Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 58 (2010)

Artikel: Le basson russe : un instrument qui détonne
Autor: Bonzon, Gaël
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728097

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

Lorsqu'en 1910 le visiteur déambulait à travers les salles affectées aux arts décoratifs du « Grand Musée », comme il était baptisé alors par une population stupéfaite de sa superficie, il empruntait un parcours le conduisant des collections de tissus à celles des émaux, en passant par les céramiques jusqu'aux métaux ouvrés. Contiguë à ces derniers, la salle consacrée aux arts du bois[1] (fig. 1) où étaient notamment présentées deux vitrines aux dimensions importantes renfermant la collection d'instruments de musique réunie par Camille Galopin (Genève, 1861-1904). C'est là que dans l'une d'elles, surplombant guitares, cistre, lyre, musette, basson, flûtes traversières, cor d'appel, crécelle et clavicorde, était accroché un singulier instrument au pavillon[2] en forme de tête de dragon qui, tel un cerbère, semblait veiller, inflexible, sur les membres hétéroclites de cette famille.

Quel est donc cet instrument à la physionomie effrayante ? Quels sont ses origines, sa fonction, le contexte dans lequel il était habituellement joué, et comment expliquer sa présence, et celle d'exemples comparables, au Musée d'art et d'histoire ? Telles sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre en orientant notre recherche du point de vue de l'historien de l'art – celui du musicologue n'étant pas traité dans cet article.

La collection Camille Galopin

Lors de son allocution prononcée devant la classe d'industrie de la Société des Arts de Genève en 1911, Georges Hantz, directeur du Musée des arts décoratifs, cite le nom de Camille Galopin parmi ceux des principaux donateurs du Musée[3] : « Une collection de premier ordre aussi, c'est celle de M. Camille Galopin, instruments de musique, instruments à cordes surtout, des meilleures époques. Mme Galopin l'a également offerte en souvenir de son mari[4]. »

De fait, c'est à Sarah-Dorance Corning, qui prit le nom de Galopin en 1891, que le Musée d'art et d'histoire doit, deux ans avant son ouverture, l'entrée dans ses collections de quatre-vingt-treize instruments de musique, pièces « encore contenues dans leurs vitrines, comme les y avait placées M. Galopin[5] ».

Au cours de sa brève existence (il décède prématurément en 1904), ce dernier a en effet rassemblé des spécimens intéressants, et ce parallèlement à ses activités professionnelles dans le secteur bancaire[6]. Bien qu'aucune archive ne permette de brosser un portrait de cet amateur éclairé (sans doute musicien, du moins mélomane), ni de divulguer les circonstances de ses diverses acquisitions[7], il demeure chez Camille Galopin un goût éclectique, porté vers les instruments de musique de familles et d'origines les plus diverses, issus notamment de France, d'Italie, d'Allemagne, ou encore de Turquie, ou du Japon, et naturellement de Suisse. Profitons-en pour évoquer ici l'intérêt particulier que le collectionneur nourrissait à l'endroit des luthiers genevois du XIXe siècle, ainsi qu'en témoigne la présence de plusieurs violons de fabrication locale exposés dans la seconde vitrine, réservée aux instruments à archets.

1. Cette salle, située le long du passage Monnetier (actuel passage Burlamachi), porte le numéro 7 sur le plan du rez-de-chaussée inférieur dessiné par Marc Camoletti (Genève, 1857-1940). La frise décorative courant au haut des murs de cette salle « s'inspir[ai]t des bois ajourés propres à l'architecture vernaculaire suisse » (Ripoll 1997, p. 33).

2. Le pavillon correspond à l'extrémité évasée de certains instruments de musique à vent.

3. Ainsi que le mentionne le compte rendu de l'Administration municipale de 1908, cette collection « sera placée au Musée d'Art et d'Histoire sous la dénomination de collection Camille Galopin » (*Compte rendu 1908* 1909, p. 44).

4. Hantz 1911

5. Chavannes 1931, p. 234

6. Ces informations ont été recueillies par Jacques Deferne, président de la Fondation La Ménestrandie, à Genève.

7. Camille Galopin a-t-il acquis ces instruments sur le marché de l'art ou lors de déplacements en Suisse et à l'étranger ? De nombreux instruments proviennent par exemple du sud de l'Italie.

1. *La Salle des arts du bois*, vers 1910 | Négatif sur plaque de verre, 18 × 24 cm (MAH, Photothèque, inv. Bât. 60)

Le basson russe : un descendant du serpent

C'est précisément à ces pièces d'origine suisse qu'appartient l'objet de notre étude, ce curieux instrument au pavillon zoomorphe appelé de façon incongrue et trompeuse « basson russe », alors que seule sa forme évoque celle d'un basson et qu'aucun lien spécifique ne l'attache à la Russie[8] (fig. 2).

De fait, c'est à un musicien dénommé J. J. Régibo, joueur de serpent à la collégiale de Saint-Pierre de Lille, que revient l'invention de cet instrument, qui « se démonte en trois parties et est plus fort que le serpent ordinaire, et plus aisé à jouer ; il a la même embouchure, est du même diapason et même gamme. Il a été présenté à MM. du chapitre dans une musique à grande symphonie, et a fait l'admiration des amateurs par son effet ; ils l'ont reçu dans leur musique ordinaire. Ceux qui veulent s'en procurer peuvent s'adresser à l'auteur, rue Pétérinck, paroisse Saint-Pierre à Lille, le prix est trois louis. » Telle est la description donnée de cet article dans le *Calendrier universel musical* de 1789, dont il n'existe malheureusement pas d'exemple connu de cette époque. L'origine du basson russe trouve ainsi ses racines en France, et plus précisément parmi les « descendants » nombreux du serpent[9].

Produire des sons graves suppose, à la Renaissance, la création d'instruments de grandes dimensions, d'où la forme sinueuse du serpent rappelant celle du reptile[10], qui permet à l'instrumentiste de boucher de ses doigts les deux groupes de trois trous de jeu et de tenir son instrument plus aisément[11]. Bien qu'il soit en bois, éventuellement recouvert de cuir pour assurer sa solidité et son étanchéité, le serpent, apparu vers la fin du XVIe siècle, appartient à la famille des cuivres[12]. Il a été conçu pour accompagner les chœurs d'église, particulièrement le plain-chant grégorien, dont il renforce les basses lors des offices religieux, et par là même supplée parfaitement l'orgue dans les églises qui en sont dépourvues.

8. L'appellation « basson russe » s'applique bien souvent au XIXe siècle aux instruments à vent terminés par un pavillon à tête de dragon quels qu'ils soient. Outre le terme de « basson russe », on rencontre les dénominations françaises de « serpent-basson », « serpent droit » ou encore « ophibariton », et celle italienne de *serpentone*. En anglais, cet instrument de musique est appelé *russian bassoon* (voir GROVE 1984, p. 278).

9. Nous renvoyons le lecteur pour la question des avatars du serpent à l'article de KRIDEL 2003.

10. Déployé, cet instrument atteindrait environ 213 cm de longueur (BEVAN 1978, p. 48).

11. Au XIXe siècle, le serpent est doté de deux à huit trous supplémentaires fermés par un système de clés, qui permettent de boucher les trous les plus éloignés.

12. Considéré comme la basse du cornet à bouquin et comme l'ancêtre du tuba, le serpent comporte une embouchure comparable à celle des cuivres actuels, d'où sa classification parmi les instruments de cette famille. Pour une description plus complète du serpent, voir BEVAN 1978, pp. 47-59.

2. Hirsbrunner, facteur | *Basson russe*, Sumiswald (Berne), vers 1810-1820 | Érable, laiton, polychromie, long. totale 87,5 × long. pavillon 44 × haut. tuyau 66,5 cm, signé : «HIRSBRUNNER SUMISWALD» (MAH, inv. 9389 [don Sarah-Dorance Galopin, Pregny, 1908])

Tandis qu'en Allemagne et en Angleterre le serpent est, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, associé aux orchestres de cuivres[13] – plusieurs marches militaires, introduisant des passages pour serpent, sont alors composées –, il demeure en France lié avant tout à la musique religieuse et il faut attendre la Révolution pour qu'il sorte de son enceinte sacrée et connaisse un usage différent au sein de formations militaires.

C'est précisément au cours de cette période féconde en réformes et créations que les facteurs innovent dans la facture des instruments – les brevets d'invention se multiplient –, soutenus dans leurs recherches par la mécanisation toujours plus opérante qui se développe au cours de la première moitié du XIXe siècle[14]. Ainsi l'évolution du serpent vers un type d'instrument moins encombrant, de facture plus robuste, et plus maniable du point de vue de la technique et du jeu, s'accomplit-elle et explique-t-elle, outre l'invention du basson russe, celle de plusieurs serpents droits à la même époque et dans d'autres pays d'Europe sous des formes spécifiques, destinés à accompagner les harmonies militaires lors des défilés à pied ou à cheval[15].

Un basson russe d'origine suisse

Comme mentionné antérieurement, il n'existe aucune information relative à l'acquisition de ce basson russe. Aussi nous bornerons-nous à relever la présence d'un serpent d'église parmi les instruments réunis par Camille Galopin. Ce dernier souhaitait-il enrichir la famille des cuivres (qui représentent une part mineure de sa collection) ? Peut-être l'aspect pittoresque de l'instrument l'intéressait-il spécifiquement ? Peut-être encore était-ce sa provenance suisse ? Quelle qu'en soit la raison, ce basson russe, conservé au Musée d'art et d'histoire sous le numéro d'inventaire 9389, mérite tout son intérêt.

Bien qu'il s'agisse d'une variété de serpent[16], le basson russe, constitué ici de quatre sections, est construit sur le modèle du basson, à l'aide d'une culasse doublement percée en U dans laquelle est enserré le tuyau. Ce tuyau de perce conique en érable[17] est scindé en deux parties, ou deux branches, qui sont accolées l'une à l'autre et communiquent entre elles à la partie inférieure. À la petite branche, qui est plus étroite, s'adapte un tuyau de laiton formant une boucle, nommé bocal, dans lequel se place l'embouchure, aujourd'hui disparue. À la grande branche s'ajuste un pavillon en laiton, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, qui affecte la forme d'une tête d'animal fantastique polychrome. Les joints et la culasse sont renforcés par des bagues en laiton[18]. Également fabriquées en laiton, trois clés carrées[19] (bouchant trois trous) sont disposées l'une sur la petite branche, l'autre sur la culasse et la dernière sur la grande branche près du pavillon. Ces clés sont actionnées par les auriculaires et par le pouce gauche et permettent d'améliorer l'intonation de certaines notes.

L'instrument est pourvu de deux groupes de trois trous ouverts percés diagonalement, les doigts de la main gauche du musicien bouchant les trous supérieurs[20]. Il comporte, enfin, un anneau, dans lequel le musicien peut glisser une bande d'étoffe ou de cuir, ceinte en écharpe, pour avoir une meilleure prise de son instrument.

La distinction entre le basson russe et le basson traditionnel tient ainsi à son embouchure, et au fait qu'il appartient à la famille des cuivres, tandis que le basson se joue en soufflant dans une anche double fixée au bout d'un bocal et relève de la famille des bois. Par conséquent, la tessiture du basson russe est plus grave et forte et convient parfaitement

13. Palton 2008, p. 4

14. « *While some were straightening the serpent others were fighting for the Rights of Man* » (Bevan 1978, p. 52).

15. Parmi eux, citons le serpent Piffault, ou serpent de cavalerie (1806), le serpent Forveille (1823), l'ophimonocléide (1828), la basse trompette ou *bass-horn* inventée en 1790 par le Français Frichot, réfugié en Angleterre pendant la Révolution, ou encore le serpent droit métallique (voir Kampmann 1992 ; Kridel 2003 ; Bevan 1978, pp. 51-53).

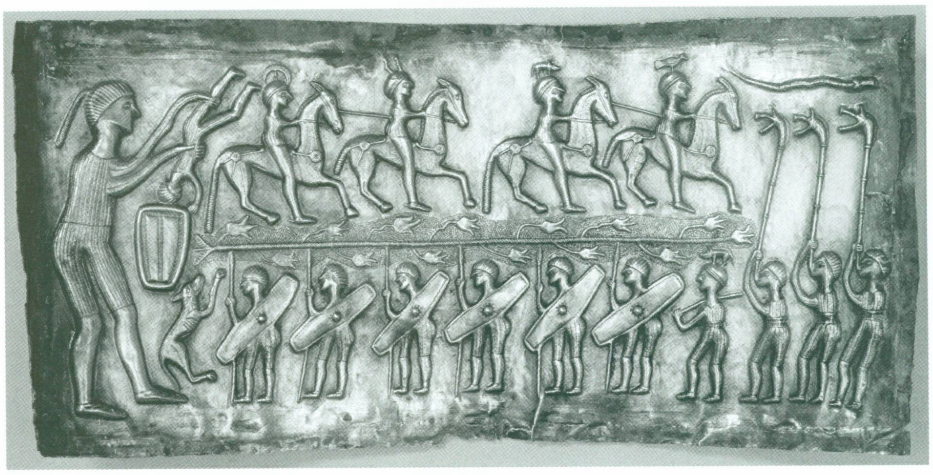
16. « La longueur du tube reste proche de celle de l'instrument original [le serpent], ce qui donne la même tessiture » (Kampmann 1992, p. 12).

17. Ce bois précieux présente ici un aspect laqué dans les tons orangés.

18. La pièce qui fait l'objet de cette étude est en relativement bon état ; ne manque que l'embouchure (dite en bassin) de l'instrument.

19. Seule la clé inférieure est montée sur un patin carré de cuir.

20. « [...] pour permettre différentes combinaisons de ventilation, les trous de la culasse communiquent tantôt avec la branche descendante, tantôt avec la branche montante, tantôt avec les deux ! (ce qui signifie que, lorsque le trou est bouché par le doigt, les deux perces restent en communication entre elles, mais le serpent n'en est plus à une aberration acoustique près !) » (Kampmann 1992, p. 14).



3. *Chaudron de Gundestrup*, trouvé dans une tourbière au Danemark, Ier siècle av. J.-C. | Argent repoussé, haut. 42 × ∅ 69 cm, poids 9 kg (Copenhague, Nationalmuseet, inv. C 6562-C 6576) | Détail de l'un des panneaux intérieurs : joueurs de carnyx (à droite)

aux répertoires des musiques militaires. Sa présence au sein des corps prussiens de musique militaire à Waterloo, en 1815, atteste bien la faveur remportée par cet instrument[21]. Il semble toutefois que, en dépit de la nationalité française de son créateur, le basson russe n'ait gagné en popularité à Paris qu'à l'issue de cette bataille[22].

Une physionomie monstrueuse

Pourvu de son pavillon en forme de tête de dragon polychrome, il est indéniable que cet instrument présente, parmi tous ses cousins issus de la famille des serpents droits, une physionomie diablement effrayante.

Bien que censée adoucir les mœurs, la musique a toujours eu une vocation belliqueuse et sa présence « [...] dans les armées remonte à la plus haute Antiquité. Vocalement, d'abord, sous forme de chœurs martiaux martelant les marches et les assauts, puis avec l'appui d'instruments du genre tambour et trompette. Il s'agissait – il s'agit toujours – d'apporter un stimulant au courage du guerrier, de coordonner ses mouvements, d'enrichir ses parades, de meubler ses moments de détente[23]. »

Si le propos n'est pas ici de retracer l'histoire de la musique militaire, nous citerons toutefois un instrument de guerre dont la physionomie et une certaine propriété technique ne sont pas sans évoquer celles du basson russe. Il s'agit du carnyx, cette trompette celtique verticale d'environ deux mètres de haut en tôle de bronze, dotée d'un pavillon perpendiculaire, généralement en forme de hure de sanglier, plus rarement d'un autre protomé animal[24] (fig. 3). Symbole guerrier, la hure du sanglier était destinée à terrifier l'adversaire dans le tumulte des combats. Ainsi la forme du carnyx rejoignait-elle sa fonction, puisque son pavillon « accentuait encore l'effet effroyable du son que l'on en tirait[25] ». Cette particularité était peut-être renforcée par la languette de bois vibrant avec l'arrivée de l'air, retrouvée sur certains spécimens, bien qu'il semble plus probable qu'elle avait simplement une fonction visuelle[26].

Avec sa gueule béante garnie de crocs, laissant jaillir une langue effilée dardée contre l'ennemi, le basson russe que nous étudions s'apparente singulièrement au carnyx. Sa tête quant à elle tient du dragon et se prolonge par un corps de serpent[27] (fig. 4). Réalisé

21. Bevan 1978, p. 51. Le musicologue viennois Michael Nagy suggère à ce propos que l'adjectif « russe » accolé à « basson » dérive peut-être de « Prusse » ; il se serait ainsi répandu dans le langage courant, détourné de son contexte initial (voir Kridel 2003, p. 3).

22. Grove 1984, p. 278

23. http://www.larousse.fr/ref/musdico/musique-militaire_169150.htm

24. En 2004, cinq carnyx ont été mis au jour sur le site archéologique de Tintignac, dans le Limousin. Quatre sont terminés par un pavillon en forme de hure de sanglier, le cinquième est pourvu d'une tête de serpent.

25. Rueger 1985, p. 9

26. Le musicologue John Purser est parvenu à reconstituer, en 1992, la réplique d'un carnyx dont le pavillon en forme de hure de sanglier avait été découvert en 1816 à Deskford, en Écosse. Le tubiste écossais John Kenny put jouer de cet instrument « pouvant produire un registre sonore très vaste allant de très légers sifflements jusqu'à des grondements effroyables » (voir http://druuidiacto.forumculture.net/histoire-archeologie-f6/carnyx-decouvertes-archeologiques-reconstitutions-t189.htm).

27. Le dragon, doté généralement d'ailes, de griffes et d'une queue de serpent, est représenté ici de manière contractée, le corps reptilien prolongeant immédiatement la tête du dragon.

4 (à gauche). Hirsbrunner, facteur | *Basson russe*, Sumiswald (Berne), vers 1810-1820 | Laiton, polychromie, long. pavillon 44 cm (MAH, inv. 9389 [don Sarah-Dorance Galopin, Pregny, 1908]) | Détail du pavillon

5 (à droite). Duarry, facteur | *Buccin en Sib*, Barcelone, 1850 | Laiton, polychromie, long. totale 112 cm, signé : « DUARRY RAMBLA DE S^TA^ MONICA EN BARCELONA 1850 » (MAH, inv. IM 496)

6 (à gauche). Sautermeister & Müller, facteurs | *Basson russe*, Lyon, vers 1830 | Érable, laiton, polychromie, long. totale 98 cm (Vermillion [South Dakota], National Music Museum, inv. NMM 2889)

7 (à droite). Rudolf Seelhoffer (1793-1845), facteur | *Basson russe*, Berne, vers 1850 | Bois, laiton, polychromie, long. pavillon 53,5 cm, signé : «SEELHOFFER» (MAH, inv. N 497 [don Hippolyte Jean Gosse, Genève, 1884]) | Détail du pavillon

en laiton, ce pavillon est recouvert sur toute sa surface extérieure d'une couche de peinture noire émaillée, tandis que seules quelques touches dorées soulignent les yeux, les naseaux, le pourtour de la gueule et des crocs (serrés et aiguisés devant, larges et carrés sur les côtés) et rehaussent de lignes sinueuses décoratives la partie saillante de la tête, ainsi que la gorge. Des écailles gris-vert, distribuées par touches fines, garnissent son corps. Enfin, l'expression effrayante de cette créature fantastique est renforcée par le rouge criard couvrant les parois internes de sa gueule, ainsi que par sa langue de laiton fixée au fond de la gorge, simulant le mouvement ondulatoire d'une flamme.

Tout en s'ingéniant à donner des formes nouvelles au serpent pour lui offrir une meilleure prise en main[28], les facteurs ont ainsi également déployé force imagination dans l'iconographie de ces pavillons, qui n'étaient de loin pas tous destinés à rehausser des bassons russes, mais d'autres cuivres également, tel le buccin, cette basse de trompette à coulisse ainsi nommée sous l'Empire[29] (fig. 5).

Si la physionomie générale du monstre demeure relativement semblable d'un instrument à l'autre, de même que l'emploi des teintes vert dragon, noire, dorée et rouge – couleurs rappelant la livrée impériale des tambours, trompettes et musiciens[30] régularisée à partir de 1812[31] –, l'évasement de la gueule diffère fortement, de même que le soin apporté aux décors et au travail de ciselure.

Le pavillon ornant le basson russe réalisé vers 1830 par Sautermeister & Müller, à Lyon[32] (fig. 6), présente, par exemple, une facture particulièrement soignée et témoigne, malgré sa datation tardive, du style Empire (dorure, palmette, laurier). D'autres exemples, plus modestes, révèlent un certain régionalisme, tel ce pavillon en bois conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève sous le numéro d'inventaire N 497 (fig. 7). Signée du facteur bernois Rudolf Seelhoffer (1793-1845), qui exerçait sa profession au milieu du XIXe siècle, la créature ornant l'instrument est pourvue d'yeux énormes et globuleux, offrant un regard à la fois menaçant et perçant, renforcé par la présence d'une flèche peinte

28. «La forme du serpent fait qu'il est très malaisé à jouer tout en marchant et en défilant, l'instrument étant écarté du corps et ne disposant pas de cordon de soutien» (Kampmann 1992, p. 11).

29. Tenant son nom de la *buccina* romaine de forme recourbée, le buccin n'est autre que le trombone du XVIIIe siècle. Au Moyen Âge, cet instrument correspond à une basse de trompette sans coulisse et porte différents noms, parmi lesquels ceux de buccin, basse trompette ou encore saquebute (sacquebute). Le terme buccin est repris au XIXe siècle pour désigner un trombone d'orchestre militaire dont le pavillon adopte la forme d'une tête d'animal.

8. Hirsbrunner, facteur | *Pavillon de trombone*, Sumiswald (Berne), vers 1800 | Érable, laiton, polychromie, long. totale 53 cm, signé : «HIRSBRUNNER A SUMISWALD» (MAH, inv. IM 315 [don Sarah-Dorance Galopin, Pregny, 1908])

en or sur le haut du crâne et pointée vers le museau de l'animal. Le reptilien, caparaçonné d'écailles, semble porter une armure de plates et laisse découvrir des crocs acérés et fourchus.

Un pavillon, correspondant celui-ci à un trombone, figure également parmi les collections du Musée d'art et d'histoire et se révèle être une pièce comparative intéressante puisqu'elle porte le même nom de facteur que l'objet de notre étude et témoigne d'un savoir-faire identique[33] (fig. 8) : contours de la tête, évasement de la gueule, polychromie et rehauts décoratifs, toutes ces caractéristiques sont quasiment similaires sur les deux pavillons. On peut supposer que les deux contre-formes initiales sculptées en bois (moitiés supérieure et inférieure de la tête de dragon, soudées ensemble de part et d'autre de la gueule[34]), sur lesquelles étaient mises en forme les feuilles de métal à l'aide d'un marteau à rétreindre, ont dû servir de modèles, à quelques variantes près[35], à d'autres archétypes destinés à des cuivres divers ou réalisés à différentes époques. Quoi qu'il en soit, ces têtes de dragon témoignent d'une véritable marque de fabrique – fabrique d'ailleurs toujours en activité de nos jours et qui plus est de renommée internationale.

La dynastie Hirsbrunner[36]

Quelle est donc cette dynastie, reine dans la facture des instruments à vent ? Il s'agit de la famille Hirsbrunner, originaire de Sumiswald, commune suisse du canton de Berne, située dans le district de Trachselwald. Le premier de cette lignée de facteurs est Christian Hirsbrunner, né en 1748, qui se lance dans la fabrication d'instruments à vent, tels que picolos, flûtes traversières, clarinettes, hautbois et bassons. Paysan de son état, il a dû probablement développer cette activité comme gagne-pain durant les longs mois d'hiver, comme d'autres par exemple réalisaient des rouets[37]. Ses trois fils poursuivent cette entreprise avec

30. Il est important de différencier la musique régimentaire, composée d'hommes appelés «gagistes», des tambours ou trompettes qui sont des soldats à part entière et ne sont par là même pas considérés comme musiciens.

31. «En fait, la livrée vert dragon agrémentée d'un galon vert bordé de rouge et comportant des carrés jonquille sur lesquels étaient brodés l'aigle ou le "N", alternativement, ne fut portée qu'en 1813» (voir http://www.napoleon.org/FR/salle_lecture/articles/files/musique_militaire_le_Consulat.asp).

32. Vermillion (South Dakota), National Music Museum, inv. NMM 2889. François Antoine Sautermeister († 1830) est actif à Lyon entre 1809 et 1830, date à laquelle «sa femme et son neveu prennent la succession sous le nom de Sautermeister & Müller» (voir http://mediatheque.cite-musique.fr).

33. Il s'agit de la pièce inventoriée IM 315. D'après la signature «HIRSBRUNNER A SUMISWALD», ce pavillon doit être antérieur à celui que nous étudions (voir Kälin 2002, p. 44).

34. Une soudure, quasi invisible sous la couche de peinture, montre le profil crénelé des deux feuilles, qui s'imbriquent l'une dans l'autre, renforçant ainsi leur jonction. Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Denise Witschard, restauratrice au laboratoire du Musée d'art et d'histoire, de nous avoir éclairée sur ces questions techniques.

35. Le travail de finition, consistant à repousser, à ciseler ou encore à limer le métal (c'est le cas des dents de l'animal, par exemple), diffère naturellement d'une pièce à l'autre.

36. Nous adressons toute notre reconnaissance à Sabine Sille, restauratrice textile indépendante et partiellement employée à l'Historisches Museum de Bâle, pour nous avoir transmis certains articles conservés dans cette institution.

37. Nous tenons à remercier vivement Peter Christian Hirsbrunner des anecdotes et informations qu'il a bien voulu nous rapporter à l'occasion de notre venue en mars 2009 à Sumiswald. Nous voulons également lui témoigner notre gratitude pour la visite passionnante qu'il nous a proposée de la fabrique Hirsbrunner.

9. Lucien Rousselot (1900-1992) | *Zurich 1818-1837. Musiciens, Tambour-major, Fusiliers* | Reproduction d'après PETITMERMET/ROUSSELOT 1976, pl. 5

succès jusqu'à l'occupation, entre 1798 et 1803, des troupes françaises sur le territoire suisse[38]. Vivement intrigués par les cuivres que transportent les musiciens militaires français stationnés à Sumiswald, alors district de l'Emmental inférieur, les trois frères implantent, à partir de 1800, une manufacture spécialisée dans la facture des bois[39] et des cuivres, puis uniquement des instruments en cuivre à partir de 1848. Les générations suivantes reprennent le flambeau, apportant chacune sa pierre à cette entreprise familiale par des perfectionnements techniques sophistiqués[40]. Sous la direction de Peter Arnold Hirsbrunner (né en 1925) et de son fils Peter Christian Hirsbrunner (né en 1954), directeur actuel, la fabrique a prospéré et atteint une notoriété internationale. Depuis les années 1970, les plus grands musiciens s'y fournissent en tubas, trompettes et euphoniums fabriqués avec un amour du métier et un savoir-faire empreints de tradition.

Marque de fabrique

Il est souvent d'usage chez les facteurs de cuivres de créer, en guise de marque personnelle, un jeu de mots formé à partir de leur nom[41]. Dans le cas des Hirsbrunner, la présence d'un cerf bondissant est usuelle, *Hirsch* désignant précisément le cerf en allemand et *Brunnen*, le puits. Cette estampille est celle que l'on rencontre sur les instruments fabriqués actuellement par l'entreprise Hirsbrunner et c'était celle-là même qui constituait, semble-t-il, la marque des plus anciens instruments à vent[42]. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, il semble également courant chez les facteurs de cuivres d'apposer, outre leur marque, leur nom sur leur instrument, ainsi que le lieu de fabrication de ce dernier, comme en témoigne le basson russe que nous étudions. Écrite en lettres majuscules, l'estampille marquée au fer apparaît en trois endroits (sur la grande et la petite branches, ainsi qu'au niveau de la culasse) : deux étoiles, situées l'une au sommet, l'autre au bas, encadrent la signature « HIRSBRUNNER SUMISWALD », s'inscrivant sur deux lignes convexes et dominée par un motif de lyre. Cette estampille ne nous renseigne pas sur la datation exacte de facture de notre basson russe. Toutefois, elle correspond bien aux années qui ont suivi l'occupation de Sumiswald par les troupes napoléoniennes.

La musique militaire et les bandes turques

Il est opportun de rappeler que la Révolution et ses fêtes patriotiques ont permis à la musique militaire[43] de bénéficier d'un souffle nouveau grâce à l'emploi d'un grand nombre d'instruments à vent et celui d'une importante percussion. De fait, c'est à Bernard Sarrette (Bordeaux, 1765 – Paris, 1858), capitaine d'état-major de la garde nationale, chargé notamment du commandement des musiciens, que l'on doit la création, en 1790, d'un corps de musique destiné à soutenir les idées révolutionnaires et adoptant l'instrumentation d'une musique turque[44]. Qu'entend-on par cette appellation, ou celle indifféremment employée de « musique des janissaires[45] » ? Il s'agit des ensembles instrumentaux turcs découverts par l'Occident lors des guerres austro-turques auxquels les différentes cours européennes se sont ralliées vers 1770, se dotant ainsi, outre leurs instruments à vent existants[46], d'une percussion composée d'une grosse caisse, d'une paire de cymbales, d'un triangle et d'un chapeau chinois[47].

Bien que ces musiques turques aient, avant même la venue des troupes révolutionnaires françaises en 1798, déjà pénétré le territoire suisse où elles suscitent un grand engouement[48] (fig. 9), il est difficile de savoir dans quelle mesure l'Emmental est concerné par

38. Rappelons que sous la tutelle française, la Confédération devient la République helvétique (1798-1803), un État moderne avec un gouvernement centralisé.

39. Le Musée d'art et d'histoire possède dans ses collections plusieurs instruments de la famille des vents signés Hirsbrunner (estampille identique sur chaque pièce) et datant probablement de cette époque : un basson (inv. IM 158), une flûte traversière (inv. IM 272), ainsi qu'une basse de cor (inv. IM 162).

40. Voir KÄLIN 2002, pp. 44-47, et http://www.hirsbrunner.com

41. LANGWILL 1972, p. 228

42. Les armes de la famille portent également un cerf près d'un puits ou d'une source (voir http://www.hirsbrunner.com).

43. Aux fifres et tambours présents jusque-là à la tête des armées sont venus s'ajouter les hautbois, sous Louis XIII, puis les bassons, les flûtes et les timbales sous Louis XIV.

ce phénomène. Ce que l'on sait assurément, en revanche, c'est qu'il y a une vraie tradition musicale à Sumiswald, puisqu'il existe déjà à la fin du XVIIIe siècle, outre la facture ancienne d'orgues et celle d'instruments à vent, des cercles de musique et de lecture, qui rassemblent pour l'essentiel les grands marchands et entrepreneurs de fromage et de textile du village, ainsi que ceux de Langnau et de Langenthal[49]. Toujours est-il que le stationnement des troupes françaises à Sumiswald a dû renforcer cet intérêt auprès des autochtones sinon pour ce type d'instrumentation nouvelle, du moins pour la rutilance des cuivres et leur sonorité profonde.

On peut aussi aisément imaginer la curiosité des frères Hirsbrunner devant la présence de certains pavillons zoomorphes. Outre les bassons et les buccins, mentionnés comme pourvus d'une tête d'un animal qui se devait d'être « aussi effrayant que possible, serpent, chimère, dragon[50] », on sait effectivement que les régiments d'infanterie comptent alors dans leurs rangs de musiciens (au troisième, pour être exact) deux serpents, deux trombones, deux cors – lesquels sont « munis de pavillons en forme de gueule de monstres [...] en cuivre peint ou émaillés de couleurs vives[51] » – et enfin une trompette[52]. Chacune de ces têtes « variant de détails, de couleurs, de formes, faisaient que chaque instrument devenait une pièce unique[53] ».

Ce goût prononcé pour les têtes terrifiantes d'animal dans l'ornementation des instruments à vent remonte à des temps reculés, ainsi qu'il l'a été évoqué avec le carnyx. À l'encontre d'autres instruments de musique, comme les violes de gambe dont la volute est sculptée d'une tête anthropomorphe avenante et gracieuse, les instruments à vent sont ornés le plus souvent « de personnages fantastiques, de monstres, d'horreurs ou tout au moins de créatures de fable sans âme, bannies par le christianisme. N'est-on pas là en présence de préjugés datant de l'Antiquité où les instruments à vent étaient considérés comme profanes et sensuels[54] ? » Luther (1483-1546) qualifiait tout son dissonant comme l'œuvre du diable. Selon le réformateur, la « musique infernale », qui incite à la lascivité, était précisément celle composée d'instruments à vent, mais également à percussion.

La présence de têtes monstrueuses sur des instruments à vent ne doit pas étonner, même au XIXe siècle. S'ils ne revêtent certainement plus cette connotation luxurieuse, il va de soi que le son grave et menaçant des cuivres, dans un contexte martial, convient parfaitement à l'aspect belliqueux de ces pavillons[55], auxquels il est peut-être attribué une vertu apotropaïque, visant à détourner les influences maléfiques ?

Quoi qu'il en soit, et spécifiquement à cette époque glorieuse du Consulat (1799-1804) et du Premier Empire (1804-1814 et 1815), ces têtes zoomorphes émaillées ajoutent à la pompe des troupes et augmentent leur prestige. À l'instar des janissaires qui se signalaient par une musique rythmée et forte, et par leurs costumes chamarrés, les armées napoléoniennes offrent un apparat tout aussi spectaculaire, que décrit d'ailleurs parfaitement Georges Kastner, témoin oculaire de ce panache : « Ces mille couleurs éclatantes qui chatoient au regard, ce cliquetis d'armes brillantes qui frappe l'oreille, cette musique belliqueuse qui s'empare des sens, et, dans sa mâle impression, semble défier l'ennemi et chanter la victoire, tout cela n'est-il pas fait pour éblouir, subjuguer[56] ? »

Bonaparte est connu pour avoir été plutôt dénué de sensibilité musicale[57], mais pour apprécier en revanche la musique militaire ; or, il apparaît qu'il ne l'aimait guère et qu'il détestait le son de la trompette[58]. « Comme tous les souverains et hommes de guerre, Napoléon connaissait l'action de la musique[59] », celle-ci relevant naturellement de la

44. En 1792, Sarrette obtient l'autorisation de créer une école de musique militaire destinée à alimenter les corps de musique de la République. C'est d'abord l'École de musique de la garde nationale (1792), puis l'Institut national de musique (1793) et, enfin, le Conservatoire national supérieur de musique de Paris, fondé par la Convention le 16 thermidor an III (3 août 1795) ; voir CHASSAIN-DOLLIOU 1995, pp. 11-21.

45. Les janissaires constituaient une troupe d'élite de l'infanterie ottomane aux XIVe et XVIe siècles, placée sous le commandement direct du Sultan.

46. « [...] deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors et deux trompettes » (STOLARSKI 2003, p. 12)

47. Le chapeau chinois consiste en un pavillon de cuivre surmonté d'un croissant et d'autres ornements et d'où pendent des clochettes. Il est fixé au haut d'une hampe que le musicien agite pour donner la cadence de la musique.

48. Voir BIBER 1995, p. 31

49. Voir http://hls-dhs-dss.ch/textes/f/F7383-3-16.php

50. Voir http://www.napoleon.org/FR/salle_lecture/articles/files/musique_militaire_le_Consulat.asp

51. Voir http://gustave.club.fr/Musiques/instruments.pdf

52. Il s'agit là d'une combinaison, parmi plusieurs, de musique militaire datant du Consulat et de l'Empire, la plus courante probablement (voir KASTNER 1873, pp. 170-171).

53. Voir plus haut, note 50

54. RUEGER 1985, p. 128

55. Le musicien choisissait-il l'orientation du pavillon pour renvoyer le son dans une direction ou une autre ?

56. KASTNER 1873, p. 185

57. Napoléon Bonaparte avait certes des goûts limités en matière de musique, mais goûtait, semble-t-il, la musique italienne (voir http://www.napoleon.org/FR/salle_lecture/articles/files/musique_militaire_le_Consulat.asp).

58. KASTNER 1873, p. 172, note 57

59. *Ibid.*, note 58

science militaire (transmission des ordres et envoi des signaux d'ordonnance), mais contribuant également à soutenir l'effort du soldat dans sa marche et à signaler à l'attention des populations civiles le passage du régiment. Les pavillons zoomorphes, à fois menaçants et clinquants, ornant certains cuivres trouvaient décidément leur place au sein de ces parades éclatantes et répondaient par ailleurs au style Empire, fruit du goût personnel de l'empereur.

De fait, notre instrument de musique, par exemple, présente plusieurs éléments qui évoquent la symbolique impériale et rappellent, dans le choix des matériaux, le développement des arts décoratifs à cette période. Ainsi, le recours à l'érable, bois indigène recommandé après le blocus de 1806 ; la juxtaposition du bois et du laiton, qui évoque, dans le mobilier, celle du bois et des bronzes dorés ; la figure de l'animal qui, bien que ne correspondant ni à l'aigle ni à l'abeille, mais bien au dragon, s'oppose à la fleur de lys royale et symbolise la force et la puissance ; la courbure du bocal figurant celle du col du cygne[60] ; les motifs de la feuille de laurier, auxquels s'apparentent les rehauts dorés ornant la gueule du dragon ; ceux également de la lyre et de l'étoile présents dans la signature et, finalement, le choix des teintes[61].

Relevons enfin, et surtout, que les arts décoratifs s'inscrivent à cette époque dans un contexte profondément influencé par l'antique et que certains instruments de musique, tels le piano ou la guitare-lyre, ont naturellement « adopté les formes et les décors inspirés des époques classiques[62] ». Il se pourrait également, selon toute vraisemblance, que le buccin[63] comme le basson russe découlent de cette mode romaine. Leurs pavillons respectifs ne rappellent-ils pas en effet certains motifs grotesques véhiculés par les recueils d'ornements antiques dans lesquels puisent alors les décorateurs, architectes et facteurs[64] ?

Ainsi l'incursion des troupes françaises sur le sol helvétique aura-t-elle non seulement développé ces harmonies constituées de cuivres et de bois (appelées toutes « musique militaire » en dépit de la fonction uniquement civile de certaines[65]), mais introduit encore des instruments présentant des formes insolites ou des instruments nouveaux, tels que le chapeau chinois. Elle aura également permis l'éclosion – particulièrement sous la Médiation (1803-1814), mais également tout au long du XIXe siècle – de nombreuses sociétés philanthropiques, sportives ou musicales, parmi lesquelles la Société helvétique de musique, fondée à Lucerne en 1808, ou encore, en 1849, la Société musicale de Sumiswald (*Musikgesellschaft Sumiswald*), dont Hansulrich Hirsbrunner (1811-1885) se trouve être l'un des membres fondateurs[66].

Ainsi qu'en témoigne un document photographique de l'époque (fig. 10), ce corps de musique n'est plus composé que de cuivres et de percussion (le chapeau chinois figurant en bonne place). De fait, l'absence de bois s'explique par une découverte révolutionnaire : celle du mécanisme à pistons[67], qui permet désormais à tous les cuivres de produire les douze sons de la gamme chromatique, et non pas uniquement certaines notes de l'échelle harmonique. Ces instruments perfectionnés, bientôt rejoints par la famille des saxhorns[68] (fig. 11), suscitent un tel enthousiasme qu'ils éclipsent rapidement les harmonies au profit des fanfares militaires et civiles : « Sur le territoire suisse, l'engouement pour les pistons débuta dès les années 1830 dans les cantons de Berne et d'Argovie qui décidèrent de créer des fanfares de bataillons de 16 musiciens constituées de 12 trompettes sopranos et 4 trompettes basses[69]. » La facture d'instruments en cuivre se développe dès lors pour devenir une industrie indépendante et prospère.

60. Sous le Premier Empire, un langage empreint de séduction fleurit parallèlement au vocabulaire militaire, inspiré des récits mythologiques, des amours des dieux et de l'Antiquité : « L'histoire de Léda aimée par Zeus qui s'était transformé en cygne pour la séduire, est à l'origine de la représentation de cet oiseau » (voir http://www.napoleon.org/fr/TemplatePrint/article.asp?idPage=469477).

61. Voir plus haut, note 31

62. *L'Aigle et le papillon* 2007, p. 133

63. Voir plus haut, note 29

64. Citons par exemple les gravures de Piranèse tirées des *Diverse maniere d'adornare i cammini* [...], parues à Rome en 1769 (voir *L'Aigle et le papillon* 2007, p. 49).

65. *Pouvoirs et société* 2005, p. 461

66. Cette société musicale, au sein de laquelle Peter Christian Hirsbrunner exerce ses talents de trompettiste (ES-Alto Horn), est de nos jours encore très active (voir http://www.mgsumiswald.ch).

67. L'année 1813 marque l'invention du système de pistons par le facteur berlinois Friedrich Blühmel et celle de 1814, son développement grâce à Heinrich Stoelzel qui l'applique au cor.

68. Adolphe Sax (1814-1894) va « démontre[r] que le timbre est déterminé, non pas par la nature du matériau, mais par les proportions données à la "colonne d'air". En 1843, il présente un brevet pour son "nouveau système chromatique" » (voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Saxhorn).

69. Stolarski 2003, p. 19

10 (à gauche). Photographe anonyme | *Musikgesellschaft Sumiswald*, Sumiswald (Berne), vers 1850 ? (Sumiswald, archives Hirsbrunner & Co)

11 (à droite). Charles Giraud (1819-1892) | *M. SAX CHEF DE LA FANFARE DE L'OPÉRA (49)*, Paris, 1849 | Lithographie rehaussée à l'aquarelle, 23 × 15 cm (sans cadre) (MAH, inv. IM 430)

Voilà qui explique pourquoi la fabrique Hirsbrunner produit, à partir de 1848, uniquement des instruments de cuivre[70], et qui éclaire également sur le sort du basson russe, progressivement écarté. Malgré son pavillon de laiton qui tend à donner au son plus de force et de portée, le basson russe fait figure, selon les mots de Georges Kastner, d'« instrument bâtard totalement dépourvu de caractère, et n'ayant aucune des qualités propres aux instruments en bois, ni aucune de celles qui distinguent les instruments en cuivre[71] ». Même si l'ophicléide[72], tout en métal et doté de neuf, puis douze clés pour améliorer l'émission de certaines notes, a peu à peu remplacé le basson russe, « [l]a victoire [de l'ophicléide] a été elle aussi de courte durée, les pistons devant finalement s'imposer pour tous les instruments à embouchure[73] ».

Ce phénomène aura ainsi sonné le glas de cette famille nombreuse de serpents droits que les facteurs se sont ingéniés à perfectionner au cours de cette période marquée par la Révolution française. Il en est ainsi des innovations : certaines sont heureuses et subsistent, d'autres ne trouvent qu'une application momentanée et doivent céder leur place devant de nouveaux perfectionnements ou en raison des circonstances. Si le sort a été capricieux pour les bassons russes, qui par conséquent ont trouvé refuge dans les musées, il ne l'aura du moins pas été pour la facture Hirsbrunner. Au fil des époques, et aujourd'hui encore, les différentes personnalités qui l'ont dirigée se sont distinguées comme des constructeurs habiles et des novateurs sérieux.

70. En fait, rares sont les facteurs à fabriquer les deux types d'instruments, les procédés de travail et l'outillage étant fort différents.

71. Kastner 1873, p. 297, note (1)

72. Le facteur parisien Jean Hilaire Asté, plus communément appelé Halary, est le père de l'ophicléide, ce serpent droit muni de clés, inventé en 1817. Cet instrument se caractérise par une colonne d'air de type évasé, formant un U, et comporte une embouchure en bassin.

73. Kampmann 1992, p. 11

Bibliographie

L'Aigle et le papillon 2007 — Odile Nouvel-Kammerer (dir.), *L'Aigle et le papillon · Symboles des pouvoirs sous Napoléon, 1800-1815*, catalogue d'exposition, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 16 juin – 16 septembre 2007, Boston, Museum of Fine Arts, 21 octobre 2007 – 27 janvier 2008, Paris, Musée des arts décoratifs, 2 avril – 5 octobre 2008, Paris 2007

Bevan 1978 — Clifford Bevan, *The Tuba Family*, Londres 1978

Biber 1995 — Walter Biber, *Von der Bläsermusik zum Blasorchester. Geschichte der Militärmusik und Blasmusik in der Schweiz*, Lucerne 1995

Chassain-Dolliou 1995 — Laetitia Chassain-Dolliou, *Le Conservatoire de Paris ou Les Voies de la création*, Paris 1995

Chavannes 1931 — R. Chavannes, « Catalogue descriptif des instruments de musique à cordes frottées ou pincées du Musée d'art et d'histoire », *Genava*, IX, 1931, pp. 234-254

Compte rendu 1908 1909 — *Compte rendu de l'Administration municipale pendant l'année 1908, présenté au Conseil municipal par le Conseil administratif en juin 1909*, Genève 1909

Grove 1984 — George Grove, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Londres 1984 (1re édition en quatre volumes, Londres 1878, 1880, 1883, 1899)

Hantz 1911 — Georges Hantz, « Le Musée des arts décoratifs au nouveau Musée de Genève », *La Revue polytechnique et le moniteur de l'industrie*, 282, 1911, pp. 59-60

Kälin 2002 — Walter R. Kälin, *Die Blasinstrumente in der Schweiz, Hersteller und Händler vom 16. Jahrhundert bis Ende des 20. Jahrhunderts*, Zurich 2002

Kampmann 1992 — Bruno Kampmann, « Évolution en France des basses à embouchure au début du XIXe siècle », *Larigot*, 11, septembre 1992, pp. 11-14

Kastner 1873 — Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris 1873 (1re édition 1848)

Kridel 2003 — Craig Kridel, « Questions & Answers : Bass Horn and Russian Bassoons », *ITEA Journal (International Tuba-Euphonium Association)*, volume 30, no 4, 2003, pp. 1-3

Langwill 1972 — Lindesay G. Langwill, *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*, Édimbourg 1977

Palton 2008 — George Palton, *The History and Development of the Tuba*, s.l. 2008

Petitmermet/Rousselot 1976 — Roland Petitmermet, Lucien Rousselot, *Schweizer Uniformen, 1700-1850 / Uniformes suisses, 1700-1850*, Berne 1976

Pouvoirs et société 2005 — Pierre-Alain Stolarski, « Les origines du Corps de musique de la Ville de Bulle », *Pouvoirs et société à Fribourg sous la Médiation (1803-1814) / Staat und Gesellschaft in Freiburg zur Mediationszeit (1803-1814)*, actes du colloque de Fribourg, 11 octobre 2003, Fribourg 2005, pp. 449-463

Ripoll 1997 — David Ripoll, *Musée d'art et d'histoire. Rue Charles-Galland 2 – Genève · Étude historique*, Genève 1997

Rueger 1985 — Christoph Rueger, *Les Instruments de musique et leur décoration : trésors de la culture européenne*, Leipzig 1985

Stolarski 2003 — Pierre-Alain Stolarski, *Une harmonie dans la cité*, Bulle 2003

Crédits des illustrations

Copenhague, Nationalmuseet, John Lee, fig. 3 | © Hirsbrunner, Sumiswald, fig. 10 | © Historisches Verein des Kantons Bern, fig. 9 | MAH, William F. Aubert (attr.), fig. 1 | MAH, Gaël Bonzon, fig. 4 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 2, 5, 7-8, 11 | Vermillion, National Music Museum, The University of South Dakota, fig. 6

Adresse de l'auteur
Gaël Bonzon, collaboratrice scientifique, Musée d'art et d'histoire, collections d'arts appliqués, boulevard Émile-Jaques-Dalcroze 11, case postale 3432, CH-1211 Genève 3