

# Série 1 / BIBLIOGRAPHIE AFEEV

(avant 16 avril 2022)



1)

*Autriche*

**GASCHE David**

*La musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760-1820)*

Thèse sous la direction de Laurine Quetin et de Herbert Seifert soutenue le 11 décembre 2009 pour obtenir le grade de Docteur de l'université François Rabelais (Tours) Musique et Musicologie

Consultable sur :

[http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2009/david.gasche\\_0000.pdf](http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2009/david.gasche_0000.pdf)

## **Résumé**

La musique de circonstance pour Harmoniemusik est un phénomène à la fois politique, social, esthétique et musical. La période de 1760 à 1820 correspond à un moment particulier de l'histoire où Vienne et son empire connaissent de nombreux bouleversements.

Les réformes de l’Aufklärung entreprises par l’empereur Joseph II, les guerres napoléoniennes et la restauration d’un pouvoir conservateur par Franz II/I après 1815, jouent un rôle capital dans l’émancipation, le développement et l’évolution de la musique instrumentale. L’unification de l’administration de toutes les provinces au sein d’un conseil central à Vienne a pour conséquence la migration des Harmoniemusik puis l’adaptation du répertoire à l’esthétique et aux nécessités de service des citoyens. Dès les années 1760, des nobles établis essentiellement en Bohême, Moravie et Hongrie fondent un sextuor ou un octuor pour accompagner les divertissements, les dîners ou toutes autres occasions. Ducs, princes et comtes passent plusieurs mois de l’année dans la capitale autrichienne et apportent avec eux leurs traditions et leurs ensembles à vent. La musique de circonstance occupe encore une place étonnamment limitée dans la vie culturelle de la capitale mais, à partir des années 1770, ce rôle s’accroît et se diversifie.

Trois fonctions principales de la Harmoniemusik sont abordées : les concerts de Freiluftmusik donnés l’été à l’extérieur, la Tafelmusik et tout un répertoire destiné aux circonstances, qui se compose principalement de partitas, cassations, nocturni, sérénades et divertimenti. Les arrangements d’opéras, de ballets et de symphonies constituent la partie la plus abondante et la plus appréciée de la littérature pour vents. Le public se passionne pour l’opéra et cet enthousiasme suscite la création des harmonies. Celles-ci offrent la possibilité d’entendre de la musique en dehors du théâtre et prolongent ce plaisir tout au long de l’année. La Harmoniemusik reste un phénomène attaché à l’aristocratie mais de nombreuses formations sont présentes dans les auberges, les parades militaires, les divertissements de plein air et les académies. La présence de quintettes, sextuors ou octuors dans les activités religieuses et celles de la franc-maçonnerie demeure peu connue mais le timbre des instruments à vent y adopte une fonction symbolique et spirituelle. Les interactions entre la société viennoise et le répertoire permettent de comprendre sa place et ses enjeux.

Vienne s’impose comme un centre de la musique pour ensembles à vent dans les années 1780 à 1800. La ville attire compositeurs, musiciens, enseignants, facteurs d’instruments et éditeurs. Elle compte en son sein de nombreuses Harmoniemusik au service de l’empereur et de la noblesse. Ils deviennent des promoteurs de la musique pour vents en organisant des concerts, en commandant des partitions ou en engageant des instrumentistes virtuoses. L’aristocratie fixe le modèle et dicte le mode de fonctionnement. Des quintettes, sextuors et octuors se retrouvent aussi dans différents lieux de la capitale. Ces formations s’adressent à un plus large public et elles demeurent un moyen habile de diffuser la musique.

Les ouvrages de circonstance pour Harmoniemusik demeurent un genre représentatif des valeurs classiques. L’analyse de partitions musicales propose une confrontation des réponses apportées par les compositeurs sur la question du langage instrumental. L’idée musicale, le timbre et les sonorités acquièrent un rôle relativement nouveau et contribuent à la formation d’une identité. Les instruments à vent s’émancipent et se meuvent avec une autonomie peu courante à cette époque. La musique sans parole traduit une expressivité inattendue dans ce répertoire plus modeste qui se répercute dans des ouvrages plus imposants comme les opéras, ouvertures, symphonies et concertos.

## **L’auteur**

David Gasche (né en 1981) a partagé ses études entre la France et l’Autriche. Il a étudié la clarinette au Prayner Conservatorium de Vienne (Autriche) et fait un double cursus

universitaire à l'Université François Rabelais de Tours et à l'Université de Vienne. Il est docteur en musicologie depuis 2009, professeur au Lycée français de Vienne (2008-2017), professeur de clarinette à Musikinstitut Polyhymnia de Vienne et professeur à l'Université de Graz où il est responsable de la Pannonische Forschungsstelle ou Internationales Zentrum für Blasmusikforschung, centre de recherche international pour la musique d'ensembles à vent. Il est également secrétaire de l'IGEB.



David Gasche



2)

*Italie*

CATALDI Carmelo

*... E la banda passò*  
*Memorie storiche della banda musicale della città*  
*di Modica* [...Et la banda passa, Souvenirs  
historiques du groupe musical de la ville de  
Modica]

Modica, 2018,

Consultable (langue italienne) sur :

[https://www.academia.edu/39885046/\\_E\\_la\\_Banda\\_pass%C3%B2\\_Memorie\\_storiche\\_della\\_Banda\\_Musicale\\_della\\_Citt%C3%A0\\_di\\_Modica](https://www.academia.edu/39885046/_E_la_Banda_pass%C3%B2_Memorie_storiche_della_Banda_Musicale_della_Citt%C3%A0_di_Modica)

## **Présentation**

Le livre "Et la banda passa. Souvenirs historiques du groupe musical de la ville de Modica", écrit par le professeur Carmelo Cataldi (2018), est avant tout une monographie sur l'histoire de l'ensemble à vent municipal de Modica "Belluardo-Risadelli", recréé en 2015 et actuellement dirigé par le maestro Corrado Civello. Modica est un ancien duché devenu ville italienne de la province de Raguse en Sicile, dépassant aujourd'hui les 55.000 habitants, et comptant quatre ensembles à vent très actifs. Le projet réalisé durant l'année universitaire 2018 s'est transformé en un ouvrage dans lequel une petite équipe de recherche a pu retracer les origines du groupe musical de la ville datant de la première moitié du XIXe siècle et récupérer, inventorier et analyser un matériel documentaire et photographique dans une optique patrimoniale.

Les prolégomènes de ce livre permettent d'introduire une histoire synthétique des ensembles à vent (dénommé banda) en Italie. Cette partie introductive nous a semblé d'un grand intérêt. Nous proposons ici la traduction en français de cette partie de la publication de Carmelo Cataldi. Nous ne connaissons pas d'ouvrage en langue française qui puisse résumer les particularismes de l'ensemble à vent (banda) italien dans son unicité historique, sa diversité compositionnelle, ses objectifs culturels (voire culturels) et sa vivacité contemporaine.



Arturo Toscanini dirige un orchestre militaire sur un champ de bataille, pendant la Première Guerre mondiale.

La réputation des orchestres à vent italiens n'est pas à faire pour ceux qui ont la chance de pouvoir les entendre. Hélas, rares sont ces occasions en dehors de la péninsule. Une réflexion s'est imposée à nous en lisant le travail de Carmelo Cataldi, l'absence de référence à l'ensemble à vent français et ses compositeurs, hors la période initiale 1789-1865 (de la Révolution à Adolphe Sax). Il y a là un phénomène qu'il serait heureux d'analyser. Les deux mondes musicaux donnent l'impression de s'ignorer d'un côté à l'autre des Alpes alors que les influences musicales réciproques devraient tout avoir pour les rapprocher. Bien que l'ouvrage présenté et traduit soit contraint par des bornes chronologiques, il est essentiel de recentrer l'importance de l'Italie nazione della musica. Sans remonter à la plus haute Antiquité, les musiciens italiens ont conquis l'Europe par des genres musicaux qu'ils surent inventer : la sinfonia codifiée chez Claudio Monteverdi (1567-1643), la cantate, la musica sacra a cappella dont Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) reste le modèle, l'oratorio, le concerto ou l'opéra-comique. Les compositeurs italiens, s'opposant à ceux d'une école germanique ont gravé leurs noms sur la lyre d'Orphée que ce soit Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Luigi

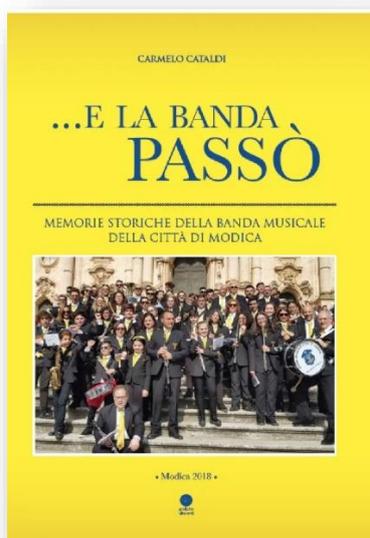
Boccherini (1743-1805), Antonio Vivaldi (ca. 1678-1741) ou Tomaso Albinoni (1671-1750). L'influence italienne trouve dans les cours d'Europe rivales l'occasion de compenser l'absence d'une Italie politique partagée alors entre l'influence autrichienne au Nord, la puissance temporelle des papes dans les Etats pontificaux du centre et l'influence française des Bourbons au Sud de la péninsule. Alors que Giovanni Battista Lulli, le Lully « français » (1632-1687) dominait la musique de cour à Versailles et créait l'opéra français, Giovanni Paisiello (1741-1816) fut le musicien officiel de la cour russe de Catherine II et Antonio Salieri (1750-1825) celui de la cour autrichienne de Vienne pour ne citer que quelques exemples. Nous n'oublierons pas non plus les nombreux musiciens italiens qui choisirent de s'installer en France aux XIXe et XXe siècles, à commencer par Gioacchino Rossini (1792-1868), Luigi Cherubini (1760-1842), Ferdinando Paër (1771-1839), ou, plus intéressant pour les ensembles à vent mais, hélas, ignorés, y compris par les ensembles à vent contemporains, Gregorio Violetta, Joseph Luigini et Eleuthère Lovreglio.

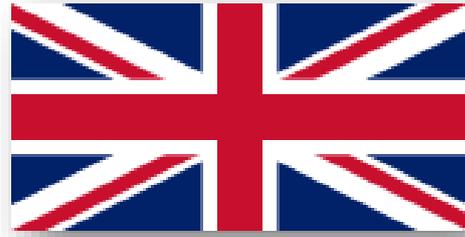
Nous devons rappeler qu'à la différence de la France, l'unité italienne est relativement tardive puisque commencée dans les années 1830 elle ne s'achève qu'en 1870. N'oublions pas encore que la Savoie et le comté de Nice ne sont rattachés à la France que depuis 1860 après avoir été temporairement annexés entre 1792 et 1814. La zone frontalière du Val d'Aoste, parfaitement bilingue, est à ce sujet exemplaire avec son Orchestre d'harmonie du Val d'Aoste sous la direction de Lino Blanchod, très proche des orchestres français tant pour sa composition instrumentale que pour ses répertoires.

Le lecteur trouvera en annexe l'article « Italie » de Jean Ritz intégré à la Monographie universelle de l'Orphéon. Cet éclairage, publié en 1910, permet une approche comparative et évolutive entre hier et aujourd'hui. Elle nous semble indispensable pour saisir l'évolution en un siècle. Enfin nous nous permettons de livrer une petite bibliographie récente d'ouvrages portant sur la banda.

Patrick Péronnet

20.02.2022





3)

HOLMAN Galvin

*Keep it in the Family – the Family Brass Bands that entertained the USA and UK in the late 19th and early 20th centuries* [Au sein de la famille : les fanfares familiales qui ont diverti les États-Unis d'Amérique et le Royaume-Uni à la fin du XIXe et au début du XXe siècle]

Consultable sur:

[https://www.researchgate.net/publication/320226222\\_Keep\\_it\\_in\\_the\\_Family\\_-\\_the\\_Family\\_Brass\\_Bands\\_that\\_entertained\\_the\\_USA\\_and\\_UK\\_in\\_the\\_late\\_19th\\_and\\_early\\_20th\\_centuries](https://www.researchgate.net/publication/320226222_Keep_it_in_the_Family_-_the_Family_Brass_Bands_that_entertained_the_USA_and_UK_in_the_late_19th_and_early_20th_centuries)

## Présentation

Les ensembles musicaux formés d'interprètes d'une même famille ne sont pas une rareté dans l'Histoire de la musique. L'exemple célèbre du trio formé par la famille Mozart à la fin du XVIIIe siècle montre parfaitement cela. Ce que Gavin Holman met en évidence dans cet article, c'est la diffusion d'une forme de modèle de groupes musicaux particuliers : les fanfares familiales entre 1870 et 1914.

Une grande part des sources collectées repose sur le statut professionnel de ces ensembles aux États-Unis d'Amérique et à un degré moindre au Royaume Uni. L'obtention d'une licence artistique permet de retracer le parcours de ces groupes familiaux. Si la collecte révèle une forte présence d'ensembles de cordes, ce que Gavin Holman met en évidence, c'est la diffusion des fanfares familiales. Ces ensembles se retrouvent dans d'autres pays, mais en absence d'un

travail de recherche à partir de registres professionnels centralisés ou de photographies, affiches et programmes, les informations les concernant sont rares.

La diffusion du modèle de la fanfare par Adolphe Sax et ses concurrents se comprend comme une forme de pratique instrumentale homogène. L'usage d'un système de pistons normé et d'une technique d'embouchure permet à l'artiste musicien, non d'aborder un instrument, mais en fait toute une famille instrumentale. L'exemple européen du groupe homogène des saxhorns ou saxotrombas montre qu'un jeune élève débute toujours sur un instrument adapté par son poids au jeune âge de l'instrumentiste : le bugle ou le cornet. Avec l'adolescence et les qualités que développe l'apprenti musicien il peut intégrer un ensemble, une fanfare et compléter au mieux les besoins de l'instrumentarium, du plus aigu (le petit bugle en mib) au plus grave (le saxhorn contrebasse en sib), la technique d'embouchure et les doigtés étant uniformes. Ceci, c'est l'histoire des fanfares et de leur formidable développement permettant une pratique instrumentale collective au plus profond des campagnes, un modèle standardisé qui fleurit entre 1850 et 1950.

L'originalité de la collecte de Gavin Holman c'est de ne s'intéresser qu'aux fanfares liées par des liens familiaux centrés soit sur un père de famille qui enseigne à sa progéniture, soit par mariage (endogamie). Cette forme d'« association » se structure sous l'autorité du père musicien sans que ses effectifs soient nombreux et permet de faire émerger une fanfare allant du sextuor au dixtuor.

Les familles nombreuses (parents, enfants, cousins directs ou indirects) contribuent à former la base de ces « bandes ». Les plus jeunes enfants sont assez souvent utilisés pour jouer des instruments à percussion, la mère de famille pouvant chanter la romance si elle est dotée d'une voix suffisante. Si la plupart de ces fanfares sont composées sur deux générations, il n'est pas rare d'en trouver reposant sur trois, du grand-père au petit-fils.

Certains groupes étaient amateurs et demeuraient résidents dans leur région. D'autres revêtaient le manteau professionnel et parcourent le pays en donnant des concerts, en participant à des spectacles, embauchés par des directeurs de cirques ou des managers de tournées ou de salles. Lors de leur vie itinérante, ils se produisent dans des lieux de divertissement urbains ou ruraux (on peut penser au saloon de Lucky Luke) hors cas particulier du cirque et de son chapiteau. Leur spectacle intègre chant, pièces avec solistes (violon notamment) danse et sketches parlés.

Au travers des 160 groupes repérés (liste en aucun cas complète ou exhaustive) nombre d'entre-eux n'ont qu'une existence éphémère et ne laissent pas une « empreinte durable dans le temps ». De par leur nature, la plupart se limitent à quelques années entre la petite enfance des enfants apprenants le temps qu'ils atteignent l'âge adulte - en supposant qu'ils obtiennent un certain succès. Moralement se pose pour nous la question de l'exploitation du travail des enfants (ou de leur exploitation), mais la remarque est parfaitement anachronique dans un XIXe siècle où les populations rurales vivent en autarcie et les migrants en quête de richesse survivent dans la longue conquête du Far-West. Exceptionnellement pour à l'époque, bien que ce phénomène soit plus commun aux États-Unis, les fanfares, de par leur nature familiale, intégraient des interprètes féminines (lire les travaux de Gavin Holman sur les fanfares féminines).

L'originalité des travaux de collecte menés par Gavin Holman c'est qu'ils fédèrent des recherches menées par de nombreux amateurs. Ce genre de recherche avec ses formes participatives, cumulatives et en arborescence, deviennent fréquentes, inspirées par les blogs et autres forum issus des pratiques d'internet. Le reproche majeur que l'on pourrait en faire est que cela ne devienne qu'un catalogue factuel et que l'étude contextuelle, sociologique, esthétique voire culturelle soit absente d'un travail qui ne peut se revendiquer comme

musicologique. Cependant cette approche éclaire un pan des pratiques instrumentales dans le Nouveau monde alors que se développe une « société du spectacle » appelée à un bel avenir pour les siècles suivants.

Patrick Péronnet

14.05.2021

## L'auteur

Gavin Holman, a une formation en informatique et en gestion des bibliothèques informatiques. Il fut responsable du développement des premiers grands systèmes numériques pour la British Library (bibliothèque nationale du Royaume-Uni possédant 170 millions de références dont environ 14 millions de livres) et en fut le responsable de l'infrastructure informatique et de la numérisation de ses nombreuses archives (3). Passionné de musique, il a produit de nombreuses recherches sur les fanfares du début des années 1800 aux années 1950. Ses travaux sont accessibles en ligne via les archives numériques de la FIOE : [www.ibew.co.uk](http://www.ibew.co.uk). La traduction simultanée de l'anglais au français est parfois aléatoire pour les travaux publiés en ligne, mais le site permet de prendre connaissance de nombreux « post », « mises à jour » et recueils de cette bibliothèque numérique, tous rédigés ou validés par Gavin Holman.



Gavin Holman



4)

HOLMAN Gavin

*Women and Brass: the female brass bands of the 19th and 20th centuries* [Femmes et cuivres: les fanfares féminines des XIXe et XXe siècles] // *Soft lips on cold metal: female brass soloists of the 19th and early 20th centuries* [Lèvres douces sur métal froid: les solistes féminines et les cuivres du 19e et début du 20e siècle].

Consultables (langue anglaise) sur :

[https://www.academia.edu/36360090/Women\\_and\\_Brass\\_the\\_female\\_brass\\_bands\\_of\\_the\\_19th\\_and\\_20th\\_centuries](https://www.academia.edu/36360090/Women_and_Brass_the_female_brass_bands_of_the_19th_and_20th_centuries)

et

[https://www.academia.edu/37518124/Soft\\_lips\\_on\\_cold\\_metal\\_female\\_brass\\_soloists\\_of\\_the\\_19th\\_and\\_early\\_20th\\_centuries](https://www.academia.edu/37518124/Soft_lips_on_cold_metal_female_brass_soloists_of_the_19th_and_early_20th_centuries)

## Présentation

De par sa nature et ses origines militaires, l'ensemble à vent fut longtemps le domaine réservé des hommes dans la pratique instrumentale.

En décembre 1864, Alphonse Sax, dit « Junior » (1822-1874), présente pour la première fois une « fanfare féminine » lors d'un concert donné au Palais de l'Industrie à Paris. C'est surtout au mois d'août 1865 que se produira en plusieurs occasions cette fanfare féminine alors dirigée par Laure Micheli, sans doute la première cheffe d'orchestre reconnue en France (1).

Si cette fanfare intrigue et fait couler beaucoup d'encre dans la presse spécialisée de l'époque c'est que cette formation musicale atypique heurte des sensibilités diverses. Une fanfare de cuivre uniquement formée de femmes, jouant un répertoire militaire, dirigée avec un talent certain par une jeune femme... il y avait de quoi retourner le landerneau musical parisien. Alphonse Sax « Junior », frère d'Adolphe et lui-même facteur d'instruments à vent, ne se contente pas de créer cette fanfare, il publie un curieux ouvrage : *Gymnastique des poumons : la musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins* (Paris, Imprimerie de Mary et Briet, 1865, 89 p.). Outre les visées hygiénistes ou basement économiques de Sax « Junior », cette intrusion du féminin dans le monde fermé du masculin n'aura pas de suite en France. Cependant, une génération plus tard, ces formations féminines fleurissent ailleurs.

Gavin Holman, chercheur original, a porté son intérêt sur ces formations féminines et les artistes féminines (solistes, cheffes ou compositrices) qui se firent nombreuses dans les pays anglo-saxons entre 1880 et 1914. Il a rédigé d'intéressants articles sur cette intrusion du féminin notamment dans « *Women and Brass: les fanfares féminines des XIXe et XXe siècles* », et dans « *Damen und Damen – artistes féminines des ensembles de cuivres itinérants de l'Empire allemand 1871-1918* ». Même si cet éclairage original est plus souvent une collecte documentaire qu'une étude musicologique, sociologique ou historique contextualisée, les matériaux cumulés au Royaume-Uni, aux États-Unis d'Amérique voire en Allemagne et au Canada donnent un éclairage intéressant sur ce fait souvent ignoré.

Si nombre de ces fanfares féminines étaient peu nombreuses en nombre d'exécutantes, ont eu une vie éphémère et furent récupérées comme « phénomène de cirque » lors des parades des cirques itinérants, dans une société à la recherche de sensationnel, de « jamais vu ou entendu ». Elles ont incontestablement ouvert la voie à une mixité qui ne connut de reconnaissance en France que dans les années 1970-1980, que ce soit dans les formations musicales d'amateurs ou les orchestres militaires professionnels. L'exemple de Sylvie Hue première clarinette-solo à l'Orchestre de la Garde républicaine, illustre cette ouverture pour les musiques institutionnelles en France. Le phénomène est devenu aujourd'hui commun pour ces « lèvres douces sur métal froid » des cuivres et les dernières barrières mentales s'effondrent les unes après les autres (2), ce dont il faut se réjouir.

La lecture de cet article de Gavin Holman nous semble des plus intéressante sous cet aspect genré, alors que les sociétés occidentales, oublieuses ou peu éclairées, sont parfois enclines à revendiquer un machisme malsain, rétrograde voire réactionnaire à l'égard de l'évolution de la cause des femmes.

Patrick Péronnet

(1) PÉRONNET Patrick, *Les Dames de la fanfare, Alphonse Sax « junior », Laure Micheli et l'orchestre féminin*, (dans le cadre de l'axe de recherche « Musiciens, musiciennes, études de genre » de l'IREMus, à paraître).

(2) Citons pour mémoire quelques faits marquants. En 2002 Pascale Jeandroz prend la direction du Chœur de l'Armée Française à la Garde républicaine avant d'être nommée cheffe-adjointe de la Musique des Gardiens de la Paix (2007-2011). Depuis 2007, Aurore Tillac est chef du Chœur de l'Armée Française. En 2017, Sandra Ansanay-Alex fut la première femme à accéder à un poste de cheffe de musique dans l'armée française (musique des Transmissions basée à Rennes).

## L'auteur

**Gavin Holman**, a une formation en informatique et en gestion des bibliothèques informatiques. Il fut responsable du développement des premiers grands systèmes numériques pour la British Library (bibliothèque nationale du Royaume-Uni possédant 170 millions de références dont environ 14 millions de livres) et en fut le responsable de l'infrastructure informatique et de la numérisation de ses nombreuses archives (3). Passionné de musique, il a produit de nombreuses recherches sur les fanfares du début des années 1800 aux années 1950. Ses travaux sont accessibles en ligne via les archives numériques de la FIOE : [www.ibew.co.uk](http://www.ibew.co.uk). La traduction simultanée de l'anglais au français est parfois aléatoire pour les travaux publiés en ligne, mais le site permet de prendre connaissance de nombreux « post », « mises à jour » et recueils de cette bibliothèque numérique, tous rédigés ou validés par Gavin Holman.



Gavin Holman

## Résumé

De la fin des années 1800 et au début des années 1900, il y eut de plus en plus de femmes participant à la vie musicale du monde occidental. Qu'elles soient solistes, membres de groupes familiaux, d'orchestres symphoniques amateurs ou professionnels, de fanfares ou d'harmonie, ces femmes musiciennes ont gagné leur place dans l'histoire – une place qui a été largement négligée ou moquée au profit de leurs homologues masculins.

Cependant, les détails et sources montrant les parcours individuels de ces artistes interprètes sont très limités. Celles qui dirigeaient ces ensembles ou qui furent connues comme artistes solistes, offrent plus d'informations sur leurs trajectoires musicales. Une grande partie de ces sources provenant de publications d'époque : articles de journaux sur des prestations,

matériel publicitaire, programmes de concerts et autres objets similaires. Beaucoup de ces artistes féminines ont fait des tournées sur les circuits de théâtre et de vaudeville et en rapport avec le divertissement ou le spectacle notamment pour des engagements dans les stations balnéaires saisonnières. Compte tenu de la nature de la publicité et de la promotion, la plupart de leurs qualités ont été décrites de manière superlative, la plupart étant apparemment qualifiées de la « meilleure », la « plus grande », la « championne » ou d'hyperboles similaires. Cependant, il est clair qu'elles ont bénéficié d'une forte attractivité, étant perçues à égalité avec leurs homologues masculins en termes de capacités techniques mais possédant, de par leur nature, un attrait supplémentaire passablement libidineux pour un public avant tout masculin.

Certains écrits contemporains sont typiques de la façon dont ces instrumentistes de cuivres féminines étaient perçues. Malgré ces opinions et le poids énorme de la société patriarcale où le masculin incarne à la fois le supérieur et l'universel, ces femmes étaient déterminées à percer dans une carrière musicale et, dans certains cas, à surpasser les meilleurs de leurs homologues masculins et rivaux.

Quelques faits, témoignages ou anecdotes illustrent nombre de propos sexistes. Ainsi, à l'occasion des fêtes de Noël 1887, il est rapporté dans la presse qu'une fanfare pour femmes a été formée à New York. L'article « encourage » les nouvelles recrues à se faire connaître : des « demoiselles pleines d'âme, des jeunes filles à forte composition et des matrones musclées prêtes à risquer l'inévitable déformation du visage ».

N'en déplaise à cette presse misogyne, près de 300 femmes solistes pour les cuivres sont identifiées dans ce travail. Beaucoup restent, malheureusement, anonymes (du moins à l'heure actuelle de la recherche), et peu de détails accompagnent le nom de bien d'autres. Avec un intérêt croissant pour la contribution des femmes dans l'histoire de la musique et les chercheurs enrichissent régulièrement nos connaissances. Bien que peu représentatif de ce qui se passe en France à la charnière des XIXe et XXe siècles, le regard sur ces femmes et ces fanfares féminines est sans doute aucun un apport majeur.

(3) La British Library a annoncé pour la période 2008-2011 un programme de numérisation, comprenant de la littérature britannique, des dizaines de périodiques, plus de 100 000 manuscrits grecs, mais aussi des enregistrements sonores. L'accès aux documents est partiellement payant, partiellement gratuit.



Fanfare féminine de Kate Baker, 1888, Gallatin, Missouri (E.U.A.) Formation active de 1887 à 1892. Se produisant à la Kansas State Fair à Topeka en août 1888, la fanfare est décrite comme "vêtue de magnifiques costumes, dirigée par la seule femme tambour-major au monde."



5)

KOPSTEIN Jack

*World book of Military Music and Musicians* [Le livre mondial de la musique et des musiciens militaires]

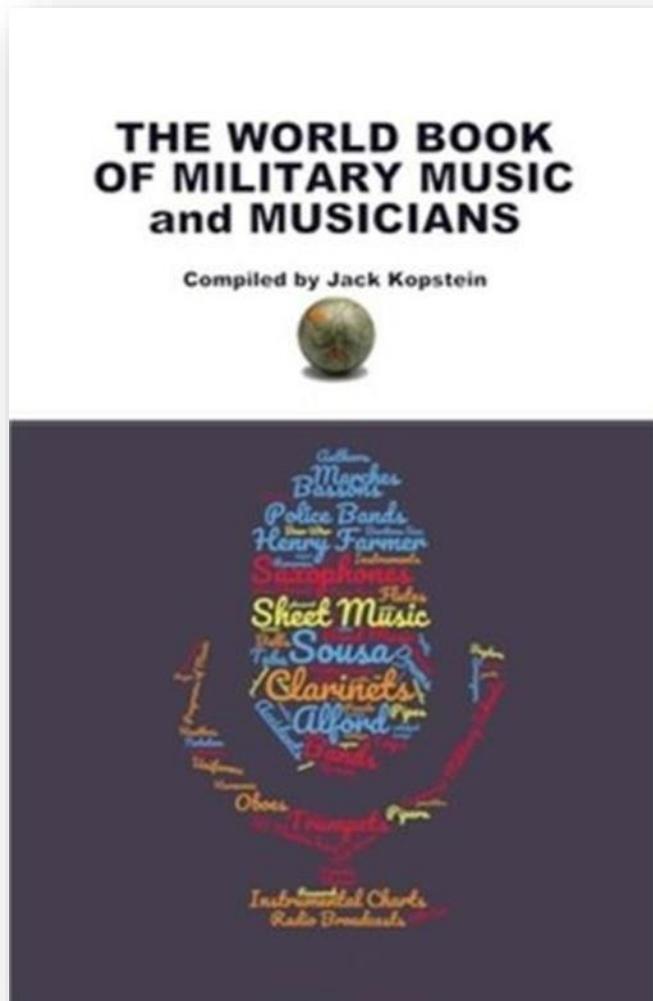
Consultable (langue anglaise) sur :

[https://www.academia.edu/43681203/The\\_World\\_Book\\_of\\_Military\\_Music\\_and\\_Musicians](https://www.academia.edu/43681203/The_World_Book_of_Military_Music_and_Musicians)

### **Présentation de l'ouvrage**

Ce livre mondial de la musique et des musiciens militaires se présente sous la forme d'un dictionnaire suivant un alphabet de « mots-clés ». L'ouvrage est remarquable par son ampleur. Il s'agit ni plus ni moins, d'une somme de connaissances sur le monde des musiques militaires, mise à la disposition de chacun. Le travail de recherche est basé sur des ouvrages nationaux collationnés et traduits. Il contient de précieux renseignements sur les musiques militaires du monde que ce soit sur le plan historique ou anecdotique. L'histoire des formations militaires nation par nation, les incursions musicologiques, les illustrations précieuses, les notices biographiques dressent un panorama riche et détaillé.

Si ce genre d'ouvrage est vite dépassé pour les dénominations des formations les plus récentes, il reste une « mine » pour celui qui s'intéresse à la musique militaire et accepte d'ouvrir ses horizons en évitant un eurocentrisme ou un nationalisme dérisoire lorsque l'on parle de musique. La langue anglaise utilisée, volontairement simple, ne peut être un frein à la compréhension. Le *World book of Military Music and Musicians* est en accès libre et gratuit, à l'image de son auteur, modeste et passionné.



## L'auteur

**Jack (Jacob) Kopstein** (1934) né à Windsor en Ontario a commencé ses études de clarinette à l'âge de 8 ans et a ensuite étudié la clarinette aux studios Teal et à l'Université Wayne à Detroit. Il a été sélectionné pour le groupe de la compagnie Ford Motor à Windsor et, en 1953, il s'est joint à la Réserve de la Marine royale canadienne. Il fréquente les camps d'été militaires et, en 1958, est sélectionné pour une audition pour la musique du Royal Canadian Regiment. Il a joué de la clarinette avec le London Symphony (en Ontario) et le London Chamber Orchestra.

En 1970, il a été sélectionné pour suivre une formation de chef d'orchestre à l'École de musique des Forces canadiennes et a obtenu son diplôme en 1971. En 1974, il a été affecté à l'orchestre central des Forces canadiennes à Ottawa et en 1979, il est devenu directeur adjoint de la musique. Il a aussi dirigé la fanfare du PPCLI à Calgary et la fanfare Vimy à Kingston. Il a pris sa retraite de l'armée en 1988.

Il publie le site Web *The Heritage of Military Music* et a été l'éditeur du *Millennium Project (300 years of Military music 1700-2000)*. Il a écrit trois livres en collaboration avec son

collègue Ian Pearson dont *The Heritage of Canadian Military Music* et il a écrit nombreux articles sur les orchestres militaires et la musique militaire. Il habite à Chilliwack en Colombie-Britannique (Canada).



Jack Kopstein



6)

MARTINO Laurent

*Sous le signe de la lyre : les ensembles à vent en Europe, des années 1940 aux années 1980, une culture transnationale*

Thèse de doctorat en histoire de l'Université de Lorraine, sous la direction de Didier Francfort, soutenue le 14 octobre 2016, 502 p.

Consultable sur : <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752373/document>

## Présentation

Ce travail universitaire (Thèse de Doctorat en Histoire contemporaine – soutenue à l'Université de Lorraine en 2016), placé sous la direction de Didier francfort, est novateur à plus d'un titre. Faire l'histoire des ensembles à vent dans un état ou une nation est un exercice complexe mais abordable. Lui donner un cadre européen est une gageure que relève Laurent Martino.

Si son éclairage prend pour objet la « fanfare » dans un sens large (batterie-fanfare, brass-band ou ensemble de cuivres), il pose l'hypothèse qu'il existe un modèle européen de l'ensemble à vent. « Ancrés dans un territoire, les ensembles à vent, sans être identiques, sont pourtant semblables, reconnaissables dans toute l'Europe » écrit-il dans son introduction. Son étude s'articule autour de cette démonstration. Il détermine des caractéristiques partagées, une sociologie constitutive et la réponse à une demande sociale multiple (lieu de rencontre, éducation populaire, relations avec le pouvoir, rituels profanes, sacrés ou mémoriels).

La typologie dressée à l'intérieur du monde des fanfares d'amateurs se rattache à des modèles institutionnels ou sociologiques. Bien que pouvant être un tremplin pour les musiciens, l'Auteur reconnaît à la fois la complexité de son image (et de sa non reconnaissance par des instances « supérieures ») et les menaces qui pèsent sur ces pratiques.

L'aspect le plus intéressant de ce travail de recherche et de mise en perspective reste sa troisième partie. Laurent Martino s'empare des phénomènes de nationalité et d'espaces transfrontaliers perméables, retrouvant là ses ancrages régionaux (la Lorraine).

Nous ne pouvons qu'encourager la lecture de son ouvrage pour tous ceux qui demandent un éclairage sur le monde des ensembles à vent dans la seconde moitié du XXe siècle. Nombre de ses remarques touchent les descendants du mouvement orphéonique que ce soit le monde des chorales et celui des orchestres d'harmonie amateurs.

Patrick Péronnet

## **L'auteur**

**Laurent Martino** (né en 1983) Laurent Martino, secrétaire de l'Institut d'Histoire Culturelle Européenne Bronisław Geremek, (IHCE) est professeur titulaire d'histoire géographique en collège. Licencié d'histoire mention géographie en 2004 à l'Université de Nancy 2, il a poursuivi ses études et obtient un master 2 en 2010 avec un mémoire portant sur « La musique populaire de plein air. Cliques et Harmonies dans la région de Nancy de la libération aux années 1980 ». Doctorant appartenant au CERCLE (Centre de Recherches sur les Cultures et les Littératures Européennes), il est docteur de l'Université de Lorraine depuis 2016.

Musicien, réserviste à la Fanfare Noubas du 1er régiment des Tirailleurs, il a aussi été chargé de cours pour la formation des sous-officiers d'active (BSTAT) en 2008 et 2009 dans ce même régiment.



Laurent Martino

## Résumé par l'Auteur

Les ensembles à vent existent dans toute l'Europe. Ils sont un trait de culture partagé. La mise à jour d'une sub-culture fanfaristique s'effectue à partir des comparaisons, migrations, circulations, étudiées à travers les ensembles à vent et par emboîtement d'échelles. A partir d'exemples représentatifs, pris à hauteur d'Hommes, l'existence d'un modèle européen de la fanfare, dans son fonctionnement, son image, son rôle... est mis au jour. Pluriels, les ensembles à vent ne sont pas des copies parfaites, mais de nombreux points communs permettent de modéliser cette pratique socioculturelle. Même si pour beaucoup au second XXe siècle, le mouvement orphéonique relève du passé, notre étude des ensembles à vent débute dans les années 1940 avec la Seconde Guerre Mondiale puis la Libération, et s'achève dans les années 1980 marquées par un tournant social, politique et culturel. Plus que sur le déclin, la fanfare est, au cours de la période, en mutation.

Inventé au XIXe siècle, l'ensemble à vent répond à une triple définition. Il s'agit tout d'abord d'un ensemble d'instruments à vent (cuivres et bois) et de percussions joués par des musiciens amateurs. La fanfare est également un orchestre de plein air. Enfin, c'est une musique qui « marche », qui défile pour animer la cité. La nature même de cette pratique musicale collective, effectuée par des musiciens non professionnels, inclut une dimension sociale capitale. Autour de cette pratique récréative, se forme un groupe avec ses sociabilités, qui le cimentent. Les ensembles à vent répondent aussi à une demande sociale multiple et notamment un rôle d'éducation populaire.

L'ensemble à vent apparaît comme un modèle transnational qui possède une réelle identité. Inclassable, il n'appartient ni à la culture populaire, ni à la culture savante. La catégorisation entre une culture dominée et une culture dominante doit être remise en cause au profit d'une autonomisation des normes de valeurs et de l'abolition des hiérarchies. Le

fonctionnement, tout comme les appropriations qu'il subit et qu'il réalise, plaident en faveur d'une autonomisation des ensembles à vent. Ils sont une pratique et un genre autonome et reconnaissable dans toute l'Europe.



7)

*France*

**PÉRONNET Patrick**

*Les « bandes son » de la Révolution française,  
Musique et cinéma autour d'un mythe fondateur*

*In Le cinéma populaire français et ses musiciens,  
ouvrage collectif sous la direction de Philippe Gonin et  
Jerôme Rossi, Editions universitaires de Dijon, 2020.*

### **Présentation**

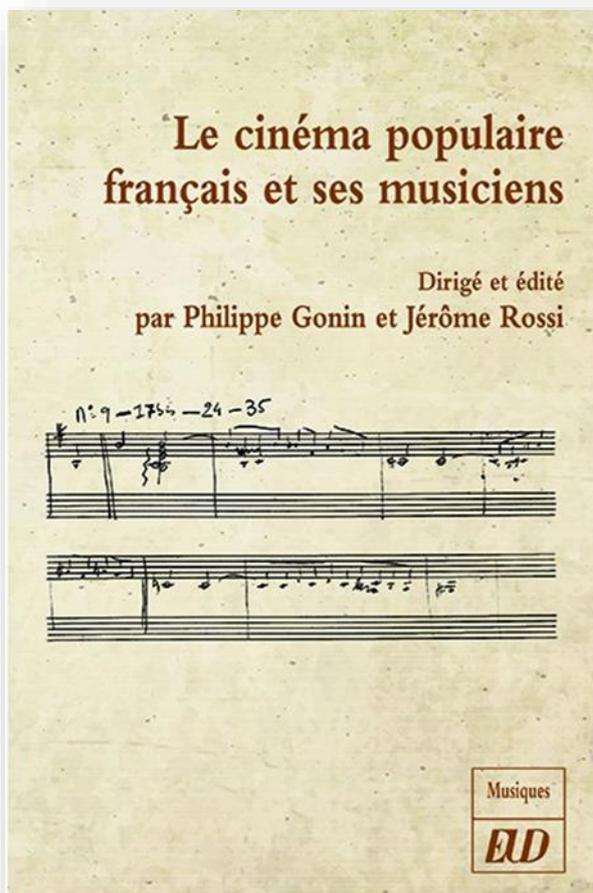
La Révolution française fut régulièrement illustrée au cinéma par des films populaires. Que ce soient *La Marseillaise* de Jean Renoir (1938), les épisodes révolutionnaires de *Si Versailles m'était conté* de Sacha Guitry (1954), *La Révolution française* de Robert Enrico et Richard T. Heffron (1989) ou *Un peuple et son roi* de Pierre Schoeller (2018), le cinéma se veut mémoire d'un temps. Avec de profondes différences sur l'éclairage donné par les réalisateurs aux épisodes révolutionnaires et aux choix subjectif d'une entreprise parfaitement anachronique, les cinéastes convoquent l'indispensable musique de la bande son.

Les musiques originales sont signées de compositeurs très divers. Henri Sauveplane, Joseph Kosma, Jean Françaix, Georges Delerue ou Philippe Schoeller se plient au triple exercice des exigences scénaristiques, d'un goût musical imaginé comme populaire et d'un révélateur de sens.

Selon la formule attribuée à Jean Luc Godard, « Dans audiovisuel, audio vient en premier ». Si l'inspiration reste libre pour chacun de ces compositeurs, la bande musicale se dédouble entre musique préexistante et musique originale (Original Soundtrack – O.S.T.). Les choix entre interventions instrumentales, orchestrales et/ou chorales disent à la fois l'inspiration artistique pure et la projection des attentes d'un public qui se conçoit comme populaire. Plonger l'auditoire dans des environnements culturels, physiques, sociaux et historiques particuliers, demande à la fois du « métier » et une propension à s'inspirer de la source, en l'occurrence les « tubes » mémoriels de la Révolution française.

Ces sources d'inspiration influent-elles sur la seule production du compositeur ? Quelles variations peut-on relever entre musique source d'un autre temps (ou musique diégétique<sup>1</sup>) et création d'un guide émotif pour le spectateur/auditeur ? Qu'en est-il alors d'une musique traçant la structure formelle du film, décrivant les personnages (destins individuels ou collectifs), les atmosphères (de l'espoir positif à la tragédie répulsive), les environnements (les faits et la tentative d'en obliger le sens) afin de donner une clarté émotive et assurer une narration, tout en masquant les coupures radicales d'un montage cinématographique. Entre musique thème (Title music) et procédés mnémoniques, quelles traces laissent ces « bandes originales » dans la culture collective ?

C'est à cet exercice que nous tenterons de donner réponse.



<sup>1</sup> Selon Gorbman, la « musique de film devient diégétique lorsqu'elle est engendrée par la logique inhérente à la réalité fictive de la production visuelle, autrement dit, lorsque la source de cette musique fait partie de cette réalité fictive ».



8)

Égypte

MESTYAN Adam

*Sound, military music and opera in Egypt during the rule of Mehmet Ali Pasha (r. 1805 – 1848)* [Son, musique militaire et opéra en Égypte sous le règne de Mehmet Ali Pacha (r. 1805 - 1848)]

In *Ottoman Empire and European Theatre, vol. 2: The Time of Joseph Haydn: From Sultan Mahmud I to Mahmud II (r. 1730-1839)*, Vienne (Autriche), Hollitzer, 2014, p. 631-656.

Consultable sur:

[https://www.academia.edu/6982286/\\_Sound\\_Military\\_Music\\_and\\_Opera\\_in\\_Egypt\\_during\\_the\\_Rule\\_of\\_Mehmet\\_Ali\\_Pasha\\_r\\_1805\\_1848\\_in\\_Ottoman\\_Empire\\_and\\_European\\_Theatre\\_Vol\\_II\\_The\\_Time\\_of\\_Joseph\\_Haydn\\_From\\_Sultan\\_Mahmud\\_I\\_to\\_Mahmud\\_II\\_r\\_1730\\_1839\\_edds\\_Michael\\_H%C3%BCttler\\_and\\_Hans\\_Ernst\\_Weidinger\\_Vienna\\_Hollitzer\\_2014\\_539\\_564](https://www.academia.edu/6982286/_Sound_Military_Music_and_Opera_in_Egypt_during_the_Rule_of_Mehmet_Ali_Pasha_r_1805_1848_in_Ottoman_Empire_and_European_Theatre_Vol_II_The_Time_of_Joseph_Haydn_From_Sultan_Mahmud_I_to_Mahmud_II_r_1730_1839_edds_Michael_H%C3%BCttler_and_Hans_Ernst_Weidinger_Vienna_Hollitzer_2014_539_564)

## Présentation

Voici une étude comme nous aimerions en lire plus souvent. Adam Mestyan aborde ici le sujet des influences musicales entre Europe et Orient au début du XIXe siècle. Sa connaissance

érudite de l'histoire culturelle égyptienne des XIXe et XXe siècles et la recherche des éléments montrant l'existence d'un métissage ou son absence sont une belle démonstration de ce que l'historien peut montrer des rapports entre Orient et Occident, à une époque où le colonialisme dénoncé devient sujet de revendications nationales et nationalistes.

Nul n'ignore que l'Égypte sémite fut soumise à bien des occupations au long de son histoire. Le monde pharaonique fut déjà envahi par les occupations grecques d'Alexandre le Grand et des Ptolémée puis de Rome et de Byzance. La longue occupation ottomane fut contestée au XVIIIe siècle par les Anglais puis les Français. Le retour d'une domination ottomane mêle turcs et albanais au pouvoir au XIXe siècle et le sentiment national, s'affranchissant des dominations militaires et culturelles ne date que de la 2e moitié du XXe siècle. Qu'est-ce dès lors qu'une culture nationale, voire une musique nationale égyptienne ?

La volonté politique d'une occidentalisation pour le cas égyptien fut pourvoyeuse d'échanges économiques et d'apports militaires y compris en musique. C'est à travers ce prisme qu'Adam Mestyan essaie de tracer les apports de la musique européenne sur les bords du Nil.

Nous pourrions, dans un phénomène miroir nous interroger sur les apports de la musique égyptienne ou orientale sur la musique européenne. En dehors de quelques rares réussites, sa part fut longtemps considérée comme un élément pittoresque, un décor musical pour des rêves d'Orient. Ce ne sont pas les rares mélodies arabisantes d'Henri-Jean Rigel (1772-1852), musicien de l'Académie d'Égypte, fondée par Bonaparte lors de l'occupation française, qui produisirent un engouement pour cette musique d'un ailleurs fantasmé. Peut-être trouve-t-on chez Félicien David (1810-1876) des emprunts plus sincères (dans son ode-symphonique *Le Désert* de 1844 notamment), et il faut attendre Camille Saint-Saëns (1835-1921) pour repérer vraiment la mélodie orientale et ses tonalités et accents particuliers. Mais lorsque le pouvoir égyptien veut célébrer sa puissance, il recourt, en musique à des emprunts bien étranges. Le cas d'*Aïda* (1871) de Giuseppe Verdi (1813-1901) lors de l'inauguration du canal de Suez n'est autre qu'une musique d'Occident (italienne au demeurant) qui s'interprète aux pieds des pyramides.

Le transfert récent (3 avril 2021) des 22 momies des rois et reines d'Égypte pour les installer dans le nouveau Musée national de la civilisation égyptienne (NMEC) a donné lieu à la Parade dorée des Pharaons (ou Parade des momies royales) : coups de canon, figurants en costume, danseurs, garde montée ont animé un spectacle tourné à la fois vers l'étranger et vers le peuple égyptien. L'étrangeté de ce « défilé des pharaons » aux vertus publicitaires et politiques évidentes demandait un lien musical, un « raccord son » pour des images, des plans séquences permettant aux téléspectateurs du monde entier de suivre un show médiatique de grande ampleur, sans s'appesantir sur une attente de plus d'une demi-heure, le temps du transport des momies. S'il fut impossible d'entendre les cent-cinquante musiciens et cent-cinquante percussionnistes militaires du ministère de la Défense, l'orchestre symphonique a tracé le voyage. Certes les interventions de la flûte ney et des darboukas ou des chants rappelaient la musique populaire et la grande voix d'Oum Kalthoum (1878-1975), mais la musique « hollywoodienne » interprétée par l'orchestre symphonique était une belle démonstration d'un universalisme musical et d'un cosmopolitisme haï des nationalistes de tous bords.

Patrick Péronnet

## L'auteur

**Adam Mestyan** est professeur assistant en histoire à l'université Duke (Université de recherche privée nord-américaine, située à Durham en Caroline du Nord). Il a enseigné à l'université d'Oxford et a bénéficié de plusieurs bourses, notamment de la part de la Society of Fellows de l'université Harvard. Il est diplômé de l'Université d'Europe centrale et de l'université Loránd Eötvös (Budapest). Son dernier ouvrage, *Arab Patriotism: The Ideology and Culture of Power in Late Ottoman Egypt* (Princeton, 2017), explore la construction de l'Égypte moderne à travers une histoire sociale des institutions, des théâtres musicaux et de la presse arabe dans le contexte de l'Empire ottoman tardif.



Adam Mestyan

## Résumé

En 1826, Hasan Ahmad Ramadan, un soldat égyptien ordinaire, a étudié la musique européenne dans l'une des écoles militaires d'Égypte. Comment fut-il éduqué en musique ? Quelle est la signification historique de son expérience ?

À partir de cette expérience individuelle, Adam Mestyan examine la musique militaire égyptienne dans le cadre du « nouvel ordre » et de la création d'écoles scientifiques et techniques marquant le règne de Mehmet Ali Pacha (c.1769–1849, r.1805–1848), le turcophone gouverneur ottoman. Turcs, italiens, français, espagnols et allemands sont invités à enseigner aux musiciens-soldats Égyptiens des styles musicaux militaires.

Cette étude comprend un effort préliminaire pour clarifier l'histoire des sept écoles de musique intégrées aux premiers camps de l'armée égyptienne. Les Européens (commerçants, banquiers ou administrateurs) résidant en Égypte ont commencé à organiser leurs propres divertissements au milieu des années 1820, ce qui offre d'autres occasions pour les élites locales de se joindre à des événements musicaux.

La musique d'Europe occidentale est restée isolée de la vie quotidienne des Égyptiens ordinaires. Pourtant, la fanfare militaire est devenue un élément important de la représentation officielle de l'État. En conséquence, un écart grandissant entre la musique non officielle et la musique officielle s'inscrivait dans le fondement de l'État moderne en Égypte.

Dès l'occupation française de l'Égypte (1798-1801), la musique militaire a été utilisée pour les cérémonies et les divertissements. Ensuite, au moins sept écoles de musique militaire ont existé dans les années 1820 et 1830. Le plan de formation repéré par J. Heyworth-Dunne (*An introduction to the history of education in modern Egypt*, Frank Cass & Co., Londres, 1939, rééd. 1968) sous le règne de Mehmet Ali, présente un système « pour se rapprocher le plus possible du modèle européen ».

Cependant, la musique régimentaire égyptienne n'était pas une invention européenne mais aussi ottomane, outil de discipline et porteuse d'un cérémonial. Le mehter, musique des Janissaires, avait également été associé à la personne du « chef de guerre ». Dans les premières écoles de musique, les directeurs étaient des Turcs ottomans, et eux ont continué à enseigner cette tradition, mais les musiciens militaires d'Europe occidentale, occupaient des positions plus élevées. Néanmoins, l'enseignement imposé de la musique d'Europe occidentale a également été critiqué, à l'époque, notamment par Antoine Barthélémy Clot, dit Clot-Bey (1793-1868) médecin français qui influença l'entourage de Mehmet Ali et qui pensait qu'« il aurait été plus raisonnable d'appeler en Égypte des musiciens talentueux qui auraient pu comprendre et s'approprier l'esprit de la musique arabe » que de s'en remettre aux musiciens européens obtus et peu perméables à la culture populaire alors que dans la première moitié du XIXe siècle on assiste, en Égypte, à l'éclosion du dawr (ou dour) genre de musique vocale chantée en arabe régional ou familial.

Sous le règne de Mehmet Ali, les communautés résidentes d'Europe occidentale étaient capables de mettre en scène leurs propres divertissements notamment en important des opéras européens. Auparavant isolés et privés ces spectacles sont devenus accessibles à la nouvelle élite égyptienne ottomane. De plus, la musique militaire a progressivement constitué un élément du répertoire symbolique entourant le pacha, depuis le début des années 1830, les fanfares militaires participant à des rituels d'État dans lequel figurait la personne de Mehmet Ali. La musique militaire européenne a établi un marqueur clair de l'administration en Égypte et inscrit dans les débuts de l'État égyptien moderne un fossé entre divertissement égyptien quotidien et musique officielle.



9)

*France / Occitanie*

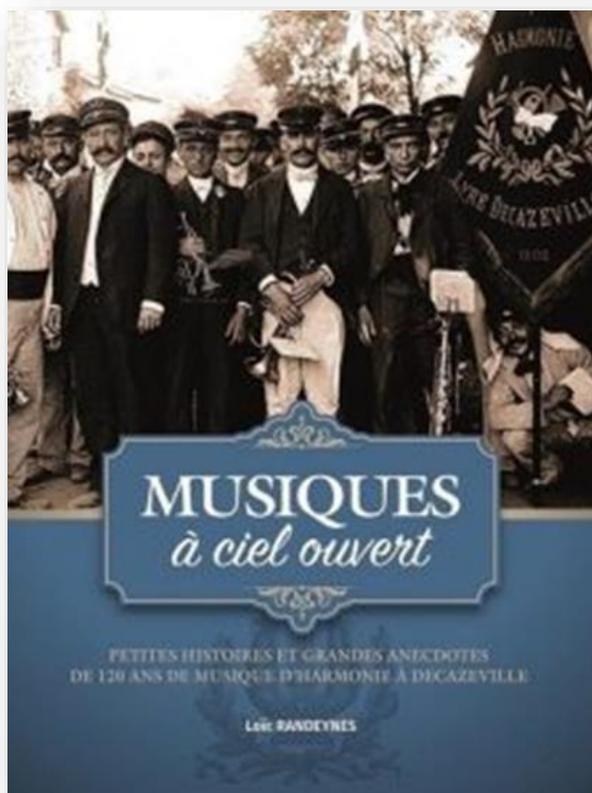
RANDEYNES Loïc,

*Musiques à ciel ouvert : Petites histoires et grandes anecdotes de 120 ans de musique d'harmonie à Decazeville 2020*

Éditions Maco Distrib, 2020, 238 p.

### **Présentation (par l'auteur)**

Née dans le creuset de l'industrie minière, la musique d'harmonie appartient aux traditions populaires du Bassin de Decazeville (Aveyron). Voici 120 ans qu'elle accompagne les événements de la vie locale et qu'elle suscite des vocations. Cet ouvrage, une monographie richement illustrée et documentée, relate cette belle aventure orchestrale, formidable exemple de démocratisation culturelle, de lien social, de vie en harmonie au sein d'un territoire. Ce beau livre de plus de 240 pages, est soigné dans son écriture, son format, son impression, et rehaussé d'une photothèque d'une très grande qualité. Au fil des pages, le lecteur pourra découvrir des sujets divers : éléments musicologiques articulés autour de l'orchestre d'harmonie ; l'histoire industrielle de Decazeville et son Bassin minier ; le rayonnement de cette musique d'harmonie sur son territoire et en dehors ; Paul Ramadier, homme d'État et de cultures ; portraits des acteurs culturels et associatifs en lien avec la musique d'harmonie à Decazeville ; la pratique musicale en amateur, dans le cadre associatif, fédéral et confédéral ; tourisme et voyages...



## L'auteur

A Decazeville, Loïc Randeynes fait partie du paysage musical et culturel du bassin minier. Ce musicien professionnel poursuit une carrière diversifiée : percussionniste classique, clavier/chanteur, chef d'orchestre, arrangeur mais aussi musicien pédagogue. Il évolue dans presque tous les styles musicaux depuis la musique classique en passant par le jazz, la musique de film, la musique contemporaine, mais aussi la variété et les musiques actuelles. Ses études musicales passent par le CNR de Toulouse et à la faculté de musicologie de Toulouse le Mirail. Le milieu militaire lui offre en parallèle une spécialisation en musique pour ensembles à vent puis en direction d'orchestre d'harmonie.

En tant que chef de musique, il a dirigé de nombreux concerts auprès de plusieurs grandes formations régionales, et s'est impliqué dans plusieurs projets fédéraux avec Mikael Chamayou, en lien avec la mission départementale de la culture, pour ce qui concerne le département de l'Aveyron. Il est très attaché à son orchestre d'harmonie de cœur, la Lyre Decazevilloise, qu'il a dirigé musicalement de nombreuses années. Après avoir enseigné la percussion d'orchestre, la batterie, la formation musicale et l'harmonie (écriture), il a été nommé dès l'âge de 25 ans, directeur de l'école de musique à rayonnement intercommunal d'Aubière (63) avant de rejoindre l'Education Nationale en qualité de professeur certifié d'éducation musicale. Son parcours artistique se développe en parallèle auprès de plusieurs formations dont l'orchestre symphonique européen des Eurochestreries en qualité de timbalier solo, ou encore l'orchestre d'harmonie de Beauport (Canada) complété du chœur de Québec en qualité de percussionniste à l'occasion de la tournée française « Les grands classiques ».

Musicien touche-à-tout, il participe aujourd'hui encore à de très nombreuses prestations par an, entre le grand orchestre de variété-rock Mister John (11) en qualité de clavier, l'orchestre d'harmonie H2O (31) ou encore l'orchestre d'harmonie du Grand Cahors (46), tout en s'impliquant dans divers autres projets artistiques ou festivals en complément. Dans cette intense activité musicale, Loïc Randeynes continue à transmettre sa passion envers les plus jeunes, aux travers de la musique électronique et de la musique pour orchestre d'harmonie, ses domaines de prédilection.



Loïc Randeynes



10)

*Pologne*

**RYKOWSKI Mikolaj**

*Harmoniemusik, Artystyczne i socjologiczne zjawisko kultury muzycznej w XVIII i pierwszej połowie XIX wieku w Europie Środkowej*  
[Harmoniemusik, un phénomène artistique et sociologique de la culture musicale dans les 18e et première moitié du 19e siècle en Europe centrale]

Thèse de doctorat en Musicologie de l'Université Adam Mickiewicz de Poznan (Pologne), 2011, 401 p.

Consultable (langue polonaise) sur :

[https://www.academia.edu/36291736/Harmoniemusik\\_pdf](https://www.academia.edu/36291736/Harmoniemusik_pdf)

### **Présentation**

Mikolaj Rykowski offre dans ce travail de recherche de très intéressantes réflexions sur ce que fut l'Harmoniemusik (littéralement « Musique d'Harmonie ») dans ses origines. Issue des Pays de la couronne de Bohême (Tchéquie, Moravie), l'Harmoniemusik naît au XVIIIe siècle. Sa modélisation et sa diffusion sont le fait très particulier d'un système d'éducation musicale considérant que l'élève-musiciens, s'il est « spécialiste » de sa matière, est à la fois un instrumentiste et un compositeur-arrangeur. Cette globalité ne sépare et ne néglige aucune famille instrumentale, l'organiste n'ayant pas plus de prestige que le hautboïste. La formation ouvre la voie à la spécialisation au contact des maîtres. Mais tous les futurs musiciens sont formés de façon globale, sans hiérarchie, que ce soit dans l'art de la composition ou celui de l'interprétation. Innombrables sont les musiciens qui possèdent l'art de composer et sont

reconnus comme virtuoses pour leur instrument. Plus étonnant pour notre siècle, tous ces musiciens pratiquent de façon très correcte plusieurs instruments (poly instrumentistes) et notamment des couples cordes-bois (violon et clarinette, violoncelle-cor, etc.) ou clavier (orgue, clavecin, forte-piano) et vent (bois et cuivres). Le haut degré d'intérêt pour la musique dans cette Europe centrale aux XVIIe et XVIIIe siècles provoque une forme de compétition entre les divers pupitres liés aux cathédrales des grandes villes et aux cours princières. Les écoles liées aux plus importants monastères, aux maîtrises des cathédrales ou aux villes « libres » fournissent des musiciens de qualité, et deviennent des lieux d'excellence pour la pratique des instruments à vent.

Le phénomène des « grandes émigrations » des musiciens tchèques, étudié entre autres par Guy Érisman au cours de la période baroque, permet de comprendre comment s'effectuèrent ces transferts de savoir et de pratique, d'abord en « pays d'Allemagne » (comprendre dans les royaumes et principautés du Saint-Empire romain germanique dominés par le Royaume d'Autriche), puis en France dans la période 1750-1820. Ces transferts sont évidents pour le cas de la clarinette et du cor .

Explorant les parcours de ces musiciens à vent regroupés dans les formations d'Harmoniemusik, Mikolaj Pykowski s'intéresse à quelques foyers musicaux liés à la grande aristocratie et aux cours princières des Pays de la couronne de Bohême puis de l'Empire austro-hongrois en construction, ou, recherche plus originale encore, dans le royaume de Pologne. L'influence de ces musiciens-compositeurs-interprètes tels Antonio Rosetti, Franciszak Kramazza, Joseph Triebensee ou György Festicza permettent d'éclairer le jeu instrumental en parallèle de celui de la composition originale pour un genre qui, vu de France, s'apparente à un art de vivre « à la Viennoise ». Ce dernier sera copié à partir de la cour versaillaise sous le règne de Louis XVI et l'influence de Marie-Antoinette et de son entourage, et dans de nombreux pays d'Europe occidentale. Il est partiellement à l'origine de l'ensemble à vent français qui connaîtra prospérité et popularité aux premiers temps de la Révolution française.

Patrick Péronnet

## **L'auteur**

Mikołaj Rykowski est titulaire d'un doctorat de l'Université polonaise Adam Mickiewicz de Poznan (2011, Musicologie) pour laquelle il a soutenu sa thèse intitulée « Harmoniemusik - Un phénomène artistique et sociologique de la culture musicale dans les 18e et première moitié du 19e siècle en Europe centrale » sous la direction du Prof. Ryszard Daniel Golianek. Tout en travaillant sur sa thèse, il a reçu des bourses d'étude de doctorat. L'une d'elles, d'une durée de deux ans (2009-2011), a été financée par le ministère polonais de la Culture.

Ses recherches ont exploré les collections de musique dans les archives tchèques, moraves, autrichiennes, allemandes et polonaises. Grâce à ses études, certains témoignages de l'Harmoniemusik polonaise (jusqu'à présent inconnus des musicologues européens - comme au monastère de Jasna Góra) sont apparus. Le but principal de son activité était d'explorer le phénomène Harmoniemusik à la fois scientifiquement et pratiquement. Il a présenté des articles lors de conférences internationales .

À partir de 2011, il a commencé à travailler dans le département de théorie musicale de l'Académie de musique de Poznań, où avec le professeur Hanna Kostrzevska, Janina Tatarska et ses collègues, il a produit une série de conférences sur le thème de la musique et de la mondialisation en 2014 et 2015. Celles-ci sont devenues une source d'inspiration majeure pour un livre intitulé *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age*, édité par David Hebert et Mikolaj Rykowski (Cambridge Scholar Publishing, 2018). Son dernier projet de recherche est le développement d'une monographie sur la production créative du compositeur et pianiste germano-polonais Franz Xaver Scharwenka (1850-1924).



Mikołaj Rykowski

## Résumé

Harmoniemusik - phénomène esthétique et social dans la culture de l'Europe musicale du Moyen Âge au XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe siècle. Le texte de cette thèse de doctorat sur la pratique musicale, est basé sur le concept de l'Harmoniemusik, de sa réception et de sa diffusion. Résultat d'un travail considérable dans les archives tchèques, slovaques, moraves, allemandes et viennoises, ce travail universitaire explore les conditions de la naissance de ce phénomène, et de ses zones natives.

La diffusion des écrits pédagogiques à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles font migrer ces pratiques musicales instrumentales et collectives (ensemble de six à douze instruments à vent désignés parfois sous le nom de « colonne d'harmonie » terme revendiquée par la maçonnerie) entre les milieux ecclésiastiques, militaires et aristocratiques.



11)

SAGRILLO Damien François

*Terminologisch gesichert, Musikalisch gerechtfertigt ? Das “Sinfonische” und das “Philharmonische” im Blasmusikweson*

[Terminologiquement sécurisé, musicalement justifié ? Le « symphonique » et le « philharmonique » dans la musique pour ensemble à vent)

Publication des actes du congrès de l'IGEB tenu à Wadgassen (Allemagne) en 2018 (2020)

Le power point de cette communication est disponible sur :  
<https://core.ac.uk/download/pdf/225543369.pdf>

Texte consultable (langue allemande) sur :

<https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/42505/1/SagrilloArtikelAM35.pdf>

## **Présentation**

Le sujet abordé par Damien François Sagrillo est une pierre d'achoppement pour tous ceux (chefs d'orchestre, historiens, musicologues et chercheurs) qui s'intéressent de près ou de loin à l'ensemble à vent. Les moteurs de recherche (sous domination anglo-saxonne) sur internet

traduisent les incertitudes sur la terminologie utilisée dans le monde pour désigner un objet aux contours élastiques.

Cette réflexion fut, pour nous, un travail préalable de sémantique avant d'essayer d'en retenir des éléments de base pour une terminologie acceptable par le plus grand nombre, lorsqu'il s'agissait de traiter de l'histoire des ensembles à vent du XVIIe au XXe siècle.

Cette histoire montre, en France, des usages de vocabulaire excessivement variés y compris pour ceux qui voulurent en fixer les mots et leurs sens. Les dictionnaires de musique, les traités d'orchestration ou les histoires de la musique sont tous pleins de mots et d'expressions qui d'un terme générique finissent pas se décliner en de multiples sous-ensembles.

Historiquement les XVIIe et XVIIIe siècles ne connaissent que le mot harmonie pour désigner un ensemble à vent composé d'un double quatuor (hautbois, clarinette, cor, basson, toutes parties doublées pour former un octuor) qui est un transfuge allemand de l'Harmoniemusik. Mais déjà se distinguent la « Colonne d'harmonie », la « musique de table ou Tafelmusik » ou la « musique militaire ». Pour les cuivres la nature de la fanfare est d'abord un ensemble de trompes à usage cynégétique, mais là encore il devient fanfare de trompettes ou musique militaire de cuivres. Le phénomène n'est donc pas récent et il n'a cessé de se complexifier au cours des siècles. Il trouva sur sa route des puristes repoussant l'attribution du mot « harmonie » aux seuls bois de l'orchestre (petite harmonie) ou d'un ensemble à vent.

Le deuxième grand défi est celui de faire reconnaître par le lecteur ou le locuteur ce que le néophyte n'est pas en mesure de comprendre. Comment désigner une formation musicale composée de familles d'instruments à vent diverses lorsqu'on ne connaît rien à la musique ? Le vernaculaire s'empare du mot et harmonie comme fanfare deviennent des expressions approximatives, relevant du vague et de l'accepté. Les médias (presse écrite ou audio-visuelle) ne font pas mieux, sinon pire, en mêlant et confondant le militaire et le civil, le protocolaire et le festif, les bois et les cuivres, la formation de chambre ou la grande formation composée d'instruments à vent et percussions dans un grand Gloubi-boulgua terminologique.

Le troisième vecteur fut l'internationalisation des échanges commerciaux avec des marchés de la musique ouverts à des éditeurs usant de leurs propres vocables nationaux et usuels. Le chef d'orchestre qui se penche sur les catalogues des maisons d'édition étasuniennes, néerlandaises, françaises ou italiennes reste coi. Qu'est-ce que le Football Band ? L'orchestra di fiati ? la Banda municipal ? le Holzbläser ? Un dictionnaire multilingue n'y suffit pas.

Enfin un quatrième vecteur lance sur le tout le plus impitoyable postulat, celui du « particularisme ». Particularisme de l'instrumentarium dans la musique savante et populaire, usage ou abandon de familles instrumentales (les saxotrombas et autres sarrusophones désuets), instruments de musique populaires (les tenoras de la cobla catalane ou les bombardes du bagad), instruments à usage militaire (les fifres, les clairons et trompettes naturelles) ou encore les dérivés et usages locaux d'un même instrument (la différence entre le tambour et la caisse claire, le gong et le tam-tam). Et que dire encore des cobla, peña, banda, bagad, brass band, harmonie, philharmonie, fanfare, batterie-fanfare, ou formation harmono-symphonique. Et au-dessus de ces particularismes des petites patries identifiables se développent les particularismes des grandes nations (ensemble à vent et percussion avec ou sans violoncelle et contrebasse à cordes, formation précise de la composition d'un brass-band avec ses cornets, bugles, saxhorns, trombones et tubas, définition et déclinaison de batterie-fanfare en « groupes » variés selon la variété des cuivres naturels usités ou l'intégration de ceux à système, etc.).

Désiré Dondeyne et Frédéric Robert tentèrent en leur temps (1969) de trouver les mots précis. Mais à lire le titre complet de leur ouvrage commun la chose paraît bien complexe : Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires. Et à lire le contenu des définitions, compositions et comparaisons des différentes formations on sent que le classement est complexe :

L'orchestre d'harmonie et de fanfare est un ensemble d'instruments à vent, composé de différentes familles et pouvant se présenter sous la forme :

a) D'un groupe homogène (instruments d'une même famille) constituant une harmonie intégrale [Mais rien n'est dit sur « l'harmonie intégrale »].

b) D'un ensemble formé de différents groupes (instruments de diverses familles) constituant l'harmonie-fanfare. Mais lorsque les saxhorns disparaissent et que de la « fanfare » ne restent que les saxophones, doit-on parler d'harmonie-fanfare ?]

c) D'un groupe d'instruments solistes (choisis dans les différentes familles) constituant le petit orchestre d'harmonie (formation de chambre), plus particulièrement employé depuis le début de notre siècle. [Mais ce petit ensemble est-il un quatuor, un octuor, un dixtuor, etc ?

Ces trois sortes d'orchestres d'harmonie utilisées conjointement composent le grand orchestre d'harmonie-fanfare dans lequel peuvent intervenir :

1° Un petit ensemble d'instruments solistes, appartenant ou non à différentes familles [Le big-band de jazz classique est une harmonie-fanfare ?].

2° Chaque groupe, jouant isolément, avec son rôle propre, ou se superposant à d'autres groupes, ou encore s'opposant à ceux-ci, selon des formules concertantes voisines du concerto grosso .

C'est à se demander si la théorie de la relativité d'Einstein ne serait pas plus simple à comprendre pour qui n'a jamais fait de mathématiques ou de physique, et il est évident que la « définition » ne définit pas vraiment.

Damien François SAGRILLO a raison : si la communication est mondialisée, le vocabulaire est nécessairement mondialisable. Comment traduire correctement un mot désignant un objet précis sans le dénaturer. Celui qui écrit orchestre d'harmonie ne désigne par l'Harmoniemusik, et celui qui évoque le Blasorkester ne dit pas Marching Band.

Il y a encore un long chemin à faire pour arriver à se comprendre et à se faire comprendre sans une terminologie révisée et acceptée. C'est sans doute un défi de plus à relever pour ce que nous appelons génériquement « l'ensemble à vent ».

Patrick Péronnet

## L'auteur

Damien François SAGRILLO est docteur en musicologie de la Freie Universität Berlin, professeur de musicologie à l'Université de Luxembourg. Il publie de très nombreux ouvrages et articles autour de la chanson folklorique, de la musique pour ensemble à vent, de l'éducation musicale et en particulier la sociologie et l'histoire de la musique au Luxembourg.

Président de l'IGEB : Internationale Gesellschaft zur Erforschung & Förderung der Blasmusik (Société internationale pour la recherche et la promotion de la musique à vent) depuis 2017, il est aussi musicien, chef d'orchestre et arrangeur.



Damien François Sagrillo

## Résumé

« En France, on les appelle «harmonie»; en Italie « orchestre à vent »; « orchestre militaire » en Angleterre s'il est fonctionnel, « orchestre d'harmonie » si les bois et les percussions sont utilisés sinon c'est un « brass band »; en Amérique, ils sont appelés «Marching Band», «Football Band », « Concert Band », « Wind Symphonic Ensemble », « Wind Ensemble ». Quand un compositeur souhaite vouloir écrire pour un ensemble d'instruments à vent, sa première décision est d'en déterminer quel mot et quel sens donner à l'instrumentarium concerné » (William D. REVELLI, « Rapport de la commission d'instrumentation et nomenclature », Proceedings of the College Band Directors National Association, décembre 1958, p. 25, cité par dans Raoul Camus, « A Band is a Band », dans: Congress report Oberwölz (= Alta Musica, vol. 34), éd. Damien Sagrillo, Weikersheim 2018, p. 162.).

L'inconfort exprimé dans cette citation est la raison de l'article de Damien Sagrillo. Les confusions s'accroissent lorsque s'ajoutent les termes « symphonique » et « philharmonique ». Que dire alors de la désignation incertaine d'un ensemble à vent ? Il existe bien d'autres mots que ceux énoncés par William D. Revelli et la discussion qui s'ouvre n'est pas nouvelle. Aucune tentative de définition n'a été, jusqu'à ce jour, universellement adoptée. Cette profusion de désignations s'est accrue depuis le début du XXe siècle avec une ère nouvelle dans les pratiques instrumentales et l'introduction des familles de cuivres, dues aux travaux de facteurs inventifs, n'a fait qu'engendrer une anarchie conceptuelle totale. Le but de cet article est de s'interroger sur ce qui a amené ces confusions terminologiques. L'article ne traite que de la situation contemporaine dans les pays germaniques et anglo-saxons.

Dans les pays de l'Europe du Sud d'autres termes sont couramment utilisés « Banda Sinfónica » en espagnol et portugais notamment, et, inventé récemment et utilisé par Giovanni

Orsomando, le terme de « Marcia sinfonica » couvre une série de marches de concert pour ensemble à vent en italien. Cette résurgence du mot « symphonique » interpelle.

Terminologiquement sécurisé ? L'origine des mots.

D'abord sur les termes « symphonique » ou « philharmonique » : étymologiquement et sémantiquement, ils ne posent aucun problème. Les origines des mots sont différentes, mais leur signification est quasi identique. Dans le dictionnaire numérique de la langue allemande (DWDS) -un portail Internet qui fournit des informations lexicales sur les mots-, le lecteur apprend que l'adjectif est dérivé du mot symphonie et signifie « à la manière d'une symphonie ». Son origine remonte à la *symphōnía* grecque (συμφωνία) mot composé du premier terme de composition : *syn* ou *sýn* ou *χύν*, (σύν, ξύν), c'est-à-dire « avec ensemble, en même temps », ainsi que le second terme de composition *phōné* (φωνή), c'est-à-dire "voix, son, ton". Si l'on met les deux parties du mot ensemble, les termes qui en résultent donnent « Sonner ensemble, harmoniser en même temps avec quelque chose de sonore, d'harmonieux ». Le DWDS offre également la possibilité de découvrir avec quels autres termes un certain terme peut se compléter. Si l'on introduit le terme «orchestre à vent symphonique» la correspondance la plus citée est « fanfare ».

Le mot « philharmonique » est exactement comme « symphonique ». Composé de deux termes : Le premier de *phil*, en grec *phílos* (φίλος), signifie "cher, aimant, amical", le second dont la racine «harmonie» signifie « accord, unité intérieure, symétrie » et provient lui aussi du grec *harmonía* (ἁρμονία) traduisible en "connexion, alliance, relation appropriée, accord, harmonie, mélodie ». Le mot composé «philharmonique» signifie donc « la musique aimée, partagée par tous ».

L'article tente de trouver par l'adoption de ces mots nouveaux une façon d'unifier la terminologie pour les usages des pays de langue germanique et anglo-saxone, tout en rejetant d'autres formes en usage.



12)

*France*

SCHNAPPER Laure

*Fernand Halphen, chef de musique au 13e Régiment d'Infanterie Territoriale*

*Revue Tsafon n ° 68, 2014-2015.*

Consultable sur :

[https://www.academia.edu/9875268/ F Halphen chef de musique au 13e RIT Un israélite dans la Grande Guerre in Tsafon n 68 2014 2015](https://www.academia.edu/9875268/F_Halphen_chef_de_musique_au_13e_RIT_Un_isra%C3%A9lite_dans_la_Grande_Guerre_in_Tsafon_n_68_2014_2015)

### **Présentation / résumé**

Fernand Halphen (1872-1917) fait partie de ces musiciens à la charnière des XIXe et XXe siècles que la Première Guerre mondiale faucha dans la fleur de l'âge et en pleine maturation de son œuvre créatrice.

Issu d'une famille juive aisée, intégrée au milieu culturel et artistique parisien (la princesse Singer-Polignac, mécène ou le peintre Auguste Renoir), Fernand Halphen fut élève du violoniste belge Martin-Pierre Marsick et de Gabriel Fauré avant d'intégrer le Conservatoire de Paris dans la classe de Jules Massenet. Il eut pour condisciples et amis Henri Büsser, Georges Enesco et Reynaldo Hahn. Second Prix de Rome en 1898, Halphen se consacre à la mélodie et à la musique instrumentale.

Son service militaire (novembre 1893-septembre 1894) puis son intégration à l'armée de réserve furent ses premiers contacts avec le monde militaire. Âgé de 42 ans, Halphen est affecté le 1er août 1914 comme lieutenant au 13e Régiment d'Infanterie Territoriale basé à Compiègne. C'est à la demande du colonel Le Moyne qu'il est chargé de constituer une musique militaire pour un régiment qui en est dépourvu par sa nature de « réserviste ». L'objectif sera de jouer

pour les blessés des ambulances et les civils des villes de garnison. Avec l'évolution des événements et le besoin en hommes, la musique est dissoute puis reformée entre décembre 1915 et novembre 1916.

L'étude du répertoire interprété, scrupuleusement noté par Halphen, permet de se faire une idée de ce que jouaient les musiques militaires dans le temps de guerre à l'occasion des 47 concerts hebdomadaires que dirigea Halphen. Ce répertoire ne se distingue en rien de ce qui se pratiquait avant-guerre, mêlant musique utilitaire (hymnes, marches, pas-redoublés), et musique transcrite (valse, mazurkas, fantaisies, ouvertures, airs de ballet, poèmes symphoniques).

Là où Halphen se distingue c'est par la composition de quelques mélodies, dont *Les Tranchées* (mai 1916), rare témoignage sur le vécu du musicien sensible mais patriote dans ce grand tombeau de l'humanité que fut la Grande Guerre.

Halphen meurt de la diphtérie le 16 mai 1917. Cette mort, non glorifiée, laisse un goût d'inachevé et de grand gâchis.

Patrick Péronnet



Fernand Halphen dirigeant la musique d'un régiment

## L'auteure

Docteure en Musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, **Laure Schnapper** est aujourd'hui professeure à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) et attachée au Centre Georg Simmel. Ses thèmes de recherche couvrent le croisement entre la musicologie et l'ethnomusicologie, la musique et la société en France au XIXe siècle, les associations de musiciens au XIXe siècle, le répertoire pianistique virtuose (1815-1870) et les exils de musiciens juifs (en particulier sous le nazisme).



Laure Schnapper



13)

*Brésil*

DOURADO FREIRE Ricardo José

*The history and development of the clarinet in Brazil* [L'histoire et le développement de la clarinette au Brésil]

Doctorat de l'Université de Brasillia et de l'Université d'Etat du Michigan (College of Arts and Letters du Michigan State University), 2000, 173 p.

Consultable en ligne sur :

[https://www.academia.edu/12893858/THE\\_HISTORY\\_AND\\_DEVELOPMENT\\_OF\\_THE\\_CLARINET\\_IN\\_BRAZIL](https://www.academia.edu/12893858/THE_HISTORY_AND_DEVELOPMENT_OF_THE_CLARINET_IN_BRAZIL)

### **Présentation**

Voici une étude (en langue anglaise) qui vient démontrer l'intérêt universitaire que les pays anglo-saxons accordent à l'organologie et aux instruments à vent. Loin d'être unique, cette étude sur la clarinette s'inscrit avec un regard rénové entre tradition, origines, diffusion et enseignement de la clarinette (entre musique savante et musique populaire) loin de ses origines germano-françaises. D'autres études récentes montrent ce que peut offrir, avec des garanties de recherches universitaires, un travail de fond traçant un pont essentiel entre passé et présent, héritages et pratiques.

Au long des 173 pages de cette thèse, Ricardo Dourado Freire oriente son étude sur l'histoire de l'implantation de la clarinette au Brésil, le développement de son enseignement de la période de l'Indépendance (1831) à la Seconde Guerre mondiale et l'école de clarinette brésilienne de la seconde moitié du XXe siècle. Deux précieuses annexes regroupent d'une part la liste des clarinettes s'étant illustrés au Brésil et quelques éléments d'un répertoire de

compositions concernant la clarinette utilisée par les compositeurs brésiliens (Garcia, Santos, Villa-Lobos, etc).

La vision transatlantique que nous pouvons avoir aujourd'hui fixe une grande part de l'attention des musicologues sur le sous-continent nord-américain, consacrant la suprématie des Etats-Unis d'Amérique et ses influences culturelles et artistiques au XXe (le jazz ou le rock). Peu d'études attirent l'attention vers les autres nations américaines hors phénomène particulier pour la musique cubaine. Il y a là pourtant un formidable réservoir de travaux en devenir.

Le cas de la clarinette, instrument typiquement européen importé à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, montre bien ce que purent être ces implantations culturelles entre Europe dominante et Amérique dominée. Si le fait religieux (catholicisme d'Etat) fut majeur pour le développement de la musique européenne en Amérique latine, les musiques militaires attachées aux souverains ou copiées des puissances dominantes par des potentats locaux ont laissé une importante trace que peu de chercheurs ont encore exploré, or la clarinette domine la musique militaire européenne. Il ne serait qu'à se rappeler ce que fut la Cour du Portugal en exil dans ce que l'on désigne sous le nom de Royaume de Portugal, du Brésil et des Algarves (1807-1822) et des musiciens qui l'accompagnèrent : portugais, italiens ou allemands. C'est en pensant à la somme des œuvres écrites pour musiques militaires lusitano-brésilienne par le chevalier Sigismond Neukomm que nous pouvons référer de cette implantation. Mais la greffe a-t-elle prise ? Ce qu'il est difficile de montrer c'est ce que ces musiques laissent en héritage une fois la colonisation dénoncée et repoussée. Il y a là encore des pans entiers à analyser avec une perpétuelle question : Y eut-il oui ou non métissage ? Le mérite du travail de Ricardo Dourado Freire est de tenter une réponse en prenant un objet symbolique : la clarinette. Souhaitons que ce travail puisse se poursuivre dans cette exploration de ce qui fait une culture non plus euro-centrée mais ouverte sur des espaces mondiaux au nom d'un cosmopolitisme respectueux et hors de revendications nationalistes.

Patrick Péronnet

## L'auteur

**Ricardo José Dourado Freire** est titulaire d'une licence en musique de l'Université de Brasilia (1992), d'une maîtrise en musique de l'Université d'État du Michigan (1994) et d'un doctorat en arts musicaux de l'Université d'État du Michigan (2000). Il a été fondateur et président de l'Association brésilienne des clarinettes et occupe le poste de professeur associé à l'Université de Brasilia. Il écrit principalement sur les sujets suivants : la clarinette, la cognition musicale et éducation musicale.



Ricardo José Dourado Freire

## Résumé

L'histoire de la clarinette au Brésil montre un développement continu de l'instrument au sein de la société, commençant comme un « nouveau venu » dans l'orchestre européen du XVIIIe siècle et devenant un élément essentiel de la culture musicale brésilienne. Les clarinettes brésiliens étaient des personnes décisives dans le milieu musical, étant des leaders qui organisaient des conservatoires, créaient des orchestres et fondaient des syndicats. Leur plus grande réussite a peut-être été la tradition d'enseignement qui est unique dans l'histoire de la musique au Brésil.

Afin de comprendre le rôle des clarinettes dans la culture brésilienne, il est d'abord nécessaire de comprendre le développement de la musique au Brésil, et comment s'est déroulé le développement des organisations impliquées dans le processus d'interprétation, d'enseignement et de promotion de la musique au Brésil. Des recherches approfondies ont montré qu'il était nécessaire de trouver les principales sources d'emploi des musiciens et comment les faits politiques affectaient directement la vie des musiciens.

Les théâtres, les orchestres, les églises, les conservatoires, les sociétés de musique et les syndicats ont fourni le contexte social nécessaire pour comprendre l'évolution du rôle du clarinettes dans la société musicale brésilienne. L'évolution de ces institutions a également influencé le développement du style de jeu chez les clarinettes.

Ce document se concentre principalement sur l'histoire et le développement des clarinettes classiques à Rio de Janeiro, qui fut la capitale et le centre culturel du Brésil pendant la majeure partie de la période. Les autres États ont généralement suivi les modèles culturels qui ont été établis en premier à Rio, essayant généralement de copier ou d'imiter les modes et les tendances de la capitale nationale.



14)

*France / Normandie*

**RAULINE Jean-Yves**

*Les Sociétés musicales en Haute-Normandie  
(1792-1914) : contribution à une histoire sociale  
de la musique*

Thèse de Doctorat de Musicologie présentée et soutenue en 2000, directeur de recherche Mme Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne.

Disponible à l'Atelier national de reproduction des thèses, 9 rue Auguste Angellier, 59046 Lille Cedex, tel : 03.20.30.86.73

### **Présentation**

De la fin du XVIIIème siècle jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, cet ouvrage évoque le destin des associations musicales en Haute-Normandie, des corps de musique de la garde nationale aux orchestres à plectres en passant par les chorales, les musiques d'harmonie, les fanfares, les formations symphoniques, les sociétés de trompes de chasse et de préparation militaire. Il cherche à définir l'ampleur et les caractéristiques du mouvement musical amateur dans une région qui n'est ni un foyer d'intense activité dans ce domaine, ni une contrée déshéritée.

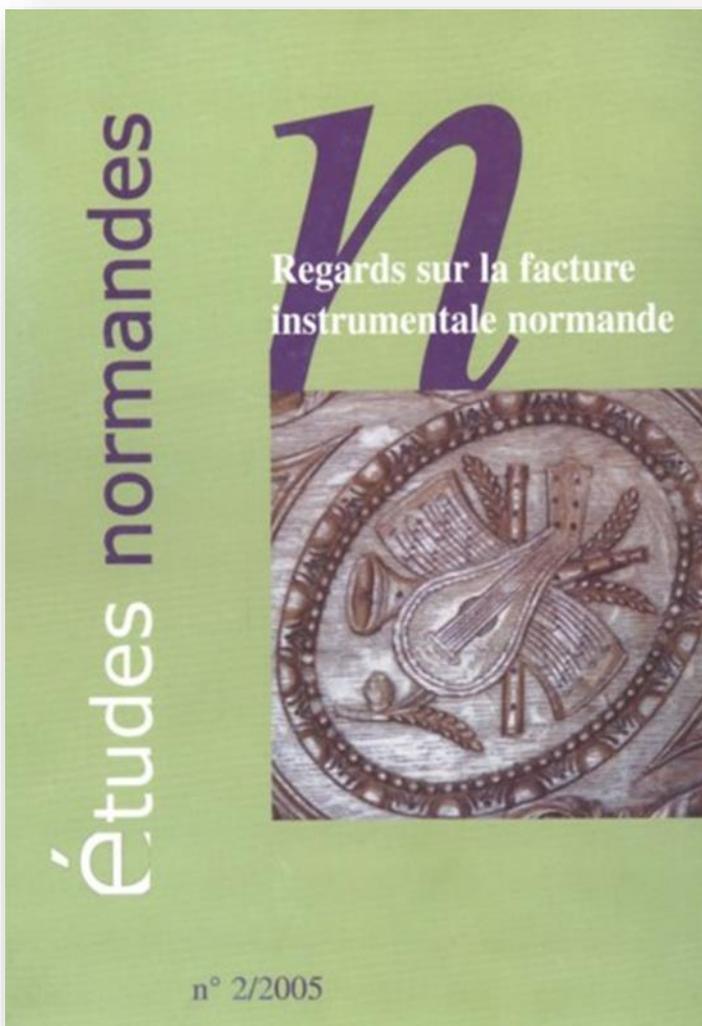
Il vise aussi à analyser les relations qui s'établissent entre les membres des diverses associations ainsi qu'avec les sociétés sportives, les musiques militaires, les acteurs économiques, sociaux et le pouvoir politique. Il traite aussi de la contribution de ce mouvement au développement de la musique en Haute-Normandie, sur le plan du répertoire et de sa diffusion, de l'essor de la facture instrumentale et de l'enseignement. Enfin, il évoque les répercussions que celui-ci a eues en matière de vie économique et culturelle, notamment par le biais des concerts, des festivals et des concours.

Accéder à cette thèse est, hélas, difficile. Sa publication par l'Atelier national de reproduction des thèses se fait à la demande et reste onéreuse puisque faite à la demande (57,93

Euros). Mais heureusement, l'Auteur a su en tirer la quintessence dans un article accessible en ligne qui révèle à la fois la grande maîtrise du sujet et la passion du chercheur souhaitant rendre accessible son travail. Il met en perspective ses recherches sur les sociétés musicales par le développement de la facture instrumentale en Normandie.

C'est pourquoi nous recommandons la lecture d'un autre article du même auteur : « Les harmonies et les fanfares haut-normandes et la facture instrumentale » publié dans *Études Normandes*, Année 2005 /54-2, pp. 69-79 et disponible en ligne par le lien suivant : [https://www.persee.fr/doc/etnor\\_0014-2158\\_2005\\_num\\_54\\_2\\_1591](https://www.persee.fr/doc/etnor_0014-2158_2005_num_54_2_1591)

Patrick Péronnet



## L'auteur

**Jean-Louis Rauline** est Maître de Conférence à l'Université de Rouen et membre permanent du Centre d'Études et de Recherche Éditer / Interpréter (CÉRÉdi) depuis 2004. Hors sa thèse Jean-Yves Rauline a publié de nombreux articles sur les pratiques musicales dont « 19th Century Amateur Music Societies and the Changes of Instrument Construction : their Evolution caught between Passivity and Progress » dans *Galpin Society Journal*, no LVII, mai 2004,

p. 236-245. Il travaille aussi sur le rapport entre pratique et enseignement musical et est l'auteur de « Pratique musicale et enseignement : à destination de l'élite ou « par et pour le peuple » ?, dans *Trois petites notes de musique : Histoire de la facture et des pratiques instrumentales en Normandie*, catalogue de l'Exposition, Musée de Traditions et Arts Normands, Château de Martainville, 2015.

Patrick Péronnet



Jean-Yves Rauline



15)

*France /Hauts-de-France*

**TOUCHARD Frédéric**

*La fanfare ne perd pas le Nord*

Film de Frédéric Touchard, DVD, 1999 - 53 minutes  
L'Harmattan, 2011

### **Présentation**

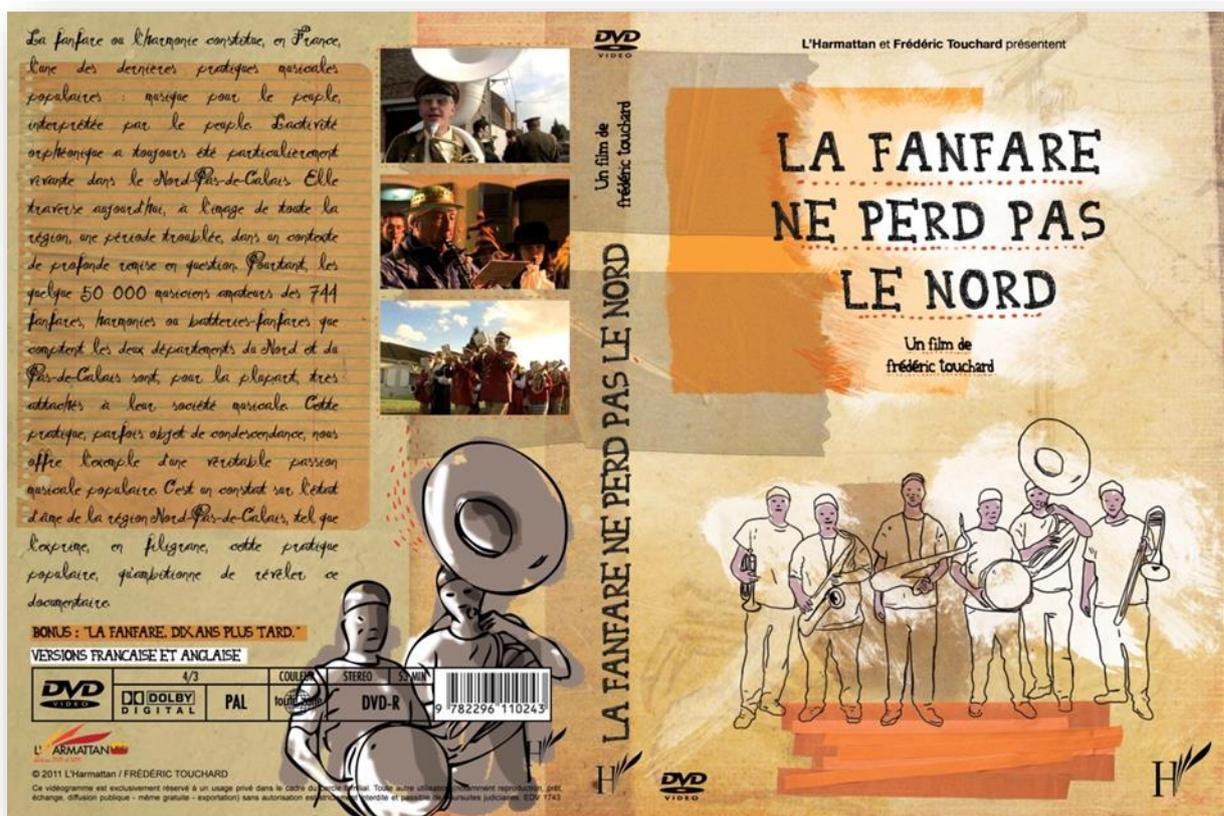
Insérer un DVD dans une bibliographie n'est pas très naturel. Cependant les documents de cette nature concernant le monde des ensembles à vent sont rares. Ils donnent une preuve vivante de ce que sont les ensembles d'instruments à vent en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Terre d'harmonies et de fanfares, le Nord porte haut sa tradition et sa culture et Frédéric Touchard a su en capter toutes les sensibilités et tout l'humanisme, sans caricature et sans fioriture. Les harmonies et fanfares du Nord comptent parmi les premières en France au niveau historique. Dès l'Empire les Canonniers de Lille ont une musique étoffée et les Musiques des Gardes nationales fleurissent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Sans doute l'influence de la tradition autrichienne des Flandres a-t-elle contribué à cet essor. Valenciennes est alors surnommée l'Athénée du Nord et fournit des contingents de musiciens de qualité spécialistes des « vents » à la capitale. L'essor industriel du charbon, de l'acier, du textile et de la vapeur dans les années 1820-1860 fait naître une culturelle ouvrière.

C'est une question d'honneur que de pouvoir posséder une Chorale masculine, une Harmonie ou une fanfare pour chaque entreprise, chaque coron, chaque petite bourgade. Le phénomène est impressionnant. Au début du XX<sup>e</sup> siècle les harmonies et fanfares du Nord comptent parmi les plus belles formations musicales d'amateurs en France (l'Alsace-Moselle sont alors allemandes). Dans la Monographie universelle de l'Orphéon d'Henri Maréchal et Gabriel Parès, les « meilleures » Harmonies sont celles d'Armentières, de Denain, de Douai, d'Hautmont, de Lille, de Maubeuge, de Tourcoing et de Valenciennes. L'émulation entre elles est évidente, il n'y a pas moins de 149 harmonies classées, ce qui fait du Nord le premier département de France pour ce genre. Elles sont rejointes par de très nombreuses Fanfares, celles d'Abscon, d'Armentière, d'Hautmont, de Lille, d'Onnaing, de Roubaix, de Sars-Poterie, de Trélon et de Trith-le-Poirier. Elles sont 9 sur les 14 formations classées alors en division Honneur au niveau national. La plupart de ces formations ont fondé des écoles de musique gratuites pour les enfants et adultes des communautés ouvrières.

La qualité de l'enseignement permet à un grand nombre de ces amateurs de rejoindre le Conservatoire de Paris et d'intégrer les formations musicales les plus en vue, que ce soient les musiques institutionnelles (armée, police) ou celles des grands orchestres symphonique (pour les bois, cuivres et percussions). Cet ascenseur social possible renforce l'adhésion aux formations d'amateurs. Les concours organisés entre elles sont reconnus redoutables pour les formations extérieures car d'un niveau très élevé. Le tissu associatif et social né de ces formations fait partie de la sociologie et de la mémoire du Nord. Elles connaissent de beaux jours surmontant les deux guerres mondiales et profitant du dynamisme industriel et minier.

Mais les conjonctures économiques défavorables des années 1970-1990 ont mis en péril cette « mémoire » du Nord. Les entreprises ou compagnies minières se sont retirées des financements et le chômage a obligé nombre de Ch'ti à s'exiler sur des terres plus méridionales. En ce début du XXIe siècle, l'héritage reste pourtant vivace et c'est tout l'intérêt de ce que narre Frédéric Touchard dans ce documentaire sensible de grande qualité.

Patrick Péronnet



## L'auteur

Né en 1961, Frédéric Touchard est un romancier et réalisateur de documentaires français pour la télévision et pour la radio. Hors La Fanfare ne perd pas le Nord, il a signé d'autres documentaires : La Digue, Les Habitants, États d'âmes, etc. Il vit et travaille entre Paris et Lille. Son premier roman Nu Rouge (Arléa, 2011) est suivi de L'hypothèse du prototype (Calmann-Lévy, 2015) et de Lisbonne, andante (Philippe Olivier, à paraître).



Frédéric Touchard

## Résumé

La fanfare ou l'harmonie constitue, en France, l'une des dernières pratiques musicales populaires: musique pour le peuple, interprétée par le peuple. L'activité orphéonique a toujours été particulièrement vivante dans le Nord-Pas-de-Calais. Elle traverse aujourd'hui, à l'image de toute la région, une période troublée, dans un contexte de profonde remise en question. Pourtant, les quelque 50 000 musiciens amateurs des 744 fanfares, harmonies ou batterie-fanfares que comptent les deux départements du Nord et du Pas-de-Calais sont, pour la plupart, très attachés à leur société musicale. Cette pratique, parfois objet de condescendance, nous offre l'exemple d'une véritable passion musicale populaire. C'est un constat sur l'état d'âme de la région Nord-Pas-de-Calais, tel que l'exprime, en filigrane, cette pratique populaire, qu'ambitionne de révéler ce documentaire.



16)

*Macédoine du Nord*

PRÉVÔT Nicolas,

*La Macédoine en fanfare*

Ethnologie française, Presses Universitaires de France (PUF), 2001/4 (Vol. 31), p. 695-706. DOI : 10.3917/ethn.014.0695.

Consultable sur:

<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2001-4-page-695.htm>

## Présentation

Lorsqu'aujourd'hui on évoque les Balkans, l'image sonore des fanfares chères au réalisateur Émir Kusturica frappe les tympanes. C'est dans une narration ethnomusicologique, doublée d'une aventure personnelle que nous entraîne Nicolas Prévôt dans « La Macédoine en fanfare ».

Son article montre clairement les échanges interculturels et transnationaux de la musique en Europe. Les appropriations populaires de musiques, d'instruments et de rites ont été très influencées par les musiques militaires occidentales (notamment dans la 7<sup>e</sup> partie : « Derrière le miroir, l'Histoire »). Le phénomène est particulièrement vrai lorsque le puissant Empire d'Autriche-Hongrie domine l'Europe centrale et balkanique entre 1850 et 1918. Il est heureux qu'un chercheur de haut niveau puisse montrer ces enjambements de temps, d'espace et de peuples. Les travaux d'ethnomusicologie ont mis en avant ces interférences, reconsidérant la « nature » ethnologique des musiques Rom ou des Balkans. Le remarquable travail de Luc Charles-Dominique récemment accessible en est une démonstration efficace, faisant remarquer le lien indiscutable entre les musiciens tziganes d'Europe Centrale et les ménestriers d'Europe

occidentale . Cette vision universaliste combat bien des principes d'un nationalisme mal compris.

Patrick Péronnet

## L'auteur

**Nicolas Prévôt** est maître de conférences en anthropologie et ethnologie à l'Université Paris X - Nanterre et enseignant chercheur au Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Maison des Sciences de l'Homme Mondes -MSHM)



Nicolas Prévôt

## Résumé

Dans l'est de la Macédoine, jouant presque quotidiennement jusque dans les villages, les fanfares sont très répandues. Elles sont souvent composées de Rom, dont le répertoire emprunte alternativement à des thèmes musiciens orientaux (voire indiens) et nationaux (macédoniens). C'est en se faisant accepter comme musicien dans l'une de ces fanfares que l'auteur a pu mener cette enquête ethnomusicologique.



17)

FRANCFORT Didier

*Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe 1870-1914*

Paris, Hachette, 2004, 462 p.

### **Présentation**

Parce que liés au protocole de par leurs origines militaires, les orchestres d'harmonie ont longtemps contribué à donner une image militariste d'eux-mêmes. Tout au long du XIXe siècle et du premier XXe siècle, la musique pour ensemble à vent est d'abord celle de l'armée et, par voie de conséquence, de la guerre ou de sa commémoration. Son instrumentalisation par le pouvoir politique en fait une « musique de la Nation » et de fait est comprise comme nationaliste. Ce lien fort et incontestable avec ses origines se retrouve dans les pratiques orphéonistes : médailles, casquettes, uniformes, bannières, défilés font partie de l'attirail des formations musicale d'amateurs.

Rejetée par une grande partie de ses membres et par la féminisation des formations instrumentales, cet héritage a été partiellement remis en cause depuis les années 1970. Le phénomène est particulièrement vrai pour les orchestres d'harmonie, transformant leurs uniformes, casquettes, bérets et autres calots en des habits de ville. Le défilé est boudé et le concert en salle devient la norme. Les répertoires suivent une évolution identique à celle de la société adoptant une culture de masse internationale dont la qualité est parfois très aléatoire. Ce phénomène est moins vrai pour les batteries-fanfars dont les tenues paramilitaires et le répertoire originel restent liés au défilé ou de la parade.

Cette image passéiste reste encore, pour nombre de non-initiés, celle de l'Orchestre d'harmonie. L'histoire des mentalités nous apprend que l'évolution dans le temps long est une valeur constante. L'Orchestre d'harmonie, que l'on désigne souvent à tort par le mot (devenu péjoratif) de « fanfare », est parfois associé à un mouvement nationaliste. Cette instrumentalisation s'est immiscée dans le langage politique conservateur voire réactionnaire. Au moment où la France s'interroge sur son identité « nationale », un chercheur, Didier Francfort, interroge le rapport entre la musique et la nation. Nous laissons à Sophie-Anne

Leterrier, professeur d'histoire des arts à l'Université d'Artois, le soin de présenter un résumé de cet ouvrage.

Patrick Péronnet

## L'auteur

Didier Francfort est professeur d'Histoire contemporaine à l'Université Nancy 2, Co-Directeur du Centre de Recherche sur les Cultures Littéraires Européennes. Passionné de musique il a notamment écrit *Beethoven, un encombrant génie* (Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2020) un essai qui s'intéresse au Beethoven des films grand public, des publicités, des dessins animés, et cherche ce que signifie le Beethoven de films de Kubrick ou de Walt Disney avant de retrouver celui des salles de concert, des conservatoires et des commémorations officielles.



Didier Francfort

## Résumé par Sophie-Anne Leterrier

Que l'idée nationale se soit incarnée dans la musique comme dans d'autres arts est une évidence : les hymnes nationaux font d'ailleurs partie des symboles nationaux les plus forts et les plus courants. Mais au-delà de cette évidence, bien des questions se posent. Certaines formes (l'hymne est initialement une forme propre à la musique sacrée) sont-elles prédestinées à un usage national(iste)? La musique en elle-même, indépendamment de tout texte, de toute référence, peut-elle avoir un sens national ? Le message national porté par la musique est-il normalisé, transposable ? C'est ce genre de questions qu'examine l'ouvrage de Didier Francfort, dont le titre dit assez l'ambition. Il n'est pas un panorama des musiques nationales, mais une approche historique des univers sonores et musicaux de la période qui sépare les guerres de 1870 et 1914, à l'échelle européenne.

L'auteur part de l'hypothèse que les nationalismes européens conduisent à des attitudes esthétiques comparables (p.21), et fonde son analyse sur une démarche comparative, étayée de références nombreuses, souvent issues d'Europe centrale ou orientale.

Son travail s'appuie en effet surtout sur l'usage de sources sonores, l'œuvre de nombreux compositeurs méconnus, parce qu'ils ne font pas partie du panthéon des histoires de la musique ou des genres « nobles ». À ces compositions, l'auteur ajoute de nombreuses lectures, toujours précisément mentionnées, dans le domaine de la construction des cultures nationales. L'histoire littéraire donne matière à des comparaisons particulièrement fécondes, et la réflexion théorique et philosophique est nourrie par la pensée d'Adorno (sur la fétichisation).

Le style est limpide, le plan clair. Didier Francfort s'intéresse d'abord aux modalités de la fondation d'un art national (chap.1), montrant comment la musique nationale combine création et tradition, et forge la nation dans un processus de refondation continue.

Étudiant ensuite les artisans de cette « invention » de la nation, il évoque les institutions majeures (conservatoires, écoles de musique), mais aussi le rôle de la censure, qui amène Verdi à transposer dans l'Orient antique l'asservissement du peuple dont il raconte la libération héroïque. Il présente le portrait de compositeurs qui se sont illustrés dans le genre de la musique nationale, insistant sur le fait que beaucoup d'entre eux sont des autodidactes, souvent périphériques ou marginaux par rapport à la nation en question. Il montre aussi comment la consécration de musiciens « officiellement nationaux » oppose entre eux ceux qui ont ce statut (Grieg, Dvorak, Liszt) et d'autres qui sont plutôt des « passeurs » (Mahler, Albeniz). Loin de se limiter à cette version relativement convenue de l'histoire de la musique, il entraîne le lecteur dans le monde des amateurs, les formations musicales militaires, les communautés religieuses, et dans l'univers des associations (chap. 2), particulièrement complexe et ramifié dans les pays d'Europe centrale. Ces pages apportent autant à l'histoire des sociabilités qu'à celle de la musique, trop souvent dédaigneuses des musiques « fonctionnelles » et de leurs théâtres. Didier Francfort s'attache ensuite aux formes adoptées par les musiques nationales, entre « esthétique du manifeste » et pédagogie musicale. La musique joue en effet un rôle majeur dans les rituels politiques et les fêtes publiques (chap. 3). Sa présence est même un indice du caractère performatif des cérémonies (p.89). Le culte auquel participe la musique, célébrant « un héritage de gloire et de regrets » (chap.4), s'appuie le plus souvent sur des références musicales explicites, des lieux et des instruments symboliques. Par son rôle dans ces rituels, la musique résiste à la sécularisation des sociétés et s'offre comme une réponse à leur laïcisation. La « religion de la musique » qui règne encore dans nos salles de concert en découle en partie. Analysant ensuite avec précision les éléments constitutifs des musiques nationales, Didier Francfort s'intéresse à la façon dont s'y exprime le rapport à l'altérité, la mesure dans laquelle on peut parler à leur sujet de « protectionnisme musical », mais aussi leurs emprunts à l'exotisme, la part d'ouverture à l'autre, qui suscite la découverte ou le rejet (chap.5). Plusieurs chapitres plus attendus sont consacrés à l'invention des folklores, au primitivisme et à l'illustration de la langue nationale dans la musique (chap. 6), aux évocations qui dessinent la « géographie musicale de la nation » (chap.7). Ces pages, qui développent dans le domaine musical des idées illustrées aussi dans la littérature ou les arts plastiques, complètent cependant utilement les données rassemblées par Anne-Marie Thiesse et par d'autres dans leurs ouvrages sur la construction des nations au XIXe siècle. L'auteur montre ensuite comment et pourquoi hymnes, chœurs et marches sont les médias les plus appropriés pour transmettre par la musique le sentiment national (chap.8), à travers l'esthétique de l'explicite (chap.9) qui les caractérise. Il fournit à cette occasion un éclairage intéressant sur l'histoire de la construction d'une identité masculine héroïque, qui passe aussi par l'évocation du travail des compositrices. Il découvre les formes intimes et novatrices cachées par le drapeau national brandi, et fait l'hypothèse que ce qui touche dans cette musique est davantage lié à l'expression identitaire, au travail de

construction de soi, qui s'y exprime, qu'à la référence nationale elle-même. Il conclut en effet que la musique, loin de se présenter comme l'expression d'un chauvinisme exclusif, est à la fois « expression de l'individu et refuge de l'universalité » (chap.10).

Un des aspects les plus passionnants de l'ouvrage est la façon dont il dessine les contours d'une Internationale musicale qui définirait les critères de définition des musiques nationales. Il insiste en effet sur ce que les inventeurs de ces musiques s'inscrivent dans un réseau européen, qui passe par des lieux de formation communs (le rôle de Leipzig est particulièrement important), des références partagées (la musique russe par exemple). Loin de se placer dans un isolement hautain, les musiciens « nationaux » obéissent au contraire à des modes européennes. C'est précisément cette Internationale musicologique, familière des folklores, qui les « normalise » pour assigner à toutes les musiques des caractéristiques nationales. La promotion des musiques en question nécessite en effet une reconnaissance internationale, d'où résultent de véritables stéréotypes musicaux. On ne peut donc pas vraiment parler d'ère des nationalismes en musique avant 1914. Plusieurs autres idées reçues ne résistent pas dans la lecture du livre de Didier Francfort. C'est évidemment le cas de l'idée de nation musicale comme essence, ou de celle de la permanence des identités nationales dans la musique. Il démontre aussi que la culture de loisir contribue bien davantage à l'émergence des musiques nationales que la culture de guerre. Il renverse enfin complètement l'idée d'une instrumentalisation de la musique par la nation. « Nous cherchions à évaluer comment la construction de la nation et les mouvements patriotiques ou nationalistes utilisaient la musique. Nous en arrivons à poser que la production musicale s'est en partie servi de ce cadre de la nation, par exemple pour s'émanciper des traditions », conclut-il.

Aussi documenté que suggestif dans ses analyses, le livre de Didier Francfort est donc une contribution précieuse à l'histoire culturelle du XIXe siècle.

Sophie-Anne Leterrier,  
Revue d'histoire moderne & contemporaine, 2006/3 (no 53-3), p. 191.



# **Le Chant des Nations**

**Musiques et Cultures  
en Europe, 1870-1914**

**Didier Francfort**

**HACHETTE**  
Littératures



18)

*Royaume Uni*

HENRY Marion

*Cultures ouvrières et musiques populaires en Grande-Bretagne : le cas des brass bands miniers de 1945 au milieu des années 1970.*

*Volume ! la revue des musiques populaires*  
n° 2019/2:145-160.

Consultable sur :

<https://www.cairn.info/revue-volume-2019-2-page-145.htm>

### **Présentation**

En lisant le seul titre du travail de Marion Henry, nombre des lecteurs penseront immédiatement au film de Mark Hermann *Les Virtuoses (Brassed Off, en anglais)*, comédie dramatique sortie en juin 1997 et qui ravit les amateurs d'ensemble de cuivres ou simplement de musique, donnant une « noblesse » aux amateurs et influençant sans doute le mouvement naissant des brass-bands en France. L'histoire est celle des membres de la fanfare de la petite ville minière de Grimlet, dont le chef Danny rêve de participer aux finales du championnat national des fanfares au Royal Albert Hall. Les virtuoses de la fanfare de Grimley joueront-ils à Londres ? Et quand bien même vivraient-ils une journée de gloire passagère, quelle médaille la Direction des charbonnages britanniques leur réserve-t-elle à leur retour ? Voilà la trame du récit romanesque, mais derrière la comédie, la réflexion de l'auteur porte sur les changements économiques et sociaux opérés avec brutalité par la crise économico-industrielle et sa réponse politique : le thatchérisme britannique.

Tout ceci n'est pas seulement « du cinéma » et, nous concernant, rappelle à nombre de musiciens des harmonies et fanfares des bassins d'emplois de la première et deuxième « révolution industrielle », ce que cette crise mondiale apporta comme chômage, abandon, désindustrialisation et transferts de technologie et de travail. Nous ne connaissons pas d'étude menée en France pour en évaluer les conséquences sur ce qu'étaient les Harmonies des Mines

et des Usines dans ce que l'on qualifie d'associations corporatives. L'impact en a été incontestablement sérieux sinon fatal, d'autant qu'un changement de mentalités face à la société de loisirs et aux mutations culturelles qui s'opéraient dans un temps identique.

Nous sommes cependant heureux de pouvoir évoquer ce travail d'une jeune chercheuse française, Marion Henry, qui dresse avec cette étude ce qui pourrait être un prototype, un référentiel sur des travaux universitaires ultérieurs. La mémoire musicale des grands bassins industriels français mérite mieux que la nostalgie ou le mépris. Tout n'est pas mort avec la désindustrialisation et les mémoires ouvrières continuent à entretenir ce passé avec des écomusées, mais surtout, nombre d'harmonies et de fanfares ont survécu à cette désindustrialisation en s'adaptant, en renouvelant les répertoires et les pratiques, mais en restant fidèles à leurs origines.

La recherche musicologique anglo-saxonne a fait naître ces dernières années une nouvelle spécialité, les popular music studies. Il serait heureux qu'à ce titre des chercheurs universitaires puissent intégrer ce mouvement en plein développement.

Patrick Péronnet

## L'auteure

Diplômée de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris (Sciences-Po), agrégée d'histoire (2015), **Marion Henry** est doctorante au Centre d'Histoire de Sciences Po (CHSP). Ses domaines de recherche touchent l'histoire sociale britannique, l'histoire politique du mouvement ouvrier et l'histoire de la culture populaire au XXe siècle.



Marion Henry

## Résumé

L'histoire des brass bands britanniques dans la deuxième moitié du xxe siècle est souvent mise en avant comme le symbole d'une culture ouvrière en déclin, progressivement avalée par

les forces de la culture de masse et le succès d'autres types de musiques populaires comme le rock'n'roll. Le cas des brass bands miniers montre que si ce genre musical est de plus en plus marginalisé entre 1945 et le milieu des 1970, processus qui n'est que l'intensification d'un phénomène amorcé dans l'entre-deux-guerres, son évolution est complexe.

L'utilisation de sources variées et inédites, et en particulier de sources orales, met en lumière des phénomènes de complémentarité, de continuité et d'adaptation. Ce travail vise ainsi à penser la complexité de l'articulation entre les notions de culture ouvrière, culture populaire et culture de masse et à contribuer au dialogue entre l'histoire sociale et les *popular music studies*.



19)

*France / Nouvelle Aquitaine*

THORÉ Bernard

*Bandas, musiques, musiciens et ambiance du Grand Sud*

Éditions Sud Ouest, 2006, 91 pages + CD de 15 titres inclus

### **Présentation**

Dans les formes musicales nombreuses que prend l'ensemble à vent, la banda évoque tout à la fois la musique de rue festive et les beaux pays de Nouvelle-Aquitaine. Le mot banda est déjà un symbole en lui-même, il chante avec l'accent du sud-ouest et réfère à l'ancienne expression bande qui désignait au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle un ensemble décliné en spécialité (une bande de violon, une bande d'harmonie). Il reste d'ailleurs en usage dans les pays anglo-saxon (brass-band, wind band, etc.). La banda (dénommée peñas dans la région bayonnaise) fait partie de ces ensembles patrimoniaux, que l'on pense immémoriaux tels la cobla catalane ou le bagad breton. En fait tous sont nés dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle et seule la pratique instrumentale orphéonique et les efforts des luthiers spécialisés leur ont donné existence. Le tourisme de masse leur a permis d'émerger dans la couleur locale des autochtones visités. Les répertoires de ces formations ne laissent pas la place à la délicatesse des interprétations raffinées. La puissance d'émission, l'usage des cuivres et percussions, la déambulation en pasa-calle (littéralement passe-rue) répondent aux attentes d'un public venu pour là pour partager une ambiance festive. Les férias, corridas, courses landaises ou camarguaises, paseo et autres fêtes taurines furent leur raison d'être dans et autour des arènes. Elles lui ont donné un répertoire.

La nomenclature instrumentale la plus répandue comporte premier et deuxième saxophone alto, saxophone ténor, première trompette (souvent doublée), deuxième trompette (parfois doublée), trombone, soubas-sophone, caisse claire et accessoires, grosse caisse. L'émulation entre bandas s'est mutée en concours et le Festival de Bandas Y Penas de Condom

décerne depuis 1973, la convoitée "palme d'or". Ce prix récompense tant la performance musicale de la banda que ses talents d'animation.

Cette fête des cuivres est aussi celle de groupes humains au plaisant savoir être.

Patrick Péronnet

## L'auteur

Tubiste classique et de jazz traditionnel, chef d'orchestre et de chœur, auteur, compositeur, directeur de l'école de musique de Cenon, professeur assistant au conservatoire de Bordeaux, **Bernard Thoré**, authentique Gascon de Lectoure, est une personnalité hors du commun, débordante, enthousiaste et dynamique, au service de la musique et des musiciens. Son parcours professionnel, jalonné d'expériences musicales riches et diversifiées, l'a conduit sur les scènes et les festivals en France et à l'étranger.



Bernard Thoré

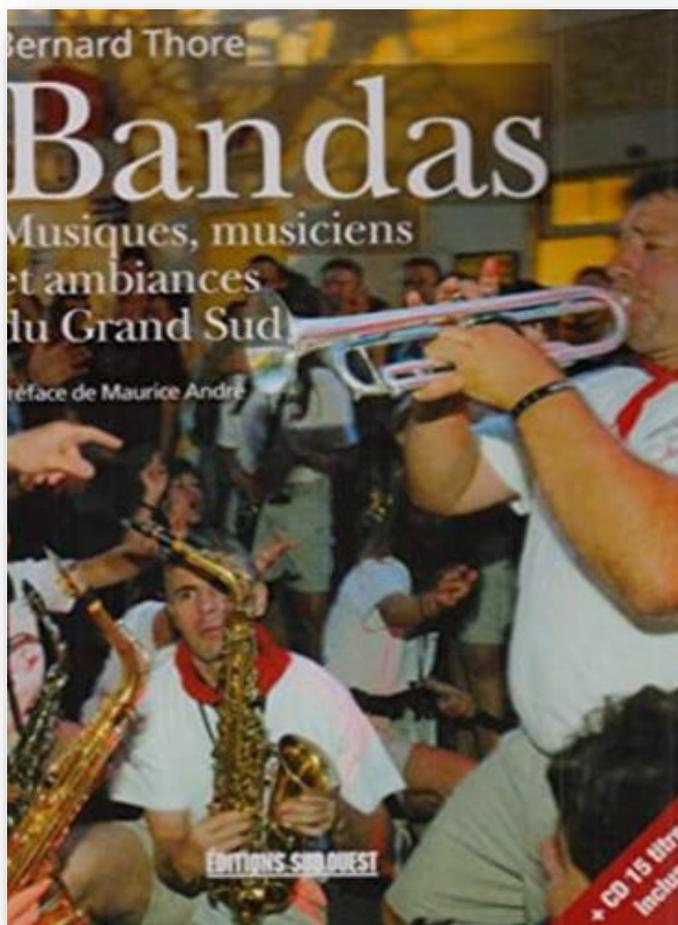
## Résumé

De Bayonne à Vic-Fezensac, de Toulouse à Bordeaux, de Condom à Mont-de-Marsan, Dax ou Marciac, la route du Sud est fleurie de musiques : musiques de fêtes de villages, de férias, de festivals, de concerts qui s'égrènent du printemps à l'automne.

Après un hiver de travail, les musiciens, aux beaux jours, sortent des écoles de musique ou du conservatoire, métamorphosés, tels des papillons multicolores, dans des tenues éclatantes

: une nuée de formations est prête à sillonner le Grand sud pour offrir le meilleur d'un nouveau répertoire, de concerts en concours, de matches de rugby en soirée bodega.

C'est dans cet univers musical que naissent les passions, que meurent les solitudes, que vivent les plus belles amitiés, que se forgent des caractères de solistes au service de l'ensemble. C'est aussi dans cet univers que l'on apprend à respecter l'autre, à se faire humble, pour découvrir que l'on grandit de l'intérieur. C'est enfin dans cet univers que la joie de vivre touche au presque parfait, que le bonheur a un nom, que ce nom enroulé sur le cœur est unique, car il se nomme tout simplement : musique.





20)

*France*

**RAUCOULES Armand**

*De la Musique et des Militaires*

Paris, Somogy éditions d'art, 2008, 175 p.

### **Présentation**

Voici un « classique » pour la bibliothèque du passionné de musique militaire. L'Auteur a toutes les compétences nécessaires pour établir ce tour d'horizon de la Musique militaire en France. À titre personnel, j'ai eu l'occasion de côtoyer le colonel Raucoules dans le cadre des concours régionaux de l'Union des Fanfares de France où nous partageons la responsabilité de jurys. J'ai apprécié la cordialité, les compétences et le sérieux d'Armand Raucoules, professionnel qui n'oublia jamais ce que sont des musiciens amateurs.

Le colonel Raucoules a réalisé un parcours musical de trente-quatre ans au sein de l'Armée de Terre. Étudiant au Conservatoire National de musique de Région de Toulouse pour le violon alto, le trombone, la culture musicale et l'écriture, il sert, comme jeune engagé, dans les pupitres des saxhorns basses puis des trombones de la musique de la 44e division militaire territoriale de Toulouse. Sous-chef de musique, il rejoint la musique du 153e régiment d'infanterie mécanisé à Mützig. Après les concours de chef de musique militaire, puis de chef de musique des armées, il dirige successivement les musiques du 39e régiment d'infanterie à Rouen, du 151e régiment d'infanterie (le célèbre 15.1), musique principale de la 6e région militaire à Metz, et enfin la musique principale des troupes de Marine à Rueil-Malmaison.

Directeur des études au conservatoire militaire de musique de l'armée de Terre (CMMAT, l'ancêtre de l'actuel COMMAT, Commandement des Musiques de l'Armée de Terre) de 1980 à 1982, il en prend la direction en 1992, à Versailles Satory, et quitte le service actif en 2001. Parallèlement à ses activités dans le monde musical associatif, il tient une fonction de réserviste au sein de la délégation au patrimoine de l'armée de Terre.

Une fois n'étant pas coutume, c'est à l'archéologue et conférencière Claire Joncheray que nous empruntons le compte-rendu analytique de cet ouvrage.

Patrick Péronnet

**Compte rendu par Claire Joncheray, Université Paris 10, publié par histara, disponible sur : [histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=281](http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=281)**

Le colonel Armand Raucoules propose une recherche sur le rôle de la musique dans l'armée. Ce livre n'est pas une histoire à travers les siècles mais un bilan sur les formations musicales de l'armée française [1] actuelles dans leur répertoire et leur origine.

La musique des militaires depuis la Révolution Française a servi à transmettre les ordres et soutenir le moral des troupes et des civils. On aurait aimé un peu plus d'anecdotes sur le sujet des transmissions, moins développé dans ce livre que les deux autres aspects même si le système de relais du tambour-major est évoqué. Aujourd'hui la musique sert au défilé, au quotidien des militaires selon les réglementations [2] et aux relations publiques de l'armée. Dans une société en paix, la musique donne en effet une image positive de l'armée : les représentations musicales en France et à l'étranger sont toujours très appréciées d'après l'auteur. Une série de groupes sont en effet très impressionnants : la nouba du régiment des tirailleurs avec ses instruments traditionnels du nord de l'Afrique et ses costumes orientaux ; les musiciens de la Garde républicaine à cheval ; la bagad de Lann-Bihoué et les chasseurs alpins avec les cors des Alpes. Les belles photos des formations musicales actuelles agrémentent le livre.

La préface de Frédéric Lodéon [3] nous donne une bonne définition de la musique militaire : c'est une musique de plein air dont le son doit porter loin. Ces deux contraintes et avantages en font l'originalité. Il conclut en gratifiant ce livre de quatre adjectifs : « technique, historique, nostalgique et serein ».

Il s'agit en effet d'un livre très technique, c'est-à-dire précis dans les descriptions des diverses formations musicales des corps de l'armée française contemporaine. Le troisième chapitre trahit son auteur par une pointe de fierté militaire : le colonel Raucoules « a réalisé un parcours musical de trente-quatre ans au sein de l'armée de Terre » [4] notamment en tant que chef de musique. L'auteur maîtrise ce vaste sujet par une pratique de la musique dans l'armée et surtout par une bonne documentation dans les archives militaires.

On peut discuter l'adjectif « historique ». Dans l'introduction, l'auteur précise qu'il n'a pas de volonté d'exhaustivité : ce n'est pas une histoire de la musique et des militaires, mais une « rétrospective historique » pour comprendre la place occupée par la musique dans l'armée et son rôle actuel. Les recueils de musique ou manuels du XIXe siècle sont parfois utilisés comme livres de référence et non pas comme sources historiques. La référence des auteurs antiques mériterait d'être citée avec précision. La bibliographie n'est pas très récente, mais il est vrai que peu d'études sur la musique et les militaires existent en histoire contemporaine.

Notons quelques grands changements de la place de la musique dans l'armée française : la généralisation du fifre associé au tambour sous François Ier, une prise de conscience de l'utilité de la musique pour les rythmes et marches avec Maurice de Saxe au XVIIe siècle, une diminution drastique sous Napoléon Ier et une apogée de la musique militaire entre 1820-1860,

avec l'adaptation de nouveaux instruments notamment les inventions d'Adolphe Sax. Il est intéressant de remarquer le besoin des commandants de faire valoir leur prestige grâce à des musiciens gagistes et de grands ensembles au XIXe siècle. La 1ère guerre mondiale a fortement amputé la tradition orale des chants militaires mais, favorisant l'esprit patriotique, le début du xxe siècle a multiplié les répertoires et les concerts dans les kiosques prévus à cet effet.

L'aspect nostalgique par contre ne semble pas prévaloir : le livre présente plutôt une image dynamique des formations musicales militaires françaises actuelles, même si l'armée se doit en effet de maintenir la tradition, utilisant notamment des instruments de musique traditionnels régionaux. Le dynamisme se lit dans une adaptation des répertoires aux modes et aux goûts contemporains comme le jazz pour la musique des équipages de la flotte de Toulon. Le niveau de compétence des musiciens est très élevé grâce aux modes de recrutement, aux conservatoires militaires et peut-être à la professionnalisation de l'armée. De plus, une féminisation de ces formations fait partie de ce renouveau avec en 2007, pour la première fois, une femme reçue au concours de chef de musique.

Il évoque les quarante-deux formations militaires (musiques et fanfares [5]) présentes en 2008 en France. Il existait alors trente-trois formations dans l'armée de Terre - partagée en 5 régions, Île-de-France, Nord-Est, Nord-Ouest, Sud-Est, Sud-Ouest - trois dans la marine, trois dans l'armée de l'air et trois dans la gendarmerie. Les vicissitudes de la garde républicaine rendent un peu plus difficile à comprendre le chapitre sur l'évolution des formations de la gendarmerie.

Le livre est constitué de neuf parties : une première grande introduction, une étude sur le chant militaire français, puis une étude sur chacun des quatre corps d'armée. Fonctionnant comme dans un manuel, le livre se clôt sur deux chapitres d'usage encyclopédique : un répertoire des chefs de musique et compositeurs français, et un répertoire des instruments en usage dans les musiques et fanfares militaires avec un tableau diachronique des formations et de leur évolution de la Révolution Française à l'année 2006.

La première partie se présente comme un cadre chronologique et thématique général. Elle n'est pas à l'abri de quelques répétitions. On ne peut pas dire que l'« art musical [soit] à exclure dans l'Antiquité » (p.16). Il existait des notations musicales [6] et des concours de trompettes [7]. Il faut préciser aussi que les instruments cités page 17 sont majoritairement romains dans leur utilisation (tuba, lituus et bucina).

Dans la dernière partie, on constate que seules les percussions et les instruments à vent sont utilisés dans l'armée. Le passage sur les orgues est très intéressant. Dans l'Antiquité, les instruments de l'otium et ceux de l'armée sont bien différents contrairement à nos instruments contemporains.

Des encadrés sur des biographies, sur le nombre de musiciens, sur le nombre de formations et un glossaire sont bienvenus. Des cartes de la France et des tableaux de localisation des formations et des chronologies sur leur évolution participent d'un souci d'explications.

Ce livre permet de comprendre les changements du rôle de la musique au sein de l'armée française, surtout dans ses rapports au public. La maquette, les couleurs et les photographies dans le corps du texte en rendent la lecture agréable. Un grand travail sur les archives et le témoignage d'un directeur de conservatoire militaire permettent d'utiliser ce manuel comme un bon reflet de la place de la musique dans l'armée française en 2008.

---

[1] Les expressions « notre culture » ou « nos fanfares » du premier chapitre le prouvent.

[2] Les encadrés p.116-117 sur les batteries et sonneries de quartier aident le civil à comprendre les enjeux encore actuels de ces transmissions musicales. Mais, à l'heure des télétransmissions, la place de la musique dans les manœuvres pourrait être explicitée.

[3] Violoncelliste. Producteur et animateur d'émissions radiophoniques.

[4] Quatrième de couverture.

[5] Il faut distinguer les musiques qui sont des formations de professionnels, des fanfares qui peuvent être composées de soldats non exclusivement musiciens. [Bien que récent, l'ouvrage date déjà. Pour une mise à jour, il convient de rappeler les disparitions récentes des musiques de la marine à Brest, de l'air à Dijon et les nouvelles appellations des musiques de l'armée de terre].

[6] J. Chailley, La musique grecque antique, Belles Lettres, 1979.

[7] Il existe des concours grecs de trompettes qui ressemblent à des concours athlétiques parce que la salpinx (trompette grecque) demande une grande puissance physique. cf. A. Bélis, Les musiciens dans l'Antiquité, Hachette Littératures, 1999.

## L'auteur

Armand Raucoules fait partie de ces militaires engagés qui firent leur carrière au sein de l'Armée de Terre. Chef de musique des Armées de classe exceptionnelle (il dirigea entre autres la Musique des Troupes de Marine basée à Versailles Satory), il termine sa carrière comme directeur du Conservatoire Militaire de Musique de l'Armée de Terre (CMMAT) de 1993 à 2001, conseiller technique du Chef d'État-Major de l'Armée de Terre (CEMAT) avec le grade de colonel.

## Résumé

Les livres consacrés à la musique dans les armées abordent rarement le sujet dans sa globalité tant il est vaste et incommensurable. Les précédents ouvrages de cette nature datent de plusieurs décennies ; aussi celui-ci vient-il combler une lacune d'autant plus importante que le XXe siècle a vu l'apogée des musiques et fanfares aussi bien par leur nombre et leur diversité, que par leur composition et leur répertoire.

Très documenté, s'appuyant sur des sources diversifiées et comportant une iconographie variée et originale, il offre d'abord un aperçu de l'histoire de la musique et des formations du passé, décrit les musiques et fanfares des trois armées et de la gendarmerie d'aujourd'hui et présente des compositeurs, des chefs de musique militaires, des œuvres du répertoire traditionnel, les instruments et la réciprocity des liens étroits entretenus avec la société civile.

Complet et passionnant, il s'adresse aux amateurs de musique et aux fervents d'histoire militaire.

# De la MUSIQUE et des MILITAIRES

Colonel Armand Raucoules



Ministère de la Défense  
Direction de la Musique  
de l'Armée de Terre

EDITION  
2014



21)

GOUBAULT Christian

*Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration, du baroque à l'électronique*

Paris, Minerve, coll. « Musique ouvert », 2009, 477 p.

### **Présentation**

Parce que l'ensemble à vent est concerné depuis ses origines aux problèmes de l'instrumentation et de l'orchestration, l'ouvrage proposé par Christian Goubault devrait avoir une place de choix dans toutes les bibliothèques des passionnés. La photographie qui illustre la couverture représente l'Orchestre d'Harmonie de la Garde républicaine. Cela en dit long sur le lien que l'Auteur tisse entre orchestration et ensemble à vent.

Christian Goubault (1938-2009), grand humaniste et éminent musicologue, fut un spécialiste du XIXe siècle. Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914* (Genève-Paris, Slatkine), et complète avec cette nouvelle étude sur l'instrumentation tout un corpus analytique et esthétique consacré à Ravel (pour lequel il a reçu le Grand Prix des Muses), Debussy, Stravinsky, à la critique musicale et aux œuvres saillantes du répertoire. Animé de cette bonne humeur que même la souffrance ne dissipa jamais, il a consacré ses dernières années à un travail approfondi sur le maniement plusieurs fois séculaire du timbre par les compositeurs.

S'il nous revient un commentaire sur cet imposant et important ouvrage, c'est pour le mettre en perspective avec les particularités de l'ensemble à vent. Parce qu'il utilise deux sources bien distinctes, les musiques originale et les musiques transcrites, l'ensemble à vent se pose comme un formidable laboratoire des sons. Goubault revient historiquement sur ce particularisme aux deux paragraphes consacré l'ensemble à vent : « La musique

révolutionnaire. Les musiques de plein-air. Les musiques d'apparat et la musique militaire » (p. 99-102) et « Musiques de scènes, bandas et fanfares » (p. 109-112). Mais c'est surtout la 6e partie de l'ouvrage portant sur les « Techniques et traités ». Le relevé des traités consacrés à « L'orchestration militaire » de 1837 (Jean-Georges Kastner) à 1969 (Dondeyne et Robert) fait la part entre « instrumentation et orchestration ». La lecture de la 9e partie de l'ouvrage « Arrangement et réorchestration » (p. 359-392) nous semble indispensable pour tout musicien souhaitant transposer ou orchestrer pour l'ensemble à vent.

L'une des variantes concernant l'instrumentation a été au XIXe siècle l'évolution de la facture instrumentale. Fixée depuis les grandes réformes d'Adolphe Sax, elle s'est institutionnalisée avec le modèle de « perfection » offert par la Musique de la Garde républicaine. La nomenclature instrumentale (l'instrumentarium) impose une forme d'écriture que ce soit pour une partition originale ou une transcription. La complexité des groupes homogènes utilisés (petite harmonie, clarinettes, saxophones, cuivres clairs, saxhorns et percussions) et les tonalités particulières des instruments (ut, fa, sib et mib) ont été repris dans tous les traités d'orchestration des XIXe et XXe siècle (de Berlioz à Koechlin en passant par Widor) et restent la base de l'enseignement de l'écriture musicale.

Il nous faudrait ici commenter et présenter des ouvrages plus récents dus à Anthony Girard (L'Orchestration, Billaudot, 2009), Samuel Adler (Étude de l'orchestration, Lemoine, 2011), ou encore les quatre volumes du Traité de l'arrangement de Jullien Ivan (Médiamusique, 2005-2012). Cependant, à la différence de ce qui existe ailleurs en Europe et dans le monde, aucune classe ne s'intéresse à l'orchestration pour ensemble à vent dans les Conservatoire nationaux supérieurs de musique, même si les enseignants essaient de l'intégrer à leurs cursus théoriques. La recherche de couleurs ne peut être obtenue par la simple transposition « mécanique ». Pour que l'ensemble à vent puisse revendiquer un statut et une reconnaissance, il faut porter une attention toute particulière à l'orchestration et à l'instrumentation. C'est d'abord la responsabilité des chefs, mais c'est aussi celle des éditeurs.

Pour en revenir au travail de Christian Goubault, nous laissons à Gérard Denizé le soin de présenter l'ouvrage .

Patrick Péronnet

## **Présentation par Gérard Denizé**

Instrumentation ou orchestration ? Combien d'excellents esprits avaient jusqu'ici reculé face à cette interrogation, conscients que la dissociation de leurs études respectives masquait mal leur difficulté à retracer la communauté de trajectoires, complexes, souveraines, liées, voire coalescentes ? Partir du crépuscule de la Renaissance et clore à l'aube du troisième millénaire, tel était le défi induit par cette singulière entreprise, telle fut la tâche à laquelle Christian Goubault consacra ses ultimes forces, ce magnifique volume de 480 pages étant paru peu de temps avant l'issue fatale d'une longue et cruelle maladie.

À ceux qui croyaient (à l'instar de l'auteur de ces lignes) avoir compris l'essentiel des révolutions beethovénienne et berliozienne, qui pensaient avoir percé le secret des esthétiques ravélienne ou stravinskienne, qui professaient en toute bonne foi que l'orchestration débutait avec Joseph Haydn, que Bach se préoccupait peu d'instrumentation, que Vivaldi ne rédigeait

que la basse et le superius de ses concertos, que l'École de Mannheim était le seul vivier du génie idiomatique de Mozart, que Schumann ou Brahms ne « savaient pas orchestrer »... à tous ceux-là – et aux autres – cet ouvrage ouvrira des horizons insoupçonnés.

Au long d'une turbulente histoire, faite comme toutes les histoires de ruptures et de renaissances, Christian Goubault réussit le prodige de ne jamais égarer son lecteur ; des trouvailles de Rameau aux explorations électroacoustiques de Stockhausen, de la palette diversifiée d'un Weber aux enchantements fusionnels d'un Debussy, rien n'échappe à sa puissante et subtile analyse, non plus que les principes d'équilibre des divers pupitres, le problème particulier des transcriptions ou la réalité générale d'une évolution constante de la lutherie et de la nomenclature instrumentale. Une sorte de vertige peut même s'emparer du lecteur face à l'immensité du patrimoine exploré (plus de mille œuvres sollicitées !) et à la scrupuleuse mise à nu de toutes les hypostases du timbre au long cours de l'histoire musicale. D'où, probablement, cette bienheureuse et reconnaissante certitude, une fois le livre refermé, d'un enrichissement définitif et capital.

## L'auteur

**Christian Goubault** (1938-2009) a poursuivi des études musicales et universitaires qui l'ont conduit, notamment, à l'obtention d'un Doctorat d'État ès-Lettres à l'Université Paris-Sorbonne en 1975. Auteur de nombreux ouvrages sur la musique à la charnière des XIXe et XXe siècles, il complète avec ce nouveau livre tout un corpus analytique et esthétique consacré à Ravel (pour lequel il a reçu le Prix des Muses), à Debussy, à Stravinsky, à la critique musicale et à des œuvres saillantes du répertoire

## Résumé

Les "Histoire de l'instrumentation" en langue française sont rares, en dépit de l'importance acquise au fil des siècles par l'orchestration. Cet ouvrage parcourt un long itinéraire depuis les intermèdes de la Renaissance et de la musique baroque, s'attachant à en souligner les particularités, les continuités comme les ruptures. L'orchestration devient alors un art autonome avec Haydn et Mozart, largement entrevu et préparé par des musiciens comme Vivaldi, Rameau, Haendel, Bach, par les Ecoles de Mannheim et de Vienne.

Le chemin est ensuite tracé par des orfèvres en la matière, avec les grandes figures de Beethoven et de Berlioz. La première partie du XXe siècle expérimente d'autres voies, de la pensée sonore de Debussy à la Klangfarbenmelodie des Viennois. Les percussions constituent de véritables orchestres. Des instruments nouveaux apparaissent, faisant appel à l'électronique, comme les ondes et les synthétiseurs, autorisant des partitions mixtes.

Ce livre serait incomplet si la technique de l'orchestration classique n'était pas abordée : équilibre entre les pupitres, divisi des cordes, combinaisons instrumentales, effets spéciaux... Le problème des transcriptions et des réorchestrations est également posé, à travers une multitude d'arrangements. Enfin, parmi plus de mille œuvres citées, un choix de partitions brèves, de Bach à Messiaen, fait l'objet d'une analyse et de commentaires, pour mieux comprendre l'orchestration.

Christian Goubault

# Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration

*Du baroque  
à l'électronique*



*Musique ouverte*  
Minerve



22)

*Espagne*

RODRIGUEZ-LORENZO Gloria A..

*The Banda Municipal de Música de Madrid (The Municipal Band of Madrid) 1909-1931: A New Employment Opportunity to Professional Wind Musicians in Spain* [La Banda Municipal de Música de Madrid (l'orchestre municipal de Madrid) 1909-1931 : Une nouvelle opportunité d'emploi pour les musiciens professionnels à vent en Espagne]

Éditions Richard Scott Cohen (Michigan, USA), 2014, 17 p.

Consultable (langue anglaise) sur :

[https://www.academia.edu/33807002/\\_The\\_Banda\\_Municipal\\_de\\_M%C3%BAsica\\_de\\_Madrid\\_The\\_Municipal\\_Band\\_of\\_Madrid\\_1909\\_1931\\_A\\_New\\_Employment\\_Opportunity\\_to\\_Professional\\_Wind\\_Musicians\\_in\\_Spain?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/33807002/_The_Banda_Municipal_de_M%C3%BAsica_de_Madrid_The_Municipal_Band_of_Madrid_1909_1931_A_New_Employment_Opportunity_to_Professional_Wind_Musicians_in_Spain?email_work_card=view-paper)

## Présentation

La musicologie dans les pays latins (Italie, Portugal, Espagne, France) a délaissé depuis longtemps (depuis toujours ?) les ensembles à vent et les musiques militaires qui en furent la matrice originelle. Les causes en sont multiples, la nature universitaire de la recherche, anticonformiste et souvent en opposition avec l'ordre établi et l'état militaire, l'incompréhension d'un modèle qui n'est pas issu du modèle officiel d'enseignement, des pratiques sociales qui équilibrent souvent les pratiques instrumentales au sein des formations d'amateurs, des répertoires trop souvent de seconde main (transpositions, orchestrations et arrangements), une image mal connue et peu valorisée surtout depuis 1968 et sa profonde remise en cause de la société occidentale qui avait précédé. Curieusement les historiens ou les sociologues sont aussi nombreux à se pencher sur ce sujet que les musiciens/musicologues.

Depuis quelques années émergent des études et notre mission au sein de l'Afeev est bien de les révéler au plus grand nombre. Nous sommes heureux de pouvoir attirer l'attention sur cet article de Gloria A. Rodriguez-Lorenzo. Si ce travail n'est qu'un petit bout du voile qui se retire sur une formation musicale espagnole, il laisse espérer un regard plus global pour mieux comprendre ce que sont aujourd'hui ces formations musicales espagnoles et ce qui en fait leur particularisme.

Pour les passionnés des ensembles à vent, la réputation des Banda (dans le sens ancien et originel de Bande, ou d'ensemble, telle la Bande des hautbois du Roi sous Louis XIV) hispaniques n'est pas une découverte. Les Bandas Municipale d'Alicante, de Barcelone, de Bilbao, de Liria, de Madrid, d'Oviedo ou de Valencia sont des formations brillantes et souvent, le néophyte n'en comprend ni la nature, ni l'impact sociétal et musical.

C'est tout l'intérêt de cet article. Il nous permet de découvrir par son histoire ce que fut la Banda Municipal de Música de Madrid, son importance dans sa sphère d'activité et son attractivité pour des musiciens professionnels de haut niveau, solistes des grands théâtres, enseignants du Conservatoire de Madrid ou Musicien militaire de la Banda del Real Cuerpo de Gardias Alabarderos (Musique militaire royale Alabarderos). Ce sera sans doute une belle découverte pour nombre de lecteurs. C'est tout le bien que nous vous souhaitons.

Patrick Péronnet

## L'auteur

Musicologue et clarinettiste, Gloria A. Rodriguez-Lorenzo est chargée d'enseignement au Département d'Histoire de l'Art et Musicologie de l'Université d'Oviedo (Espagne). Elle est auteure d'articles divers sur la musique espagnole et particulièrement sur la sociologie de la musique pour ensemble à vent tels : « Beyond the Army and the Church: Civil Wind Bands in Spain (Au-delà de l'armée et de l'Église: les ensembles à vent civils en Espagne – 2019) » ou « La Banda de Música Ciudad de Oviedo en su XXV aniversario (1992-2017) ».



Gloria A. Rodriguez-Lorenzo

## Résumé et contextualisation

La recherche sur les orchestres à vent aux XIXe et XXe siècles n'a pas été un sujet fréquemment développé dans la musicologie espagnole. L'étude des artistes à vent ou de leur répertoire à vent ne l'a pas été non plus, en comparaison avec d'autres sujets tels que l'opéra espagnol et la zarzuela (qui sont des thèmes d'étude courants pour le XIXe siècle), ou la musique d'Isaac Albéniz, Manuel de Falla et Enrique Granados.

Cependant, il existe quelques études sérieuses et ciblées qui émergent au cours des dernières années et fournissent des perspectives sur les principaux aspects de la musique à vent en Espagne et leur développement. Le premier aperçu général des ensembles à vent de cour, des musiques militaires et civiles peut être trouvé dans Adam Ferrero, Bernardo: article « Bandas », dans: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, éd. Par Emilio Casares Rodicio, Madrid 1999, pp. 133-137. Il existe également une monographie ( Fernández de Latorre, Ricardo: *Historia de la música militar en España*, Madrid, 1999) consacrée à l'histoire de la musique militaire, bien qu'elle reste incomplète à certains égards, comme le rôle de la musique militaire dans la société espagnole et l'organologie de l'instrumentarium utilisé. Cette monographie est la seule référence à ce sujet en Espagne.

La recherche sur les orchestres à vent communautaires (communément appelés «groupes amateurs» en Espagne) a été réalisée dans une perspective locale et a généralement été moins étudiée, omettant souvent des aspects importants tels que le répertoire interprété ou le contexte socioculturel dans lequel ces ensembles développent leur activité. Actuellement, peu de recherches sérieuses traitent de ce sujet, et il n'y a pas d'étude monographique à ce sujet semblable à celle sur la musique militaire.

En ce qui concerne les orchestres à vent «municipaux» professionnels en Espagne, il y a eu ces dernières années une étincelle d'intérêt nouveau sur ce sujet, et plusieurs thèses de doctorat ont déjà exploré ce domaine ou sont en cours (référence des études menées depuis les années 1990)

La Banda Sinfónica Municipal de Madrid 1909-2009 est une position de thèse intéressante, car elle représente le point de départ du développement et de l'activité connue du premier orchestre à vent municipal professionnel à Madrid. Cependant, il y a des domaines qui n'ont pas été minutieusement étudiés, comme le type de répertoire joué, son influence dans la construction d'une identité musicale, et le rôle de cet orchestre à vent dans le contexte culturel de Madrid.

Le présent article souligne l'importance de la Musique municipale de Madrid dans le renforcement du statut de l'instrumentiste à vent à une époque, le début du XXe siècle, où il n'y avait pas beaucoup de possibilités d'emploi stable pour les musiciens à vent en Espagne.



Concert aux arènes de Madrid par la *Banda Municipal de Música de Madrid* (1916)



23)

*France*

**ROSTANG Christophe**

*François Georges Auguste Dauverné et les trompettistes de l'orchestre de l'Opéra de Paris au XIXe siècle.*

*Larigot* (Bulletin de l'Association des Collectionneurs d'Instruments de Musique à Vent) n° XXVI spécial, juin 2014, 75 p.

### **Présentation**

L'ouvrage proposé en numéro spécial par l'ACIMV répond à toutes les possibilités qu'ont les musicologues de s'emparer d'un sujet aussi anodin que la trompette, de le croiser avec de véritables connaissances organologiques, de devenir biographe d'un trompettiste et d'inscrire le tout dans une vision historique de la musique au XIXe siècle. Le pari de Christophe Rostang est réussi.

La première partie de l'ouvrage évoque les trompettistes de l'Opéra de Paris au XIXe siècle. On y découvre un univers de musiciens, de leur recrutement à leur retraite, où rien de leur métier n'est laissé au hasard : la charge de travail, la fatigue physique, les difficultés financières, la lassitude. Mais on y découvre aussi l'excellence, les rapports avec le Conservatoire ou les facteurs et la rencontre avec les compositeurs.

Les pages consacrées à l'organologie sont particulièrement impressionnantes par la qualité des recherches menées. Les illustrations de qualité permettent de mieux saisir la recherche technique permanente et les améliorations sensibles de la part des musiciens comme des facteurs, et de ne pas cacher les impasses douloureuses.

La deuxième partie est consacrée à une biographie de François Georges Auguste Dauverné (1799-1874). Auteur de la méthode pour trompette naturelle la plus célèbre, l'obscur Dauverné s'éclaire par les apports biographiques recueillis avec soin. Ils humanisent le trompettiste et nous permettent de mieux appréhender la vie sociale d'un instrumentiste à vent doué et talentueux du XIXe siècle.

## L'auteur

Aujourd'hui professeur des écoles spécialisé, **Christophe Rostang** s'est consacré pendant 10 ans à l'interprétation du répertoire sur instrument d'époque. Parallèlement à son activité au sein de l'Education Nationale, il enseigne la musique ancienne au C.R.I. de Palaiseau.

Après des études en trompette Baroque au CNSM de Lyon avec M. Madeuf, il s'est produit sur les grandes scènes européennes avec différents orchestres comme *les Musiciens du Louvre*, la *Simphonie du Marais*, la *Grande écurie du Roi*, *L'Orchestre National de France*, le *Cercle de l'Harmonie*, *Les Siècles*, *l'ensemble Baroque du Léman*, *l'Opéra de St Étienne*, *l'Arpa Festante de Munich* ou *l'Orchestre de Chambre de Genève*.

Cette activité l'a amené à approfondir les connaissances organologiques et historiques sur le XIXe siècle. Il a publié une dizaine d'articles sur ce sujet dans la *Gazette des cuivres*, la revue *Ambacia* et le *Larigot*. Il a été aussi invité à animer des conférences au Havre, à Rennes, à Lyon et à l'Opéra-Comique.

Depuis 2014, il développe ses compétences en improvisation baroque, jazz (avec l'orchestre *FMI – Fous de Musique Improvisée* – et J-L Cappozzo) et contemporaine avec *CAIRN* et *Musik Fabrik*. Sa collaboration avec l'atelier du 104 et Jean-Christophe Montagne l'amène à développer des instruments innovants pour élargir les possibilités de la trompette.



Christophe Rostang

## Résumé (extrait de la préface par Jérôme Dorival)

Trompette de cavalerie, trompette naturelle, trompette ronde, trompette demi-lune ou circulaire, trompette courte, trompette à clés, trompette longue, trompette à cylindre, trompette à piston (système viennois, système Stölzel, système Périnet), trompette à coulisse, trompette dixième, bugle voire cor ou cornet : la matière est décidément plus riche qu'on ne l'aurait cru à première vue. Nous avons la naïveté de croire qu'il a suffi que la trompette à piston paraisse pour écraser toutes les autres trompettes ! Mais, encore une fois, l'organologie se présente rarement selon un parcours historique rectiligne et à sens unique. [...]

Les recherches de Christophe Rostang tiennent aussi du traité d'orchestration, et l'on apprend çà et là ce que souhaitait Berlioz ou Meyerbeer parmi d'autres : avis aux chefs d'orchestre en quête d'authenticité !

Des virtuoses qui enivraient nos aïeux, certains sont restés célèbres, comme Arban, tandis que d'autres ont sombré dans l'oubli, comme les frères Gambati. La sagacité de Christophe Rostang est de les faire revivre à travers ses textes et les sources : articles de journaux, pièces d'archives, rapports de jurys, livre de raison (carnet de recettes et dépenses de Dauverné, par exemple), photographies de personnes et belle iconographie instrumentale. [...]

Christophe Rostang a aussi la bonne idée d'élargir son sujet, et de montrer, à propos de Dauverné, qu'un musicien est capable de s'intéresser aux arts visuels, à l'histoire et à la littérature. Il y a une dimension sociologique exemplaire à replacer un musicien dans sa société (sa famille, ses collègues, ses élèves, ses amis), à rappeler ce que pouvait être son emploi du temps hebdomadaire ou mensuel. Cela donnera certainement à réfléchir aux musiciens d'aujourd'hui.

Jérôme Dorival

*Association des Collectionneurs d'Instruments de Musique à Vent*  
(A.C.I.M.V.)

*François Georges Auguste Dauverné*  
*et*  
*les trompettistes de l'Opéra de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*



**Christophe Rostang**

**LARIGOT n° XXVI spécial**

**juin 2014**



24)

WHITWELL David

*A Concise History of the Wind Band* [Histoire concise de l'ensemble à vent]

Whitwell Publishing, Austin, Texas, 2011, 414 p.

Consultable partiellement (langue anglaise) sur :

<https://www.yumpu.com/en/document/view/11631082/a-concise-history-of-the-wind-band-whitwell-books>

### Présentation

David Whitwell est l'une des personnalités influentes dans le milieu des orchestres d'harmonie aux USA. Ses nombreux ouvrages sur l'histoire des orchestres à vents, la relation des compositeurs (Berlioz, Wagner, Sousa, etc.) avec ces ensembles, sont des références.

Frederick Fennell disait à son sujet en 1993 : "I can't imagine the second half of the twentieth century without David Whitwell and what he has given to all of the rest of us." ["Je ne peux pas imaginer la seconde moitié du vingtième siècle sans David Whitwell et ce qu'il a donné à nous tous"]

L'ouvrage *A Concise History of the Wind Band* est une sorte de résumé de ses recherches en la matière, détaillées sur une dizaine de livres en tout ; l'histoire des ensembles à vent est racontée, à travers la musique de cour, la musique religieuse ou militaire, et la pratique amateur, en Europe et aux Etats-Unis.

Qu'il soit utilisé à titre de référence personnelle ou comme texte pour une classe d'histoire de l'harmonie, ce livre en un seul volume est l'histoire la plus complète de l'ensemble à vent jamais écrite. Ce volume s'appuie sur l'histoire et la littérature de l'orchestre en plusieurs

volumes de l'auteur et suit le développement de l'orchestre à vent à travers les performances civiques, religieuses et militaires du monde antique jusqu'au XIXe siècle.



Aaron Copland et David Whitwell, 5 mai 1975

## **L'auteur**

David Whitwell est diplômé (avec distinction) de l'Université du Michigan et de l'Université catholique d'Amérique, Washington DC (PhD, Musicologie, Distinguished Alumni Award, 2000) et a étudié la direction d'orchestre avec Eugene Ormandy et à l'Akademie für Musik, Vienne. Avant de venir à Northridge, David Whitwell a participé à des concerts à travers les États-Unis et l'Asie en tant que premier cor associé de l'orchestre et de l'orchestre de l'USAF à Washington DC, et à des récitals dans toute l'Amérique du Sud en coopération avec le département d'État des États-Unis.

À la California State University, Northridge (CSUN), qui se trouve à Los Angeles, le Dr Whitwell a développé le CSUN Wind Ensemble en un ensemble de réputation internationale, avec des tournées internationales en Europe en 1981 et 1989 et au Japon dans le CSUN Wind Ensemble a réalisé des enregistrements professionnels en studio pour la BBC (Londres), le Koln Westdeutscher Rundfunk (Allemagne), NOS National Radio (Pays-Bas), Zurich Radio (Suisse), le système de télédiffusion (Japon) ainsi que pour le département d'État des États-Unis pour la diffusion de son programme Voice of America. L'enregistrement du CSUN Wind Ensemble avec le Trio de Mirecourt en 1982 a été nommé Disque de l'année par The Village Voice. Les compositeurs qui ont dirigé les ensembles de Whitwell sont Aaron Copland, Ernest Krenek, Alan Hovhaness, Morton Gould, Karel Husa, Frank Erickson et Vaclav Nelhybel. Dr.

Whitwell a été professeur invité dans 100 universités et conservatoires différents à travers les États-Unis et dans 23 pays étrangers (plus récemment en Chine, dans une école d'élite située dans la Cité Interdite). Parmi les expériences de direction d'invités, citons l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de Seattle, les orchestres de la radio tchèque de Brno et de Bratislava, l'Orchestre national des jeunes d'Israël, ainsi que des ensembles à vent résidents en Russie, en Israël, en Autriche, en Suisse, en Allemagne, en Angleterre, au Pays de Galles, Pays-Bas, Portugal, Pérou, Corée, Japon, Taïwan, Canada et États-Unis.

Nous recommandons l'interview (avec extraits de concerts) de David Whitwell (15 décembre 2019) sur :

[https://www.youtube.com/watch?v=8bMAIRqWqvQ&ab\\_channel=DMajorTv](https://www.youtube.com/watch?v=8bMAIRqWqvQ&ab_channel=DMajorTv)



David Whitwell

THE HISTORY AND LITERATURE OF THE WIND BAND  
AND WIND ENSEMBLE SERIES



SECOND EDITION

# A Concise History of the Wind Band

DAVID WHITWELL



25)

*France*

PÉRONNET Patrick

*Berlioz et les musiques militaires, influences et métissage.*

Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne. Histoire, Théorie, Analyse, n°14, 2011, 60 p.

### **Présentation**

Entre éducation et tempérament, Berlioz a été précocement attiré par les masses instrumentales issues de la Révolution et de l'Empire.

Son père, Louis Berlioz, aurait été clarinettiste dans la garde d'honneur de la Côte Saint-André en 1802. Hector lui-même « faisait sa partie » à la flûte, selon Tiersot, dans cette harmonie para-militaire à l'âge de quinze ans, tout comme il confesse dans ses *Mémoires* avoir joué du tambour. Il entretient cependant des relations ambiguës avec les musiques militaires de son temps.

Sa *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) marque un tournant dans l'écriture pour ces ensembles dont Berlioz déplore la décadence et milite pour la réforme (1845) avec ses amis Sax et Kastner.

Université Paris-Sorbonne  
Observatoire Musical Français

Patrick PÉRONNET

*Berlioz et les musiques militaires*  
*influence et métissage*

Notes - Études, Analyse, n° 14

2011