

Série 4/ BIBLIOGRAPHIE AFEEV

(15 mai / 11 août 2022).



1)

France

PARDOËN Mylène

La musique militaire en temps de paix : un lien entre civils et militaires

Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 2013, 136-4, p. 83-92

Consultable sur : https://www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2013_act_136_4_2450

Présentation

Mylène (ou Marie-Hélène) Pardoën fait partie de ces chercheuses qui ont exploré récemment le domaine des musiques militaires sous un angle assez original. Auteure en 2007 d'une classique thèse de doctorat *Du sabre à la baguette* (sous la direction de Jean Jacques Jam, Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand), Mylène part d'un constat partagé depuis longtemps par l'auteur de ces lignes.

Les musiques populaires ou savantes font l'objet de nombreuses études musicologiques, voire sociologiques. Étrangement, il semble qu'il n'existe que fort peu de sources, études ou littérature sur le sujet des musiques militaires. Le sujet étant vaste, l'époque historique est restreinte à celle de la Révolution française : 1789-1800. Le choix de cette période relève du

constat suivant : c'est une période charnière faisant la jonction entre les musiques militaires de la seconde moitié du XVIII^e siècle (des musiques encore en gestation) et celles du Premier Empire (où elles sont à leur apogée¹). La première partie de cette thèse présente les difficultés rencontrées lors du travail d'élaboration et pose un certain nombre de fondamentaux, qui jusqu'à présent, semblaient faire défaut. Il en est ainsi de la définition ou de la typologie de ces musiques, des éléments essentiels pour mener une recherche dans une branche de la musicologie jusqu'à présent inexplorée. Elle focalise également sur les aspects matériels de cette musique (partition, instrumentarium, etc.). La seconde partie s'attache, dans une approche de type "sociologie de la musique", à étudier les hommes et les structures dans lesquelles ils évoluent. La troisième tend à démontrer combien la musique militaire est adaptée aux différentes fonctions qui forment la spécificité du métier de militaire, mais également comment elle devient un acteur principal dans la mise en place de ce que l'on a appelé la "guerre totale".

Ce sujet innovant aurait pu n'être traité que sur le plan musicologique. Or les musiques militaires possèdent d'autres fonctions totalement inexistantes pour les musiques classiques ou populaires, des fonctions essentiellement utilitaires et typiquement militaires. Cette étude privilégie ces approches originales.

Il serait heureux de rappeler que ces travaux s'inscrivent dans une perspective bien connue et bien repérée depuis les travaux fondateurs de Georges Kastner publiés en 1848², les publications de Constant Pierre³ et Julien Tiersot⁴ sur la période révolutionnaire et l'Empire ou encore les travaux consacrés aux musiques militaires par Albert Perrin (1882)⁵, Edmond Neukomm (1889)⁶ ou Michel Brenet (1917)⁷. L'auteure peut regretter une absence de sources, nous avons pu démontrer depuis notre propre thèse (2012) que ces sources abondent et que le danger d'un tel travail reposait plus sur la tentation de compiler des textes et sources que sur l'absence de données. D'autres études universitaires de qualité sont venues compléter le champs de la recherche (nous pensons notamment aux travaux de Thierry Bouzard).

Avant de s'éloigner de cet objet de recherche pour d'autres horizons sonores, Mylène Pardoën a publié un certain nombre d'études sur la musique militaire dont on peut retrouver les références sur son site :

<https://sites.google.com/site/cvpardoen/recherches/publications-et-colloques/publications>

Le domaine de la musique militaire est en effet un vaste sujet, mais il nous semble préjudiciable de le détacher du domaine de la Musique en général et de celle dédiée aux ensembles d'instruments à vent en particulier. L'article *La musique militaire en temps de paix : un lien entre civils et militaires* est un essai intéressant bien qu'il ne fasse qu'ouvrir la voie à bien d'autres études pressenties.

Patrick Péronnet – 12.05.2022 –

¹ Tout dépend de la période prise en référence.

² KASTNER Georges, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Didot frères, 1848.

³ PIERRE Constant, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française : Œuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Mehul, Catel, etc.*, Paris, Imprimerie nationale, 1899

⁴ TIERSOT Julien, *Histoire de La Marseillaise*, Paris Librairie De Lagrave 1915

⁵ PERRIN Albert, *Les Musiques militaires*, s. e. [Paris], 1882, 34 p.

⁶ NEUKOMM Edmond, *Histoire de la musique militaire*, Paris, Baudoin, 1889, 214 p.

⁷ BRENET Michel, *La Musique militaire*, Paris, H. Laurens, 1917, 127 p.

L'autrice

Ancienne mécanicienne d'hélicoptère dans l'armée, où elle a officié pendant dix-sept ans, musicologue spécialiste des musiques militaires, **Mylène Pardoën** a su au gré de ses rencontres et des idées qui l'ont traversée inventer sa discipline, à nul autre pareil. Son travail : débusquer les sons du passé dans le présent, ici et aujourd'hui, là où ils existent encore.

C'est en 2008 que Mylène Pardoën pose le pied et les oreilles au musée des Invalides. La direction (qui rénove à ce moment-là l'aile orientale), la contacte alors pour une expertise sur les ambiances sonores sur les champs de bataille. La chercheuse découvre alors une terre encore inconnue en France : celle de la reconstitution sonore. Ce sera le point de départ d'une toute nouvelle conquête pour elle, comme pour le monde de la reconstitution historique en France.

Lauréate de la Médaille de Cristal CNRS 2020. Docteur en musicologie, elle est une des rares spécialistes pour l'étude et la restitution de paysages et d'ambiances sonores historiques, ce que l'on nomme *l'archéologie du paysage sonore*. Experte scientifique pour le volet acoustique de la restauration de Notre-Dame de Paris, elle pilote actuellement le groupe de réflexion GERESSENS (Groupe d'Études et de REFlexion Sur le SENSORiel).



Mylène Pardoën

Résumé

Réglémentées dès François Ier, les musiques militaires font partie du patrimoine musical militaire autant que civil. Ce genre à part entière participe à la fois au temps de la guerre et à celui de la paix, et établit un lien entre guerre et paix. Lier la guerre et la paix semble d'ailleurs être une des fonctions de ces musiques militaires. Il en est ainsi des musiques d'ordonnance qui rythment la vie des militaires pendant la guerre comme en temps de paix et qui impactent parfois directement la vie des civils.

En évoquant les musiques d'ordonnance, cet article met en avant l'existence d'un lien entre guerre et paix, mais surtout entre militaires et civils, et montre comment ces musiques participent au cadrage et à la maîtrise du temps par les militaires, tout en mettant en place une communication à destination des civils. Il s'appuie entre autres sur les rares ouvrages existants,

notamment le Manuel de musique militaire de Georges Kastner, Histoire de la musique militaire de Michel Brenet ou celle de Edmond Neukomm qui restituent l'histoire de ces musiques, sans réellement rendre compte de leur implication dans les divers processus guerre-paix et civil-militaires, ce que nous essayons de montrer ici.





2)

Brésil

MENDES DOS PASSOS Amilton,

A alma da tropa : bandas de música do exército brasileiro da origem aos dias atuais (L'âme de la troupe : musiques militaires de l'armée brésilienne des origines à nos jours)

révision de Santana de França, coordination éditoriale de Diva Pavesi, Montigny-le-Bretonneux (France) Yvelinédition (collection Divine), 2012, 215 p. (dont 200 illustrations).

Présentation

"Le chant militaire est la nourriture de l'esprit militaire et le stimulateur de l'âme du soldat" écrivait en 1921 le général brésilien Jonas Correira. Mais la musique militaire a bien évolué, ces dernières décennies au Brésil, et c'est tout l'intérêt de l'ouvrage d'Amilton Mendes dos Passos.

L'histoire des musiques militaires au Brésil débute essentiellement à partir de l'exil de la cour portugaise. Lorsque Dom João VI chassé de son pays par les troupes françaises de Napoléon Ier débarque au Brésil, en 1808⁸. Appelé à régner sur le Royaume "uni" de Portugal, du Brésil et des Algarves (intégrant l'actuel Uruguay) en 1816, il emmène dans ses bagages un groupe de neuf musiciens militaires, nombre réglementaire dans l'infanterie portugaise. C'est

⁸ Nous recommandons la lecture d'un ouvrage déjà ancien et fort documenté sur ce sujet : PEREIRA BINDER Fernando, *Bandas Militares no Brasil : difusão e organização entre 1808-1889* (langue portugaise) disponible sur : https://web.archive.org/web/20210826221955/https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95107/binder_fp_me_ia_prot.pdf?sequence=1

pour cette formation réduite auxquels se joignent les musiciens de la chapelle que le chevalier Sigismund Neukomm est invité à écrire un certain nombre d'œuvres « pour harmonie » à usage militaire et religieux⁹. À l'image de ce qui se passe en Europe (Angleterre, France, Prusse) le nombre de musiciens au sein des musiques militaires ne cesse d'évoluer. Il sera porté à 11 musiciens en 1815. Avec l'Indépendance (7 septembre 1822), le nouvel Empire du Brésil contesté constitue ses propres forces militaires et s'engage sous la conduite de Dom Pedro I^{er} dans une guerre pour l'indépendance et l'unité jusqu'en 1825. Les fanfares militaires deviennent plus courantes à partir des années 1840, se développant dans les corps militaires d'État et la Garde nationale. À la fin des années 1840 apparaît un Corps brésilien de cornemuses, tambours et clairons. Il se maintient dans les traditions historiques militaires brésiliennes représentant à la fois le Corps des Marines brésiliens et la Marine brésilienne dans toutes les activités auxquelles il participe (aujourd'hui seul le Bataillon de la Garde présidentielle possède ce type de formation). Sa formation reflète un métissage entre les traditions des fanfares militaires portugaises et italiennes, ainsi que celles des corps de tambours et de clairons des États-Unis du début du XX^e siècle.

Au Brésil, les polices militaires (en portugais : Polícia Militar - PM) sont des forces préventives chargées du maintien de l'ordre public au sein des États (et du district fédéral). Chacun des 27 États possède sa propre police militaire subordonnée aux gouvernements, avec différentes structures, règlements et uniformes.

Les polices militaires font partie de la sécurité publique et sociale brésilienne, et également, du système national de défense, comme troupes de réserve et forces auxiliaires de l'armée de terre. Cette police est distincte des polices des forces armées, qui ont d'autres noms au Brésil: Polícia Naval (marine), Polícia do Exército (armée de terre), et Polícia da Aeronautica (force aérienne).

La Musique du Corps des Marines de Brasilia et la Musique centrale du Corps des Marines sont également attachées au Corps des Marines brésiliens. Les autres musiques militaires comprennent celles du Bataillon de la Garde présidentielle, des Dragons de l'Indépendance et la Musique de l'Académie de l'Armée de l'Air brésilienne. La Musique du Bataillon de la garde présidentielle est composée de 74 musiciens. Des fanfares militaires sont également actives à la fois dans la police militaire (force auxiliaire et de réserve de l'armée de terre du Brésil) et dans le corps des pompiers militaires, les plus notables étant l'orchestre d'harmonie *Orquestra Sinfônica* de la Police Militaire de l'État du Paraná (PMPR) ou la *Banda Sinfônica da Polícia Militar* de São Paulo (PMESP).

Fortement influencées par le grand voisin nord-américain, les musiques militaires brésiliennes ne cessent dans les années 1950-2000 de copier et se comparer à celles de l'United States Army. De fait la composition instrumentale des formations militaires est-elle marquée par la forte présence des cuivres au détriment des bois. Les années de dictature (1964-1985) ont laissé un goût amer pour une musique militaire trop associée aux exactions. Aussi le répertoire actuel intègre-t-il des éléments imitatifs du brass-band et des marching-bands mêlé de musiques latines et typiquement brésiliennes (ce que l'on peut désigner comme le courant musical *tropicalia* inspiré de la contestation et de la résistance au régime militaire) dont des *samba*, *bossa nova* et autres *saudade* que n'auraient pas renié Darius Milhaud. C'est au chef d'orchestre et compositeur José Lourenço da Silva (1889-1952) que l'on doit un des aspects le

⁹ Ce répertoire qui nous semble majeur reste inédit et inentendu. Lire à ce sujet PÉRONNET Patrick, *Les voyages de terre et de mer du Chevalier Sigismund Neukomm*, consultable sur : https://www.academia.edu/es/62785252/Journal_des_voyages_de_terre_et_de_mer_du_Chevalier_Sigismund_Neukomm

plus original sans doute de ce répertoire avec le glissement de la *polka-marcha* des défilés militaires en une *marcha-frevo* des déambulations de Carnaval¹⁰.

Autrefois, le musicien militaire était autodidacte. De nos jours, avec l'évolution et le perfectionnement professionnel de l'armée brésilienne, le cours de formation des sergents de musique a été créé à l'*École d'instruction spécialisée* (EsIE) en 2005. En 2011, le cours a été transféré à l'*Escola de Sergeants de Logística* (EsSLog) et a commencé à former les premières musiciennes, complétant ainsi une autre étape évolutive des forces militaires. Dans cette école, les maîtres de musique, futurs chefs d'orchestre des groupes de musique et des fanfares de l'armée, répartis sur tout le territoire brésilien, sont également formés. L'armée brésilienne actuelle use de formations musicales (orchestres d'harmonie ou fanfares) allant de 16 à 96 musiciens.

Les œuvres musicales présentées par les orchestres militaires et les fanfares suivent des normes modernes, couvrant toutes les couches de la société et représentant la musique des quatre coins du Brésil, alliant musique populaire, musique traditionnelle et musique savante dans une synthèse représentative de ce pays métissé. La formation musicale visant l'excellence et l'application de ces musiciens dans différentes activités en font des artistes et des orchestres comparables aux plus avancés.

Patrick Péronnet – 24.05.2022 -

L'auteur

Amilton Mendes dos Passos (dit couramment Amilton Passos) est Premier lieutenant, chef d'orchestre de musique militaire, écrivain et chercheur en art musical militaire.

Auteur du livre « A Alma da Tropa » il est vice-président d'honneur de la Divine académie Française des Arts Lettres et Culture (Paris) ; Membre de l'Académie française du mérite et du dévouement (Paris) ; Membre de l'Académie des Arts, des Sciences et des Lettres (Paris) ; Membre de l'Association des Diplômés de l'Académie Brésilienne des Lettres ; Membre honoraire de l'Academia de Letras Rio-Cidade Maravilhosa et membre de l'Académie internationale des arts, des lettres et des sciences « La parole du XXIe siècle » (APAS-21).

Amilton Mendes dos Passos a été Maître de la Musique du 1er Bataillon des Gardes – dit « Bataillon de l'Empereur »(2012).



Amilton Mendes dos Passos

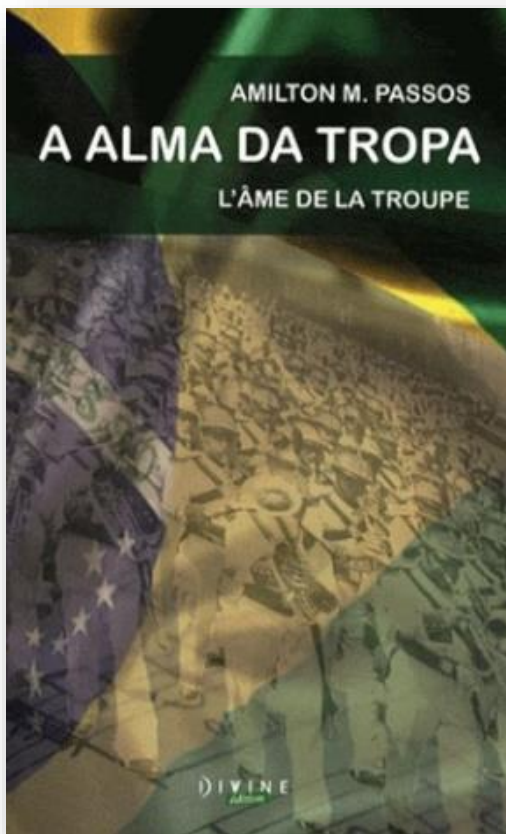
¹⁰ Lire à ce sujet CROOK Larry, *Focus : Music of Northeast Brazil*, New-York (Etats-Unis d'Amérique, ABC-CLIO, 2005 (2^e édition 2009), p. 123.

Résumé

En tant que source de recherche ou simple ouvrage de connaissance, *A Alma da Tropa: Bandas de Música do Exército Brasileiro, da origin aos dias atuais*, présente un dossier historique sur l'origine, les différentes formations anciennes et récentes et les multiples formes des musiques militaires de l'armée brésilienne.

Divisé en trois parties, il aborde l'histoire de la musique universelle, l'origine, les types et l'évolution des groupes de musique militaires et les actuelles formations musicales de l'armée brésilienne. Il insiste sur le rôle que jouent les musiques militaires dans le lien armée et nation.

Édité, imprimé et lancé en France par Yvelinédition au Salon du Livre de Paris en 2012, l'ouvrage en langue portugaise est commercialisé en France ou au Brésil directement par son auteur (contact : amiltonpassos@gmail.com).





3)

France

Collectif

Harmonie 2000, une pratique musicale pour le 3^e millénaire

Paris / Strasbourg, éditions Pupitres / Fédération des Sociétés Musicales d'Alsace, 1998, 175 p.

Présentation (Journal de la CMF – 1998)

Quelques esprits chagrins annonçaient – il y a quelques années encore – la disparition de ce mouvement orphéonique, quasi bicentenaire. Force est de constater, avec un malin plaisir, qu'il n'en est rien et que, même si la musique d'harmonie connaît encore bien des difficultés et a de nombreux défis à relever, elle n'est pas et de loin, au bord du gouffre.

C'est la vivacité et la diversité du mouvement que s'est attaché à décrire Harmonie 2000, on y trouvera bien sûr un descriptif quasi exhaustif de l'orchestre d'harmonie avec sa composition instrumentale, ses différentes formules et bien sûr des comparaisons avec ses cousins de la musique pour vents. Mais aussi, plusieurs dizaines d'articles, parmi lesquels on trouvera de prestigieuses signatures, mais aussi le point de vue d'anonymes ou d'hommes de l'ombre, acteurs quotidiens et indispensables au rayonnement de la pratique amateur.

Bien entendu il est aussi question d'implantation géographique, de répertoire, de pédagogie, de concerts, d'Histoire et de petite histoire... ans oublier une étude des aspects sociaux, économiques et même politiques de la chose. Et puis, époque oblige, une réflexion sur les nouveaux moyens de communication, de documentation, sur le partenariat, le tout assorti de nombreuses parenthèses philosophiques et prospectives complétées par un carnet d'adresses national et international.

Les quelques 18 mois d'études qui ont précédé la sortie du livre nous donnent envie de partager notre optimisme, le sujet est riche et les nombreux – et hélas souvent obscurs – passionnés que nous avons rencontrés et écoutés, nous sont apparus comme étant les forces vives de demain, dont la voix doit se faire entendre et largement entendre.

Nous tenons à remercier toutes les personnes et organismes qui ont accepté avec chaleur et enthousiasme de « plancher » sur notre sujet, venant ainsi alimenter un débat essentiel pour le devenir de nos orchestres d'harmonie. Marcel Landowsky, toujours autant épris de propagation de la musique, Claude-Henry Joubert, féru de bonne chère pédagogique, Maurice

Adam, ardent défenseur de la Confédération musicale de France et de ses adhérents, Désiré Dondeyne, véritable encyclopédie de l'harmonie au XXe siècle... vont côtoyer Johan de Meij, valeur montante de la composition, Frédéric Robert, un des plus érudits historiens du mouvement, Francis Coiteux, toujours soucieux d'être accessible, ou le nouveau Centre d'Informations Musicales ou CDMC de Haute-Alsace, immense outil multimédia prêt à ouvrir ses portes au public.

Bien sûr, l'orchestre d'harmonie de demain ne sera plus comme celui d'hier, de profondes mutations sont en route – elles tiennent aux hommes et à la société qu'ils construisent – un patrimoine existe et de nouveaux matériaux ne demandent qu'à être utilisés, c'est bien là le principal défi de la musique vivante, pratiquée en amateur (celui qui aime, dit le Larousse).

Que dire encore, sinon que les 180 pages abondamment illustrées d'Harmonie 2000 ont la simple ambition d'être, certes pas un ouvrage définitif n'appelant point le dialogue mais bien un outil de réflexion, « compilant » les observations, inquiétudes et ambitions de certains, les soumettant à la sagacité du plus grand nombre et cherchant, modestement, à donner envie de mieux connaître et défendre cette pratique qui nous est chère.

Journal de la Confédération musicale de France, n° 475, avril 1998, p. 14.

Résumé

Ce livre regroupe plusieurs articles d'auteurs divers concernant la pratique musicale amateur collective. Le développement de cette pratique passe forcément par les compositeurs, les éditeurs, les écoles et les sociétés de musique, la formation à tous les niveaux, mais également la prise en compte de toutes ces activités par les collectivités territoriales et l'État. La préoccupation des auteurs de cet ouvrage est l'épanouissement de la pratique musicale amateur collective de qualité, grâce à l'engagement de ses dirigeants et exécutants, seuls capables de maintenir et favoriser la force du mouvement. Facteur d'importance économique non négligeable, la pratique musicale collective est en plus un stimulant de cohésion sociale et d'entraide, de comportement civique et moral et de promotion individuelle, sans oublier son importance dans l'animation des tissus ruraux et urbains. Tout en évoquant, à titre d'exemple, un terrain que les auteurs connaissent bien, celui des activités alsaciennes, ils souhaitent être considérés comme des partenaires pour ceux qui veulent comme eux assurer la pérennité de la musique d'harmonie et son adaptation aux temps nouveaux.





4)

France

DUBOIS Vincent, MÉON Jean-Matthieu & PIERRU Emmanuel

Quand le goût ne fait pas la pratique, les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie

Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 181-182, no. 1-2, 2010, p. 106-125.

Consultable sur :

<https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2010-1-page-106.htm?contenu=article>

Présentation

Le travail collectif bien connu aujourd'hui de Dubois, Méon et Pierru¹¹ a permis de recentrer, pour qui le souhaite, l'intérêt et l'importance de la « musique d'harmonie » qui jusqu'alors était peu investie par les sciences sociales. Dans la foulée de leur publication fondatrice en sciences sociales, les auteurs ont exploré dans une enquête scientifique originale, le « goût » des musiciens d'harmonie. Quelques pages doivent être méditées par les passionnés et les responsables de l'ensemble à vent dans ce premier XXI^e siècle. D'une part il y est question du « populaire », terme peu scientifique que l'étiquetage musicologique simpliste a collé sur le dos des harmonies et fanfares. Les Auteurs démontrent que « les musiciens d'harmonie forment un groupe moins homogène et moins "populaire" qu'on ne pourrait le penser ». À l'appui de cette remarque, les résultats de leur enquête prouvent le propos. Ils mettent en parallèle deux populations, celle des musiciens amateurs, pratiquant toutes formes de musique et celle des musiciens d'harmonie. Nous leur empruntons le tableau ci-dessous.

¹¹ DUBOIS Vincent, MÉON Jean-Matthieu, et PIERRU Emmanuel, *Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, 305 p.

	Musiciens amateurs *	Musiciens d'harmonies
Sexe		
Hommes	46,0	54,6
Femmes	54,0	45,4
Âge		
-15 ans	nd	6,8
15-24 ans	32,0	35,9
25-34 ans	17,0	20,7
35-54 ans	25,0	26,6
55 ans et plus	26,0	10,0
CSP		
Agriculteur	6,0	1,8
Commerçant/artisan	9,0	8,4
Cadre supérieur/PIS	25,0	14,4
Prof. intermédiaire	23,0	35,3
Employé	14,0	29,4
Ouvrier	19,0	8,9
Inactif	4,0	1,8
Diplôme		
Sans/CEP	25,6	10,0
CAP/BEP	19,1	20,3
BEPC	17,1	13,4
Bac	14,8	17,1
Supérieur au bac	22,6	34,8
Autres	1,0	4,4

* Sources : Olivier Donnat, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française, 1996, tableau 9, p. 187 ; et pour les diplômes, graphique 10, p. 52.

Incontestablement, les musiciens d'harmonie appartiennent majoritairement au monde des professions intermédiaires et cadres supérieurs (49,7 %) et un niveau d'étude équivalent ou supérieur au bac (pour 51,9 % d'entre eux), dans un monde masculin encore sur-représenté. Inversement les ouvriers, agriculteurs et inactifs sont moins nombreux que dans la sphère généraliste des musiciens amateurs.

Le musiciens appartient-il alors à la catégorie sociologique qui recouvre ce que l'on nomme les couches « populaire » ? Et qu'en est-il alors des esthétiques musicales ?

Une tendance générale se dégage au-delà de ces différences sociales et de parcours musical : les musiciens d'harmonie écoutent finalement peu de musique. L'enquête a permis de constater la modestie des discothèques personnelles, rarement mises en valeur dans l'espace domestique. L'étude montre des musiciens peu mélomanes. « En fait, en dehors de la petite proportion de musiciens d'harmonie ayant suivi un cursus scolaire long (au-delà de bac +2) ou d'un cursus musical classique ou professionnel (conservatoire, enseignement professionnel de

la musique), la grande majorité des musiciens, qui ont pour la plupart suivi des parcours scolaires et musicaux relativement courts, entretient un rapport à la musique qui repose sur une subordination des goûts à la pratique : les musiciens font de la musique plus qu'ils n'en n'écoutent à des fins autres que l'amélioration de leur maîtrise instrumentale et des répétitions. L'assistance à des concerts de variétés (comédies musicales, chanteurs français de variété) est rare. Si les musiciens déclarent assister à des concerts dans des proportions supérieures à la moyenne nationale, il s'agit avant tout de ceux d'orchestres d'harmonies, dont les membres sont généralement des connaissances personnelles. L'assistance au concert tient alors de l'entretien d'un réseau relationnel : il s'agit de rencontrer des amis ou de "rendre la pareille" à ceux qui sont venus les soutenir autant que de venir écouter de la musique ».

Nous laissons le lecteur découvrir cette étude qui nous semble aujourd'hui fondamentale pour ceux qui exercent des responsabilités au sein des orchestres d'harmonie amateurs. On y lira entre autres la primauté de la pratique musicale sur la consommation passive, le danger d'une base vieillissante de ces formations musicales, les crises des orchestres et le rôle primordial du « chef ». Nous ne pouvons clore cette présentation sans citer ce qui correspond à un axe majeur des réflexions entamées à l'Afeev depuis sa fondation et que nous nous sommes engagés à faire évoluer.

« Plusieurs facteurs concourent à empêcher ou au moins atténuer l'expression des différences et des tensions sur le registre esthétique du goût. L'un d'entre eux tient à la prégnance de ce qu'on peut appeler l'éthique de l'harmonie, ensemble syncrétique de normes sociales et de valeurs héritées du mouvement orphéonique, sinon formalisé, en tout cas récurrent dans les discours d'accompagnement de la pratique et objectivé notamment dans des formes codifiées de célébration des principes du monde des harmonies, avec en particulier la remise de médailles. Cette éthique, intériorisée par les musiciens, veut que ce soit l'orchestre qui fasse les musiciens et non l'inverse. Elle valorise le primat du collectif sur les individus, le dévouement et la fidélité au groupe, le respect des autres et des règles de la vie collective, le souci d'accueillir tout le monde, quels que soient le statut social, l'âge ou le niveau musical. Tous ces éléments participent à produire et à entretenir une conception des orchestres explicitement référée à une vision du monde social où « chacun doit trouver sa place » et, en même temps, rester à sa place ».

Nous ne pouvons que souhaiter avoir rendu cette lecture indispensable, car s'il ne tenait qu'à nous, nous la rendrions obligatoire pour tous ceux qui prétendent parler de l'ensemble à vent amateur sans le connaître.

Patrick Péronnet -24.05.2022-

Les auteurs

Vincent Dubois, sociologue et politiste, est membre du laboratoire SAGE et professeur à l'Institut d'études politiques de l'Université de Strasbourg. Membre honoraire de l'Institut universitaire de France (2007-2012), membre Florence Gould de l'Institute for advanced study à Princeton (USA) pour l'année universitaire 2012-2013, il a reçu la médaille de bronze du CNRS en 2001. Ses recherches portent sur la sociologie et les politiques de la culture, les politiques linguistiques, le traitement public de la misère et plus généralement sur la sociologie de l'action publique. Il dirige à l'Institut d'études politiques le master mention Science politique, qui regroupe la spécialité « Politique et gestion de la culture » qu'il a créée et la spécialité « Sciences sociales du politique » dont il est responsable. Il est également vice-président de

l'Université de Strasbourg délégué à la culture et codirecteur de la revue Sociétés contemporaines.



Vincent Dubois

Jean-Matthieu Méons est Docteur en science politique (Strasbourg 3, 2003). Maître de conférences à l'Université de Metz (en 2009), membre du Groupe de sociologie politique européenne et professeur à l'Institut d'études politiques de Strasbourg (en 2002).



Jean-Matthieu Méons

Emmanuel Pierru est Docteur en science politique (Amiens, 2003). - Sociologue, chargé de recherche au CNRS et membre du Centre de recherches administratives politiques et sociales (CERAPS), Université de Lille II. Ses domaines de recherche portent sur la sociologie politique du chômage, et de la précarité, les mouvements sociaux, ainsi que sur la sociologie des pratiques culturelles.



Emmanuel Pierru

Résumé

Pratique musicale collective et amateur, la musique d'harmonie représente un terrain propice pour penser les relations entre goûts et pratiques musicales. La population des harmonies est constituée de musiciens aux profils de mobiles sociaux ascendants d'origine populaire. Leurs goûts musicaux témoignent de l'effet de rémanence exercé par ces origines. Les goûts exprimés sont en effet proches de ceux des catégories populaires, c'est-à-dire qu'ils relèvent principalement d'un éclectisme indistinct ou, pour les jeunes musiciens, d'un éclectisme jeune. L'éclectisme éclairé n'y est que marginal.

Les oppositions qui structurent l'espace des musiciens ne renvoient alors pas à des différences de goûts mais plutôt à des rapports différenciés à la pratique (valorisée pour ses dimensions musicales, de pratique instrumentale, ou pour ses dimensions associatives, de sociabilité). Les sujets de conversation entre musiciens le confirment : ni la musique ni les goûts musicaux ne sont des sujets privilégiés de discussion au sein des sociétés de musique. Ces sociétés sont des lieux où l'on pratique la musique bien plus qu'on en parle. En ce sens, le lien entre préférences esthétiques et pratique apparaît ici comme absent, sinon inversé (la pratique définissant les goûts et non l'inverse).

181-182
Mars 2022

ACTES

DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES

Directeur : Pierre Bourdieu

LES PARTITIONS DU GOÛT MUSICAL

SEUIL



5)

Royaume-Uni

HERBERT Trevor & SARKISSIAN Margaret

Victorian bands and their dissemination in the colonies (Les « fanfares » victoriennes et leur diffusion dans les colonies)

Popular music, vol. 16/2, Cambridge University Press, 1997.

https://www.academia.edu/5569193/Victorian_bands_and_their_dissemination_in_the_colonies?email_work_card=view-paper

Présentation

L'école ethnomusicologique britannique a pris de l'avance vis-à-vis de l'école française, voire des écoles européennes en général. Liant assez tôt musicologie et ethnomusicologie, sans intellectualisme déplacé et relativement décomplexée de son passé colonial, elle a pu s'ouvrir sur des champs de recherche que la France aborde avec beaucoup de difficulté aujourd'hui encore. Sans doute l'importance du fait colonial et son héritage ont-ils fait que le monde soit anglophone. La question est alors posée, la musique anglaise put-elle influencer sur les musiques du monde ? Le brass-band en fut-il le vecteur ?

À partir de l'époque victorienne (longue période qui s'étale de 1830 à 1900 et couvre celle de l'expansion coloniale), les *brass-bands* et autres formations musicales héritées de l'armée mais devenues civiles par un orphéonisme ouvrier développé dans l'Europe de l'Ouest, se sont diffusés sur les cinq continents, au gré de l'aventure coloniale. Représentation dominante, ces fanfares furent plus ou moins intégrées aux pratiques politiques et religieuses des zones conquises. Assimilées ces formations ont fait naître des pratiques copiées sur l'Occident. C'est cet essaimage que tentent de présenter les Auteurs. Le sujet couvrant un vaste domaine géographique de l'ethnomusicologie appliqué aux anciennes colonies britanniques il est

important de souligner que cet article n'est un essai assez ouvert pour devenir attractif et laisser imaginer les possibles d'une recherche plus approfondie.

L'ethnomusicologie française ne s'est pas encore ouverte à ce sujet que nous pourrions facilement épauler. Travailler sur les ex-colonies est délicat, notamment lorsque l'étude met en exergue ce qui pourrait être compris comme un aspect positif de la colonisation. La polémique née il y a quelques années sur ce seul sujet montre la difficulté pour l'école française d'aborder ce délicat sujet. Mais déjà se profilent des études d'ethnomusicologues africains ou asiatiques qui, nous l'espérons, sauront exploiter et démontrer ces influences sans tomber dans la caricature.

Patrick Péronnet – 24.05.2022-



Musique de l'école technique de Collingwood (Vancouver, Canada), 1944

Les auteurs

Margaret Sarkissian est professeur de musique au Smith College (Northampton, Massachusetts, États-Unis d'Amérique) où elle donne des cours d'ethnomusicologie et d'anthropologie. Ses recherches sur le terrain se sont concentrées principalement sur les communautés malaisienne-portugaise et chinoise des détroits de Melaka (Malacca), en Malaisie, bien qu'elle ait également exploré les communautés diasporiques arméniennes à Toronto et à Chicago et effectué des recherches sur le terrain au Japon et sur la musique populaire islamique en Malaisie. En plus de nombreux articles publiés dans un large éventail

de revues et de volumes collectés, elle est l'auteur de *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement* (University of Chicago Press, 2000). Ses projets en cours comprennent de nouveaux travaux sur la culture musicale chinoise des détroits à Melaka du milieu des années 1920 à nos jours ; une histoire sociale de la Malaisie post-indépendance vue à travers la vie de trois musiciens (un malais, un malaisien-portugais et un chinois des détroits). Elle est actuellement présidente de la Society for Asian Music.



Margaret Sarkissian

Trevor Herbert est originaire du sud du Pays de Galles. Il a fait ses études à la Tonypany Grammar School, puis a étudié la musique au St Luke's College de l'Université d'Exeter. Il a ensuite passé trois ans au Royal College of Music en tant que chercheur de la fondation, où il a étudié le trombone avec Arthur Wilson et la composition avec Jeremy Dale Roberts. Il a obtenu un baccalauréat en sciences humaines à l'Open University et un doctorat pour une thèse sur « Le Trombone en Angleterre avant 1800 ». Il a reçu le doctorat en lettres (DLitt) de l'Open University en 2009.

Entre 1969 et 1976, il a joué du trombone avec de nombreux orchestres et ensembles de chambre de Londres, en particulier le BBC Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le Glyndebourne Opera, le Welsh National Opera, le Northern Sinfonia, les Taverner Players, Musica Reservata et la Wallace Collection. Il a joué sur plusieurs enregistrements et émissions majeurs et dans des concerts à travers le monde.

En 1976, il rejoint le personnel de l'Open University. Il a continué à se produire et a développé des intérêts de recherche dans deux domaines différents : l'histoire, les répertoires et les cultures d'interprétation des cuivres, et la place de la musique dans l'histoire culturelle du Pays de Galles. Il a contribué de manière prolifique à New Grove II, The Oxford Dictionary of National Biography et The Encyclopedia of Popular Music of the World. Parmi ses livres figurent The Cambridge Companion to Brass Instruments (édité avec John Wallace) et The British Brass Band: A Musical and Social History. Son livre Music in Words: A Guide to Researching and Writing about Music est un texte de référence largement utilisé. Son livre *The Trombone*, la première histoire culturelle et musicale complète de l'instrument, a été publiée par Yale University Press en janvier 2006. En 2002, il est devenu le premier récipiendaire

britannique Christopher Monk Award de la Historic Brass Society . En 2014, la Galpin Society lui a décerné son prix Anthony Baines pour ses «contributions exceptionnelles à l'organologie».



Trevor Herbert

Introduction-résumé

En 1994, Margaret Sarkissian observe par hasard le défilé « folklorique » annuel de la « Fête des fleurs de cerisier » (Hanani) à Washington (États-Unis d'Amérique) différent de tout autre défilé public américain. Ce qui a retenu son attention, c'est l'élément « étranger » dans le défilé, trois groupes qui représentaient le Japon, pays des cerisiers en fleurs. Deux de ces groupes étaient des associations locales d'arts martiaux : l'un représentant les îles Ryuku, l'autre, Okinawa. Les hommes et les femmes des deux contingents, manifestement multi-ethniques, étaient habillés de la même manière dans des costumes stéréotypés d'arts martiaux japonais. Les participants ont fait une pause à chaque pas pour démontrer les mouvements et les poses propres aux arts martiaux, puis ont continué au son de la musique japonaise traditionnelle jouée par des haut-parleurs. Le troisième groupe était la délégation officielle japonaise, venue à Washington spécialement pour le défilé. Je ne suis pas sûr de ce à quoi je m'attendais peut-être à un char de femmes japonaises gracieuses vêtues de kimono agitant des branches de fleurs de cerisier au son éthéré du shakuhachi. Au lieu d'un char de femmes japonaises gracieuses vêtues de kimono agitant des branches de fleurs de cerisier au son éthéré du shakuhachi auquel l'auteure s'attend, ses oreilles ont été assaillies par une marche familière de John Philip Sousa jouée avec brio par un groupe de lycéens japonais. La seule différence entre ce groupe et ses homologues américains était que les musiciens ne portaient pas d'uniformes militaires unisexes : tous portaient des blazers scolaires rose fuchsia, avec des pantalons longs blancs pour les garçons et des jupes courtes blanches pour les filles.

Cette introduction est à l'origine de la démonstration que développent les Auteurs montrant à la fois une confirmation et une négation des stéréotypes culturels communément répandus : une confirmation dans le sens où les résidents locaux aux États-Unis ont choisi de représenter le Japon de manière stéréotypée à travers les arts martiaux et la musique « traditionnelle » ; une négation au sens où les Japonais insulaires ont choisi de ne pas se

représenter à travers une culture qu'on pourrait imaginer « traditionnellement japonaise ». Au lieu de cela, en présentant une fanfare sans les marqueurs militaires, ils ont choisi de subvertir un médium que nous considérons comme stéréotypé euro-américain. Le fait est, cependant, que les fanfares et fanfares militaires comme le piano et la guitare ont transcendé leurs origines culturelles. Ils ont eu (et continuent d'avoir) un impact considérable sur les pratiques musicales du monde non occidental. Bien qu'ils puissent aller de la relique plus ou moins nostalgique de l'ancienne époque coloniale à des symboles audibles des régimes répressifs actuels, dans certaines parties du monde, ils sont devenus une partie dynamique du paysage sonore moderne. Au Japon, par exemple, en 1985 (90 ans seulement après le débarquement de l'Armée du Salut à Yokohama), il y avait plus de 7 000 orchestres d'harmonie dans les écoles élémentaires, intermédiaires et secondaires, et le Japon était devenue un chef de file de ce mouvement tout en devenant un pays fabricant d'instruments de cuivre réputé (trompettes, cornets, trombones et saxophones notamment), les exportant dans le monde entier.

Que ce soit parce que les fanfares étaient avant tout associées aux régimes coloniaux et aux missionnaires ou parce que les anthropologues et ethnomusicologues travaillant dans la première moitié de ce siècle étaient trop engagés dans la tentative de documenter les cultures indigènes avant qu'elles ne "s'éteignent" pour prêter attention aux genres hybrides, peu d'attention scientifique a été accordée aux fanfares et à la culture musicale vernaculaire à l'époque coloniale. L'examen préliminaire d'un corpus limité de documents publiés soulève un certain nombre de questions sociales, culturelles et musicales qui suggèrent qu'il s'agit d'une piste fructueuse pour une exploration plus approfondie car il est clair que les cuivres et les fanfares ont une place particulière dans le paysage sonore musical des pays colonisés. Il est également possible que les processus d'adoption et/ou d'absorption aient été facilités par une certaine compatibilité entre les idées partagées par les colonisateurs et les colonisés concernant la fonction et la symbolique des cuivres.

L'une des rares tentatives systématiques d'exploration des traditions des fanfares dans le monde postcolonial est le projet *Frozen Brass* de Rob Boonzajer Flaes¹² au Département d'anthropologie visuelle de l'Université d'Amsterdam. Sa collecte couvrant la tradition des brass band au Ghana, Indonésie, Inde, Népal et Surinam, nous livre de précieux descriptifs, photographies et surtout enregistrements sonores (certains réalisés par lui-même, d'autres acquis à partir de bandes de terrain d'ethnomusicologues ou d'archives historiques). Cependant, même une contribution aussi importante ne fait qu'effleurer ce sujet.

La mesure dans laquelle certains aspects du symbolisme attaché aux cuivres occidentaux étaient reconnus dans les communautés autochtones est également difficile à évaluer. Certes, les associations déclamatoires et cérémonielles traditionnelles avec les trompettes en Occident ont des parallèles dans d'autres contextes culturels et on pourrait supposer que tous les cuivres ont pu être des substituts de ce type de symbolisme dans les pays colonisés à l'époque de l'Empire. Une comparaison plus intéressante, cependant, peut être faite entre les communautés colonisées qui ont rencontré des fanfares et les communautés ouvrières en Grande-Bretagne où le mouvement des fanfares est né. Une grande partie de l'impulsion qui a promu les fanfares en Grande-Bretagne est venue des membres des classes supérieures qui cherchaient à engager les gens de la classe ouvrière dans une activité qui s'améliorait et moralement intacte. Si d'autres facteurs (tels que les inventions instrumentales, la conjoncture économique, l'urbanisation, l'augmentation des loisirs et l'expansion commerciale) expliquent la croissance des fanfares, il est important de souligner qu'à l'origine le phénomène était perçu comme compatible avec un

¹² BOONZAJER FLAES Rob (collecteur), *Frozen brass Asia* [Enregistrement sonore] : *anthology of brass band music*. Leiden, Pan records, - 1 disque compact (1 h 14 min 54 s) + 1 brochure, Collection Ethnic series Production phonographique : Paradox, 1993.

certain nombre de tendances dominantes largement partagées. des valeurs conformes à l'ordre social, spirituel et moral de l'époque. Il n'a pas fallu longtemps aux musiciens victoriens pour usurper le contrôle musical et organisationnel de leur mouvement. Il en résulta une identité musicale et sociale nouvelle et distinctive, assez différente dans sa structure sociale, musicale et idiomatique des valeurs de la musique savante que les fanfares avaient imitées auparavant.

Dans les colonies, la situation était similaire, le processus était médiatisé par une idéologie formulée à l'autre bout du monde, mais ici aussi, le détournement par les pratiquants locaux n'a pas tardé. Les réponses locales à la fanfare varient considérablement, allant de traditions dans lesquelles l'interaction musicale était minime, à des traditions dans lesquelles l'interaction a conduit à une synthèse musicale et culturelle, aboutissant à leur tour à des traditions complètement nouvelles mais distinctement locales. Il se peut que le point auquel une réponse locale particulière se situe le long de ce continuum dépende finalement de la compatibilité des éléments musicaux et/ou culturels. Dans le cas de Java, par exemple, la musique de la fanfare a eu peu d'effet sur le gamelan de cour (à l'exception de Yogyakarta). Sumarsam a suggéré que «l'incompatibilité des éléments musicaux des deux systèmes musicaux (le système d'accord, la classification modale et la structure rythmique formelle) pourrait être la raison de leur indépendance continue l'un de l'autre» (1995, p. 75). Plus fréquemment, cependant, un certain degré d'interaction s'est produit. Dans certains cas, cela a pris la forme d'une juxtaposition. Les ensembles de tanjidor ouest javanais, par exemple, ont conservé un répertoire européen en grande partie intact, mais jouent ces pièces aux côtés d'un ensemble beaucoup plus important de pièces composées localement (voir Yampolsky 1994). Une juxtaposition similaire de pièces européennes et locales peut être trouvée dans le répertoire des ensembles de musique indonésiens, mais dans ce cas, d'autres types d'assimilation ont également eu lieu. D'abord, les ensembles à vent s'intègrent volontiers à la vie villageoise car ils offrent un nouveau moyen d'expression d'une valeur traditionnelle, la solidarité communautaire. Deuxièmement, les musiciens locaux ont conservé la forme de l'orchestre et son répertoire mais ont restructuré le médium : manquant de matières premières pour fabriquer de nouveaux cuivres, ils ont substitué des imitations artisanales en bambou des cuivres européens (voir Boonzajer Flaes 1992). À l'extrémité la plus acculturée du continuum se trouvent les traditions dans lesquelles la fanfare et sa musique ont été absorbées et transformées en genres distinctement nouveaux, tels que le *beni ngoma* ou la fête de mariage indienne. Quel que soit le degré d'assimilation, cependant, il est clair que les fanfares coloniales ont renversé l'idéologie dominante tout aussi complètement que les fanfares de la classe ouvrière britannique.



6)

Italie

MARTINELLI Massimo

La Fedelissima : storia della banda musicale dell'arma dei carabinieri : con l'inventario dell'archivio musicale (Le plus fidèle : histoire de la Musique des Carabiniers : avec l'inventaire des archives musicales)

préface d'Ennio Morricone, Rome (Italie), IBIMUS , 2012, 334 p. et ill (1 CD inclus).

Présentation :

Le titre de l'ouvrage, *La Fedelissima* (le plus fidèle) est aussi celui de la marche d'ordonnance des carabinieri italiens. Elle a été écrite en 1929 par le Maestro Luigi Cirenei (1881-1947) qui fut le premier directeur de la Musique (ou *Banda*) de l'Arme des Carabinieri¹³. Son exécution a généralement lieu à l'occasion de la fête des carabinieri, du concert en l'honneur du saint patron (la Virgo Fidelis, le 21 novembre), du défilé militaire du 2 juin (jour de la République) et des serments. En plus de toutes les marches d'ordonnance (et de l'hymne national), *La Fedelissima* est souvent le dernier morceau des concerts de la *Banda*.

La *Banda dell' Arma dei Carabinieri* est une musique militaire italienne établie, qui doit sa renommée aux exécutions publiques en Italie et dans le monde. Dès les années de sa fondation à Turin en 1814, le Corps des Carabinieri (équivalent italien de la Gendarmerie) avait ses premiers trompettistes (8 en 1820). Ils sont le noyau originel de musiciens qui, progressivement, avec des réarrangements ultérieurs dans le personnel et dans la nomenclature des instruments. Des fanfares se forment en août 1862 dans la XIVe Légion (école d'élèves de Turin) confiée à la direction du trompette-major Francesco Cabella et la VIIe Légion (Naples).

¹³ Il existe plusieurs musiques régionales des Carabinieri selon des légions basées dans des provinces italiennes, mais il n'existe qu'une seule Musique de l'Arme des Carabinieri (basée à Rome).

La fanfare est transférée, en 1885, de Turin à Rome. A cette époque, elle se composait de 29 musiciens. Le premier chef de la Fanfare de la Légion Carabinieri *Allievi* de Turin était Luigi Cajoli (chef de la fanfare de la Légion des élèves carabiniers de Rome en 1887, chef de la musique des carabiniers à partir de 1894 et directeur principal de la fanfare des carabiniers de 1910 à 1925). Le 1er février 1886, le ministère de la Guerre, sur proposition du commandement général de l'arme, approuve une nouvelle formation organique pour la fanfare de la légion *Allievi*, transférée l'année précédente de Turin à Rome, sous le nom de "Musique". Cajoli dirige la musique lors de sa première tournée à l'étranger, en 1916 à Paris. La musique devint plus tard *Banda Della Legione Allievi Carabinieri* et enfin *Banda Musicale dell'Arma dei Carabinieri* en 1920. Cajoli devient chef de la musique avec affectation à la catégorie des officiers avec sa nomination en tant que sous-lieutenant. Il est l'auteur d'une première marche des carabiniers royaux utilisée comme marche d'ordonnance jusqu'en 1929, date à laquelle elle a été remplacée par "La Fedelissima".

Après la Première Guerre mondiale (1915-1918), la *Banda* dérivée de la "Musique" est créée le 15 mars 1920. Le corps musical devient ainsi la *Banda dell'Arma* (Musique de l'Arme des Carabiniers) et non plus de la seule Légion *Allievi*, comptant 70 interprètes, en plus du directeur principal. Le 30 octobre 1920, la fanfare escorte le drapeau de l'arme jusqu'à l'*Altare della Patria* (Autel de la Patrie), qui reçoit, lors d'une cérémonie solennelle, la première médaille d'or de la vaillance militaire pour sa très précieuse contribution à la victoire.

Le 1er avril 1925, Luigi Cajoli est remplacé par le maestro Luigi Cirenei, élève de Pietro Mascagni et musicien d'une rare sensibilité, qui maintint la tradition de l'arme et éleva encore le niveau artistique de la *Banda*. Sous le régime fasciste, le nombre de musiciens atteint alors 102 éléments selon les recommandations de d'Alessandro Vessella (1813-1883)¹⁴. Pendant la Seconde Guerre mondiale, 42 musiciens carabiniers ont été déportés et les archives ont été dévastées par les troupes allemandes. Au retour de la paix, le maestro Cirenei redresse rapidement la situation de l'orchestre. En 1947, le maestro Domenico Fantini (1897-1984) prend la relève et, poursuivant l'œuvre de son prédécesseur avec un travail profond et analytique doublé de la fervente passion d'un grand artiste, renouvelle et enrichit encore l'héritage de la *Banda*.

Domenico Fantini poursuit le travail de reconstruction, enrichissant considérablement le répertoire, effectuant 25 tournées européennes, une au Japon, une au Brésil et qui se produit lors de 42 concerts aux États-Unis. En 1972, le maestro Vincenzo Borgia (né en 1933), qui depuis 1968 était chef de la Musique des forces aériennes italiennes, a pris la direction de l'orchestre. Doté d'une sensibilité artistique marquée, il insuffle à sa musique orchestrale un nouveau langage où prennent vie tous les éléments les plus avancés de l'art musical. Borgia a dirigé le groupe lors de nombreuses tournées à travers le monde, dont des concerts au Canada en 1972 et 1974, la participation au Military Tattoo à Édimbourg en 1976, la tournée en Israël et la participation au Columbus Day à New York en 2000.

Depuis le 1er juillet 2000, le groupe est dirigé par le Maestro Massimo Martinelli (né en 1965). Aujourd'hui, avec ses 102 membres de l'orchestre, embauchés et sélectionnés par concours publics, la *Banda dell'Arma dei Carabinieri* constitue une structure complexe capable d'interpréter certaines des compositions les plus célèbres. Son riche répertoire s'étend des marches militaires traditionnelles aux pièces classiques (dont de très nombreuses transcriptions d'ouvertures et d'airs d'opéras), et œuvres originales modernes et contemporaines. L'orchestre est accessible par concours public, et un centre spécial de formation musicale (né en 1965) est

¹⁴ Lire à ce sujet notre long article sur l'ouvrage de Carmelo CATALDI, *Et la banda passa ; souvenirs historiques du groupe musical de la ville de Modica* dans cette même bibliographie Afeev.

chargé de préparer les candidats qui appartiennent déjà à l'arme à ce concours. C'est cette longue histoire que narre dans cet ouvrage l'actuel chef de la *Banda* : Massimo Martinelli.

Patrick Péronnet – 25.05.2022 –

L'auteur

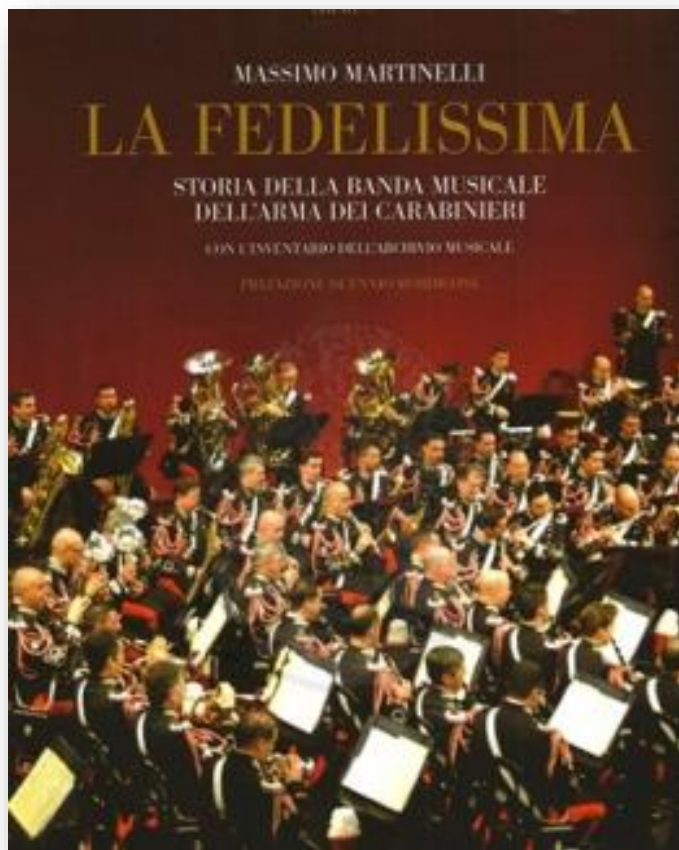
Massimo Martinelli est né à Rome en 1965. Il a fait ses études musicales au Conservatoire de Santa Cecilia de Rome où il a obtenu des prix en composition, direction et instrumentation pour orchestre. Il est également diplômé en musique chorale, direction chorale, et piano. Il se perfectionne dans la direction d'orchestre à Vienne (Autriche). En 1993-1994, il a enseigné la direction de chœur au Conservatoire "L. Canepa" de Sassari et était auparavant pianiste accompagnateur à l'Académie nationale de danse de Rome.

En 1994, il a remporté le premier concours d'archiviste dans la Musique de la Guardia di Finanza (Garde des Finances) où il a servi jusqu'en juin 1996. En juillet de la même année, il a été appelé à occuper le poste de directeur adjoint de la Musique centrale de la Marine.

En mai 1997, il remporte le Concours en tant que directeur du même complexe prestigieux, poste qu'il a occupé jusqu'en juin 2000. Le 1er juillet 2000, il a été nommé directeur principal de la Musique des Carabiniers.



Massimo Martinelli





7)

France

COUTURIER Jean-Louis

Céleustique. L'origine des trompettes de cavalerie

Revue historique des armées, 274 | -1, 2014, p. 65-77.

Consultable sur :

<https://journals.openedition.org/rha/7995#quotation>

Résumé

L'identification de signaux sonores instrumentaux propres aux armées remonte à la période de la Renaissance. Apparus tout d'abord en Italie, puis en France, les appels en sonneries se sont ensuite propagés aux différents pays d'Europe. L'emploi d'instruments de musique rudimentaires avait initialement pour but d'effrayer l'ennemi. Dès le XV^{ème} siècle, fifres et tambours accompagnent les mouvements des armées, en égayant l'humeur de la troupe. Depuis, musique et art militaire n'ont jamais cessé de cohabiter. Parmi les instruments à vent employés dès l'Antiquité, la trompette est l'instrument privilégié qui se distingue naturellement par son caractère à la fois sacré et guerrier. De ce fait, elle tient une place prépondérante au sein des anciennes Nations.

Des premiers « bruits de guerre » connus, aux sonneries réglementaires « officielles », la transmission des signaux sonores, qui correspondent chacun à un message bien particulier, s'est opérée - jusqu'à une période relativement récente - principalement de manière orale. Quand bien même semble-t-il difficile d'identifier, en France comme ailleurs, le ou les auteurs des premières sonneries militaires, les quelques textes musicaux publiés au fil des siècles, permettent en revanche une analyse mettant en exergue bon nombre d'informations relatives à une mémoire musicale vive, relativement ancienne, qui trouve naturellement sa place au sein de l'ethnomusicologie.

L'auteur

Conseiller musicien, attaché à la Direction des ressources humaines de l'armée de l'air (DRHAA) en 2003, le sous-chef de musique **Jean-Louis Couturier** a dirigé plusieurs formations musicales au sein des armées, dont l'orchestre de cuivres naturels de la Musique de l'air de Paris.

Il a été affecté à compter du 1er septembre 2016 au poste de chef-adjoint de la Musique des Forces Aériennes – Bordeaux. Particulièrement investi dans la défense et la reconnaissance des instruments traditionnels, il œuvre depuis plusieurs années, notamment au sein des diverses confédérations musicales, pour lesquelles il a rédigé nombre d'articles pédagogiques ou historiques. On lui doit notamment la restitution de l'œuvre anthologique de F.G.A. Dauverné, ainsi que l'édition de l'œuvre instrumentale de Louis Ganne.



Jean-Louis Couturier



8)

*France /
Pays de la Loire*

LEBRAT Soizic

*Le mouvement orphéonique en question : du
national au local (Vendée 1845-1939)*

Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Guy Saupin, soutenue à l'Université de Nantes en 2012, 527 p.

Consultable (format PDF) sur :

<http://archive.bu.univ-nantes.fr/pollux/show.action?id=85c9623d-ea0d-449f-8aef-f6124148f9eb>

Présentation-citation

Outre son ancrage dans le pays vendéen, le travail de Soizic Lebrat force l'admiration et porte en lui un message des plus pertinents sur le monde musical amateur. Héritière du travail fondateur de Philippe Gumpowicz, la thèse de Soizic Lebrat devrait éclairer les futurs travaux musicologiques qui se consacraient au monde orphéonique passé ou présent et aux musiciens amateurs des harmonies et fanfares. C'est ce que l'autrice construit et développe dans sa première partie qui nous semble le plus porteur d'intérêt dans son ouverture sur l'histoire artistique et culturelle.

Nous nous sentons débiteurs de cette recherche de sens qu'elle apporte autour de ce que l'on perçoit comme « l'échec artistique » du mouvement orphéonique qui disqualifie aujourd'hui encore les ensembles à vent héritiers de l'Orphéon (qui se présente alors comme la tâche originelle), d'un nécessaire effort de mise en perspective des concepts dominants. Nous

ne savons pas faire mieux que de citer l'Auteure. Qu'elle trouve ici un hommage respectueux bien mérité pour cette clarification originale que nous souhaitons digérée et réinvestie dans de futurs travaux.

Patrick Péronnet – 27.05.2022 –

L'autrice

Après avoir suivi une formation de musicienne classique comme violoncelliste (1ers prix de conservatoire) et d'historienne de la musique (doctorat en histoire culturelle de la musique), **Soizic Lebrat** élargit ses pratiques d'interprète à celles d'improvisatrice, de compositrice et de chercheuse en musique. Engagée dans une démarche expérimentale, elle mène des projets de création qui remettent en jeu et en réflexion chacune de ses postures et intègrent des espaces de recherche scientifique via l'expérimentation des pratiques et des processus qu'elle met en œuvre.



Soizic Lebrat

Conclusion de la 1ère partie par Soizic Lebrat

L'histoire de « l'orphéon » relève d'une écriture naviguant entre hagiographie et disqualification. Cette tradition historiographique s'est construite autour de « l'échec artistique » de « l'orphéon » au tournant des XIXe et XXe siècles. Elle s'est maintenue jusque dans les productions scientifiques les plus actuelles. Ainsi, faire l'histoire de « l'orphéon » aujourd'hui renvoie donc inmanquablement l'historien à faire l'histoire d'une « illégitimation » culturelle, dans laquelle l'émancipation professionnelle du monde musical au cours du XIXe siècle semble avoir joué un rôle de premier plan.

Au début du XXe siècle, les discours sur « l'orphéon » se rejoignent sur l'idée de « l'échec artistique » du « mouvement orphéonique » malgré une certaine polyvalence professionnelle des producteurs de ce discours (musicographe, critique musical, compositeur, musicien, enseignant, chef de musique, conservateur du musée et de la bibliothèque du conservatoire de Paris). Ces discours reflètent néanmoins le point de vue d'une catégorie de musiciens pour la plupart issus du Conservatoire de Paris. Ils ont trouvé dans « l'institution orphéonique » un espace propice à l'exercice de leurs compétences et cherchent à sauvegarder leurs intérêts

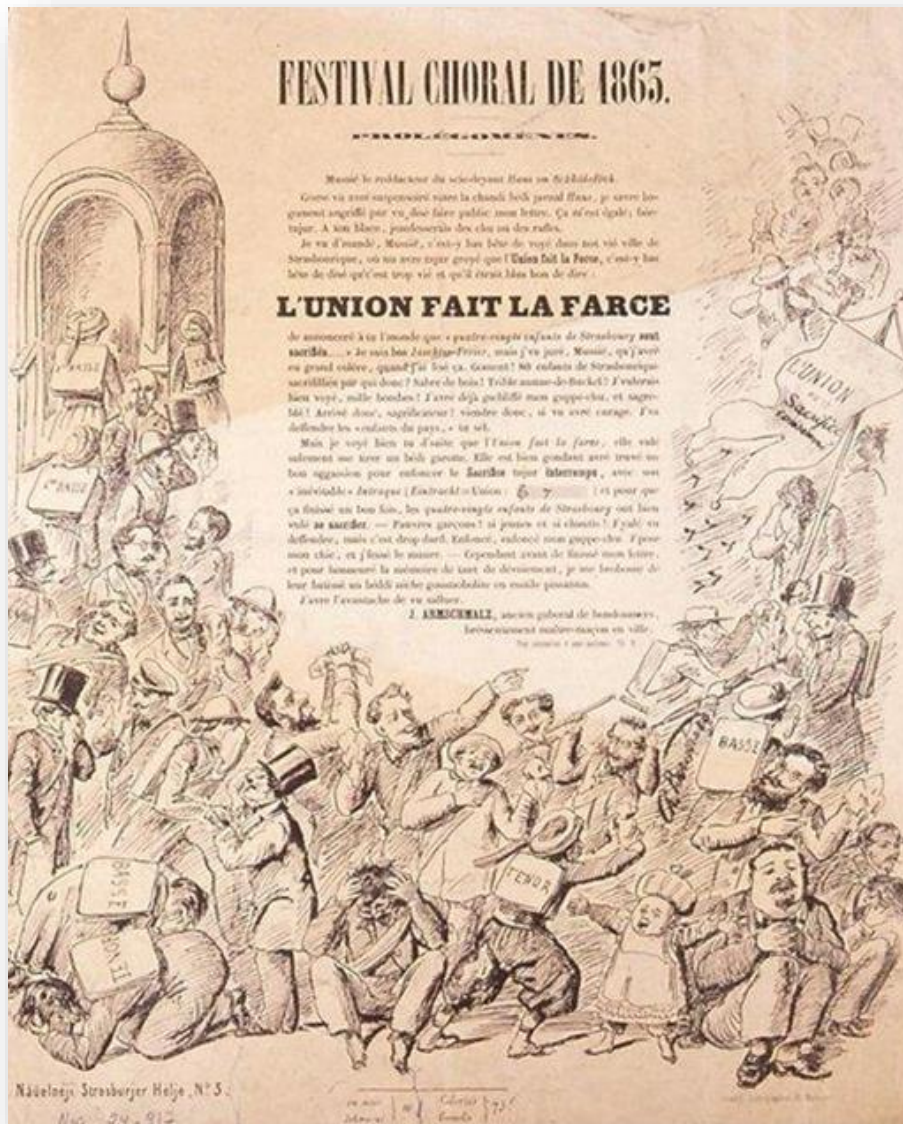
professionnels : ils sont tout à la fois ou successivement compositeurs, professeurs, chefs de musique, jurys de concours, critiques musicaux, musicographes, historiens de la musique (une minorité est par ailleurs auteur des textes mis en musique), mais rarement musiciens exécutants, rôle dévolu à une nouvelle catégorie d'amateurs, les orphéonistes, dont ils se chargent d'encadrer les pratiques musicales.

Il est par ailleurs un aspect du « mouvement orphéonique » qui pourrait avoir joué un rôle non négligeable dans le processus de déconsidération qui touche « l'orphéon » au cours du XIX^e siècle. Il s'agit en effet de la dimension littéraire du « mouvement orphéonique ». Avec l'arrivée des instruments à vent au sein des sociétés musicales, se développe un répertoire orphéonique dans lequel, auteurs, paroliers et poètes, ne sont plus mis à contribution. La mise en retrait (voire la disparition) de la dimension littéraire du « mouvement orphéonique » constitutive de l'orphéon choral, a-t-elle pu nourrir le sentiment de délitement, de décadence de « l'institution orphéonique » qu'éprouvent les élites orphéoniques au tournant du siècle ? Cette hypothèse est d'autant plus probable que parmi les élites orphéoniques se trouvent notamment à ces débuts, des hommes « de lettres » et que la domination numérique des fanfares a probablement remis en cause leur rôle et place au sein de « l'institution orphéonique ». Une liste des auteurs-écrivains du « mouvement orphéonique » a été amorcée par Henri Maréchal au début du XX^e siècle. Si celle-ci fait la part belle aux littérateurs contemporains du « mouvement orphéonique », les auteurs anciens ne sont pas oubliés pour autant. Quelques noms de notabilités orphéoniques apparaissent également, tels Henri-Abel Simon ou Laurent de Rillé. D'autres, comme Jean-François Vaudin ou Gustave Chouquet, bien que non cités dans cette ébauche de liste, ont également proposé des textes pour le répertoire choral orphéonique.

S'il émerge une amorce de prosopographie de l'élite intellectuelle orphéonique, nous n'avions pas eu cependant l'intention d'en faire l'objet de notre étude. Cependant elle nous semble à l'issue de cette première partie constituer une piste de recherche ultérieure incontournable. Il s'agirait de mesurer l'importance quantitative et qualitative de ce milieu, d'en cerner le caractère homogène ou non, de comprendre quel a été l'impact de l'orphéon dans leurs carrières professionnelles et d'évaluer le poids des différents groupes internes et les effets que leurs actions induisent sur l'évolution du phénomène orphéonique, autrement dit, de retracer l'évolution de ses contours via l'étude des différents acteurs qui la constituent et de leurs sphères d'influence respectives. Dans cette perspective également, il apparaît nécessaire de s'intéresser plus spécifiquement à l'évolution de la dimension politique et sociale de l'engagement de ces élites au cours des XIX^e et XX^e siècles. Ce terrain reste à défricher, ainsi que celui d'une histoire politique de « l'institution orphéonique », via l'évolution des liens qu'elle a entretenus avec l'État culturel.

La thèse de « l'échec artistique » qui a cours au tournant des XIX^e et XX^e siècles s'appuie sur l'idée que la vocation artistique de la société chorale aurait été la mission originelle de l'Orphéon de Wilhem et qu'elle aurait été détournée par des usages parasites constitutifs des autres dimensions de « l'institution orphéonique ». Ces autres dimensions concerne soit la sociabilité spontanée qui renvoie au terrain de l'amateur (chanter sans avoir appris), soit l'éducation par la musique qui renvoie au terrain du scolaire (chant adapté à la mission éducative de l'école), soit l'encadrement de la jeunesse qui renvoie au terrain du post-scolaire (pratique de loisirs), soit la participation et l'adhésion citoyenne qui renvoie au terrain du civique (fonctions locale et nationale). Par ailleurs, cette thèse de « l'échec artistique » a consolidé une vision de l'évolution du « mouvement orphéonique » en trois temps « naissance, apogée, déclin », qui s'est imposée par la suite. Enfin, elle a principalement orienté les recherches universitaires depuis une dizaine d'années plus spécifiquement sur l'analyse des œuvres dans un souci de « réhabilitation » du répertoire orphéonique, mais cela n'a pas pour autant remis en cause le paradigme de « l'échec artistique » de l'orphéon, ni l'idée de déclin

qui lui est associée. Ainsi, l'objet d'étude « orphéon » est là pour témoigner d'un nécessaire élargissement de nos outils conceptuels pour penser l'ensemble des dimensions du « fait musical » prises dans leurs évolutions. Dépasser le paradigme de « l'échec artistique » de « l'orphéon » induirait de remettre en cause les conceptions dominantes qui légitiment les hiérarchies culturelles et sociales.



Caricature de l'orphéon (1865)

Renforcer l'approche anthropologique au sein de la discipline de l'histoire sociale de la musique pourrait aider, nous semble-t-il, à dépasser ce paradigme, ouvrant pour les historiens du culturel et les musicologues un espace de renouvellement des questionnements et une piste possible pour repenser l'objet « orphéon » au sein de leur discipline respective comme « culture orphéonique » non réductible à celle des usages populaires de la culture savante. Cela permettrait de concevoir « le fait orphéonique » comme « un fait anthropologique » qui rassemble les éléments signifiants d'une société, tout en variant les échelles chronologiques (il s'agit notamment de dépasser la borne de 1914), géographiques (dépasser l'échelle nationale)

et sociales (replacer l’histoire du « mouvement orphéonique » dans l’histoire du mouvement associatif). Ces trois perspectives nous ont semblé être des pistes intéressantes pour repenser le fait orphéonique dans sa complexité et approfondir les connaissances que nous en avons.

LEBRAT Soizic,
Le mouvement orphéonique en question : du national au local (Vendée 1845-1939),
op. cit., p. 148-150.

Résumé

Ce travail de recherche s'inscrit au sein d'une histoire culturelle et sociale du « fait musical ». Il porte sur l'étude du « mouvement orphéonique » pris à la fois, comme objet de l'histoire depuis les premiers écrits publiés au XIX^e siècle jusqu'à la production la plus actuelle et, comme phénomène de terrain défini comme l'ensemble des pratiques associatives amateurs collectives de la musique appréhendé à partir d'un recensement exhaustif des sociétés musicales du département vendéen entre 1845 et 1939.

Retracer l'écriture de l'histoire du « mouvement orphéonique » revient à faire l'histoire de sa remise en cause artistique et plus largement culturelle. Cette dernière se cristallise au tournant du XX^e siècle au moment où le milieu musical professionnel qui encadre les pratiques orphéoniques s'accorde sur l'échec de « l'institution orphéonique » à remplir sa mission originelle, à savoir, favoriser la démocratisation de la musique savante et des pratiques des élites sociales et artistiques qui lui sont associées. Elle a par ailleurs induit une vision de l'évolution du « mouvement orphéonique » en trois phases « naissance, apogée, déclin ».

La thèse présente un renouvellement de cette vision historiquement admise en mettant l'accent sur les mutations que connaît le phénomène orphéonique en Vendée pris dans la longue durée et replacé dans le cadre plus large d'un mouvement associatif en plein essor.



9)

*France /
Nouvelle Aquitaine*

ARROUA Yaniv

*Histoire des sociabilités musicales en Limousin
sous la Troisième République (1870-1940)*

Thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de Fabien Archambault (Criham, Université de Limoges) et Anne-Claude Ambroise-Rendu, soutenue le 28 mars 2022, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Limoges.

Présentation (position de thèse) disponible sur :

https://icd.univ-tours.fr/medias/fichier/yaniv-arroua-les-sociabilites-musicales-en-haute-vienne-sous-la-iiiie-republique_1571843144554-pdf?ID_FICHE=374268&INLINE=FALSE

Présentation

Qu'il nous soit permis de saluer ici un travail très récent. Présenté et soutenu le 28 mars 2022, cette thèse est une exploration d'un territoire réputé de grande ruralité, victime de l'industrialisation périphérique des grands centres urbains et d'une désertification certaine pendant la Troisième République, sous le prisme des pratiques et sociabilités musicales. Le Limousin a le mérite, en tant qu'ancienne région administrative, de posséder une cohérence culturelle et territoriale de grande ancienneté. Les départements de la Corrèze, de la Creuse ou de la Haute-Vienne sont des régions rurales dont la seule aire urbaine de Limoges absorbe près

de 38% de la totalité de la population régionale, l'une des moins denses au niveau national. Il est bon de souligner cependant que sous la Troisième République la population des trois départements réunis oscillait entre 800.000 et un million d'habitant.

Comme le souligne l'Auteur, tout ceci pourrait faire fuir le chercheur, pressentant la pauvreté des sources et les dangers d'un folklorisme plus exploré par les musiques traditionnelles que par l'historien¹⁵. N'oublions pas cependant que le terme de *musique traditionnelle limousine* renvoie aux traditions populaires recueillies aux XIX^e et XX^e siècle, mais aussi par extension aux pratiques d'interprétation ou de réinterprétation et de recréation observées dès lors et aujourd'hui encore, revendiquant une filiation avec les traditions précitées.

Heureusement, l'implantation locale de l'Auteur et ses premières études sur des sujets connexes se sont révélées porteuses de sens. Bien que cette thèse ne soit pas consacrée aux seuls ensembles à vent, elle les intègre au processus de pratique et de diffusion musicale dans un temps où la reproduction sonore (phonographe, radio, etc...) reste trop onéreuse pour des paysans et ouvriers aux revenus modestes. Les orphéons vocaux, les harmonies et les fanfares y jouèrent un rôle non négligeable diffusant un répertoire savant tout en contribuant à l'unification linguistique nationale au même titre que l'école gratuite, laïque et obligatoire. Si la région limousine ne compte que 9 harmonies en 1910, elle totalise 43 fanfares et près d'une centaine d'orphéons vocaux¹⁶. Sous la Troisième République, les musiques militaires basées à Limoges deviennent attractives pour une part de la jeunesse qui trouve là à la fois une forme de protection en cas de conflit, une forme d'émulation pour intégrer les musiques et une forme de reconnaissance et de prestige lorsque le conscrit rentre dans ses foyers après ses années de service, devenant lui-même formateur ou chef au sein des structures musicales locales.

Le jury composé de Philippe Gumpowicz, Sophie-Anne Leterrier, Anne-Claude Ambroise-Rendu, Didier Francfort, Soazig Villerbu et Jean-Claude Yon ne put que féliciter l'heureux promu au titre de Docteur en Histoire.

L'auteur

Professeur certifié d'Histoire-Géographie, chargé de cours à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Limoges (méthodologie en Histoire, Histoire de France au XIX^e siècle 1814-1914), Yaniv Arroua s'est spécialisé dans l'Histoire des musiques en France aux XIX^e et XX^e siècles, l'histoire culturelle régionale, les sociabilités, l'archéologie sonore et les transferts culturels. Il est un spécialiste des musiques afro-américaines (jazz, danses). Il est l'auteur de *Le jazz, révolution culturelle à plusieurs échelles* et *Le Limousin à l'heure du swing*.

¹⁵ Tulle n'est-elle pas la capitale de l'accordéon et le Limousin n'est-il pas le pays de la chabrette ressuscitée au XX^e siècle ?

¹⁶ MARÉCHAL Henri et PARÈS Gabriel, *Monographie de l'orphéon, sociétés chorales, harmonies, fanfares*, Paris, Delagrave, s. d. [ca 1910].



Yaniv Arroua

Résumé

Trop souvent occultée dans l'historiographie, l'approche des sociabilités à travers le prisme des pratiques musicales est pourtant cruciale pour comprendre l'histoire des sociétés contemporaines.

En Limousin comme dans le reste de la France, la période de la Troisième République est, culturellement parlant, extrêmement riche : par les révolutions industrielle et technologique, la pratique musicale est profondément bouleversée. En conséquence, les modes et les rites de sociabilités qui en découlent sont aussi modifiés.

Quels sont les effets des mutations économiques, politiques, sociales et technologiques sur les pratiques de sociabilité que l'on pourrait qualifier de « populaires » sous la Troisième République en Limousin ? L'élite sociale locale fréquente quant à elle les opéras, théâtres, de moins en moins les salons, qui demeurent des vecteurs de diffusion d'un idéal culturel dont il conviendra de définir l'intensité et l'évolution dans la région. Miroirs des représentations et des appartenances, moments de rassemblements, de discussions, de confrontations d'idées nouvelles ou anciennes, les groupes populaires deviennent des arènes où se forment les opinions et les identités.

Au croisement de plusieurs disciplines enrichissant l'étude historique – sociologie, anthropologie, ethnologie, musicologie – ce travail amènera à s'interroger sur le rôle des femmes, sur les ruptures et les continuités entre les générations, les goûts et les sensibilités propres à chaque groupe social, selon les périodes au cours desquelles les répertoires changent, ainsi que les instruments et les technologies.



Fanfare carnavalesque « Les Gueules sèches » de Limoges (1928)



10)

Espagne

RODRIGUEZ-LORENZO Gloria Araceli

La Banda de Música Ciudad de Oviedo en su XXV aniversario (1992-2017) [La banda de la ville d'Oviedo à l'occasion de son XXVe anniversaire (1992-2017)]

Estudios Bandísticos n° 1 (Wind Band Studies 1),
Madrid (Espagne), 2017, p. 117-126.

Consultable sur

<https://www.estudiosbandisticos.com/journal/index.php/estudiosbandisticos/issue/view/1>

Présentation

Il est bien difficile de rester éveillé et ouvert à tout ce que le mouvement des ensembles à vent fait naître au quotidien, dans le monde, comme publication. Il est encore plus difficile de trouver des innovations de portée nationale dont on pourrait s'inspirer au niveau mondial. Le cas des études musicologiques centrées sur la musique pour ensemble à vent en Espagne est de ce nombre.

En 2017 paraissait une revue nouvelle *Estudios bandísticos*, organe voulu et publié par l'Association nationale des directeurs de fanfare (ANDB). Cette nouvelle publication a le grand avantage de se présenter sous deux formes, l'une traditionnelle en papier, et l'autre dématérialisée en format numérique (suite de PDF). Pour son n° 1, vingt-six communications sont additionnées sur 243 pages. Toutes sont consacrées à la *banda* (ensemble à vent). Ces publications se groupent en thématiques. Des articles divers évoquent les musiques de Johan de Meij, le corps des chefs de musique dans l'armée sous la République (1932-1936), le

mouvement des bandas face à la répression franquiste, l'exemple de bandas liées aux hospices, etc. On trouve aussi dans cette revue des réflexions sur le travail des sociétés musicales dans la communauté de Valencia ou des formations professionnelles civiles en Espagne. Enfin des monographies retracent l'histoire des orchestres à vent des grandes villes.

Pour qui veut comprendre le mouvement étonnamment vivace des bandas en Espagne, la lecture d'*Estudios bandísticos* est une obligation. La revue compte 4 numéros (en 2022) et n'arrête pas depuis 2017 de s'enrichir de communications diverses. S'il est regrettable que la langue soit encore une barrière, nous pensons que la technologie pourra dans très peu de temps permettre une diffusion plus large de cette remarquable production. Quoi qu'il en soit, sans doute y a-t-il des leçons à prendre auprès de nos voisins outre-Pyrénées.

C'est dans cet esprit que nous recommandons la lecture d'un de ces articles. Il évoque la *Banda* de la ville d'Oviedo de formation relativement récente puisque fêtant ses 25 ans en 2017. La présentation de Gloria Rodriguez-Lorenzo permet de mesurer l'impact contemporain des ensembles à vent dans l'ensemble de paysage musical espagnol. L'auteure prouve que l'offre de musique est importante dans une capitale régionale mais que la banda sait se renouveler et s'attacher des publics. D'autre part on y apprend que l'Association nationale des directeurs de fanfare (ANDB), par le biais de son programme éducatif "Les vents de demain" visant à "promouvoir la création et le renforcement des ensembles à vent et des écoles de musique sur l'ensemble du territoire national " a une efficacité certaine dans les villes de province. L'étude des programmes de la Banda d'Oviedo met en lumière cette conquête d'un public. Les œuvres phares d'un répertoire traditionnel et classique transcrit qui firent la réputation de l'ensemble à vent (Verdi, Rossini, Smetana, Wagner, etc.) se doublent de créations contemporaines. En tout cela le respect du public prime et le niveau musical reste d'excellence. Ce que savent nos formations professionnelles françaises c'est qu'il ne doit jamais y avoir de relâchement auprès de publics divers et que la musique de kiosque ne doit pas être une musique « négligée », tout comme la musique de concert doit s'ouvrir sur les esthétiques de demain pourvu que l'on fasse preuve d'un minimum de pédagogie.

Patrick Péronnet -26.05.2022-

L'autrice

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 « The Banda Municipal de Música de Madrid (The Municipal Band of Madrid) 1909-1931: A New Employment Opportunity to Professional Wind Musicians in Spain » dont nous avons déjà parlé dans notre rubrique Bibliographie.



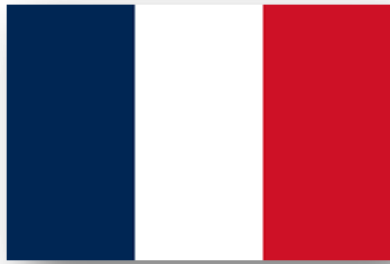
Gloria A. Rodriguez-Lorenzo

Résumé

La constitution de l'orchestre d'harmonie (*banda*) municipal d'Oviedo en 1992 a permis de récupérer une tradition d'orchestre existante dans la capitale de la Principauté des Asturies. Après vingt-cinq ans d'activité, l'orchestre d'Oviedo a réussi à s'imposer comme l'un des symboles musicaux de la ville, grâce à sa présence constante dans la sphère publique, notamment par l'organisation de concerts gratuits en plein air. Cet article étudie sa fondation et son développement, ainsi que sa contribution à la diffusion du répertoire -en particulier le répertoire lyrique- auprès du grand public.



Banda de Música Ciudad de Oviedo



11)

France / Occitanie

AMAUCHE-ANTOINE Marie-Dominique

*Les sociétés musicales dans les villages de l'Aude
durant la deuxième moitié du XIX^e siècle*

*Annales du Midi : revue archéologique, historique et
philologique de la France méridionale*, Toulouse, tome 93,
N°154, 1981, p. 443-450.

Consultable sur :

https://www.persee.fr/doc/anami_00034398_1981_num_93_154_1977

Présentation

Pour aborder son étude, l'auteur croise deux sources archivistiques, d'une part les « polices » des associations du XIX^e siècle (ce qui régit les sociétés avant la loi 1901) et d'autre part la presse à vocation locale.

Ses premières constatations reposent sur l'implantation des sociétés musicales dans un département dont la géographie oppose des paysages difficiles du piémont pyrénéen (Corbières) aux plaines fertiles au Nord-Est du département. Cette réputation agricole, la monoculture viticole dans la plaine entre Montpellier et Carcassonne avec, au XIX^e siècle, les vignobles du Narbonnais et du Minervois, pourrait induire une forme d'absence des ensembles d'instruments à vent. En fait, c'est cette microrégion viticole, formant à peine ¼ du territoire départemental, qui voit s'implanter durablement le mouvement orphéonique des fanfares et harmonies qui survivra à la crise du phylloxera. Une quarantaine de formations musicales sont regroupées dans cet espace productif sur les 77 communes ayant possédé une fanfare ou une harmonie. Les autres formations sont réparties sur les ¾ du territoire départemental dans des petits bourgs industriels de la vallée de l'Aude et les petites villes administratives du département.

La première société musicale villageoise apparaît en 1852 à Sigean, presque en même temps que les sociétés urbaines de Carcassonne et Narbonne. Mais le mouvement ne progresse que très lentement. Ce n'est qu'à partir de 1880 que s'épanouit le modèle associatif sous le régime libéral de la Troisième République, bien qu'accusant un certain retard vis-à-vis du développement des fanfares constaté ailleurs sous le Second Empire.

À partir de ces éléments, Marie-Dominique Amaouche-Antoine étudie en détail les statuts et fonctionnements dont les nombreuses créations, dissolutions et recréations des sociétés musicales. Elle s'interroge sur le type de sociabilité qu'établissent ces musiques orphéoniques (loisirs et rapport au travail, influence urbaine sur le monde rural, insertions politiques portant l'espoir de « progrès »). Surtout, l'Auteure tente de déterminer l'influence de ces sociétés sur la vie musicale au village en usant, entre autres des registres de conscription. La dernière partie de cet article mérite une attention particulière pour la tentative d'évaluation graduée de l'influence des sociétés musicales sur leurs communes originelles.

Patrick Péronnet – 28.05.2022 –

L'autrice

Marie-Dominique Amaouche-Antoine a fait ses études supérieures à l'EHESS de Paris en sociologie et s'est particulièrement intéressée à l'ethnomusicologie de sa région. Elle a soutenu sa thèse de 3^e cycle sur « Histoire des pratiques et des goûts musicaux dans l'Aude au XIX^e siècle » mention anthropologie sociale et historique à l'EHESS en 1982.

Depuis, elle a passé 40 ans dans l'accompagnement des collectivités locales pour la définition et la mise en œuvre des politiques de développement local produisant des études socio-économiques dans le domaine de l'habitat, en lien avec l'aménagement du territoire-diagnostic territoriaux, études de marchés de l'habitat, mobilités, foncier. Elle s'est spécialisée dans une approche historique et sociologique du territoire métropolitain, des espaces urbanisés et territoires ruraux avec un intérêt pour les pratiques de mobilité.



12)

France / Pays de la Loire

FIQUET Marie-Laure

La vie musicale à Laval de 1830 à 1914

Thèse de doctorat sous la direction de Danièle Pistone,
soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 1994

Résumé

Laval est une ville moyenne en milieu rural. Bien que préfecture, elle ne se développe que très peu au cours du XIXe siècle. Aucune tradition musicale forte n'est installée avant 1830, en dehors de la musique de la garde nationale. À partir de cette date, année de l'élévation d'une nouvelle salle de spectacle, une vie musicale à l'image de celle des grandes villes va s'installer : saisons lyriques, sociétés d'amateurs (orchestre symphonique municipale, orphéon), orgues de qualité dans les églises.

De 1870 à 1914, les évènements se multiplient et les structures se confortent, les différents pouvoirs utilisant la musique à des fins partisans. Mais dès le début du XXe siècle, toute cette activité décroît, pour être totalement oubliée quatre-vingts ans plus tard. De nombreux facteurs se sont accumulés, dont celui d'une éducation musicale mal comprise. Laval qui n'avait pas démérité avant 1870 a vu ensuite son destin diverger de celui des cités voisines plus importantes. La question se pose aujourd'hui de savoir quel regard porter sur cette réalité oubliée.

L'autrice

Marie-Laure Fiquet, musicienne (violoncelle) et musicologue fut enseignante en musicologie à l'Université Lyon 2. Elle anime depuis plusieurs années un cycle annuel de conférences et concerts dans la périphérie lyonnaise (Civrieux-d'Azergue).



Marie-Laure Fiquet



13)

France / Grand Est

(BUANIC) GEYER Myriam,

La vie musicale à Strasbourg sous l'empire allemand (1870-1918)

Paris, Société savante d'Alsace / École nationale des chartes, 1999, 302 p.

Présentation par Édith Weber (*Revue historique* – 2001)

Actuellement conservateur à la Bibliothèque universitaire de Metz, Myriam Geyer est – tant par ses origines alsaciennes que par sa formation d'archiviste paléographe – bien placée pour traiter ce sujet lié au destin mouvementé de l'Alsace. À partir de recherches sur le terrain menées aux Archives départementales du Bas-Rhin, aux Archives municipales de Strasbourg, ainsi qu'aux bibliothèques de cette ville et dans des fonds privés, et grâce à sa solide connaissance de la langue allemande indispensable pour comprendre les documents et actes d'époque, l'auteur est à même de retracer le passé de cette ville, ballotée entre deux cultures, et la place de la musique entre 1871 et 1918.

L'auteur propose une page d'histoire institutionnelle étroitement associée à l'enseignement, à la pratique musicale et solidement ancrée dans la tradition. La musique et la danse occupent une place considérable dans la vie quotidienne et la pratique religieuse protestante et catholique encore renforcée par la présence d'un important patrimoine organistique, grâce aux facteurs Silbermann. L'auteur présente d'abord des sources manuscrites et imprimées fournissant des renseignements sur l'organisation, les services centraux, puis sur les cérémonies officielles, les anniversaires, les visites de l'empereur Guillaume II, en y associant les festivals, les salles de spectacle, les nombreuses sociétés chorales, les dancings, mais aussi le Conservatoire, l'Orchestre, le Théâtre avec ses chefs d'orchestre.

La première partie brosse un excellent tableau de la situation spécifique de l'Alsace après 1870, aux prises avec les impératifs de l'administration allemande. Les affaires musicales dépendent de l'*Abteilung für Unterrichtsangelegenheiten* (départements de l'instruction publique), qui gère le Conservatoire (créé en 1855) et le Théâtre. Franz Stockhausen, né d'un

père allemand et d'une mère alsacienne, en sera le directeur. Le compositeur allemand Hans Pfitzner lui succédera de 1907 à 1918. Enfin, Guy Ropartz veillera sur les destinées du Conservatoire. On trouvera des précisions sur les bâtiments, le budget, le corps enseignant (professeurs allemands, belges, polonais, italiens). M. J. Erb n'a pas obtenu le poste de professeur d'orgue d'abord « en raison de sa formation française à l'École Niedermeyer »... Il l'obtiendra cependant en 1910. À la page 57, il conviendrait d'ajouter que le Belge Émile Mawet, professeur de violoncelle, a aussi, par la suite, enseigné l'harmonie. Des statistiques sur le nombre d'élèves admis montrent le rayonnement du Conservatoire et l'origine des élèves (404 inscrits en 1895, dont 40 allemands).

Les classes se multiplient : classes de chant et classes instrumentales, et enseignement théorique. La classe d'orgue et de musique protestante est assurée par le Strasbourgeois Ernest Munch dès 1885, suivie de la classe catholique confiée à un Allemand Adolph Gessner. À noter que ces particularités confessionnelles pour ces classes d'orgue se maintiendront. Les exercices collectifs concernent la musique de chambre et la musique d'ensemble (orchestre) et débouchent sur les concerts d'élèves, à côté de ceux de l'orchestre municipal fondé en 1875, qui assure les « Abonnements-Concerts » (sic), les concerts d'été et les concerts populaires, les soirées de divertissement, et, enfin, les concerts dirigés par les chefs du Théâtre. Des sources de première main illustrent les rétributions des musiciens, les recettes, les effectifs... Lors de la reprise, l'administration allemande avait même exigé que les musiciens se soumettent à une nouvelle épreuve, mais, comme le relate A. Oberdoerffer, « ils se refusent, et, compte tenu de leur solide réputation, ils furent dispensés de cet affront et réengagés ».

Dans les concerts de musique de chambre, il faut rappeler que l'ouverture aux écoles étrangère et française est très limitée. La musique au Théâtre est aussi minutieusement décrite sur le plan administratif, institutionnel, financier, avec des comptes déficitaires. Les chefs d'orchestre qui se succèdent viennent d'Allemagne ou d'Autriche, et sont formés à l'École wagnérienne. W. Furtwängler et Otto Klemperer ont fait leurs débuts à Strasbourg. Quant aux musiciens de l'orchestre, certains ont voulu échapper à la souveraineté allemande, d'autres furent réengagés, mais les conditions de travail sont mauvaises. Au Théâtre, c'est le règne de l'opéra allemand et l'engouement pour Wagner ou l'opéra étranger en version allemande. De 1873 à 1881, les genres en vogue en France sont interprétés (Grand Opéra, drame lyrique, opéra-comique et opérette). Jusqu'en 1880, les spectateurs sont rares. En fait, la musique est omniprésente dans la vie sociale, dans les concours et les festivals, dans les églises, et la ville de Strasbourg peut s'honorer d'avoir eu de brillants maîtres de chapelles et organiste, notamment, à la Cathédrale et à l'église Saint-Guillaume.

Ce livre contient une multitude de renseignements neufs. Quelques inexactitudes dans la bibliographie sont excusables (l'auteur n'étant pas musicologue) : p. 35, pour le Dictionnaire de la musique L'Encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* est en 17 volumes (et non 14). Enfin, Les histoires de la musique sont de Brigitte et Jean Massin (et non Messin). Ce mémoire, publié par l'École des chartes et la Société savante d'Alsace, retrace un passé douloureux sur certains points, mais passionnant sur le plan artistique, cette époque ayant jeté les fondements de la vie musicale strasbourgeoise au XX^e siècle.

Édith WEBER.

Presses Universitaires de France, « Revue historique », 2001/2 n° 618 | p. 586.

Présentation par Sophie-Anne Leterrier (*Vingtième Siècle*, 2001)

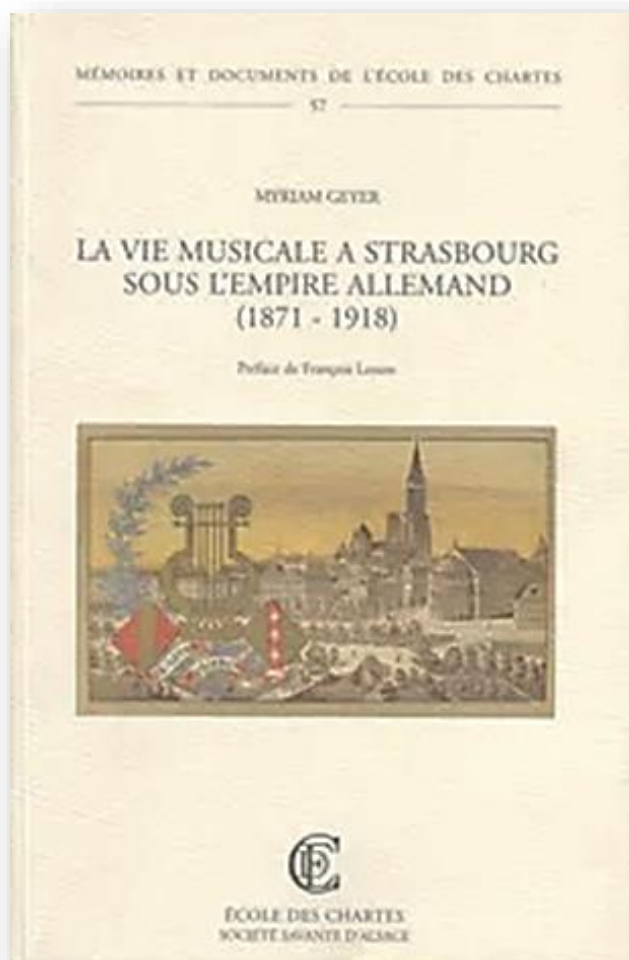
L'idée que la musique occupe en Alsace une place importante tient du lieu commun ; cette réputation ancienne est probablement liée à un enseignement primaire mieux installé et plus suivi qu'ailleurs, plutôt qu'à « l'addition » de la culture musicale des deux pays que lie la province. Cependant, l'élévation de Strasbourg au rang de capitale du Reichsland Elsass-Lothringen a certainement joué un rôle dans le développement des institutions et de la culture musicale locales.

C'est à ces institutions qu'est consacrée la première partie du livre de Myriam Geysler. Le Conservatoire (1855), le théâtre-opéra (1808), la société de musique de chambre municipale, l'orchestre symphonique (1875) et le chœur de Saint-Guillaume (1885) sont étudiés en détail dans leur organisation, leur gestion, leurs cadres, leur recrutement, leur programmation. On y constate l'importance des choix de leurs chefs (localisme de Franz Stockhausen *versus* internationalisme d'Hans Pfitzner) dans un répertoire qui met surtout en valeur le représentant du classicisme et du romantisme allemand.

La deuxième partie évoque la vie musicale plus spontanée et plus populaire des sociétés d'amateurs, dans le cadre d'un mouvement associatif très vivant, qui gagne encore en intensité avec l'annexion. C'est dans ce cadre que s'expriment le mieux les résistances à la germanisation, à travers la mise en valeur, dans certaines sociétés, du répertoire lyrique français. La troisième partie traite de la musique dans l'Église, de l'émulation qui règne entre protestants et catholiques et de ses bénéfices pour l'art (renouveau de la musique sacrée et d'orgue).

Le travail de Myriam Gerber s'appuie sur des archives riches et variées. Très rigoureux dans sa méthode, il manifeste également une très large objectivité, détachée du lourd contexte politique concentré sur l'esprit de revanche, quoique l'auteure montre bien comment la musique peut être un instrument au service de la politique de germanisation (volonté d'éclat de cérémonies officielles, germanisation menée par le biais de chorales, avec la primauté accordée au *Lied*). Il manque en revanche d'aperçus sur l'activité proprement musicologique de l'Université et son impact sur la vie musicale, sauf ponctuellement. Il est à souhaiter que de telles recherches soient menées dans le cadre d'autres régions, pour réintégrer pleinement l'histoire de la musique dans l'Histoire.

Sophie-Anne Leterrier
Vingtième Siècle. Revue d'histoire, Année 2001, n° 69, p. 224.



L'autrice

Myriam Buanic Meyer (née en 1974) est une ancienne élève de l'École Pratique des Hautes Études (EPHE), de l'École des métiers de l'information et des bibliothèques (ENSSIB) et de l'École des Chartes. Elle a suivi un parcours de conservateur au sein de bibliothèques régionales à Metz (Université de Lorraine) en 1999, à l'Université d'Artois en 2000, à l'Université de Haute-Alsace de 2011 à 2016. Elle a été chargée de mission pour le Centre Européen de Recherche sur le Risque, le Droit des Accidents Collectifs et des Catastrophes (CERDACC) entre 2013 et 2014. Depuis 2019 elle dirige la médiathèque de l'Académie militaire de Saint-Cyr Coëtquidan et est l'organisatrice du Festival international du livre militaire (FILM).



Myriam Buanic Meyer



14)

France

ROBERT Frédéric

Valeur de notes – Deux siècles de musique française (1789-1989)

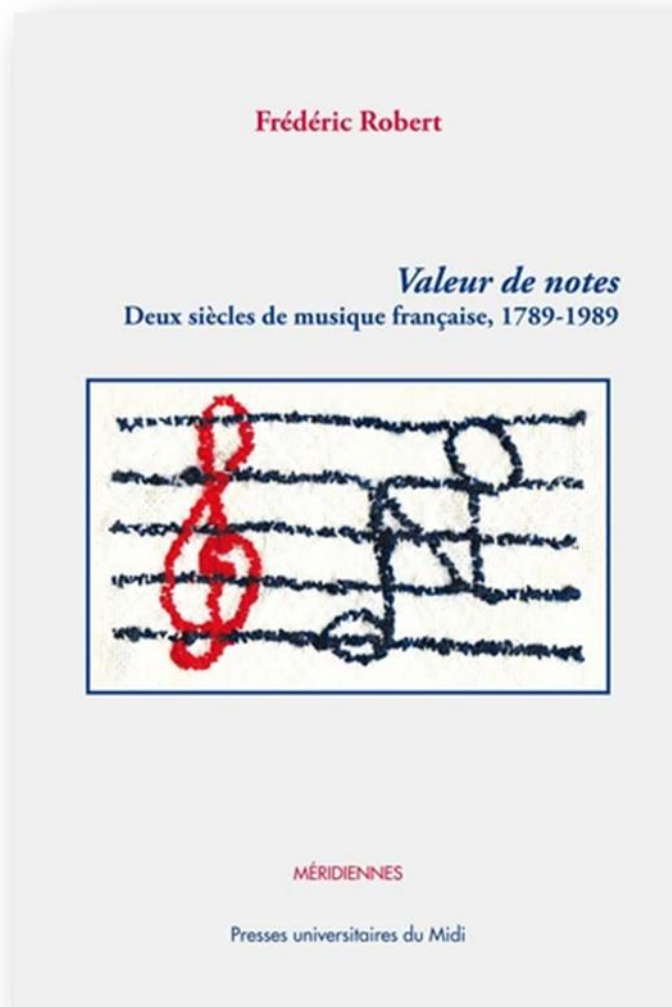
Presses Universitaires du Midi, coll. Méridienne,
2019, 160 p.

Résumé

Valeur de notes recouvre un choix autocritique et autobiographique de textes qui recouvrent deux siècles de musique française depuis la Révolution française jusqu'à son bicentenaire. Ce bilan ou somme de réflexions a "valeur de notes", compte tenu de la connaissance, toujours accrue, sans cesse renouvelée des sujets traités. En raison des circonstances qui les firent naître, ces textes ont aussi valeur de témoignages.

Quinze en tout, également répartis sur deux siècles. Les cinq premiers traitent de la Révolution dont La Marseillaise (n°3) évoquée jusqu'à son propre bicentenaire en 1992. Les XIXe et XXe siècles comportent chacun autant d'évocations. Tout d'abord de la Commune de Paris (n°5) jusqu'à la Grande Guerre (1914-1918) (n°9) en passant notamment par Chabrier (n°6), les poèmes lyriques d'Emile Zola (n°7), avec tableau synoptique, et les relations peu connues du compositeur combattant Paul Ladmirault avec l'écrivain Henri Barbusse, l'auteur du Feu (n°9).

Pour le XXe siècle sont traités tour à tour : Louis Durey, l'aîné des Six, le plus méconnu de ce fameux groupe (n°10) dont il est question "en bloc" dans un parcours de son théâtre lyrique de 1945 à 1985 (n°14). Certains de ses membres ont participé à la musique de scène collective pour 14 Juillet de Romain Rolland en 1936 (n°13) et contribuent à l'enrichissement du répertoire dans le quatuor à cordes (n°11) auquel a participé Henri Sauguet, figure majeure de l'École d'Arcueil dont sont examinées toutes les mélodies (n°12).



L'auteur

Frédéric Robert (de son nom véritable Léopold Wurmser), docteur en musicologie, s'est employé à faire revivre des oeuvres originales par ses préparations et présentations de concerts, principalement pour orchestre d'harmonie. Animateur des heures musicales de la Vallée-aux-Loups (Maison de Chateaubriand) de 1987 à 1997, en collaboration avec Bertrand Pouradier-Duteil, il a fait ressurgir, en plus de pièces pour harmonie, anciennes et originales, des œuvres de chambre vocales et instrumentales du temps de Chateaubriand.

Par son enseignement dans plusieurs conservatoires et ses articles parus dans de nombreux dictionnaires et revues, Frédéric Robert s'est consacré à la défense de divers aspects de la musique française des deux derniers siècles.

Lauréat du CNSMDP (Conservatoire de Paris), chevalier des Arts et Lettres, docteur en musicologie, membre du Comité d'honneur de l'Ordre des musiciens, de la Confédération musicale de France et de l'Afeev, il est professeur certifié d'histoire de la musique et médaillé de la Vallée aux Loups, premier lauréat en 2005 du prix de la Marseillaise. Il est notamment l'auteur de : La musique française au XIX^e siècle ; Georges Bizet; Louis Durey, l'aîné des Six ; Emmanuel Chabrier ; L'opéra et l'opéra-comique ; La Marseillaise ; Zola en chansons, en

poésies et en musique ; La musique française dans l'Europe musicale entre Berlioz et Debussy (1863- 1894).



Frédéric Robert



15)

France

RAULINE Jean-Yves

19th Century Amateur Music Societies in France and the changes of Instrument Construction : Their Evolution Caught Between Passivity and Progress [Les sociétés de musique amateur du XIXe siècle en France et les mutations de la construction instrumentale : leur évolution entre passivité et progrès]

The Galpin Society Journal, vol. 57, mai 2004, p. 236-245.

Présentation

Les sociétés musicales dont le nombre ne cesse d'augmenter à la fin du Second Empire en France étaient particulièrement concernées par les développements dans la facture d'instruments, en particulier d'instruments à vent. De nombreux fabricants, tels que Besson, Sax, Gautrot, Lecomte, Couesnon ou Triebert étaient conscients de la taille du marché représenté par la musique non militaire et encourageaient les gens à remplacer leurs instruments anciens ou obsolètes par de nouveaux modèles. En cela notre XXI^e siècle reste un digne héritier même si les améliorations contemporaines sont loin d'égaliser celles du XIX^e siècle, les factures instrumentales étant figées depuis un siècle. Les leaders nationaux du mouvement des harmonies et fanfares dans ses premières phases d'organisation ont fait de même dans les règlements de concours comme dans les conseils prodigués aux sociétés pour proposer des groupements typiques d'instruments adaptés aux musiciens de l'époque. Sous pression, il aurait

été logique de supposer que les groupes instrumentaux auraient été à la pointe de ces progrès et auraient adopté les dernières améliorations inventées et brevetées par les fabricants.

L'exemple présenté par Jean-Yves Rauline des sociétés de Haute-Normandie prouve qu'au contraire, une attitude beaucoup plus pragmatique était la règle. En raison du manque de financement, les instruments étaient généralement remplacés un par un, souvent par des modèles d'occasion. De plus, les systèmes les plus efficaces pour les bois n'ont pas été adoptés uniquement pour des raisons de tradition, mais parce que la technique requise était plus exigeante. C'est le cas lorsque l'on regarde les pièces imposées des concours de la plus petite à la plus honorifique division. D'autre part, les améliorations et les nouveaux instruments mis au point par Adolphe Sax - non seulement les saxhorns et les saxo-trombas, mais aussi les saxophones - ont eu un énorme succès en raison de leur qualité, de la régularité de leur timbre et parce qu'ils étaient faciles à jouer. Le cas du système à pistons est évident : qui connaît le doigté sur un bugle le connaît sur tous les saxhorns. Il en est de même pour le doigté du saxophone. Ces instruments, déclinés en familles, deviennent les composantes de groupes instrumentaux particuliers (la fanfare de saxhorns ou celle de saxhorns et saxophones).

Patrick Péronnet -03.06.2022-

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 et la facture instrumentale normande. 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.



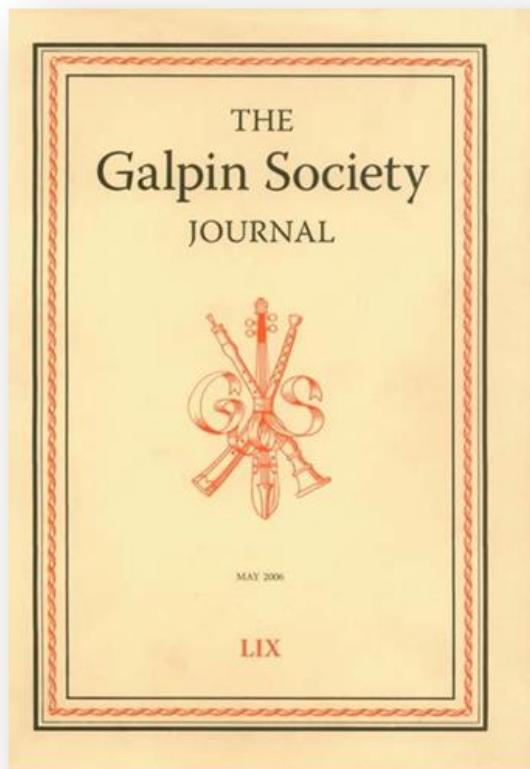
Jean-Louis Rauline

Résumé

Le XIXe siècle en France est caractérisé par les grands progrès faits dans la facture instrumentale, spécialement pour les bois et les cuivres. Les améliorations sont apportées pour l'ergonomie de la flûte de la clarinette et du hautbois ainsi que pour les systèmes à piston qui font considérablement évoluer l'usage et la pratique des cuivres. Dans le même temps, les

luthiers travaillant seuls dans de modestes ateliers s'orientent vers une production de masse usant de procédés industriels.

Les sociétés de musique instrumentales telles que les orchestre d'harmonie ou de fanfare qui ont vu leur nombre ne cesser d'augmenter du Second Empire à la Première Guerre mondiale, incluses dans le mouvement orphéonique devaient nécessairement prendre position à la lumière de cette évolution. Dès lors la question est de savoir si elles ont adopté les dernières améliorations qui avaient été inventées et brevetées par les constructeurs, si les autorités orphéoniques les ont encouragées, ou si elles ont préféré une position plus pragmatique, compte tenu de leurs traditions, de la réalité de leurs situations financières et des besoins de leurs activités d'enseignement ? L'objet de cet article est d'examiner - à partir de l'exemple des Sociétés de la Haute-Normandie - les conditions dans lesquelles elles ont pris position, telles que la pression exercée par les fabricants et les autorités orphéoniques, et les raisons qui ont guidé leurs choix, tant en ce qui concerne les instruments à vent de bois que de cuivre. L'invention du "Cecilium" (instrument à vent et à clavier, inventé vers 1860 par Arthur Quentin de Gromard (1821-1896), chef de la musique municipale d'Eu) est la preuve qu'un chef local pouvait être ingénieux lorsque l'obligation lui est faite de combler le manque d'instruments ou de musiciens.





16)

France / Auvergne-Rhône-Alpes

Collectif

L'Harmonie au village, histoire de fanfare avec la société musicale de Jenzat, 1912-2012

Ouvrage collectif sous la direction de Jean-François Chassaing, Société musicale de Jenzat, 3 place des anciens combattants, 03800 Jenzat (www.maison-luthier-jenzat.fr ; www.societemusicalejenzat.fr), 2012, 132 p., 25 €.

Présentation par Jean-Marc Laurent, journal *La Montagne* 20 décembre 2012

Ancienne capitale de la facture instrumentale de la vielle, le village de Jenzat (Allier) élève depuis cent ans l'une des plus belles sociétés orphéoniques de l'Allier. La Société musicale de Jenzat a poussé son premier cri le 27 octobre 1912. La réunion constitutive s'est déroulée dans la maison Pajot Jeune, célèbre fabricant d'instruments de musique. Le fils de la maison, le luthier clarinettiste Jacques Antoine Pajot (1888-1972) en sera le premier chef de musique. Un poste qu'il occupera durant vingt-trois ans, de 1912 à 1935. Un siècle plus tard, la Société musicale de Jenzat sonne toujours, avec une trentaine d'instrumentistes, une formation d'harmonie, un groupe bavarois, une banda et une école de musique.

Le centenaire est fêté en cette fin d'année 2012 à travers la publication d'un livre, *L'Harmonie au village – Histoire de fanfare avec la Société musicale de Jenzat 1912-2012*. Un ouvrage richement documenté qui, comme son titre l'indique, vise à éclairer sur une page d'histoire de la musique populaire, au-delà de son seul objet d'étude : la vie quotidienne et l'évolution d'une société musicale en milieu villageois. La monographie associe un « hommage » à la Société musicale de Jenzat, par quelques-uns de ceux qui ont fait son histoire, et le catalogue de l'exposition présentée en 2010 à la *Maison du luthier de Jenzat*, dû à l'ethnologue Jean-François Chassaing, conservateur de ce musée.

Avec une telle association, les ponts se sont naturellement tendus entre musique d'harmonie et musique traditionnelle ; des ponts qui existaient bien à la fin du XIX^e, mais qui s'étaient rompus par la suite. Les luthiers de Jenzat, qui s'étaient fait connaître par la fabrication des vielles, se sont tournés vers les cuivres après la guerre de 14-18, à l'image de la maison Pajot jeune dont l'atelier de cuivres, très lié à la Société musicale, a fonctionné de 1930 à 1991. Jean-François Chassaing explique l'implantation tardive d'une société musicale dans une commune rurale non ouvrière (à la différence d'autres communes rurales voisines dans lesquelles s'est développé une forme d'industrie souvent liée aux ressources minières ou forestières locales) par cette ancienne tradition de facture complétée par un dynamique commerce instrumental.

Les harmonies et fanfares se sont multipliées en France tout au long du XIX^e siècle pour atteindre leur apogée en 1900 avec 10.000 sociétés. Le phénomène a touché à la fois les villes et les bourgs ruraux. Avant 1914, l'Allier compte au moins 38 harmonies et fanfares. Les plus anciennes sont les sociétés des villes : Société philharmonique de Moulins (fondée en 1835), Société philharmonique de Montluçon (1857), Société musicale de Lapalisse (1860), Société musicale de Cusset (1863), La Liberté de Vichy (1897). Des sociétés orphéoniques sont ensuite créées dans les bourgs miniers et ouvriers : Société philharmonique de Commentry (1858), Fanfare des mines de Bert (1886), L'Indépendante de Buxières-les-Mines (1884), Société musicale de Doyet, patronnée par la Compagnie des Forges de Chatillon et Commentry, Société musicale des forges de Tronçais (1877).

Le premier président de la Société musicale de Jenzat fut le comte Édouard de Roquefeuil. Son fils Gonzague lui succéda en 1922. Son gendre, Jean de Roquefeuil, a pris la suite en 1964.

Verbatim

Jean de Roquefeuil (président). « Jenzat est la seule commune de France capable pour sa taille d'aligner une formation de quarante musiciens qui retient le respect de tous ».

Michel Lebeau (chef de musique). « Les musiciens se recrutent dans un rayon de 25 à 30 km autour de Jenzat et ils sont originaires d'une quinzaine de communes différentes ».

Pascal Gilbert (directeur de l'école de musique). « La formation repose à la fois sur l'apprentissage de la pratique musicale collective et sur les cours individuels spécifiques à chaque instrument et à chaque élève ».

Didier Bernard (musicien). « Ainsi va la vie d'orphéoniste, cadencée par le souvenir des temps joyeux, rythmée par les voyages et les échanges ».

Patrick Chabridon (joueur de bugle et maire de Mazerier). « A propos du saxophone : « au lieu d'une embouchure harmonieuse, l'instrument naquit avec un bec, ce qui le rapproche illico du canard ».

Jean-Marc Laurent, *La Montagne*, 20 décembre 2012.

L'auteur principal

Jean-François Chassaing est né en 1952 à Vichy. Dès 1975 il collecte les musiques auprès des chanteurs, chanteuses, accordéonistes, joueurs de violon, vielle à roue de sa région natale. Après licence et maîtrise de psychologie (Clermont-Ferrand, 1976-1977) il est titulaire d'un DEA en Ethnologie (Université Lyon 2) où il devient chargé de cours en Ethnomusicologie et Anthropologie sociale et culturelle de 1978 à 1984. En 1981 il soutient sa thèse sur « La tradition de cornemuse en Basse-Auvergne et Sud Bourbonnais », jury présidé par Maguy

Pichonnet-Andral, MNATP/CNRS. En 1979 il est président fondateur de l'association des Musiciens Routiniers. En 1983, il fonde les Amis de la vielle et inaugure la Maison du luthier / Musée à Jenzat en 1986. En 1984-1985 il fonde et met en place l'Agence des musiques traditionnelles d'Auvergne. En 1992, au Musée de l'Homme à Paris, il suit le cours d'organologie de Geneviève Dournon (CNRS/Paris X-Nanterre) et en 1998-1999 il travaille au catalogage des instruments de musique du Musée national des Art et Traditions Populaires à Paris avec Florence Gétreau (MNATP/CNRS). Inscrit sur la liste de qualification aux fonctions de Maître de conférences en histoire de la musique et musicologie en 2001, il est conservateur de la Maison du luthier / Musée à Jenzat (Allier).



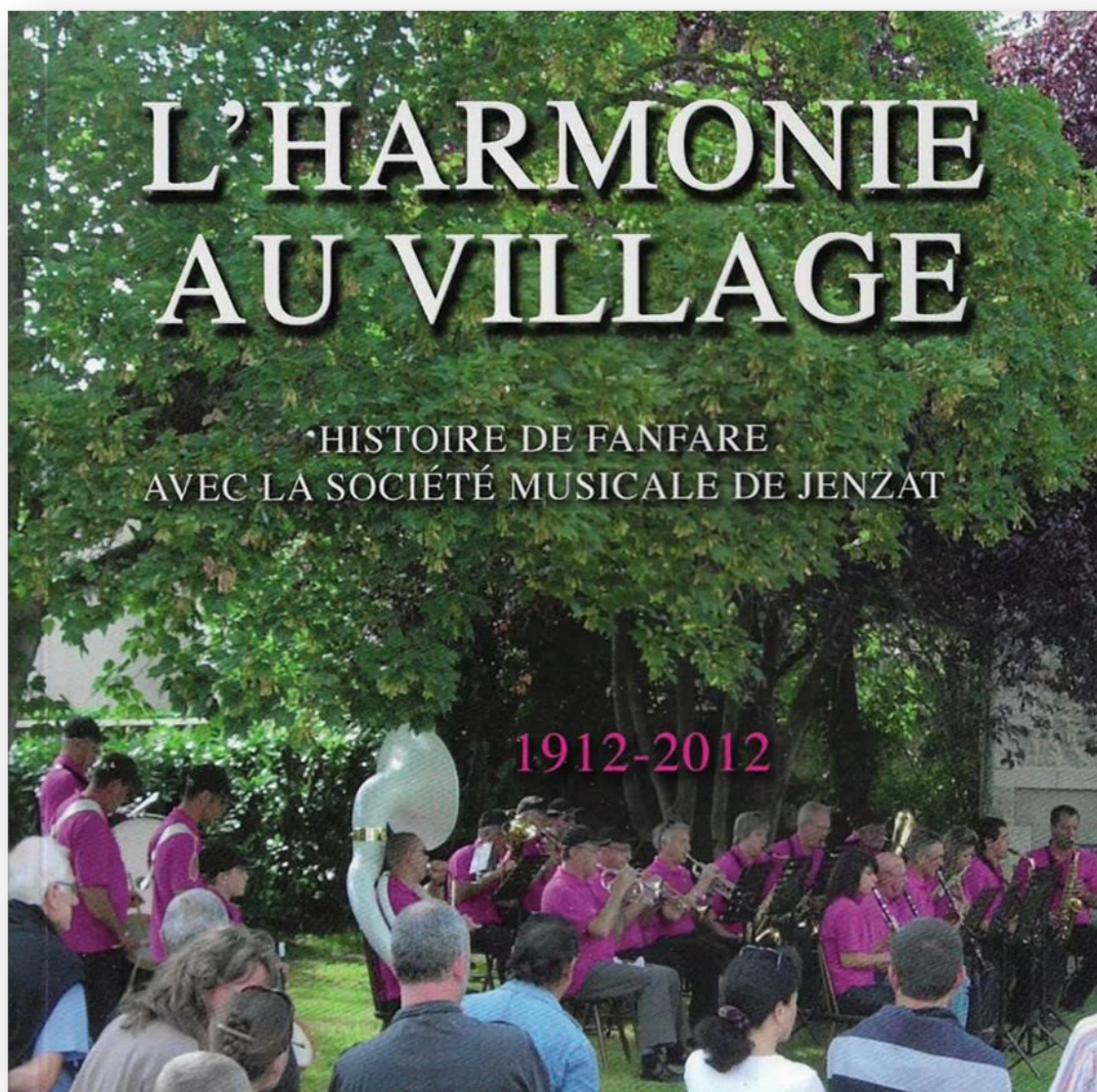
Jean-François Chassaing en 2010, présentant l'exposition « L'harmonie au village ». © raphaële gigot

Résumé

Selon Théophile Gautier : «La musique est le plus cher de tous les bruits». Cette réflexion facétieuse ne saurait s'appliquer à une société musicale 100% amateur. Mais au fait, comment fonctionne une fanfare de village ?

Dans la suite des écrits dédiés à l'institution orphéonique en France, l'ouvrage a pour objectif de montrer la vie quotidienne et l'évolution d'une société musicale en milieu villageois. La Société Musicale de Jenzat, fondée en 1912, est tout indiquée pour établir un bilan de ses faits et gestes depuis cent ans. Elle est aujourd'hui capable d'enseigner la musique, de jouer

avec le même allant un bal bavarois ou une Marseillaise solennelle, d'interpréter magistralement un pot-pourri des Beatles ou la musique de La soupe aux choux.





17)

Espagne

RODRIGUEZ-LORENZO Gloria

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)

Kongressbericht Wadgassen, [congrès IGEB de Wadgassen Allemagne] 2018, LIT Verlag, 2019.

Consultable sur :

https://www.researchgate.net/publication/342122874_Beyond_the_Army_and_the_Church_Civil_Wind_Bands_in_Spain

Présentation-résumé

La recherche sur les orchestres à vent est un domaine récent mais en plein essor de la musicologie espagnole, ce qui peut surprendre compte tenu à la fois de la forte tradition musicale et de la pertinence de ces importants ensembles musicaux en Espagne à partir du XIXe siècle. Deux symptômes de cet intérêt nouveau et émergent sont la fondation du Comité de Musique en 2016, en lien avec la Société Espagnole de Musicologie et la première Conférence spécialisée, organisée à partir de la bourse musicologique espagnole 2017, avec la collaboration de musiciens, chefs d'orchestre, conseillers, etc.

Il n'y a pas encore eu d'étude approfondie sur l'harmonie en tant qu'institution éducative et culturelle, mettant l'accent sur son rôle dans la construction du paysage sonore et de l'identité musicale des villes espagnoles. La recherche s'est généralement concentrée sur l'étude des caractéristiques et de l'activité des ensembles à vent d'un point de vue linéaire ou chronologique.

Certaines études utilisent une approche socio-politique, mais c'est généralement dans le but d'influencer la perspective et les résultats de la recherche. Pour importantes qu'elles soient, ces approches n'offrent pas une perspective suffisamment large montrant l'importance de ces

ensembles musicaux dans la société espagnole. En tant que tel, notre compréhension de la musique à vent et en particulier des orchestres à vent, est actuellement limitée et un approfondissement de la recherche musicologique dans ce domaine serait le bienvenu. Néanmoins, il est déjà possible de fournir une première approche générale. Et c'est tout l'intérêt de cet article, sorte de synthèse scientifique sur l'objet de la « banda » espagnole.

Gloria Rodriguez-Lorenzo propose une vue panoramique sur le phénomène des « bandas » de leurs origines militaires (de la fin du XVIII^e au milieu de XIX^e siècle), de leur instrumentalisation par l'Église catholique afin d'animer leurs œuvres religieuses et/ou philanthropiques (écoles, hospices, asiles de pauvres, etc.), puis de l'affirmation civile de groupes humains trouvant dans l'autorité et l'autonomie urbaine une zone de protection et de promotion. La professionnalisation des « musiques de ville » est en effet un fait marquant qui perdure dans le temps. L'aspect artistique est mis en parallèle avec l'aspect éducatif populaire. Le réveil industriel tardif de l'Espagne explique une émergence des « harmonies et fanfares d'entreprises » en décalage d'un demi-siècle avec ce que l'Europe du Nord (France, Belgique, Angleterre, Allemagne) connaît dès 1850 (mines, forges, sidérurgie, etc.).

La présente étude met en évidence l'état actuel de ce mouvement. Selon la Confederación Española de Sociedades Musicales le nombre officiel de groupes amateurs en Espagne est de 1255, (tableau 1), bien que le total soit probablement encore plus élevé car certains groupes amateurs ne sont pas enregistrés. Il y a trois régions où ces groupes sont plus présents dans la société, représentant ensemble plus de la moitié du nombre total de groupes en Espagne : la Galice (92), la Castilla e Mancha (202) et la région de Valencia (549). De toute évidence, le cas de la région de Valencia démontre que les orchestres à vent amateurs y sont un phénomène culturel d'un tout autre ordre, par rapport aux autres régions espagnoles : ils forment une composante particulière de l'identité valencienne. Néanmoins, l'importance des orchestres à vent amateurs est évidente dans toute l'Espagne, car ils diffusent un répertoire académique même dans les petites villes et villages, étant dans de nombreux cas le seul ensemble musical local.

De nombreuses références bibliographiques permettent d'approcher le niveau actuel des connaissances sur ce sujet spécialisé et en plein développement.

Patrick Péronnet, 07.08.2022



L'autrice

Maître de Conférences du Département de Musicologie de l'Université d'Oviedo (Espagne), **Gloria Rodriguez-Lorenzo** est diplômée en musicologie (2003), diplômée en musique (clarinette, 2009) et docteur (2009) en musicologie avec le prix IGEB pour les thèses dans le domaine de la musique à vent (2016). Sa monographie *The Clarinet in Spain: Miguel Yuste Moreno (1870-1947)* a été publiée par LIT Verlag (2019) Groupes de recherche: ERASMUSH (GR-2011-0061) et MuSiC (HUM-1001).



Gloria Rodriguez-Lorenzo



18)

États-Unis d'Amérique

Collectif

Festschrift in Honour of Raoul F. Camus' Ninetieth Anniversary [Recueil de textes ou *liber amicorum* en l'honneur du 90^e anniversaire de Raoul F. Camus], ouvrage collectif édité par Damien Sagrillo, John Graziano et Nigel Marshall, Université de Luxembourg / IGEB / 2021.

Partiellement consultable (en langue anglaise) sur:

<https://books.google.fr/books?id=KZNREAAAQBAJ&pg=PR9&lpg=PR9&dq=Raoul+F+Camus&source=bl&ots=hpujP5vROF&sig=ACfU3U24cbVR1OcW9P7qYY-FtFGjqM949g&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjc6vC41bf5AhUQwoUKHd4uClsQ6AF6BAgmEAM#v=onepage&q=Raoul%20F%20Camus&f=false>

Présentation : Qui est Raoul F. Camus ?

Raoul Camus (né en 1931) est professeur émérite de musique au Queensborough Community College de la City University de New York et directeur émérite du Queens Symphonic Band, une organisation communautaire. Il a obtenu son doctorat en administration musicale de l'Université de New York, et a passé plusieurs années à enseigner la musique instrumentale dans des écoles secondaires. Avant d'enseigner, il a dirigé une grande maison d'édition musicale et s'est produit professionnellement au cor d'harmonie. Pendant de nombreuses années, il a été directeur du célèbre 42d (Rainbow) Division Band de New York et fut chef de musique de réserve de l'armée.

Ancien président de la Sonneck Society for American Music, il est actif dans de nombreuses organisations de groupes, notamment la College Band Directors National Association, l'Association of Concert Bands, l'International Military Music Society, la World Association for Symphonic Bands and Ensembles et Windjammers. Illimité. Il a été élu membre honoraire de l'American Bandmasters Association (ABA), de la Company of Fifers and Drummers et de l'Academy of Wind and Percussion Arts, la plus haute distinction de l'Association nationale de la musique. En 2006, il a reçu le prix Herbert L. & Jean Schultz Mentor Ideal Award de l'Association of Concert Band. Musicologue spécialiste de la musique américaine, il est membre de l'American Musicological Society et a contribué à *The New Grove Dictionary of American Music* et a rédigé quatorze entrées sur des groupes et des compositeurs nord-américains pour la deuxième édition du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Il est l'auteur de *Military Music of the American Revolution* (Chapel Hill, 1976, réimprimé Westerville, 1993), *Military Music in the United States Army Before 1834* (Ann Arbor, 1969), et d'articles sur les ensembles à vent et leurs répertoires dans des revues, encyclopédies et la série *Alta Musica*.

Que Raoul F. Camus soit honoré par l'IGEB est une juste chose puisqu'il en fut un des membres fondateurs et a toujours apporté son savoir et son soutien à l'association. Il en est, depuis 2003, membre d'honneur. Le présent ouvrage contient 22 articles et contributions venant d'Autriche, de Belgique, de la République tchèque, d'Allemagne, de Hongrie, de Lituanie, du Luxembourg, du Portugal, d'Espagne, de Suisse, du Royaume Uni et des Etats-Unis d'Amérique. Il est assez significatif que Raoul F. Camus soit assez inconnu en France. Nous souhaitons par cette présentation atténuer cette grande injustice. L'homme que nous connaissons et pour lequel nous avons un profond respect était présent à Bozen en juillet 2022, toujours fidèle à l'IGEB. Il incarne pour nous l'homme ouvert et curieux, conscient du travail immense qu'il reste à accomplir dans le domaine des ensembles à vent.

Patrick Péronnet 08.08.2022



Raoul F. Camus

Au sommaire de ce *liber amicorum*

Marianne Betz, Leipzig [Allemagne]

Beethoven Reception in Nineteenth-Century Boston [Réception de Beethoven à Boston au XIXe siècle], p. 1-24

Leon J. Bly, Stuttgart [Allemagne]

Wind Band / Ensemble Compositions Attributed to the Wrong Composers [Compositions pour orchestre d'harmonie/ensemble faussement attribuées] p. 25-50.

Friedhelm Brusniak, Würzburg [Allemagne]

Sängers Gebet (Oskar von Redwitz) Set to Music for OneVoice Male Choir with Accompaniment of Nine-Part Blechmusik by Johann Nepomuk Kössporer (ca. 1860) [*Sängers Gebet* (Oskar von Redwitz) Mise en musique pour chœur d'hommes à une voix avec accompagnement de neuf parties pour instruments à vent de Johann Nepomuk Kössporer (vers 1860)] p. 51-72.

Zsuzsa Buzás, Kecskemét [Hongrie], **Damien Sagrillo** [Luxembourg] **Lilla Papp**, Budapest [Hongrie] **Ágnes Maródi**, Szeged [Hongrie]

Quantitative Analysis of EEG in Instrumentalists During Music Reading [Analyse quantitative de l'EEG chez les instrumentistes pendant la lecture de musique] p. 73-94.

Georges Calteux, Echternach [Luxembourg]

My Experience with Music Dedicated to Raoul F. Camus, Whom I Met During the IGEB Conference 2008 in Echternach, Luxembourg [Mon expérience avec la musique dédiée à Raoul F. Camus, que j'ai rencontré lors de la conférence IGEB 2008 à Echternach, Luxembourg] p. 95-104.

John Graziano, New York [États-Unis d'Amérique]

Harvey Bradley Dodworth and His Central Park Band: 1859-1869 [Harvey Bradley Dodworth et son orchestre de Central Park : 1859-1869] p. 105-138.

Rudolf Gstättnner, Oberwölz [Autriche]

Change in Instrumentation in Austrian Brass Bands with Reference to National Folk Song Traditions [Changement d'instrumentation dans les fanfares autrichiennes en référence aux traditions nationales de la chanson folklorique] p. 139-170.

Dr. **Manfred Heidler**, Bonn [Allemagne]

Wind Music under the Swastika: Remarks on Military and Wind Music in the Third Reich and its Significance in the Context of Germany's Occupation Policy [Musique à vent sous la croix gammée : remarques sur la musique militaire et à vent dans le Troisième Reich et son importance dans le contexte de la politique d'occupation de l'Allemagne] p. 171-186.

Achim Hofer, Landau, Pfalz [Allemagne]

"Wieprecht is His Name." Short Remarks on Wieprecht's Students from USA, Dwight's Journal, and Patrick S. Gilmore ["Wieprecht est son nom." Courtes remarques sur les étudiants de Wieprecht des États-Unis, Dwight's Journal et Patrick S. Gilmore], p. 187-198.

Bjorn Jakobs, Wadgassen [Allemagne]

The Model of the "Bläserklasse" (Middle School Band) in Saarland – a Recipe for Success for the Community Bands in the Region ? [Le modèle de la "Bläserklasse" (orchestre de collège) en Sarre – une recette de succès pour les orchestres communautaires de la région ?] p. 199-212.

Gunther Joppig, München [Allemagne]

Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) was Disparaged, Ostracized, and Proscribed, and then Forgotten [Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) décrié, ostracisé et proscrit, puis oublié] p. 213-222.

Nigel Marshall, Sussex [Royaume-Uni]

John Playford Revisited: A Re-Assessment of 'The English Dancing Master' [John Playford revisité : une réévaluation de "The English Dancing Master"] p. 233-248.

Maria Helena da Cruz Martins Rodrigues Milheiro, Lisbon [Portugal]

Bandas Filarmónicas 'In Transit': Wind Bands as Welcoming Ports [Bandas Filarmónicas 'En Transit' : des orchestres à vent comme ports d'accueil] p. 249-270.

Jon Mitchell, Boston / MA [États-Unis d'Amérique]

Wind Ensemble Works Programmed by the Chicago Symphony Orchestra in the Nineteenth and Twentieth Centuries (1891-1999) [Œuvres pour ensemble à vent programmées par le Chicago Symphony Orchestra aux XIXe et XXe siècles (1891-1999)] p. 271-292.

Paul Niemisto, Northfield / MN [États-Unis d'Amérique]

James Reese Europe's Hellfighter Band, Further Thoughts After the Centennial [Le Hellfighter Band de James Reese Europe, autres réflexions après le centenaire] p. 293-302.

Erwin Nigg, Gersau [Confédération Helvétique/Suisse]

Composition for Wind Bands in Switzerland - Focus 1950 to 1980 / An Essayistic Track Search [Composition pour orchestres à vent en Suisse - Focus 1950 à 1980 / Essai d'une recherche] p. 303-324.

Verena Paul, Oberschützen [Autriche]

Lyon 1864 and Paris 1867 – Two Noteworthy Events for Military Bands in 19th Century Europe [Lyon 1864 et Paris 1867 - Deux événements marquants pour les musiques militaires dans l'Europe du XIXe siècle] p. 325-350.

Francis Pieters, Kortrijk [Belgique]

Gaspare Spontini and the Wind Band [Gaspare Spontini et l'ensemble à vent] p. 351-374.

Rui Magno Pinto, Lisbon [Portugal]

Music from Abroad: Military Bands in the Archipelago of Madeira (1815-1899) [Musique de l'étranger : Musiques militaires dans l'archipel de Madère (1815-1899)], p. 375-406.

Gloria A. Rodríguez-Lorenzo, University of Oviedo [Espagne]

Culturing the Masses: Albéniz and Granados Transcriptions for Wind Bands in Spain (1909 - 1935) [Donner la culture aux masses : transcriptions d'Albéniz et de Granados pour des orchestres à vent en Espagne (1909 - 1935)], p. 407-444.

Damien François Sagrillo, Esch-Alzette [Luxembourg]

The Amateur Band Movement in Luxembourg. Membership. Repertoire [Le Mouvement des Orchestres Amateurs au Luxembourg. Adhésion. Répertoire] p. 445-474.

Chris David Westover-Muñoz, Columbus, Ohio [États-Unis d'Amérique]

Persichetti's Peace Piece: a Lincoln Address and the Seventh Symphony [Pieces pacifiques de Persichetti: un discours de Lincoln et la septième symphonie] p. 475-505.

A series of lectures on "The History of American Wind Music" by Professor Dr. Raoul Camus in Oberschützen (Austria), 1995 with a Foreword of **David Gasche** [Une série de conférences sur "L'histoire de la musique à vent américaine" par le professeur Dr. Raoul Camus à Oberschützen (Autriche), 1995 avec une préface de David Gasche].



19)

France

YON Jean-Claude

« La musique et le pouvoir, 1848-1914 »,

in *Art et pouvoir de 1848 à nos jours*, ouvrage collectif sous la direction de Philippe Poirier, Centre national de la documentation pédagogique, coll. Baccalauréat / Histoire des arts, novembre 2006, p. 21-25.

Disponible sur :

https://www.academia.edu/13970630/_Ed_Art_et_pouvoir_De_1848_%C3%A0_nos_jours_Paris_Cndp_2006_80_p?email_work_card=view-paper

Présentation

Très pédagogique par définition, cet ouvrage réunit en 80 pages une quinzaine d'universitaires et de chercheurs sous la direction de Philippe Poirier, professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Bourgogne (Dijon) dont les travaux portent sur l'histoire culturelle de l'Europe au XX^e siècle. Le sujet abordé est la relation complexe qu'entretient l'art avec le pouvoir politique entre la Deuxième République (1848-1852), le Second Empire (1852-1870), la Troisième République intégrant la Première Guerre mondiale (1870-1940), la France de Vichy (1940-1944), la IV^e puis la Ve République (1945 à nos jours). Nous laissons Philippe Poirier en présenter le contenu général.

« Ce dossier, publié dans la collection « Baccalauréat / Histoire des arts », invite à reprendre une question ancienne, récurrente et largement débattue : les relations entre les arts et le pouvoir. Les études de cas présentées sont centrées sur la situation française. Un détour par les régimes totalitaires des années 1930 et 1950 et les États-Unis du temps de la Guerre froide offre des éléments de comparaison. Une double préoccupation a présidé au choix des contributions : rendre compte à la fois des principales évolutions chronologiques et de la

diversité des situations, en fonction notamment des disciplines artistiques considérées. La tendance est incontestablement à une plus grande autonomie des artistes par rapport aux pouvoirs. Du système académique à l'État culturel, la nature de la relation ne relève plus des mêmes logiques, même si la haute portée symbolique des arts fait que le pouvoir demeure, dans la longue durée, très sensible à cette question. En revanche, la marchandisation de la culture, qui s'accélère dans le dernier tiers du XX^e siècle, réduit à néant l'autonomie des arts et des artistes par rapport au marché et traduit une nette rupture par rapport à la tradition défendue par les artistes romantiques et contestataires ». (Philippe Poirier, introduction, p. 4).

Nous devons à Jean-Claude Yon un brillant article portant sur « La musique et le pouvoir 1848-1914 ». Il est le seul à aborder spécifiquement la musique dans ce rapport entre arts et pouvoir. Pour avoir travaillé sur ce sujet depuis de nombreuses années nous devons reconnaître l'extraordinaire expertise de Jean-Claude Yon, dont l'*Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle* (Armand Colin, coll. « U », 2010, 318 p.) est un ouvrage de référence.

Pour qui veut comprendre les liens entre musique et pouvoir, nationalisme et universalisme, élite musicale et pratique musicale amateur, le lecture de cet article est un indispensable. Et pour ceux qui n'auraient pas ce courage, nous vous livrons ci-après le regard de Jean-Claude Yon sur les pratiques musicales amateurs

Patrick Péronnet – 10.08.2022

L'auteur

Jean-Claude Yon (né en 1966) est un historien français, spécialiste de l'opéra au XIX^e siècle. Agrégé d'Histoire (juillet 1990), sa thèse porte sur *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, toujours dirigée par Adeline Daumard, et est soutenue le 22 janvier 1994 à l'Université Panthéon-Sorbonne. Elle obtient la « mention Très Honorable avec félicitations du jury à l'unanimité ». Maître de conférences en Histoire contemporaine à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (1995), il dirige de décembre 2000 à décembre 2003, le Service Culturel de l'Université puis, à partir du 1^{er} janvier 2006 directeur adjoint du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC), il est responsable au sein de ce laboratoire, responsable des spectacles et expressions artistiques jusqu'en 2020.

Président du Comité scientifique de l'UFR Sciences Sociales et Humanités de l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (novembre 2006-juin 2010), il y est élu en juin 2009 au Conseil d'UFR puis en octobre 2010 au conseil de l'Institut d'Études Culturelles (IEC) puis au conseil de l'Institut d'Études Culturelles et Internationales (IECI).

Le 10 décembre 2005, il est habilité à diriger des recherches avec son étude *Pour une histoire culturelle du théâtre français au XIX^e siècle. Des biographies à l'exploration d'un champ historique*, soutenue sous la direction de Jean-Yves Mollier, à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. Professeur d'université en Histoire contemporaine à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (2012), il devient le 10 janvier 2014, directeur du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. Il est par ailleurs chargé de mission au Musée d'Orsay (1992-2006) et commissaire de douze expositions-dossiers entre 1993 et 2000.

Jean-Claude Yon est aujourd'hui directeur d'études l'École pratique des hautes études (EPHE) / Paris Sciences & Lettres (PSL) où il est titulaire de la chaire d'histoire des spectacles à l'époque contemporaine. Il a récemment publié *M. Offenbach nous écrit : lettres au Figaro et autres propos* (Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019) ; *Les Mondes de Labiche* (Presses de

la Sorbonne nouvelle, 2017) ; *Eugène Scribe : un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle* (Presses universitaires de Rennes, 2016) ; *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles* (Publications de la Sorbonne, 2014). Une nouvelle édition revue et augmentée de son *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle* est parue en 2021 (Armand Colin).



Jean-Claude Yon

Résumé - Les pratiques musicales amateurs au XIX^e siècle par Jean-Claude Yon

L'État se préoccupe également du développement de la pratique musicale amateur. Il est vrai que, dans les faits, celui-ci est autant lié à l'essor d'un enseignement privé (aux formes très diverses) qu'à celui des succursales du Conservatoire et des écoles nationales déjà évoquées, relayées à la Belle Époque par la multiplication des écoles municipales de musique, gratuites et laïques. La diffusion d'un savoir musical, fût-il rudimentaire, permet en tout cas au mouvement orphéonique de s'épanouir, en particulier sous le Second Empire. À la suite à l'impulsion fondamentale donnée durant la première moitié du XIX^e siècle par le pédagogue Wilhelm, l'orphéon (terme qui désigne aussi bien des chorales que des harmonies et des fanfares) connaît un immense succès à partir de la monarchie de Juillet. La France compte, en 1855, trois cents chorales et quatre cents sociétés instrumentales; en 1870, leur nombre a été multiplié par dix, si bien que l'orphéon concerne deux cents à deux cent cinquante mille personnes. Le Nord, l'Alsace-Lorraine et la Normandie comptent parmi les régions les plus impliquées, à l'inverse du Midi et de la Bretagne. Le mouvement est autant rural qu'urbain et touche surtout les milieux populaires et la petite bourgeoisie. Il ne recrute que des hommes.

Les concours entre sociétés, chantantes ou instrumentales, se développent. Le palais de l'Industrie accueille par exemple, en 1859, la « Première réunion générale des orphéonistes de France »: six mille choristes, groupés par province, se produisent devant quarante à cinquante mille spectateurs. Des concours plus modestes sont organisés dans un cadre local, départemental ou régional. Certains festivals de province (Bordeaux, Le Havre) parviennent à regrouper des milliers de participants. En 1882, cent quatre-vingt-une sociétés musicales participent au concours international de Levallois-Perret. Depuis 1878, la salle des fêtes du Trocadéro, qui imite de l'Albert Hall de Londres, offre aux masses chorales un cadre approprié,

cinq cents exécutants pouvant monter sur scène. Éditeurs de musique, facteurs d'instruments, fabricants de bannières et d'uniformes, compagnies ferroviaires, hôteliers et restaurateurs: nombreux sont les secteurs d'activités à tirer profit du mouvement orphéonique qui, bien que souvent critiqué ou raillé par les musiciens professionnels, est à la fois « une forme inédite de loisir et de délassément et [...] un moyen d'éducation morale et civique » (Paul Gerbod). Sans le contrôler directement, le pouvoir politique manifeste un intérêt certain pour ces formes de sociabilités musicales qui véhiculent le plus souvent un message de fraternité par l'art. En 1881, l'Hymne à la Patrie que compose à l'occasion du 14 juillet Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire, est le type même du chœur patriotique, destiné à un large public, qui véhicule un message républicain.

Jean-Claude Yon « La musique et le pouvoir, 1848-1914 », p. 22-23.





20)

Belgique

PIETERS Francis

Eux aussi ont écrit pour orchestre à vent, les compositeurs belges classiques et la musique pour orchestres à vent

[d'après *Ook zij schreven voor Blaasorkest*, traduit du néerlandais par Edgard Vergucht], éditions Molenaar, 1996, 220 p.

Disponible sur :

https://www.amrg-vkmg.be/wp-content/uploads/2021/08/Eux_Aussi_Ont_Ecrit_Pour_Orchestre_A_Vent-2021.pdf

Introduction

Francis Pieters met à la disposition des amateurs de musique pour ensemble à vent une grande quantité de ressources issues de ses travaux. Déposés sur le site officiel de la Musique des Guides ces documents sont accessibles sous format PDF. L'ouvrage présenté ici (*Eux aussi ont écrit pour orchestre à vent, les compositeurs belges classiques et la musique pour orchestres à vent*) est une somme qui, tout en ne négligeant pas le contexte historique, met en valeur les compositeurs belges qui ont contribué à la création d'un répertoire spécifique pour l'ensemble à vent du XVIII^e siècle à nos jours. Nous laissons Francis Pieters introduire son propos.

Patrick Péronnet 10.08.200

Divers ouvrages ont été consacrés à la musique pour instruments à vent et d'innombrables articles ont été publiés à ce sujet dans toutes sortes de journaux. Mais aucune étude exhaustive n'est encore parue à ce jour sur la musique pour instruments à vent en Belgique, d'où la nécessité d'introduire ce sujet en le situant dans une perspective historique. Après la Révolution Française, l'orchestre d'instruments à vent, en fait l'orchestre d'harmonie, a connu un épanouissement remarquable dans notre pays. Et c'est certainement la France qui possédait les plus grandes traditions dans ce domaine, bien qu'elle ait été par la suite largement dépassée qualitativement, au cours des dernières décennies, par la plupart des pays qui l'entourent. Durant la première moitié du dix-neuvième siècle, la musique pour orchestre à vent est surtout une affaire militaire. On assiste cependant à la création d'orchestres civils, sur le modèle des orchestres militaires, par diverses associations religieuses, politiques ou culturelles et par des institutions paramilitaires, des écoles ou des usines.

A l'origine, l'orchestre à vent, qui se développe parallèlement aux ensembles à vent, n'a pas seulement pour but de jouer sur les kiosques, il possède également une fonction martiale : les uniformes, les instruments et le répertoire sont fidèlement copiés sur ceux des orchestres militaires. Après l'épisode de la Révolution Française, le répertoire traverse une période de stagnation. Les orchestres militaires se limitent aux fantaisies sur des motifs d'opéras : Mélanges sur les Airs de ... , pots-pourris, solos (surtout pour cornets ou piccolos) et marches. Puis vient la révolution industrielle qui marque le début de l'émancipation culturelle du prolétariat. Cette émancipation provoque l'émergence de la fanfare car, depuis toujours, les cuivres se révèlent être des instruments plus accessibles aux ouvriers de l'époque, souvent à peu près illettrés. Les inventions et, surtout, les améliorations d'Adolphe Sax, mènent à la création d'une famille valable et cohérente de saxhorns et de saxophones, ce qui augmente sensiblement les possibilités musicales des fanfares et des orchestres d'harmonie. Le grand mérite de Sax aura été de mettre de l'ordre dans la jungle des instruments à vent en cuivre. Il développe un groupe homogène de saxhorns et de trombones, aux forages plus étroit et plus cylindriques, à l'origine d'une véritable famille d'instruments qui se complètent harmonieusement. En Belgique, les fanfares prennent pour modèles les orchestres de cavalerie, de chasseurs à pied et de carabiniers, créés pour la plupart au début de l'Indépendance, en 1830-1831.

Durant le dix-neuvième siècle, de grands et célèbres compositeurs, comme Hector Berlioz, Antonin Reicha, Richard Wagner, Gioacchino Rossini et Gaetano Donizetti, composent pour les orchestres d'harmonie. Des compositeurs belges, parmi lesquels nous trouvons François Fétyis, Joseph Snel et Karel Hanssens, font de même. A l'origine de ces compositions se trouvent souvent de grandes associations musicales comme la Société de la Grande Harmonie de Bruxelles. Au cours de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, cette tendance se perpétue avec, entre autres, Anton Bruckner, Edvard Grieg, Camille Saint-Saëns et Nicolai Rimski-Korsakov. Divers compositeurs belges, dont Peter Benoit, Jan Blockx et Edgar Tinel, utiliseront les orchestres à vent pour des compositions de plein air, le plus souvent des cantates.

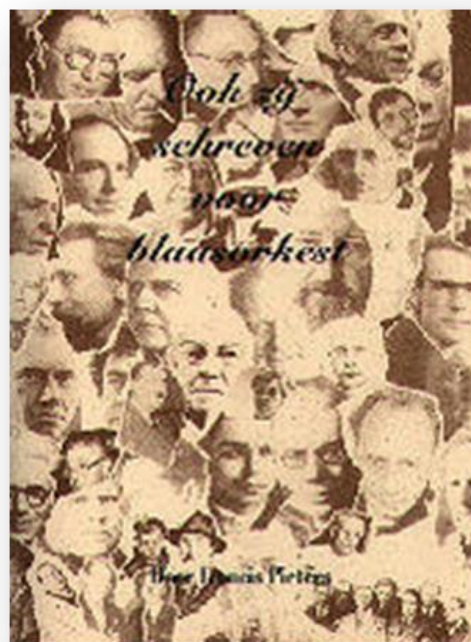
Dans la première moitié du vingtième siècle, de nombreux compositeurs connus vont écrire pour les orchestres d'harmonie et leur liste devient de plus en plus impressionnante avec des 6 noms comme Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Florent Schmitt, Paul Hindemith, Albert Roussel, Georges Auric, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Sergej Prokofiev, Dimitri Chostakovitch et Igor Stravinsky. Les Belges August De Boeck et Paul Gilson vont investir une grande partie de leur énergie dans cette musique, le plus souvent au profit d'orchestres d'amateurs. Citons aussi Guillaume Lekeu et Jean Absil qui composeront pour les orchestres d'harmonie.

Mais c'est surtout dans les pays anglo-saxons, et particulièrement aux États-Unis, qu'au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle, de nombreux compositeurs connus continueront à écrire pour les orchestres d'harmonie. Les compositeurs belges feront de même en suivant la voie tracée par leurs prédécesseurs. Il est remarquable qu'une nouvelle fois les fanfares soient reléguées au second plan, tandis que de grands ensembles à vent, originaires d'Angleterre, les remplacent progressivement. En Grande-Bretagne existe depuis près d'un siècle une importante tradition dans le domaine des grands orchestres à vent. Et nombre de grands compositeurs comme Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Edward Elgar, Granville Bantock, Arthur Bliss, John Ireland et Malcolm Arnold composent pour ce médium.

Lorsque ce phénomène atteint la Belgique, des musiciens belges, le plus souvent sur commande, écrivent pour ce type d'orchestre. Parmi eux nous trouvons Marcel Poot, Vic Legley, Gabriel Verschraegen, Willem Kesters et Frédéric Devreese. Les ensembles pour cuivres continuent cependant à exister, car à côté des aspects militaires historiques subsistent des connexions avec la musique interprétée au cours des cérémonies officielles.

Depuis fort longtemps des Fanfares de toutes natures ont retenti au cours des solennités et des fêtes. Nous retrouvons ici une grande tradition européenne qui a conquis ses lettres de noblesse avec des Giovanni Gabrieli, Johann Pezel et Henri Purcell. Sigismund Neukomm, Nicolai Rimski-Korsakov, Anton Liadov, Antonin Dvorak, Claude Debussy, Paul Dukas, Florent Schmitt, Albert Roussel, Manuel de Falla, Richard Strauss, Darius Milhaud, Tony Aubin, André Jolivet, Bedrich Smetana et Bohuslav Martinu, sont quelques-uns des grands compositeurs qui écrivent des fanfares. En Belgique, Jef Van Hoof, Raymond Moolaert et Arthur Meulemans, parmi d'autres, rejoignent ce groupe. Notons pour terminer que Jef Van Hoof marque une étape importante dans l'histoire de la musique flamande pour ensembles de cuivres.

Francis Pieters.



L'auteur

Né à Kortrijk (Courtrai) en 1947, **Francis Pieters** obtient une licence en Philosophie et Lettres, Philologie Germanique à l'Université Catholique de Louvain en 1970. De 1970 à 2002, il enseigne le Néerlandais, l'Anglais et l'Allemand, ainsi que la littérature en première et en terminale dans un collège de Courtrai. Durant plusieurs années, il est réalisateur du programme « Kiosk » à la radio flamande BRTN 2 et il présente une rubrique hebdomadaire de disques de musique à vent sur les ondes de Radio 4 (Hilversum) aux Pays-Bas. Il a été rédacteur de plusieurs revues spécialisées, dont cinq aux Pays-Bas (« Sinte Caecilia », « De Dirigent », « Blaasblad », « De musikant » et « Défilé »). Durant dix ans, il a été rédacteur de la revue musicale flamande « Fedekamnieuws » et il a été le cofondateur du centre de documentation de musique à vent « Fedekamcentrum » de la Fédération Catholique Flamande des Sociétés de Musique (FeDeKam), puis, également pendant dix ans, il a été rédacteur en chef du bulletin « IMMS Belgique ». Il a également collaboré régulièrement à des revues étrangères, telles que « Clarino » en Allemagne, et « Winds » en Grande Bretagne. Il rédige la « Discothèque d'Or » dans le Journal de la Confédération Musicale de France de 1994 à 2015, ainsi qu'une rubrique sur l'histoire de la musique pour orchestres à vents.

En 1981 il est l'un des fondateurs de l'association mondiale pour orchestres à vent « WASBE ». En tant que président de la WASBE il a organisé la 2^e conférence à Courtrai en 1985. Francis Pieters a publié plus de mille articles sur la musique à vent et plus de 1.600 critiques de disques. Il a rédigé plus de cent livrets de disques compacts (Editions Molenaar, Mirasound et Grand Orchestre des Guides). En 1981 il a publié *Van Trompetsignaal tot Muziekkapel* (L'histoire de la musique militaire en Belgique), en 1992 *Blaasmuziek tussen gisteren en morgen*, une anthologie sur l'histoire de la musique à vent considéré comme ouvrage de base en Belgique et Pays-Bas. Le livre ici présenté a été écrit en 1996. Membre d'honneur de l'IGEB et de l'Afeev, Francis Pieters a été nommé Officier de l'Ordre de Léopold II en 2000.



Francis Pieters



21)

États-Unis d'Amérique

NIEMISTO Paul

Cornets and Pickaxes : Finnish Brass on the Iron Range

[Cornets et pioches : cuivres finlandais sur les Iron Range¹⁷]

2013, 243 p. (langue anglaise).

Nous renvoyons au site de Paul Niemisto pour tous ceux qui seraient intéressés par ce sujet.

<https://pages.stolaf.edu/niemisto/>

Sont communiquées des listes de répertoire, la collection de musique de l'Université d'Helsinki, des archives multiples, les ressources pour l'étude du septuor de brass band finlandais (torviseitsikko), l'histoire du métissage musical américano-finnois, etc.

Nous renvoyons également à une courte vidéo présentant le travail musicologique de Paul Niemisto (en anglais)

https://www.youtube.com/watch?v=GHB4kIpNKCK&ab_channel=ERGObrass

¹⁷ L'Iron Range est une chaîne de montagnes qui se forma au nord-ouest du Minnesota.

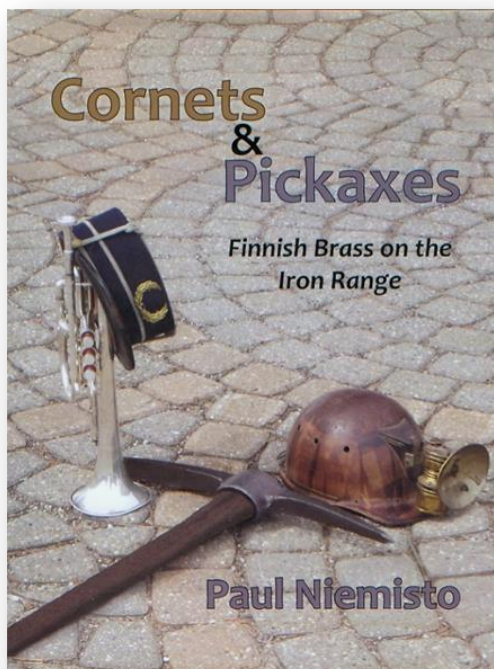
Présentation

Nous le savons, le paradoxe étasunien est d'être ce fameux « melting pot » issu d'une immigration massive qui se retrouve derrière un seul drapeau, un seul hymne, une seule « nation ». Certes il ne faut rien idéaliser. La réalité est souvent bien loin du rêve américain et les comportements culturels et sociaux font que la population étasunienne ressemble plus à une mosaïque qu'à un peuple unifié. Paul Niemisto s'est fait une spécialité de la culture finlandaise (ou plutôt finnoise) qui fut longtemps terre d'émigration. L'accueil d'une part importante de ces migrants finnois dans l'Etat du Minnesota (au Nord des États-Unis d'Amérique) est aussi celles de populations allemandes, norvégiennes, irlandaises ou suédoises. Dans le nord-est du Minnesota, comme dans beaucoup d'autres États autour des Grands Lacs se trouvent des gisements de minerais de fer et de taconite. C'est une ressource naturelle essentielle pour la réalisation du fer et de l'acier et cela explique les besoins de main-d'œuvre au XIXe siècle.

Ceux qui ont lu la trilogie *Noth Star* de l'écrivain finlandais Väinö Linna (1920-1992) savent à quelles difficultés les Finlandais ont été confrontés, peu importe où ils vivaient, avant de venir en Amérique. Dans le même temps, les gens du Minnesota, du Wisconsin et de la péninsule supérieure du Michigan doivent se demander comment la guerre civile finlandaise (1918) n'a pas débordé dans les villes, campagnes et rues de la « petite Scandinavie » américaine.

En fait, ce qu'étudie Paul Niemisto dans « Cornets & Pickaxes » c'est un aperçu anthropologique et sociologique de la façon dont les musiciens apportent l'harmonie à leurs communautés natales. Le rôle de la culture dans la création de la cohésion communautaire enrichit et reste sous-estimé aux États-Unis d'Amérique, pays d'immigrants et de réfugiés. Niemisto apporte sans doute le premier regard multidisciplinaire sur les contributions culturelles des origines ethniques et nationales permettant la création d'une nouvelle Amérique.

Patrick Péronnet, 10.08.2022



L'auteur

Le Dr **Paul Niemisto** est retraité du département de musique du St Olaf College¹⁸ en tant que professeur émérite. Il a rejoint St. Olaf en 1978, en tant que chef d'orchestre du Norseman Band et instructeur des cuivres graves. Originaire du nord du Michigan, il a enseigné pendant quelques années dans les écoles publiques du Canada atlantique avant de venir au Minnesota. Il est diplômé de l'Université du Michigan, puis a obtenu son doctorat de l'Université du Minnesota en 2004.

En 1979, il fonde le Cannon Valley Regional Symphony Orchestra. En 1990, il a fondé Boys of America (Ameriikan poijat), un septuor de cuivres de style finlandais composé de musiciens américains, qui a fait des tournées internationales. Il se produit régulièrement en tant que chef d'orchestre, au trombone, à l'euphonium et au tuba.

Paul Niemisto s'intéresse à l'histoire de la musique à vent finlandaise depuis de nombreuses années. L'histoire unique des cuivres de la Finlande a alimenté ses recherches, une bourse Fulbright en 1999 et un doctorat. Il est revenu récemment pour poursuivre ses recherches en Finlande et à Saint-Pétersbourg, en Russie, grâce à une bourse de l'American Scandinavian Foundation. Pour ce travail, il est récipiendaire de la Croix de musique militaire finlandaise. En 2013, il a publié un livre sur ses recherches : *Cornets and Pickaxes : Finnish Brass Bands on the Iron Range*.

À l'été 2006, il a dirigé la conférence historique sur la musique à vent de l'IGEB (Northfield, Minnesota) dont il est membre fondateur et actuel vice-président.

Au cours de ses nombreuses visites en Finlande (étés et hivers), il a enseigné à de nombreux instrumentistes et chefs d'orchestre à vent et a participé à la renaissance de la musique de fanfare finlandaise. Il est également membre du Great Western Rocky Mountain Brass Band à Silverton, Colorado, et joue fréquemment avec le Sheldon Theatre Brass Band (Minnesota) et le Rochester Symphony Orchestra (Minnesota). Paul a reçu le prix "Living Treasure in the Arts" du conseil municipal de Northfield en 2013.

¹⁸ Fondé en 1874 par des immigrants luthériens norvégiens, St. Olaf est un collège d'arts libéraux, situé à Northfield, Minnesota.



Paul Niemisto



22)

France

AULIO Maxime

L'orchestre à vents en France – histoire(s)

Présentation de l'ouvrage

https://www.youtube.com/watch?v=o-pCQqv1rIs&ab_channel=MaximeAulio

Présentation

Ce livre interactif tente de raconter la grande histoire et les petites histoires de l'ensemble instrumental le plus répandu dans le monde, l'orchestre d'instruments à vent, appelé plus souvent orchestre d'harmonie. Destiné aux musiciens amateurs, ou comme outil professionnel pour les passionnés de cet orchestre, ses instruments et son répertoire, cette publication n'est pas censée être un document musicologique à vocation d'étude et recherche, mais il essaie en revanche d'aborder tous les aspects, de la préhistoire à nos jours, qui font de l'orchestre d'instruments à vent l'ensemble instrumental le plus populaire de l'histoire... — Maxime Aulio.





23)

États-Unis d'Amérique

MANFREDO Josef

Influences on the development of the instrumentation of the American collegiate wind-band and attempts for standardization of the instrumentation from 1905-1941 [Influences sur le développement de l'instrumentation de l'harmonie universitaire américaine et tentatives de standardisation de l'instrumentation de 1905-1941]

Thèse de doctorat (PhD) présentée devant l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign en 1993, édition en langue anglaise (collection Alta musica), Tutzing, H. Schneider, 1995, 237 p.

Présentation

L'objectif majeur de ce travail était de déterminer les facteurs qui ont influencé le développement de l'instrumentation de l'harmonie universitaire (American collegiate wind-band) américaine de 1905 à 1941 et d'identifier les premières tentatives de standardisation de l'instrumentation.

L'étude a porté sur l'impact de personnages de premier plan et d'institutions.

La première étude porte sur l'influence d'Albert Austin Harding (1880-1958), créateur et chef du premier orchestre d'étudiants intégré à un département de musique (Université de

l'Illinois) en 1907. Personnage peu connu en France il eut une grande importance dans la modélisation des orchestres à vent universitaires aux Etats-Unis d'Amérique. Il est réputé être fondateur de la *Mid-West International Band and Orchestra Clinic* qui se tient chaque année à Chicago, dans l'Illinois. Lorsque Harding est devenu chef d'orchestre, il y avait très peu de musique originale écrite pour Concert band (orchestre d'harmonie) par des compositeurs exceptionnels. La musique de concert publiée consistait principalement en des transcriptions de musique orchestrale pour de petits groupes aux capacités et à l'instrumentation limitées. Harding a donc commencé à transcrire des compositions orchestrales brillantes et colorées pour s'adapter à l'instrumentation et aux capacités de son orchestre. Ces transcriptions ont été effectuées dans le cadre d'un accord avec les éditeurs pour qu'elles soient utilisées exclusivement par les groupes de l'Université de l'Illinois et ne soient pas copiées ou prêtées à d'autres groupes. Elles sont donc restées inédites bien que leur nombre dépasse les 150 manuscrits au moment où il prend sa retraite en 1948.

Le rôle et l'influence d'Edwin Franko Goldman (1878-1956) a traversé plus facilement l'Atlantique et la réputation du *Goldman Band* (ou New York Military Band) est associé entre 1910 et 1950 aux concerts donnés Prospect Park de Brooklyn ou au Mail de Central Park. Compositeur apprécié il est aussi un orchestrateur adroit. Il est aussi le premier chef professionnel du Concert band de l'Université de Columbia dans les années 1920 et fondateur de l' American Bandmasters Association dont il a été le deuxième président honoraire à vie après John Philip Sousa .

Les autres apports dans l'instrumentation pour orchestre d'harmonie, étudiés par Josef Manfredo sont plus collectifs. Ce sont ceux du *Committee on Instrumental Affairs* [Comité des affaires instrumentales] et de l' American Bandmasters Association.

Les études faites concernant chacun des quatre sujets évoqués ci-dessus présentaient des informations sur les cinq éléments suivants : 1 – la conception de l'instrumentation de l'harmonie, 2 – les pratiques d'instrumentation mises en œuvre par le sujet (physique ou moral), 3 – qui ou quoi a influencé les idées sur l'instrumentation, 4 – les facteurs qui ont finalement influencé chaque sujet dans la finalisation de leurs directives d'instrumentation, et 5 – les méthodes d'influence sur les professionnels écrivant pour l'orchestre d'harmonie et leurs idées respectives sur l'instrumentation.

L'étude permet de déterminer si l'impact de ces personnes physiques ou morales est dû à une influence isolée ou à une relation coordonnée entre ces sujets. De plus, les lignes directrices sur l'instrumentation et la normalisation élaborées par ces personnes et organisations professionnelles ont été comparées aux pratiques d'instrumentation de certains programmes universitaires de musique (classes d'écriture).

Les preuves suggèrent que chaque sujet a développé ses pratiques et ses concepts d'instrumentation par le biais d'expérimentations isolées. De plus, les pratiques d'instrumentation des programmes d'harmonie universitaires sélectionnés ont été influencées de manière peu significative par les quatre entités et se sont développées grâce aux efforts individuels de chaque campus universitaire. Malgré ces efforts pour développer une instrumentation propre et standardisée, les professionnels de la musique n'ont pas réussi à définir un contenu instrumental uniforme de l'harmonie.

Patrick Péronnet 11.08.2022

L'auteur

Joseph Manfredo est professeur agrégé de musique à la retraite à la School of Music de l'Illinois State University (ISU) où il fut coordinateur de l'éducation musicale, enseignant les cours de premier cycle en éducation musicale instrumentale. De plus, il était le coordonnateur du programme d'enseignement des étudiants.

Originaire de la région de Chicago, Manfredo a obtenu un baccalauréat en éducation musicale de l'Eastern Illinois University (EIU), où il a étudié la clarinette avec le Dr Earl Boyd et le piano avec le Dr Catherine Smith. Ses études supérieures comprenaient une maîtrise ès arts en direction instrumentale de l'EIU et un doctorat en éducation musicale de l'Université de l'Illinois (ISU). Il a également étudié avec Gary Smith et James Curnow.

Le professeur Manfredo est constamment sollicité en tant que chef invité, clinicien et arbitre. Joseph Manfredo a dirigé divers *All-State Bands* et *Honor Bands* à travers les États-Unis et le Canada. Depuis août 2011, il dirige le Festival d'ensembles à vent du *Leonard Falcone International Euphonium and Tuba Festival*. Manfredo est régulièrement invité à présenter des conférences à la *Mid-West International Band and Orchestra Clinic*, à la *National Association for Music Educators*, à la *College Band Directors National Association*, à la *National Band Association*, etc. Il a participé à des conférences internationales en Chine, en Allemagne, au Luxembourg, en Autriche, au Portugal et au Brésil.

Il est l'auteur du « Manuel du chef d'orchestre » pour la série *Essentials of Musicianship* publiée par Hal Leonard. Il est également rédacteur en chef du *Mitteilungsblatt*, l'une des publications de l'IGEB, la Société internationale pour la promotion et l'investigation de la musique à vent ; et il est membre du comité de rédaction de la *World Association for Symphonic Bands and Ensembles (WASBE)*.



Joseph Manfredo



24)

Allemagne

HEIDLER Manfred

« *Music in Uniform* », *the German Apparatus of Repression and its Acoustic Symbolism*
[« *Musique en uniforme* », le dispositif répressif allemand et sa symbolique acoustique]

In *Persecution, Collaboration, Resistance, Music in the « Reichskommissariat Norwegen » (1940-45)*, ouvrage collectif sous la direction d'Ina Rupprecht, Waxman, 2020, p. 31-56.

Consultable sur (langue anglaise) :

https://books.google.fr/books?id=gzMSEAAAQBAJ&pg=PA32&lpg=PA32&dq=manfred+heidler+musique&source=bl&ots=FeQRKfm0kk&sig=ACfU3U1G8EBRQTbqaO3z_aDcluLg4jrMew&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjAuPHRrr75AhUlxoUKHVXRCRYQ6AF6BAgYEAM#v=onepage&q=manfred%20heidler%20musique&f=false

Présentation

« Tempus Fugit, Memento Mori » [Le temps passe vite, souviens-toi de la mort], tel est le sentiment contemporain qui effleure chacun lorsqu'il s'agit de regarder les années noires du XX^e siècle. Certes la Seconde Guerre mondiale s'est éloignée et nous souhaiterions que le

nazisme soit bien mort avec Adolf Hitler terré à Berlin dans son bunker d'une Chancellerie et d'une ville en ruine, au terme d'une guerre totale ayant atteint des sommets de destruction et de barbarie.

Cependant, peu d'historiens ou de musicologues osent encore s'approcher du phénomène des musiques militaires allemandes (forcément « nazies ») de cette sinistre période. Et ce n'est peut-être pas un hasard si, le premier à sauter le pas et analyser le lien entre musique militaire, propagande et nazisme est un officier-musicien militaire allemand.

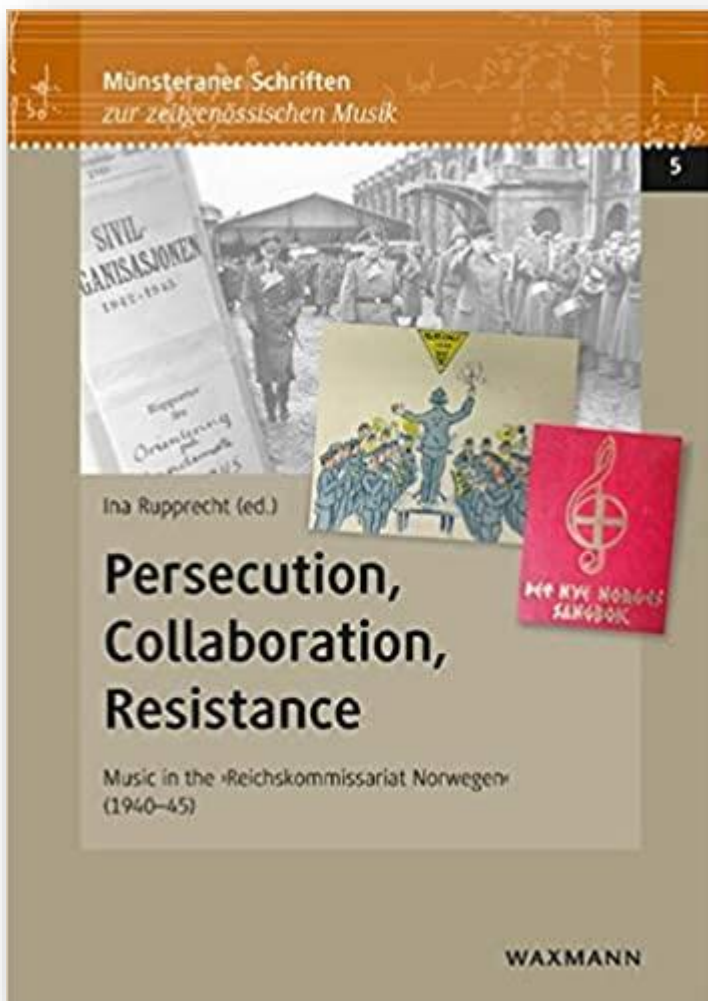
Certes, le colonel Manfred Heidler n'est pas n'importe qui et nous laissons au lecteur le soin de lire sa biographie. L'article que nous présentons ici s'intègre à une série d'études universitaires portant sur la musique en Norvège dans les temps de l'occupation allemande. L'étude de Heidler permet dans un premier temps de replacer les « musiques en uniforme » (Wehrmacht, Waffen-SS, Polizei) dans le cadre de l'occupation militaire d'un État. Comme le souligne l'Auteur, l'une des caractéristiques de l'État nazi était la concurrence constante entre diverses organisations partisans et gouvernementales concernées par la musique, son organisation et son contrôle et que cela put déboucher sur des rivalités entre musiques des divers corps, l'infanterie (la Wehrmacht) étant considérée comme parent pauvre. Il est vrai, et cela semble évident, que les fanfares militaires étaient avant tout destinées à apporter leurs effets psychologiques militaires à leurs compatriotes allemands et aux troupes. Mais les circonstances ont offert une opportunité aux fanfares militaires de la Wehrmacht, permettant à ses membres qui accompagnaient leurs unités « au front » dans les nouveaux territoires, de véhiculer cette idéologie militariste d'une manière différente. Les victoires de la Wehrmacht ont offert à ses formations militaires l'opportunité nouvelle de se produire dans des pays étrangers, alors que cette opportunité n'était accordée qu'aux groupes de la Marine qui voyageaient auparavant. Cela a jeté un nouvel éclairage sur toute la musique militaire - car la musique accompagnait toujours les troupes conquérantes et jouait de la musique de concerts comme démonstration de la puissance allemande. La recherche d'une séduction des populations dominées par la musique devient alors un autre objectif lié et défendu par la *Propagandastaffel*¹⁹ appliqué à la Norvège.

L'exemple des concerts donnés aux populations de Norvège et d'Oslo fait beaucoup penser à ce qui a pu se passer bien ailleurs. Nous pensons évidemment à l'occupation de la France et à la présence des musiques militaires à Paris notamment. Il y a une histoire musicale à écrire, puisque les ouvrages consacrés à la musique sous l'occupation ont jusqu'à présent occulté cette musique militaire que l'on entendait sur les places et dans les rues, pour ne s'intéresser qu'aux spectacles bourgeois de l'opéra ou aux conflits franco-français de la « musique nationale » redéfinie par le régime de Vichy²⁰.

Patrick Péronnet, 11.08.2022

¹⁹ La Propagandastaffel (en allemand « escadron de propagande ») est un service chargé par les autorités allemandes de la propagande et du contrôle de la presse et de l'édition françaises pendant l'Occupation.

²⁰ Sur ce sujet nous recommandons la lecture de IGLESIAS Sara, *Musicologie et Occupation, science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014, 454 p., LE BAIL Karine, *La musique au pas, Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Editions, 2016, 439 p. et *La musique à Paris sous l'Occupation*, ouvrage collectif sous la direction de Myriam Chimène et Yannick Simon, Paris Fayard/Cité de la musique, 2013, 254 p.



L'auteur

Manfred Heidler (né en 1960) a rejoint le Service de musique militaire de la Bundeswehr en 1979 après avoir terminé son apprentissage d'imprimeur. Il a étudié aux écoles de musique de Düsseldorf, Detmold et Trossingen (cor ténor/trombone, pédagogie instrumentale et direction). Après avoir servi comme sous-officier supérieur dans la 2e Musique de l'armée de l'air de la Bundeswehr, il a commencé sa formation d'officier de musique. À partir de 1994, il a étudié la musicologie, la psychologie et les sciences de l'éducation aux universités de Heidelberg et de Düsseldorf et a obtenu son doctorat à l'Université Robert Schumann de Düsseldorf en 2004. Sa thèse porte sur le thème *Musik in der Bundeswehr. Musikalische Bewährung zwischen Aufgabe und künstlerischem Anspruch* [La musique dans la Bundeswehr. Jouer de la musique dans le contexte des tâches assignées et de l'ambition artistique].

En 2006, Manfred Heidler était à la tête du 2nd Air Force Band à Karlsruhe. Depuis septembre 2007, il travaille pour la section de musique militaire du bureau des forces armées à Bonn, où il est responsable de tâches spéciales. Depuis le semestre d'hiver 2007/2008, il enseigne la matière « histoire de la musique militaire » à l'Université Robert Schumann de Düsseldorf. Depuis août 2009, le lieutenant-colonel Dr. Manfred Heidler travaille toujours au Centre de musique militaire de l'armée allemande à Bonn.

Nous signalons un autre article de Manfred Heidler. Il s'agit de : *Wind Music under the Swastika: Remarks on Military and Wind Music in the Third Reich and its Significance in the Context of Germany's Occupation Policy* [Musique à vent sous la croix gammée : remarques sur la musique militaire et à vent dans le Troisième Reich et son importance dans le contexte de la politique d'occupation de l'Allemagne] publié dans *Festschrift in Honour of Raoul F. Camus' Ninetieth Anniversary* [Recueil de textes ou *liber amicorum* en l'honneur du 90^e anniversaire de Raoul F. Camus] l'ouvrage d'hommage de l'IGEB à Raoul F. Camus présenté dans cette rubrique Bibliographie Afeev.



Le lieutenant-colonel Manfred Heidler.



25)

Luxembourg

DUHR Marlène, NITSCHKÉ Alain & SAGRILLO
Damien

*Laurent Menager (1835-1902) Systematisches
und kommentiertes Werkverzeichnis* [Catalogue
raisonné systématique et annoté]

Weikersheim (Allemagne), Margraf Publishers, 2011,
196 p.

Présentation

Alain Nitschké et Damien Sagrillo, tous deux professeurs d'éducation musicale à l'Université du Luxembourg, se sont lancés, en 2011, dans un projet de grande envergure: publier une édition critique des partitions du compositeur luxembourgeois Laurent Menager.

Né en 1835 et décédé en 1902, le musicien, professeur de musique, organiste, compositeur et chef de chœur, est l'auteur entre autres de chansons connues telles «D'Margréitchen» ou «Eng Tréin», de multiples pièces pour orchestre et chœurs, d'œuvres sacrées, mais aussi de quelques opérettes, telles «Den Här an d'Madame Tullepant» ou «De schéine Jong».



Laurent Menager

Douze volumes de cette édition étaient prévus dès le départ – tous publiés par l’éditeur allemand Merseburger de Kassel. Entre-temps, les volumes 1, 2, 3 et 5 ont vu le jour, le numéro 4 est prévu prochainement. Le volume 6 sera quant à lui consacré aux œuvres pour harmonies et fanfares («Blasmusik»).

C’est précisément pour cet ouvrage que Marlène Duhr a été engagée par l’Université du Luxembourg, une fois le financement assuré. La musicologue de 27 ans consacre donc son sujet de doctorat au compositeur luxembourgeois Laurent Menager et à la contextualisation de son apport aux ensembles d’harmonies et de fanfare qu’il n’a eu de cesse «de promouvoir et de développer».

«Au début de mon travail, je ne m’imaginai pas l’importance et l’ampleur de ce répertoire», note Marlène Duhr. «Même après plus de deux années de recherches, mon travail en vaut la peine.» La chercheuse cite l’exemple de la *Festkantate zur Enthüllung des Klöppelkrieger-Denkmal zu Clerf* écrite en 1899. «C’est une œuvre monumentale dont l’édition à elle seule nécessite une centaine de pages, sans les ajouts, commentaires et annotations critiques ». Marlène Duhr a actuellement recensé 41 œuvres du compositeur à traiter. Un volume unique de cette édition critique semble d’ores et déjà insuffisant. Dans son travail d’investigation musico-historique, la doctorante s’est concentrée sur une période allant de l’après-Révolution française jusqu’à la mort de Laurent Menager. Ses recherches l’ont bien évidemment menée au Pfaffenthal, le quartier historique de Luxembourg. Car c’est là que Laurent Menager créa, en juillet 1857, l’association de choristes *Sang & Klang* et fut, de 1861 à 1902, organiste-titulaire de l’église du quartier. Outre les archives du *Sang & Klang*, la musicologue a diversifié ses axes de recherches et a contacté de nombreuses institutions: le Centre de documentation musicale (Cedom) de la Bibliothèque nationale du Luxembourg, la Musique militaire grand-ducale, sans oublier l’UGDA (Union Grand-Duc Adolphe) et son fonds Clausen, «une précieuse source de renseignements». Une autre difficulté s’est présentée. À l’époque de Laurent Menager, il n’était pas rare que chaque fanfare ou harmonie adapte la partition du compositeur en fonction des effectifs réellement disponibles et du niveau de ses membres ce qui fait qu’aujourd’hui existent, en plus de la partition originale, différentes voix de pupitres.

Tout au long de sa vie, le musicien n'a cessé de promouvoir le chant choral et les ensembles de musique. En suivant les différentes étapes de sa biographie, Marlène Duhr a constaté cet engagement. « Laurent Menager, avec ses compositions, a accompagné tous les grands événements historiques de son époque. Sa musique a toujours été accessible au plus grand public. Ce n'est pas un hasard si, à sa mort en 1902, le Premier ministre de l'époque Paul Eyschen lui a rendu un hommage national ». Marlène Duhr, elle, a rencontré «un musicien jovial, plein d'humour et rarement triste ».

Patrick Péronnet, 12.08.2022