et la citation du *Dies Irae*. Ces solistes sont bien souvent mis en avant, au point d'être presque les seuls à jouer, même lors de solos d'accompagnements.

---

<sup>51</sup> Échange téléphonique avec Victorien Garreau, le 30/11/2023.

En l'absence de parties soliste, les instruments se retrouvent régulièrement dans une logique de pupitres, jouant bien souvent ensemble. Cela s'applique surtout aux mêmes instruments, comme les flûtes, les trois parties de clarinettes en *si* bémol, les saxophones alto, les cors, les cornets, les trompettes ou les trombones. C'est également le cas, dans une moindre mesure, pour les groupes homogènes des instruments de la famille des bois. Les passages dans les pupitres se font, bien souvent, en homorythmie, comme nous l'avions signifié précédemment. On retrouve cela dès la première occurrence du thème principal, avec des pupitres d'instruments similaires qui accompagnent les solistes. Lors de la réponse, le même principe est appliqué avec les cors et les trompettes au complet étant les seuls instruments manquant, les autres pupitres jouant au complet.

Tous les instruments sont utilisés dans des nuances semblables et dans tous les contextes. On retrouve au début de la pièce des interventions *forte* des trompettes et cornets (à 26 et 35), mais ils s'intègrent tous deux complètement à l'orchestration sans être mis en avant plus que les autres instruments, proposant régulièrement des interventions ponctuant les thèmes. C'est par exemple le cas pour les trompettes équipées de sourdines à 78, ou lors d'accompagnements de croches piquées pour les deux instruments. Tous les cuivres sont régulièrement invités à jouer dans des nuances *piano*, que cela soit pour des accompagnements ou pour des thèmes. Les quatre parties de trombones montrent particulièrement cela avec beaucoup de remplissage harmonique et de rythmes syncopés dans des nuances *piano*, à 43 par exemple. Maxine Aulio incite ici ses cuivres à produire un son clair, épuré, s'éloignant de leur puissance cuivrée caractéristique que l'on trouve dans d'autres esthétiques.

Notre compositrice semble toutefois avoir une préférence pour la famille des bois, plus utilisée globalement que celle des cuivres, parfois même seuls, comme lors du passage à 64. Si le saxophone est régulièrement associé avec le cor, il l'est également beaucoup avec les autres bois, Maxine Aulio cherchant clairement un timbre clair dans cette œuvre. C'est aussi le cas pour les autres bois, sollicités dans tous les passages, à la recherche d'une expressivité de chacun d'eux, au contraire de celle de la puissance, comme pour les cuivres.

L'utilisation d'un instrumentarium simple est une difficulté pour Maxine Aulio puisqu'elle dispose de moins de couleurs instrumentales, de la même façon qu'elle a du mal à réduire la difficulté technique de ses pièces. Devant s'y soustraire lors de cette commande, elle utilise différentes options pour varier le timbre de l'orchestre. Elle emploie ainsi de nombreuses techniques contemporaines, comme le *slap* des saxophones à 89, les *flutterzunge* des trompettes à 99, le *col legno* à 97, 101 et 105 et le *Bartok pizz* à 89 et 95 de la contrebasse

à cordes ou les claquements de clés des clarinettes et saxophones, comme à 93, 137 et 171. Elle use également d'alternatives plus classiques, avec de nombreuses sourdines pour les cuivres ou le bouchage du pavillon des cors comme à 159. Maxine Aulio propose aussi une improvisation sur des notes données de 78 à 83 pour le glockenspiel. Enfin, elle fabrique de nouvelles couleurs en associant les timbres de l'orchestre entre eux. L'exemple le plus notable a déjà été cité, combinant des instruments de l'extrême aigu à ceux de l'extrême grave du registre de l'orchestre. Si cette association s'explique du point de vue du récit raconté, elle donne un mélange de légèreté avec les aigus et de lourdeur avec les graves assez originale pour ce genre d'ensembles. La recherche de couleurs originales amusantes et d'expérimentations est importante dans cette œuvre, où elle cherche à « jouer avec l'orchestre comme on joue d'un instrument<sup>52</sup> ».

Rappelons également l'utilisation de trois parties de cornets en plus des trois autres de trompettes, dues en premier lieu à l'imposant orchestre commanditaire. L'emploi du cornet et de la trompette est clairement différencié, avec des interventions séparées tout au long de la pièce. Ils ne jouent la même chose ensemble que sur les croches pointées de 26 et 27 et lors d'accompagnement de croches de 121 à 128. Sur le reste de la partition, ils jouent des choses différentes ou en décalé, comme lors des interventions de la mesure 35 en 7/4. La distinction de ces deux instruments proches est voulue et correspond à une utilisation historique qui en était faite.

« [Le cornet] est un instrument qui obtient des pistons dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle et qui devient rapidement populaire dans toute l'Europe. Il est ensuite intégré dans les nouvelles orchestrations d'harmonies et d'orchestres symphoniques, où on sépare les trompettes, [alors toujours naturelles], qui font plutôt des choses « fanfaresques », des octaves, des ponctuations, souvent avec les timbales, et les cornets qui vont avoir un rôle un peu plus mélodique, avec plus de choses à jouer, un peu plus virtuose éventuellement, sans ces interventions « fanfaresques », fortes, etc. Ça s'est un peu oublié avec l'uniformisation des éditeurs qui, à la fin, ne mettent que des trompettes. [...] On oublie un peu ces variations de couleurs possibles<sup>53</sup> ».

Toutes les caractéristiques qu'évoque notre compositrice se retrouvent dans cette pièce et dans l'utilisation de ces deux instruments, ce qui explique ainsi leur séparation.

Si l'on retrouve des fonctions attribuées aux instruments de manière assez classique, Maxine Aulio met en avant d'autres aspects de l'utilisation des instruments dans cette pièce. Elle respecte avant tout la logique du conte d'Andersen et attribue des caractéristiques représentatives à certains instruments. C'est aussi un prolongement de son idée esthétique, avec une nomenclature instrumentale riche, mais parallèlement avec une orchestration

---

52 Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op. cit.*.

53 *Ibid.*

générale assez réduite, comptant peu de *tutti* et de nombreux passages à découvert pour les instruments.

### 6.5 Rapport avec le musicien amateur

Cette recherche particulière est une proposition musicale peu commune, marquant une originalité stylistique chez Maxine Aulio, qui doit également être analysée dans son rapport au milieu amateur. Nous l'avons expliqué précédemment, cette particularité musicale n'est pas forcément vue comme un avantage par les orchestres amateurs de niveau modeste.

Pourtant, *The Last Dream of the Old Oak* ne présente pas de difficulté technique majeure pour les instrumentistes. Le langage tonal et la forme utilisée sont assez clairs et habituels pour les musiciens amateurs. Nous l'avons mis en évidence dans notre partie d'analyse, Maxine Aulio propose beaucoup de parties en homorythmie, sans utiliser de rythmes trop complexes. Le dérivé du thème principal de la mesure 79, joué par les clarinettes 1 et le saxophone alto 1 solo est certes rempli de rythmes binaires dans une métrique ternaire, ce qui peut sembler être une difficulté technique au premier abord. Ce thème est cependant déjà proposé de manière identique quelques mesures plus tôt sous une version binaire à 56 par les mêmes instruments, qui peuvent faire le rapprochement entre ces deux passages. C'est là une des seules réelles difficultés rythmiques écrites de la pièce.

Les difficultés techniques liées aux notes sont également assez relatives. Toutes les montées rapides des bois dans les parties 1 et 3 sont conjointes, tout comme l'accompagnement en croches, parfois arpégé. Les thèmes sont en général assez abordables également, à l'exception de la *coda* récurrente de la partie 3<sup>54</sup>. Il est en effet très disjoint, avec des intervalles de quinte juste, septième mineure et de douzième mineure dans la même mesure, ce qui paraît un peu difficile à ce niveau. Cette difficulté est répétée plusieurs fois et semble être le seul obstacle purement technique de cette pièce.

L'instrumentarium présenté, avec de nombreuses parties optionnelles, est assez classique. Elle nous l'a d'ailleurs elle-même présentée comme étant assez conventionnelle. L'ajout des cornets dans la nomenclature habituelle n'apparaît pas comme un obstacle particulier, les ensembles amateurs étant régulièrement dotés d'un nombre important de trompettes, qui peuvent facilement changer d'instrument du fait de la proximité de ces deux cuivres. Le cornet est souvent employé lors de l'apprentissage de la trompette pour les plus

---

54 Voir *Exemple 7*, p. 131.

jeunes musiciens puisqu'il est plus léger et permet une meilleure prise en main. Un grand nombre de trompettistes sont ainsi habitués à la pratique de cet instrument.

La proposition tonale est inspirée de musique de film et présente des clin d'œil à des œuvres symphoniques majeures comme le *Dies Irae*<sup>55</sup> de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz. Cette citation très utilisée réfère à l'idée de l'arrivée de la mort du chêne, qui peut être repéré par un musicien ou un membre du public doté d'une certaine culture musicale.

Pourtant, *The Last Dream of the Old Oak* présente également des caractéristiques propres à notre compositrice, qui peuvent freiner les orchestres d'harmonie de niveau modeste à expérimenter cette œuvre. En premier lieu, l'orchestration réduite de Maxine Aulio peut faire peur à des musiciens habitués à jouer de larges *tutti* cuivrés et brillants. La délicatesse du son recherché dans cette orchestration s'éloigne des codes habituels d'œuvres de ce niveau. Cela entraîne de nombreux passages à découvert pour les instrumentistes, peu habitués à ce genre de pratiques.

La nuance générale de la pièce est également assez douce, et ce, pour tous les instruments de l'orchestre. Les trompettes sont utilisées comme des instruments de ponctuation avec des interventions régulièrement *recto tono*, mais sans ressortir sur les autres instruments, avec beaucoup de *piano*, même dans ce rôle. Employés habituellement comme un instrument principal qui doit sortir de la masse de l'orchestre, ce rôle n'est pas habituel pour ces musiciens. C'est également le cas pour les autres cuivres. Les bois sont eux plus mis en avant en général, mais toujours dans des nuances réduites, même dans les passages rapides. La combinaison de l'orchestration et des nuances proposées offre une ambiance délicate qui s'éloigne des habitudes prises par les musiciens de ces ensembles.

Toutes les fonctions musicales définies dans le répertoire habituel de ce niveau sont remises en question, obligeant les musiciens à prendre des repères différents. Les passages à découvert embarrassent ces instrumentistes remplis de modestie et ne souhaitant pas être clairement mis en avant de peur de mal faire puisqu'ils ne sont pas habitués à s'exercer hors des répétitions, comme nous l'avions mentionné dans notre point 2.1. Chaque instrument est utilisé dans tous les registres de la pièce, avec des parties d'accompagnement, de thème, donné parfois même aux instruments graves familiarisés avec les parties de basse. Les fonctions des instruments suivent plus nettement la logique de l'histoire plutôt que celle qui leur est assignée dans le modèle normé, déroutant les amateurs. Ainsi, si l'œuvre ne présente pas de difficulté technique majeure en tant que telle, l'approche qu'exige l'écriture de Maxine Aulio peut surprendre les musiciens, notamment au début du travail de la pièce. Habitués à ce

---

<sup>55</sup> Voir *Exemple 8*, p. 131.

qu'une musique sonne dès les premières lectures et en manque de repères, ils peuvent se trouver dérangés de ne pas découvrir dans *The Last Dream of the Old Oak* ces caractéristiques rassurantes.

Ce risque est tout à fait assumé par notre compositrice, qui comprend la crainte et la gêne que cela peut apporter.

« Il y a un côté un peu inconfortable, ne serait-ce qu'en prenant le risque d'avoir des silences, un instrument qui est tout seul. Les éditeurs classent alors facilement les pièces un niveau au-dessus de leur véritable grade, mais la plupart des orchestres et leurs musiciens arrivent néanmoins à faire ces choses-là. Et puis, il faut pouvoir les pousser à faire, parce que, souvent, les musiciens ont les capacités de faire ces choses-là<sup>56</sup>. »

Ainsi, malgré cet inconfort dont elle a conscience, elle suit sa logique d'écriture personnelle et celle que lui dicte le conte qu'elle met en musique.

Pour vraiment s'imprégner de cette pièce, le simple travail musical n'est pas tout à fait suffisant. Comme Maxine Aulio s'appuie largement sur un conte qui donne son sens à cette pièce, il semble nécessaire que le musicien amateur en ait une connaissance, ne serait-ce que partielle, pour comprendre ce qu'il a à jouer. L'univers général du conte explique en partie la réduction de l'orchestration, avec un besoin de fraîcheur plus important que celui de la puissance. Il doit également aller plus loin que sa simple partition, en écoutant attentivement ce qui se passe dans les autres pupitres de l'orchestre, afin de comprendre son rôle lors des différentes interventions qu'il a à effectuer. La musique de Maxine Aulio, et donc cette œuvre, est au service d'elle-même, et non du musicien. C'est dans ce sens que notre compositrice demande aux musiciens de s'adapter à sa musique. L'écoute et la compréhension de la pièce sont des données importantes, proposées à des musiciens amateurs habitués à des œuvres éloignées de ce genre de réflexions musicales.

Si elle présente tout de même une adaptation au niveau de la difficulté technique et de l'instrumentarium utilisé, cette pièce de Maxine Aulio est empreinte d'un sens artistique. Cette proposition musicale existe donc pour et par elle-même, et n'a pas pour unique vocation d'être jouée par un ensemble amateur. En d'autres termes, cette pièce n'a pas pour but de s'adapter techniquement à une pratique, puisqu'elle trouve un sens dans l'histoire qu'elle raconte. Nécessaire à l'écriture de notre compositrice, cette profondeur de signification n'est pas dans les habitudes des musiciens à laquelle cette pièce est destinée. L'absence d'ajustements généralisés envers les musiciens peut ainsi les inquiéter, et leur faire perdre les repères usuels présents dans les morceaux aux esthétiques normalisées.

---

<sup>56</sup> Entretien en visioconférence avec Maxine Aulio, *op. cit.*.

### 6.6 Inscription dans le reste du monde amateur

Maxine Aulio rentre dans une autre logique que celle dominante pour l'écriture des orchestres d'harmonie, et si c'est un moyen de proposer une autre approche de la composition pour ces ensembles, c'est aussi sans doute l'une des raisons pour laquelle elle est moins jouée par les sociétés amateurs qui en auraient les moyens. Cette œuvre, exemplifiant les compositions de Maxine Aulio, n'est pas pleinement ajustée aux musiciens amateurs et à leurs besoins, mais nous pouvons élargir cette remarque au reste de cet environnement. Les autres acteurs de la pratique amateur des orchestres d'harmonie peuvent également se montrer réticents pour des raisons similaires à celles des instrumentistes.

Pour un chef d'orchestre d'harmonie amateur, choisir une pièce imprégnée d'une vision esthétique différente peut présenter un risque important. En effet, nous avons abordé ce point dans notre chapitre 2<sup>57</sup>, la sélection d'un répertoire pour ce type d'ensembles comporte de nombreuses contraintes. Il faut par exemple chercher une certaine hétérogénéité de genres musicaux, avec des arrangements de musique classique, de films et de variété, du répertoire historique, auquel il faut ajouter le répertoire original, le tout pour répondre aux demandes d'hétérogénéité des musiciens et de mœurs en usage. La part occupée par le répertoire original est ainsi réduite dans ces orchestres, puisqu'il doit convaincre une majorité d'instrumentistes. De ce point de vue, une pièce comme *The Last Dream of the Old Oak* nécessite d'être défendue par le chef qui la choisit. Cela sous-entend que le chef doit comprendre cette musique, d'abord pour la mettre au programme, mais également afin d'éclairer les musiciens et de leur faire comprendre l'intérêt et la subtilité de ce genre de pièce. Le directeur musical doit être lui-même complètement convaincu et se préparer à se confronter à certains de ses musiciens. Or, le manque de formation de certains chefs peut s'avérer être un frein à cette réflexion nécessaire. L'œuvre de Maxine Aulio demande un bagage musical ainsi qu'un travail préalable profond si le chef veut en faire une pièce intéressante pour le musicien comme pour le public. La pédagogie du directeur musical est dès lors une dimension importante si ce dernier veut aborder *The Last Dream of the Old Oak*, au risque, dans le cas d'une mauvaise approche, de ne plus oser expérimenter de pièces dans des styles moins conventionnels.

Pour le public, la problématique est la même. Les spectateurs non avertis ont besoin de comprendre ce qu'ils écoutent lorsqu'on leur soumet une proposition inhabituelle. Une nouvelle fois, la pédagogie du chef d'orchestre peut s'avérer déterminante pour capter

---

<sup>57</sup> Voir 2.1.

l'attention d'un auditoire peu connaisseur, en expliquant à la fois l'histoire derrière cette pièce, voire en donnant des éléments d'analyse simples à ce dernier. La conviction d'un orchestre qui défend pleinement une pièce peut s'avérer déterminante pour convaincre complètement ce public. S'ils voient des musiciens peu concernés et inconfortables, il est clair que cette pièce a peu de chances de séduire ses spectateurs, réaffirmant la nécessaire pédagogie du chef d'orchestre. S'il peut se révéler à première vue quelque peu déroutée par une œuvre aux caractéristiques qu'il juge atypique, la façon d'aborder *The Last Dream of the Old Oak* revêt une importance majeure pour le public. La manière de présenter cette pièce peut ainsi déterminer la vision que peut avoir le public sur cette dernière.

Pour les sociétés, l'instrumentarium proposé correspond à la norme établie et standardisée. Les trente-cinq parties obligatoires de l'œuvre, complétées par cinq parties optionnelles, peuvent sembler contraignantes pour les orchestres moyens, établis par la CMF<sup>58</sup>. Cela est notamment dû aux ajouts de parties de cornets, qui ne posent à première vue pas de grands problèmes de recrutement. Il faut également rappeler qu'une pièce de grade 4 présente déjà une difficulté notable à laquelle tous les orchestres amateurs ne peuvent aspirer<sup>59</sup>. Pour équilibrer au mieux cette pièce, comme pour l'œuvre analysée de Thierry Deleruyelle, il faut compter au minimum une bonne cinquantaine de musiciens. Elle entre dans cette perspective dans le modèle de nomenclature que l'on retrouve dans les pièces de cette difficulté.

À première vue, on peut penser que les 20 % d'ensembles du pôle « esthétique ouvert » peuvent être intéressés par la démarche sensible de Maxine Aulio avec cette pièce. Le grade 4 n'étant pas très élevé pour ces orchestres souvent de bon niveau, elle représente une œuvre intéressante pour faire découvrir un autre répertoire sans rencontrer de complexité technique. S'il peut également intéresser les orchestres du pôle « sociable ouvert », la grande attention à porter sur le sens de cette musique, les capacités musicales du chef, sa volonté de programmer une pièce différente ou encore l'habitude d'une esthétique globalisée apparaissent comme des obstacles conséquents. Nous pouvons ainsi imaginer que seule une minorité d'orchestres appartenant à ce pôle ne se risquent à travailler cette pièce. Ce n'est donc, au total, qu'une minorité d'ensembles amateurs que l'on peut estimer susceptible de s'essayer à *The Last Dream of the Old Oak*.

Cette pièce a été éditée en 2007 par les éditions De Haske, auquel notre compositrice était alors liée. Si la proposition esthétique mise en avant n'est pas celle plébiscitée par cet

---

58 Voir 2.2.

59 Voir 2.7.

éditeur, on retrouve dans cette pièce des sonorités tonales et des influences marquées de musique de film, complétées par un instrumentarium répondant à une norme usuelle qui peut le rassurer. Nous pouvons cependant imaginer que, dans la philosophie plus actuelle de De Haske, ce genre de pièce ne serait pas éditée, puisqu'elle ne répond pas aux critères recherchés. De plus, puisque cette composition ne peut toucher qu'une minorité d'ensembles, comme nous l'avons indiqué précédemment, nous pouvons estimer que les maisons d'édition généralement attachées à une vision différente de l'esthétique pour orchestre d'harmonie n'auraient aujourd'hui que peu d'intérêt financier à publier une pièce comme celle-ci. Seuls quelques éditeurs en quête d'autres propositions comme Hafabra Music pourraient choisir de diffuser cette œuvre. N'étant pas distribuée, et donc moins connue des orchestres, cette pièce et son approche musicale seraient d'autant moins partagées dans cet environnement.

En proposant une pièce à l'écart des normes esthétiques de diffusion, Maxine Aulio doit faire face à un relatif rejet de sa pièce. Sa volonté d'offrir une musique pleine de sens et profonde n'est pas clairement comprise par un milieu amateur habitué à des œuvres écrites sur mesure et adaptées à leur pratique, ne leur demandant que peu de réflexion. Consciente de cette question, elle préfère cependant proposer une pièce proche de ses convictions, quitte à ce qu'elle soit moins jouée.



## Conclusion

La composition originale pour orchestre d'harmonie en France au XXI<sup>e</sup> siècle recouvre de nombreux enjeux à des degrés variés.

Les musiques militaires, à l'origine de la création de l'orchestre d'harmonie, acquièrent une importance capitale suite à la Révolution Française. Elles deviennent dès lors des « outils de pouvoir<sup>1</sup> » au service des régimes qui se succèdent et entraînent une importante évolution de la facture des instruments à vent. Les propositions du facteur belge Adolphe Sax débouchent en 1845 sur une réorganisation de l'orchestre militaire français qui devient un modèle pour les autres puissances européennes en pleine montée des courants nationalistes, comme pour les musiques civiles qui se développent en parallèle. Ces ensembles civils, les orphéons, sont d'abord tournés vers le chant choral, avant de favoriser les ensembles d'instruments à vent à partir de l'exemple des formations musicales militaires. Première forme de loisir, les sociétés orphéoniques permettent de populariser la musique savante des plus grands compositeurs grâce à des transcriptions, avant d'être dépassés par le développement des autres loisirs et de la musique de divertissement au début du XX<sup>e</sup> siècle, de la même manière que les orchestres militaires. L'orphéon étant un milieu traditionaliste, il tarde à s'adapter aux changements alors qu'il doit tenter d'exister par lui-même en amorçant un changement d'approche pour proposer un nouveau répertoire qui lui est entièrement dédié, ce qui inclut de trouver des compositeurs compétents pour le développer. De ce point de vue, Désiré Dondeyne, chef de la Musique des Gardiens de la Paix de Paris de 1954 à 1979, permet de réunir un grand nombre de compositeurs qui écrivent pour son orchestre, déclenchant un changement de dynamique notable. Les années 1970-1980 marquent l'arrivée de compositeurs étrangers proposant un répertoire adapté aux musiciens amateurs dont l'accessibilité induit une esthétique cuivrée, alors moins développée dans les harmonies en France, qui deviendra pourtant une norme standardisée.

Le musicien et les sociétés musicales amateurs disposent d'une place importante dans cet environnement, puisqu'ils représentent une part majoritaire de la pratique de la musique d'harmonie. Ancré dans un milieu rural, leur rapport à la musique varie en fonction des aspirations des instrumentistes et des orchestres, l'aspect social prenant une place majeure dans les usages. L'équilibre entre ces deux notions revêt une importance capitale dans l'abord de cette pratique et diffère nettement en fonction de chaque musicien et de chaque ensemble. Les valeurs traditionnelles et de sociabilités semblent même exercer une mise à distance des amateurs vis à vis des orchestres

---

<sup>1</sup> Th. Bouzard, *L'orchestre militaire français*, Paris : Éditions Feuilles, 2019, p. 46.

professionnels représentés par les musiques institutionnelles. Cela pose la question de la légitimité de ces ensembles qui présentent des considérations extra-artistiques. Ce contexte a bien sûr une forte influence sur la façon d'écrire pour ces orchestres et donc sur notre sujet de recherche. Nous assistons ainsi à une normalisation de l'instrumentarium et des esthétiques d'écriture qui affecte indéniablement les compositeurs de musique. Cette standardisation est en partie imputable à un marché de l'édition musicale spécialisé. Si certains compositeurs suivent cette normalisation globalisée, d'autres s'attachent à garder une esthétique plus personnelle quitte à être moins commercialisés et accessibles aux ensembles amateurs.

Thierry Deleruyelle a grandi au sein d'un orchestre d'harmonie amateur dont le répertoire obéissait à cette standardisation qui avait pour but de s'adapter aux ensembles de niveau modeste. Souhaitant privilégier un lien fort avec le milieu amateur, il entre naturellement dans les codes normés d'une instrumentation stable et d'une esthétique cuivrée privilégiée par les maisons d'édition influentes avec lesquelles il a grandi. Aujourd'hui affilié à l'une d'elles, De Haske, il compose en priorité pour satisfaire des demandes d'ordre utilitaires et sociales, avec des pièces sur lesquelles il est très apprécié. Cherchant à faciliter l'accès à ses musiques, il prend en compte les différentes difficultés techniques de chaque instrument de l'orchestre pour les adapter à un niveau qui lui est demandé. Sa recherche purement musicale peut alors sembler plus secondaire, variant selon l'équilibre entre les valeurs sociales et musicales de l'orchestre commanditaire, et plus généralement des orchestres amateurs. Ses œuvres les plus difficiles témoignent d'une vision musicale plus personnelle, autant que celles plus simples montrent son attachement au milieu amateur et son envie d'être joué. La pièce que nous avons analysée, *Compostela, The way of St James*, illustre clairement cette perspective.

Si Maxine Aulio a elle aussi été initiée aux ensembles à vent dès son plus jeune âge, elle ne s'y attache pas vraiment et ce n'est que suite à une opportunité de composer pour un orchestre d'harmonie qu'elle a commencé à s'y consacrer. Moins intéressée par une quête d'accessibilité, elle s'engage dans une approche différente en essayant de corriger les défauts qu'elle trouve chez les orchestres amateurs. Sa recherche s'effectue à de nombreux niveaux, autant dans l'écriture et l'orchestration que dans la pédagogie musicale et la disposition des orchestres. Sa diversité d'esthétiques et son écriture centrée sur une orchestration faisant ressortir des timbres particuliers servent ainsi son approche moderniste et sa vision musicale, s'efforçant de dispenser un sens profond et une identité propre à chacune de ses œuvres. Cette conception est en opposition avec le souci d'être accessible pour tous les ensembles amateurs, ses compositions étant majoritairement difficiles et s'adressant à une élite amatrice ou aux

orchestres professionnels. Les orchestres plus modestes ne s'intéressent que peu à son travail et ne lui passent que rarement des commandes. *The Last Dream of the Old Oak*, pièce assez accessible à l'égard des habitudes de cette compositrice, montre cette vision plus strictement musicale.

Force est de constater que les compositeurs que nous avons choisi d'étudier présentent de larges différences d'approche dans leur façon de composer. Ces divergences de points de vue s'appliquent également à d'autres compositeurs, mais aussi aux musiciens et aux sociétés actrices de la pratique de ce milieu. Le contexte qu'exerce l'environnement de l'orchestre d'harmonie moderne, issu de son histoire, joue alors un rôle prépondérant sur la composition originale spécialisée. Ainsi, certains compositeurs peuvent décider de se consacrer entièrement à une pratique amateur en s'adaptant à des demandes techniques et des esthétiques particulières à visée utilitaire grâce auxquelles ils seront recommandés. Au contraire, d'autres font le choix de rester fidèle à une recherche purement musicale, entamant une quête de sens et de singularité artistique, au risque de ne pas être compris par l'environnement majoritairement amateur. La contradiction énoncée par Philippe Gumplowicz en introduction de ce travail entre valeurs de communauté et valeurs de singularité se pose ainsi à ce niveau, l'une de ces conceptions prenant inévitablement l'ascendant sur l'autre lors des démarches compositionnelles des différents compositeurs. Doit-on se contenter de parvenir à faire jouer une musique complètement adaptée aux musiciens amateurs ? Au contraire, est-ce satisfaisant d'avoir des pièces remplies d'expression, de sensibilité, mais inadaptés aux orchestres de ce milieu ? Cette vision stigmatisée opposant le créateur au pragmatique ne s'applique pas fondamentalement dans nos exemples. Les compositeurs spécialisés dans l'écriture pour orchestre d'harmonie se situent entre ces deux points, sans parvenir à conjuguer complètement ces valeurs structurantes de l'environnement étudié. La balance entre valeurs de convivialités et valeurs artistiques s'exprime de façon différente entre chacun des acteurs de l'orchestre d'harmonie qui définissent leur propre équilibre en fonction de leur perception et du contexte plus politique mis en place par les professionnels du milieu (les maisons d'édition principalement), le compromis inconsciemment adopté jouant un rôle indéniable sur la fonction du répertoire priorisé. Si, pour le moment, l'aspect pratique semble dominer, engendrant un attrait pour les pièces à visée utilitaire, la *musicalisation* en cours pourrait affecter cette tendance au profit d'une recherche de musicalité :

« Contre le point de vue pessimiste de la chronique d'une mort annoncée, qui rejoint en l'occurrence le point de vue légitimiste réduisant le monde des harmonies à ses comportements les plus traditionnelles, on peut considérer que ce qui est en cours tient moins du déclin inexorable, même si les difficultés sont réelles, que d'une recomposition en faveur des composantes les plus proches du pôle légitime. Que l'équilibre longtemps préservé entre les dimensions sociales et

musicales en soit bouleversé, que les pôles d'orchestres et de musiciens ancrés dans le modèle ancien de l'autarcie et des sociabilités populaires soient à terme menacés : tout cela est fort probable. Que le monde des harmonies s'engage sur la voie d'un processus de légitimation culturelle tel que l'ont connu plusieurs genres "mineurs", c'est en revanche beaucoup plus difficile à dire. Sans doute cela supposerait-il l'investissement d'agents de légitimation externes, intellectuels de la musique, médias ou institutions culturelles. Pour l'heure, ils ne se sont guère manifestés<sup>2</sup>. »

Avec ce mémoire, nous avons tenté de proposer un premier aperçu des réalités en arrière-plan des compositions originales pour orchestre d'harmonie. Ces premières pistes ne sont qu'une mise à plat nécessaire de faits qui méritent d'être grandement approfondie. Il reste encore beaucoup à faire sur un sujet vaste, complexe et encore peu exploré, pour, peut-être, réussir à surmonter les stéréotypes existants sur les orchestres d'harmonie et leur répertoire spécifique, mais aussi pour mieux saisir la dynamique et les enjeux, musicaux et sociétaux, les plus actuels.

---

<sup>2</sup> V. Dubois, J.-M. Méon, E. Pierru, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris : La Dispute, 2009, p. 268.





## **Annexes**

Annexe 1 : Lettre de la maison d'édition De Haske jointe au catalogue *Pop, Film, Musical & more*, 2006.

Annexe 2 : Catalogue des œuvres de Thierry Deleruyelle éditées pour orchestre d'harmonie

Annexe 3 : Catalogue des œuvres de Maxine Aulio pour orchestre d'harmonie

*Annexe 1 : Lettre de la maison d'édition De Haske jointe au catalogue Pop, Film, Musical & more, 2006.*

**de haske**  
france

12 A rue de Mulhouse  
B.P. 69  
F-68180 Horbourg-Wihr  
Tél. : +33 (0)3 89 21 20 60  
Fax : +33 (0)3 89 21 20 65  
E-mail : musique@dehaske.fr  
Internet : www.dehaske.com

**POP film,**  
**MUSICAL & More**  
PROGRAMME SPÉCIAL POUR ORCHESTRE D'HARMONIE

Chers amis,

Le programme musical d'un Orchestre d'Harmonie se doit d'être varié pour être adapté à la pluralité des situations :

- Diversité des lieux (salle de concert, plein air...) ne se prêtant pas toujours à l'interprétation de toutes les œuvres.
- Occasions festives diverses nécessitant un programme plus léger.
- Périodes de travail moins intenses et disponibilité plus réduite des musiciens demandant des pièces plus faciles.
- Attentes diverses du public mais aussi des musiciens en matière de répertoire, avec une demande croissante pour l'interprétation de thèmes connus.

C'est donc avec cette optique de diversification du répertoire que nous vous transmettons ce nouveau catalogue *Pop, Film, Musical & more – Programme spécial pour Orchestre d'Harmonie.*

Nous espérons que cette sélection vous guidera dans votre programmation et restons à votre disposition pour tout renseignement.

Salutations musicales,

*de haske france*

de haske  
HAL LEONARD  
Vitropa music  
musicales  
Scherzando

06-021

*Annexe 2 : Catalogues des œuvres de Thierry Deleruyelle édités pour orchestre d'harmonie*

*Adventure land*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 2.5, créée le 14/12/2017, commandée par « Clermont Communauté » et « CREA »

*Atlantic Overture*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3, créée le 24/07/2015, commandée par l'Orchestre d'Harmonie de Oignies

*Atlas Symphony*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 6, créée le 20/03/2011 par l'Orchestre de la Police Nationale

*Children's oak*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3, créée le 15/12/2016, commandée par l'Orchestre d'Harmonie de Beauquesnes

*Cleopatra, the last queen of Egypt*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3, créée le 07/02/2021, commandée par « l'Orchestre d'Harmonie de la ville d'Antony »

*Colors of time, Les couleurs du temps*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 2, publiée en 2012

*Compostela, The way of S' James*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 4, créée le 19/02/2022, commandée par l'orchestre d'harmonie de Thiviers

*Eldorado*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3.5, créée le 15/07/2020, commandée par Lille 3000

*Emperor*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 4, publiée en 2009

*Fields of Honour, The battle of the Somme*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 4, créée le 15/12/2016, commandée par « l'Orchestre d'Harmonie de Beauquesne »

*Fraternity*, réorchestrée pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 6, créée le 12/06/2023, version commandée par la CMF Hauts-de-France

*Golden Peak*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3, créée le 19/11/2019, commandée par « l'Union Départementale des Sociétés Musicales du Puy de Dôme »

*High Voltage*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 4, publiée en 2014, dédiée à l'Orchestre d'Harmonie Voltige

*Hymn to freedom, hymne à la liberté*, pour orchestre d'harmonie, piano et chœur, De Haske Publications, grade 3, publiée en 2009

*Keystone*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 5, créée le 12/05/2022, commandée par la Vriezenveense Harmonie (Pays-Bas)

*Little Tokyo Suite*, pour orchestre à 10 parties, De Haske Publications, grade 2.5, créée le 09/08/2022

*Lord of the lake*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 2.5, créée le 12/09/2022, commandée par Stéphane Coquet

*Merlin*, pour orchestre d'harmonie, grade 3, De Haske Publications, publiée en 2014, commandée par l'Orchestre d'Harmonie de Distroff

*Mexicana*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3, créée le 16/07/2019, commandée par « Lille 3000 »

*Pop City*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3, créée le 15/12/2016, commandée par « l'Orchestre d'Harmonie municipale de Phalempin »

*Sahara*, pour orchestre d'harmonie, grade 2.5, De Haske Publications, créée le 15/12/2016, dédiée à « l'Orchestre d'Harmonie Le Réveil Musical de Bailleul-Sire-Berthoult »

*Statue of liberty*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 2, créée en mai 2014 par l'Orchestre d'Harmonie de Croisilles

*Tarjan, Hungarian pictures*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 4, crée le 12/06/2018, commandée par la ville de Vesoul et son orchestre d'harmonie local

*The heaven tree*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3, publiée en 2010

*The magic book*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 2.5, créée le 22/02/2016, commandée par « la Fédération des Sociétés Musicales du Nord Pas-de-Calais »

*The order of the temple, l'ordre du temple*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 4.5, publiée en 2008

*Wind Power*, pour orchestre d'harmonie, grade 3, publiée en 2010

*Annexe 3 : Catalogue des œuvres de Maxine Aulio pour orchestre d'harmonie*

« *Et si ce n'était qu'un rêve...* », *Op. 48*, pour orchestre d'harmonie et voix, non édité, grade 4-5, créée le 11/11/2018 par l'Orchestre d'Harmonie de la ville de Nevers

*Aerospace, Prelude to Symphony of Space, Op. 10*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 5, créée le 19/08/2005 par l'Orchestre d'Harmonie Régional de Midi-Pyrénées

*Bilbo the Hobbit, Op. 6*, pour orchestre d'harmonie et cor solo, De Haske Publications, grade 4, créée le 15/06/2002 par la Musique des Équipages de la Flotte de Brest

*Contes et légendes de Savoie, Op. 23*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 3-4, créée le 19/04/2008 et commandée par la Fédération des musiques du Faucigny

*Epomanduodurum – Aquila Non Capit Musicas, Op. 46*, pour orchestre d'harmonie, Hafabra Music, grade 4-5, créée le 15/12/2019 par l'Orchestre d'Harmonie de Beaulieu-Mandeure

*Film noir, Op. 50*, pour orchestre d'harmonie et percussion solo, non édité, grade 4-5, créée le 15/04/2022 par l'Orchestre d'Harmonie de Levallois

*Il Signore Fagotto, Op. 4*, pour orchestre d'harmonie et basson solo, De Haske Publications, grade 5, créée le 27/04/2002 par l'Orchestre d'Harmonie du CNR de Toulouse

*L'aiguille qui fait déborder le vase, Op. 30*, pour orchestre d'harmonie, Hafabra Music, grade 6, créée le 15/06/2019

*The Last Dream of the Old Oak, Op. 9*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 4, créée le 11/06/2005 et commandée par la Communauté de Communes de Vinay en Isère

*Le papillon qui tapait du pied, Op. 17*, pour orchestre d'harmonie et saxophone baryton solo, De Haske Publications, grade 4, créée le 30/04/2006 par l'Orchestre Régional d'Harmonie École Auvergne

*Les murmures du vent, Op. 5*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 4, créée le 08/06/2002 par l'Harmonie Bédaricienne et des Hauts-Cantons

*Les Trois Mousquetaires, Op. 8*, pour orchestre d'harmonie et quatuor de tubas, De Haske Publications, grade 5, créée le 28/06/2003 par la Musique des Gardiens de la Paix

*Les voyages de Gulliver, Op. 3*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 5, créée le 25/04/2001 par l'Orchestre d'Harmonie du CNR de Toulouse

*Libertalia, Op. 19*, pour orchestre d'harmonie et euphonium solo, De Haske Publications, grade 6, créée le 16/11/2008 par la Musique de l'Air

*Marsyas, Op. 11*, pour orchestre d'harmonie, flûte/piccolo solo et harpe obligée, De Haske Publications, grade 5, créée le 22/07/2005 par l'Ensemble Instrumental de l'Ariège

*Millions, millions et millions d'étoiles ! Op. 38*, pour orchestre d'harmonie, Hafabra Music, grade 4, créée le 09/05/2015 par l'Orchestre d'Harmonie du Conservatoire Royal de Liège

*Montségur, la Tragédie Cathare, Op. 7*, pour orchestre d'harmonie et trombone solo, Hafabra Music, grade 5, créée le 15/11/2003 par l'Ensemble Instrumental de l'Ariège

*Musique de Table, Op. 27*, pour orchestre d'harmonie et jazz quartet solo, non édité, grade 3-4, créée le 18/12/2010

*Odysseia, Op. 12*, pour orchestre d'harmonie, De Haske Publications, grade 5, créée le 21/04/2006 par l'Orchestre d'Harmonie d'Eybens

*Prophéties, pièce burlesque, Op. 1*, pour orchestre d'harmonie, non édité, créée en 1999 par l'Orchestre d'Harmonie du CNR de Toulouse

*Symphonie de l'Espace, Op. 20*, pour grand orchestre à vent et chœur, non édité, grade 6, créée le 27/06/2009 par l'Ensemble Instrumental de l'Ariège

*The Day the Little Green Men didn't Attack Earth !, Op.34*, pour orchestre d'harmonie et thérémin solo ou soprano solo, non édité, grade 5, créée le 30/01/2022 par la Musique des Sapeurs-Pompiers de Paris

*Tombeau de Vercingétorix, Op. 52*, pour orchestre d'harmonie, Hafabra Music, grade 5-6, créée le 11/11/2022 par l'Orchestre d'Harmonie de Clermont-Ferrand

*Triton, Op. 31*, pour orchestre d'harmonie et trompette solo, De Haske Publications, grade 5-6, créée le 30/03/2012 par la Musique Principale des Troupes de Marine

*When you sing to the water, the water can hear us, Op. 53*, pour orchestre d'harmonie, Hafabra Music, grade 3-4, créée le 15/04/2024 par l'Orchestre d'Harmonie du Conservatoire Royal de Liège

## Bibliographie

### *Sources*

BERLIOZ Hector, *Mémoires*, Paris : Flammarion, 1991.

BERLIOZ Hector, *Symphonie funèbre et triomphale*, manuscrit en partie autographe numérisé par la Bibliothèque Nationale de France, mis en ligne le 24/10/2012, consulté le 15/01/2024.

BERLIOZ Hector, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Malesherbes : Henri Lemoine, rééd. 2004.

CONFÉDÉRATION MUSICALE DE FRANCE, *121<sup>e</sup> Assemblée Générale. Retour sur l'année 2021*.

DELERUYELLE Thierry, *Compostela, The Way of St James*, full score, Heerenven : De Haske, 2022.

DONDEYNE Désiré, ROBERT Frédéric, *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires*, Paris : Robert Martin, rééd. 1997.

GUILBAUT Ernest, *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris : *L'instrumental*, 1896.

KASTNER Georges *Manuel général de Musique militaire à l'usage des Armées françaises*, Paris : Firmin-Didot, 1848.

SANS AUTEUR, « Colloque International sur les Harmonies et les Fanfares », *Journal de la Confédération musicale de France*, n° 174, juin-juillet 1964, p. 3-4.

VANBESELAERE Jean-Philippe, *Guide de l'instrumentation à l'usage des ensembles à vents*, Paris : Van de Velde, 2002.

### *Interviews*

AULIO Maxine, Entretien personnel en visioconférence, le 25/01/2023.

AULIO Maxine, Entretien personnel en visioconférence, le 01/06/2024.

BERGNA Christine, « *Romano*, une création de Thierry Deleruyelle », *Journal de la Confédération Musicale de France*, n° 543, août 2009, p. 10-12.

DELERUYELLE Thierry, « *Atlas Symphony*, L'analyse du compositeur », *Journal de la Confédération Musicale de France*, n°556, mars 2012, p. 36-38.

DELERUYELLE Thierry, *Le métier de compositeur*, conférence au Conservatoire Municipal de Tergniers (02), le 21/01/2023.

DONDEYNE Désiré, FERRO Philippe, « Parcours croisés », in ARIAM Île-de-France, *Une pratique créatrice, l'orchestre d'harmonie*, 2005, p. 22-25.

RAINETTE Caroline, « Entretien avec Maxime Aulio, compositeur », mis en ligne sur [www.cmf-musique.org/entretien-avec-maxime-audio-compositeur/](http://www.cmf-musique.org/entretien-avec-maxime-audio-compositeur/), le 15/09/2022, consulté le 24/01/2023.

RAINETTE Caroline, « Entretien avec Thierry Deleruyelle, compositeur », mis en ligne sur [www.cmf-musique.org/entretien-avec-thierry-deleruyelle-compositeur/](http://www.cmf-musique.org/entretien-avec-thierry-deleruyelle-compositeur/) le 15/06/2022, consulté le 18/01/2023.

UMEMOTO Shuhei, « Interview with Maxine/Maxime Aulio », *Wind Band Press*, mis en ligne le 20/03/2024 sur [www.windbandpress.net/19547](http://www.windbandpress.net/19547), consulté le 22/04/2024.

### Études

AFEEV ASSOCIATION, *Enquête sur les orchestres et ensembles à vent dirigés au sein des conservatoires classés par l'état et des conservatoires municipaux d'arrondissements de Paris*, 2023.

AFEEV ASSOCIATION, « La famille des saxhorns dans l'orchestre d'harmonie français », *Compte-rendu de table ronde*, Paris, 2008.

AFEEV ASSOCIATION, « Répertoire et échanges sur les pratiques orchestrales », *Compte-rendu de table ronde*, Lille, 2008.

BOUZARD Thierry, *L'orchestre militaire français : Histoire d'un modèle*, Paris : Éditions Feuilles, 2019.

BOUZARD Thierry, « L'orchestre militaire français a 175 ans », *Inflexions*, Armée de Terre, n°45, 2020/3, p. 167-175.

BOUZARD Thierry, « La musique militaire, un outil de relations publiques », *Revue Historique des Armées*, n° 279, 2015/2, p. 100-110.

CAMBON Jérôme, *Les trompettes de la République. Harmonies et fanfares en Anjou sous la Troisième République*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

DUBOIS Vincent, MÉON Jean-Matthieu, PIERRU Emmanuel, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris : La Dispute, 2009.

ESTIMBRE Guy, « L'adoption du système Sax et l'évolution des orchestres militaires », *Revue historique des armées*, n° 279, 2015/2, p. 52-60.

FAUQUET Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 2003.

FRANCFORT Didier, « Pour une approche historique comparée des musiques militaires », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°85, 2005/1, p. 85-101.

GASCHE David, *La musique de circonstance pour « Harmoniemusik » à Vienne (1760-1820)*, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Laurine Quetin et Herbert Seifert, Université de Tours, 2009.

GERBOD Paul, « L'institution orphéonique en France du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », *Ethnologie française*, n° 10/1, janvier-mars 1980, p. 27-44.

GERBOD Paul, « La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle », *Ethnologie française*, n° 18/1, janvier-mars 1988, p. 15-26.

GOURDET Georges, *Que sais-je ? Les instruments à vents*, Paris : Presses universitaires de France, 1985.

GUMFLOWICZ Philippe, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de vie musicale en France (1820-2000). Harmonies, chorales, fanfares*, Paris : Aubier, rééd. 2001.

HAINÉ Malou, *Adolphe Sax : 1814-1894 : sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*, Bruxelles : Édition de l'Université libre de Bruxelles, 1980.

HERVÉ Roland, « La céleustique, la transmission des ordres par signaux sonores dans les armées françaises », *Revue historique des armées*, n° 279, 2015/2, p. 5-12.

LEBRAT Soizic, *Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939)*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Saupin, Université de Nantes, 2012.

MARTINO Laurent, *Sous le signe de la lyre : Les ensembles à vents en Europe, des années 1940 aux années 1980, une culture transnationale*, thèse de doctorat sous la direction de Didier Francfort, Université de Lorraine, 2016.

MUSSAT Marie-Claire, *La belle époque des kiosques à musique*, Paris : Le May, 1992.

PÉRONNET Patrick, « Esthétique ?... vous avez dit esthétique ? », *WASBE World Magazine*, 2023/2, p. 19-29.

PÉRONNET Patrick, « L'origine des musiciens de la Garde nationale de Paris 1789-1795. "Qui sert bien sa patrie n'as pas besoin d'ayeux" », *Revue historique des Armées*, n°279, 2015/2, p. 42-51.

PÉRONNET Patrick, « Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914 : le cas français », *Relations internationales*, n° 155, 2013/3, p. 47-60.

PÉRONNET Patrick, « Saxons et Carafons : Adolphe Sax et le Gymnase militaire, un conflit d'esthétique », *Revue belge de musicologie*, n° 70, 2016, p. 45-63.

PÉRONNET Patrick, *Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914 : Tome 1 – Les enfants d'Apollon 1700-1789*, Paris : L'Harmattan, 2023.

PÉRONNET Patrick, *Les ensembles d'instruments à vent en France de 1700 à 1914 : Tome 2 – Les enfants d'Apollon 1789-1815*, Paris : L'Harmattan, 2023.

PIETERS Francis, *Désiré Dondeyne, Pionnier de la musique pour orchestre d'harmonie en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Robert Martin, 2008.

WACYK David, *Powerful structures : the wind music of Ida Gotkovsky in theory and practice*, thèse de doctorat, University of Maryland, 2019.

## Webographie

AFEEV ASSOCIATION, *Du lien entre enseignement spécialisé de la musique et emploi dans les musiques institutionnelles*, séminaire du 04/12/2021, Youtube, vidéo mise en ligne le 06/01/2023 sur [www.youtube.com/watch?v=Es0MQv9sGr8](http://www.youtube.com/watch?v=Es0MQv9sGr8), consulté le 20/02/2024.

AFEEV ASSOCIATION, site internet sur [www.afeev.fr](http://www.afeev.fr), consulté le 04/06/2024.

AULIO Maxime, *Audio + Score – Maxime Aulio's « Le dernier rêve du chêne »*, Youtube, vidéo mise en ligne le 23/03/2021 sur [www.youtube.com/watch?v=X8T9wEzxmsk](http://www.youtube.com/watch?v=X8T9wEzxmsk), consulté le 25/04/2024.

AULIO Maxime, site internet sur [www.maximeaulio.net](http://www.maximeaulio.net), consulté le 10/09/2023.

DELERUYELLE Thierry, site internet sur [www.thierrydeleruyelle.com](http://www.thierrydeleruyelle.com), consulté le 15/06/2024.

HAL LEONARD EUROPE CONCERT BAND, *Compostela – Thierry Deleruyelle*, Youtube, vidéo mise en ligne le 12/08/2022 sur [www.youtube.com/watch?v=TfwE8N-h52I](http://www.youtube.com/watch?v=TfwE8N-h52I), consulté le 22/03/2024.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Ministère de la Culture : 60 ans d'action en 500 dates », mis en ligne sur le site du Ministère de la Culture, [www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/histoire-du-ministère/Ministère-de-la-Culture-60-ans-d-action-en-500-dates#/mardi-22-juillet-1969-Plan-Landowski](http://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/histoire-du-ministère/Ministère-de-la-Culture-60-ans-d-action-en-500-dates#/mardi-22-juillet-1969-Plan-Landowski), consulté le 06/05/2024.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Les politiques de la musique en France », mis en ligne le 20/09/2020 sur le site du Ministère de la Culture [www.culture.gouv.fr/Thématiques/Musique/Les-politiques-de-la-musique-en-France/La-musique-en-France](http://www.culture.gouv.fr/Thématiques/Musique/Les-politiques-de-la-musique-en-France/La-musique-en-France), consulté le 06/05/2024.

MUSIC SHOP, site internet [musicshopeurope.com](http://musicshopeurope.com), consulté en ligne le 10/05/2024.

SANS AUTEUR, « Hal Leonard to Acquire De Haske », *Music inc magazine*, mis en ligne le 11/03/2008 sur [musicincmag.com/legacy/News/2008/080311/080311\\_hal.html](http://musicincmag.com/legacy/News/2008/080311/080311_hal.html), consulté le 11/06/2024.

## Index des noms

Adam, Adolphe :	20, 27
Andersen, Hans Christian :	125-126, 132-133, 135, 137
Auber, Daniel-François-Esprit :	20, 27
Aulio, Maxine :	5, 7, 9, 101-143, 146
Berlioz, Hector :	16- 18, 20, 27, 30, 131, 139
Boulangier, Nadia :	32
Boutry, Roger :	31, 55, 107
Béreau, Jean-Sébastien :	104
Calmel, Olivier :	55, 122
Carafa, Michele :	19, 27
Castérède, Jacques :	31
Delaporte, Eugène :	24
Deleruyelle, Thierry :	5-7, 9, 59-98, 125, 128, 142, 146
Dondeyne, Désiré :	5, 30- 33, 47, 55, 107, 145
Doss, Thomas :	55
Durey, Louis :	31
Duyck, Guy :	32
Ferro, Philippe :	48, 62, 82
François I <sup>er</sup> :	13
Garreau, Victorien :	68, 79, 94, 134
Gotkovsky, Ida :	7, 31-32, 55
Gossec, François-Joseph :	27
Gounod, Charles :	24
Guilbaut, Ernest :	24
Haan, Jacob de :	55, 62, 78-79
Haan, Jan de :	55, 70-71
Haberling, Albert :	32
Halévy, Fromental :	20, 27
Houben, Kevin :	55
Kosmicki, Alexandre :	48, 55, 122
Lancen, Serge :	31, 55

Lijnschooten, Henk van :	32
Louis XIV :	14, 26
Lully, Jean-Baptiste :	26
Max, Mathieu :	32
Meij, Johan de :	55, 61, 78-79
Messiaen, Olivier :	32
Meyerbeer, Giacomo :	21
Milhaud, Darius :	31
Morenhout, Jos :	32
Olive, Jean-Guy :	103, 105
Péronnet, Patrick :	42, 51
Piquion, Alexandre :	43
Pommier, Jean-Pierre :	55
Robert, Frédéric :	47
Roost, Jan van der :	55, 61, 78, 104, 121-122
Sax, Adolphe :	18-21, 24, 27, 29, 47, 145
Schwarz, Otto M. :	55, 122
Sparke, Philip :	55, 62, 78, 121-122
Séverac, Déodat de :	103, 105
Tailleferre, Germaine :	31
Villevière, Éric :	109
Wilhem :	23-24
Williams, John :	109, 115, 126, 133



## Table des matières

Remerciements.....	1
Introduction.....	5
 Partie 1 : D’hier à aujourd’hui, l’histoire de l’orchestre d’harmonie.....	11
Chapitre 1 L’histoire des orchestres d’harmonie.....	13
1.1 L’apparition des musiques militaires.....	13
1.2 La facture des instruments à vent au XIX <sup>e</sup> siècle et la réorganisation de 1845....	17
1.3 Le modèle de l’orchestre militaire français dans la deuxième moitié du XIX <sup>e</sup> siècle.....	20
1.4 Les musiques civiles au XIX <sup>e</sup> siècle.....	23
1.5 Le répertoire des orchestres à vent jusqu’à la Seconde Guerre mondiale.....	26
1.6 L’orchestre d’harmonie après la Seconde Guerre mondiale.....	30
Chapitre 2 La situation des orchestres d’harmonie en France au XXI <sup>e</sup> siècle et son impact sur la composition originale.....	35
2.1 Les musiciens.....	36
2.2 Fonctionnement d’un orchestre d’harmonie amateur.....	39
2.3 Les musiques institutionnelles, représentantes professionnelles.....	41
2.4 La légitimité dans le monde des orchestres d’harmonie.....	44
2.5 La nomenclature instrumentale.....	46
2.6 Les logiques esthétiques.....	49
2.7 L’édition musicale spécialisée.....	52
2.8 La composition originale pour orchestre d’harmonie.....	55
 Partie 2 : Thierry Deleruyelle, un compositeur à la recherche de proximité avec le monde amateur.....	59
Chapitre 3 Thierry Deleruyelle, un compositeur à la recherche de proximité avec le monde amateur.....	61
3.1 Biographie.....	61
3.2 Le métier de compositeur.....	62
3.3 Une adaptation au milieu amateur.....	66
3.4 Un lien puissant avec son éditeur.....	70

3.5 Instrumentation et orchestration.....	73
3.6 L'impact d'une adaptation significative sur ses compositions.....	76
Chapitre 4 Analyse d'une œuvre de Thierry Deleruyelle : <i>Compostela, the way of St James</i> .....	81
4.1 Présentation de l'œuvre.....	81
4.2 Description de l'œuvre.....	83
4.3 Analyse générale.....	88
4.4 Utilisation des instruments.....	90
4.5 Rapport avec le musicien amateur.....	93
4.6 Inscription dans le reste du monde amateur.....	96
Partie 3 : Maxine Aulio, une compositrice en quête de singularité.....	101
Chapitre 5 Maxine Aulio, une compositrice en quête de singularité.....	103
5.1 Biographie générale.....	103
5.2. Relation avec la musique d'ensembles à vent.....	105
5.3. Vision de la composition pour orchestre d'harmonie.....	107
5.4. Instrumentation et orchestration.....	111
5.5. Une recherche de sonorités particulières.....	115
5.6. Relation avec la musique amateur.....	117
5.7 Sa place dans le monde des orchestres d'harmonies.....	121
Chapitre 6 Analyse d'une œuvre de Maxine Aulio : <i>The Last Dream of the Old Oak, Op. 9</i> .....	125
6.1 Présentation de l'œuvre.....	125
6.2 Description de l'œuvre.....	128
6.3 Analyse générale.....	132
6.4 Utilisation des instruments.....	135
6.5 Rapport avec le musicien amateur.....	138
6.6 Inscription dans le reste du monde amateur.....	141
Conclusion.....	145
Annexes.....	151
Bibliographie.....	157
Webographie.....	161
Index des noms.....	162

