

Série 5 / BIBLIOGRAPHIE AFEEV (11 août 2022 – 18 août 2022)



1)

France

Collectif

La Grande Guerre des musiciens, ouvrage collectif sous la direction de Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimène et Georgie Durosoir

Lyon, Symétrie, collection Perpetuum mobile, 2009, 248 p.

Présentation et critique par Étienne Jardin, docteur en Histoire de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

Si l'on aura l'occasion, le long de ce compte rendu de lecture, de dire à quel point *La Grande Guerre des musiciens* s'avère être un livre fondamental pour aborder aujourd'hui les questions musicales relatives à la Première Guerre mondiale – notamment en cette année de commémoration qui verra se succéder plusieurs événements scientifiques consacrés au sujet –, il faut néanmoins convenir que cet ouvrage collectif est quelque peu déroutant au premier abord. Sa couverture nous apprend en premier lieu que la direction scientifique est prise en charge par quatre chercheurs : ceci laisse rarement présager une grande cohérence au sein d'un livre collectif et la très courte introduction (quatre pages, non signées) peine à nous rassurer. On y découvre que les textes rassemblés dans l'ouvrage sont issus de deux journées d'étude distinctes – « Musique et musiciens dans la Grande Guerre » tenue à Dax en mai 2005 et « Musique et

guerre (1914-1918) » à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne en juin 2007 – et les auteurs y font un point historiographique. Très peu d'éléments sont alors donnés pour aborder la lecture de ce qui suit avec le sentiment que les textes des différents auteurs sont complémentaires ou se répondent ; et on cherchera également en vain dans cette introduction un passage faisant le bilan des bénéfices que l'on pourra tirer de l'ensemble des articles assemblés ou pointant les manques éventuels du livre. Bien que l'on comprenne, au fil de la lecture et devant la richesse des contributions, la difficulté d'une synthèse, le lecteur (même spécialiste) aurait néanmoins bénéficié d'une conclusion étoffée et le livre aurait ainsi réussi à sortir de la catégorie du recueil d'études pointues qui le condamne a priori à ne toucher qu'un public restreint.

Passée cette déception, il faut saluer la qualité de ce livre pionnier qui se donne pour but d'offrir le panorama le plus large possible sur les rapports entre musique et Première Guerre mondiale : « C'est précisément la multiplicité des manifestations de la guerre dans le champ musical, et de la musique dans le champ de bataille, que ce présent volume, axé sur la France sans toutefois exclure le cas d'autres nations, veut contribuer à saisir. » (p. 4) À la pluralité des objets étudiés s'ajoute une diversité d'approches qui rendent ce livre constamment surprenant. Le chemin dessiné par les directeurs de l'ouvrage pour le parcourir démarre au cœur des tranchées et s'éloigne petit à petit de la ligne de front. « Le bruit de la guerre » de Carine Trevisan explore les sources littéraires qui permettraient aujourd'hui de reconstituer l'univers sonore dans lequel étaient plongés les combattants. Les traces que celui-ci a laissées dans un corpus à la définition un peu floue – comprenant les productions de Pierre Drieu La Rochelle, Élie Faure, Maurice Genevoix et surtout Louis-Ferdinand Céline – y sont mises en perspective et finement analysées.

Deux articles abordent ensuite les musiques militaires. Hormis l'article d'Esteban Buch dont on parlera plus loin, « La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale » de Didier Francfort et « La vie quotidienne des pipes and drums pendant la Grande Guerre » de Dominique Huybrechts sont les seuls textes de l'ouvrage qui s'éloignent de la perspective française du conflit. Dans l'article de Didier Francfort, on est surpris de lire que la « musique française est, de tradition, si peu militaire que Berlioz a dû importer dans *La Damnation de Faust* une marche militaire de Hongrie. » (p. 18) Dans un pays dont le Conservatoire est en grande partie issu d'un orchestre de Garde nationale, ce phénomène paraît singulier et l'on reste – sur ce point précis – quelque peu dans l'indécision quant à l'origine véritable (institutionnelle ou esthétique) de cette désaffection française pour le genre de la marche. L'auteur explore essentiellement un autre corpus, celui – extrêmement large – produit en Europe centrale, pour y tester une hypothèse : les marches militaires peuvent-elles être utilisées comme des indices de mobilisations des différentes nations au sein desquelles elles sont produites ? Le genre de la marche s'avère trop malléable pour être attaché à une seule posture face à la guerre (mobiliser ou démobiliser) et Didier Francfort conclut son article en invalidant son hypothèse de départ et en ajoutant : « La place des musiques militaires dans la Première Guerre mondiale n'est en rien une préfiguration de l'utilisation des musiques dans la mise en place de systèmes totalitaires. » (p. 27)

Dominique Huybrechts (auteur en 1999 des *Musiciens dans la tourmente* et, à ce titre, pionnier dans ce champ de recherche) dresse ensuite le portrait héroïque (et quelque peu suicidaire) des Écossais joueurs de cornemuse et de tambour chargés – au sein de l'armée anglaise – de conduire les régiments.

L'inventaire des instruments conservés à l'Historial de Péronne introduit l'article « Instruments de soldats : typologie, fonctions, transmission » de Florence Gétreau. Il se distingue par son sujet original, sa méthodologie sérieuse et claire, ainsi que par son iconographie et son annexe aussi surprenantes qu'utiles à la compréhension du texte. L'article

de Georgie Durosoir s'attache à présenter un concert organisé le 30 décembre 1917 à la cathédrale de Noyon. La contribution suivante, dans laquelle une virtuosité archivistique est mise au service d'un propos très clair et d'une démonstration fine, s'intéresse à la mort d'Albéric Magnard au cours d'une altercation avec des soldats allemands et au devenir de cette nouvelle. « La mort héroïsée d'Albéric Magnard : essai d'approche culturelle » de Patrice Marcilloux traque la récupération nationaliste d'un événement que l'on pourrait presque classer dans les faits divers. Ce faisant, il montre comment la mémoire de Magnard lisse un personnage qui perd ses aspérités wagnériennes ou dreyfusardes. La question du wagnérisme ou de ses opposants va, à partir de cet article, occuper le livre jusqu'à son terme. Doit-on jouer Wagner ? Doit-on pousser la germanophobie jusqu'à déprogrammer Beethoven ? Si ces questions ne mobilisent pas un article particulier, elles sont néanmoins au cœur des deux derniers tiers du livre. Un passage par l'index nous montre par ailleurs que – hormis les noms des sœurs Boulanger – Beethoven et Wagner sont les compositeurs les plus souvent cités par les contributeurs. Avec cet article s'opère un autre tournant dans l'ouvrage : essentiellement basées sur des parcours de musiciens ou des phénomènes institutionnels, les pages qui suivent continuent à s'intéresser à l'aspect exceptionnel de la période de guerre mais en la mettant désormais en perspective : à l'intérieur d'une carrière (comme celle de Félix Mayol étudiée par Rémy Campos) ou de mouvements s'étendant sur le temps long (comme la structuration des conservatoires ou de la musicologie française). La Grande Guerre apparaît alors comme un terrain idéal pour saisir les principaux enjeux musicaux de l'ensemble de la Troisième République.

« Félix Mayol dans la Grande Guerre » de Rémy Campos s'intéresse donc à la période de guerre de la carrière d'un artiste populaire. Sans remettre en question la sincérité de ses actions philanthropiques, il montre à quel point les engagements de la vedette sont indissociables de l'image qui permet de la vendre. Il pointe également du doigt, en décrivant les concerts de fortune de Mayol au front, une pratique musicale qui semble jusqu'alors avoir été sous-estimée dans les études sur la période, un « ressassement de vieux airs (et de timbres) qui dessine un espace où la propagande a peu sa place, car elle est directement concurrencée par la recherche du plaisir musical. » (p. 118) Dans l'article suivant, Aude Caillet se pose sensiblement les mêmes questions que Rémy Campos, mais en suivant cette fois un membre de l'élite musicale du pays : Charles Kœchlin, compositeur, pédagogue et fondateur de la Société indépendante de musique. Défendant parfaitement le parcours de son musicien pendant la guerre, Aude Caillet s'intéresse aux ruptures (« sociale », « intellectuelle » et « artistique ») qui marquent la vie d'un Kœchlin descendant peu à peu de son piédestal aristocratique pour s'engager dans le conflit : en tant qu'infirmier, compositeur (et cette partie introduit parfaitement l'article d'Esteban Buch) et enfin programmateur d'une société de concerts. On voit en conclusion surgir les conflits esthétiques qui occupent le milieu musical parisien jusque dans les années 1920 et rendent de plus en plus délicate la position de Kœchlin : garder rassemblés la « vieille » avant-garde debussyste et les jeunes compositeurs qui formeront le groupe des Six.

Compilant deux études de cas (une courte troisième servant de conclusion), « Composer pendant la guerre, composer avec la guerre » s'inscrit dans la droite ligne des pages précédentes mais tente d'apporter au débat des éléments tirés de l'analyse musicale d'œuvres écrites en temps de guerre. Si l'on s'est permis de critiquer l'introduction générale de l'ouvrage, on reconnaîtra ici la qualité des premières pages d'Esteban Buch qui posent de manière limpide le point de vue depuis lequel l'auteur se place et les bornes qu'il choisit de poser à son sujet. À ce stade des études musicales sur les œuvres composées entre 1914 et 1918, une synthèse est impensable et Esteban Buch propose d'explorer le répertoire de Max Reger (notamment Une ouverture patriotique pour grand orchestre) et d'Igor Stravinsky (Histoire du soldat) pour y trouver des éléments qui permettraient, à l'avenir, d'établir une typologie des œuvres nées sous

la Première Guerre mondiale. D'une certaine manière, avec une présentation assez brève de *Sinfonia germanica* (œuvre dada d'Erwin Schulhoff), ce long article se termine sans réellement se conclure : les facettes très diverses de l'attitude compositionnelle face à la guerre (engagement, distance, critique, rejet, patriotisme, recueillement) ne permettent pas encore d'établir une typologie stricte.

Avec « Nadia Boulanger et le Comité franco-américain du Conservatoire (1915-1919) » s'ouvre la troisième partie de *La Grande Guerre des musiciens*. Cette dernière section regroupe les études observant la période à travers le prisme de certaines institutions et l'on se réjouit d'y trouver des points de vue extraparisiens. C'est pourtant le Conservatoire de Paris qui sert de cadre aux articles complémentaires d'Alexandra Laederich et Charlotte Second-Genovesi. L'action des sœurs Boulanger, d'abord sous un axe général puis avec une étude plus précise de leur Gazette des classes, y est parfaitement retracée. Profitons de ce compte-rendu pour signaler la parution plus récente d'un autre article de Charlotte Second-Genovesi – figure montante de la jeune génération de chercheurs sur la musique pendant la Grande Guerre – poussant encore plus loin la réflexion entamée ici : « Penser l'après-guerre : aspirations et réalisations dans le monde musical (1914-1918)² ». C'est en effet la préparation de l'après-guerre que l'on observe depuis les écoles de musique, qu'elles se situent à Paris ou – comme dans l'article de David Mastin – à Boulogne-sur-Mer, Lille, Toulouse, Montpellier, Orléans et Tours. Bien que l'on puisse regretter quelques imprécisions dans cet article produit en cours de doctorat, « École de musique en guerre » pose la question de l'impact du départ et du retour de guerre des musiciens dans les villes françaises. Alors que les conservatoires, trente ans après la réforme de 1884, ont atteint un seuil d'institutionnalisation élevé, ils doivent affronter à la fois une désorganisation générale de la vie musicale locale et la montée du mouvement syndicaliste. On retrouve, dans la fin de cet article, un écho aux questions abordées avec Kœchlin : l'idée qu'une fracture de génération est à l'œuvre à la sortie de la guerre (« les maîtres et élèves mobilisés, d'une part, et ceux restés aux écoles [...] d'autre part »). La dernière conclusion, avançant que les conservatoires ont fait « la découverte de la force de la propagande musicale durant la Grande Guerre » (p. 202), est plus contestable : depuis la fin du XVIII^e siècle, de très nombreux exemples pourraient être trouvés pour avancer la date de cette « découverte ».

Sara Iglesias livre ensuite, dans « “Le devoir est partout” – reflets de la guerre dans la fondation de la Société française de musicologie en 1917 » des éléments issus d'une thèse qu'elle a terminée depuis (« Sciences, musique, politique : La musicologie française sous l'Occupation 1940-1944 », soutenue en novembre 2011). En retraçant le chemin qui mène à la fondation de la SFM, Sara Iglesias montre les mouvements contradictoires qui remuent les milieux savants entre juin 1914 (15^e congrès de la Société internationale de musique) et le début des années 1920. Le besoin de débouchés pour les recherches des musicologues apparaît comme un élément moteur dans la création de la société – Aude Caillet signalait déjà dans son article que la parution de l'Encyclopédie de la musique dirigée par Lavignac et La Laurentie avait été retardée par le conflit (p. 120) – et le Bulletin de la Société française de musicologie (qui devient Revue de musicologie en 1922) paraît dès la fondation de la SFM. En analysant un spectre très large de discours institutionnels provenant du champ disciplinaire, Sara Iglesias affine surtout les points de vue trop monolithiques que l'on aurait pu émettre sur les motivations politiques des Français faisant sécession au mouvement internationaliste : « Le groupement de musicologues étudié ici embrasse à la fois des partisans de Saint-Saëns et des wagnériens, des nationalistes et des germanophiles, des républicains et des traditionalistes, des progressistes et des conservateurs. Durant ces années de guerre et l'immédiat après-guerre, la Société française de musicologie [...] n'affiche pas d'idéologie attachée à un bord politique, si ce n'est celle d'un patriotisme internationaliste et germanophobe. » (p. 213)

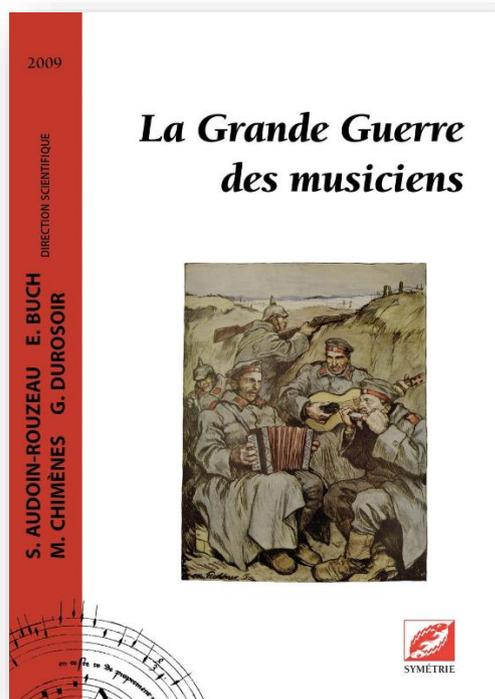
Le livre s'achève sur l'article de Mathieu Ferey, « “À gauche et à droite du Rhin” : perspectives sur l'action de Joseph-Guy Ropartz à Strasbourg (1919-1929) », qui aborde de nombreuses questions déjà traitées dans les articles précédents mais en bénéficiant du terrain d'observation, aussi extrême que captivant, que constitue la ville de Strasbourg après son rattachement au territoire français. Plus que l'axe biographique que le titre suggère, Mathieu Ferey propose une histoire musicale de Strasbourg dans l'immédiat après-guerre et prend le temps de décrire les différentes tensions qui montent dans la ville et apparaissent dans les salles de concert. Cette perspective (comme celle de David Mastin) permet d'imaginer qu'une histoire de la vie musicale française après la Première Guerre mondiale aurait beaucoup à gagner d'études centrées sur les villes.

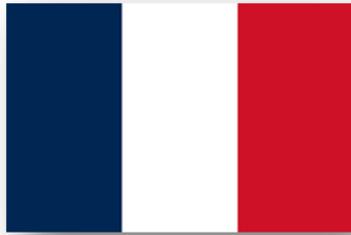
Achevons ce compte rendu en rendant hommage aux éditions Symétrie qui – comme à leur habitude – livrent avec ce livre un objet agréable à lire et facile à consulter (grâce notamment aux index d'œuvres et de personnes).

Étienne Jardin, « Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes et Georgie Durosoir (dir.), La Grande Guerre des musiciens », *Transposition* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 juillet 2014, consulté le 11 août 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1006> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.1006>





2)

France / Auvergne-Rhône-Alpes

DEQUIER Daniel

En avant la musique, Histoire des fanfares et harmonies de Maurienne

Montmélian (Savoie), Éditions La Fontaine de Siloé, collection « Pour mémoire », 1998, 230 p.

Présentation

La Maurienne, c'est cette vallée de la Savoie, voie traditionnelle franco-italienne, véritable « clé » du passage des Alpes. Bien évidemment, une telle vallée allait avoir une histoire riche et tumultueuse. Et elle le fut. La vallée de la Maurienne, la plus méridionale des grandes vallées transversales de Savoie, fait partie de ces lieux transalpins de passage obligés. Au VI^e siècle, le roi de Bourgogne, Gontran, conquiert toute la région, qui reste sous l'autorité religieuse de l'évêque de Turin. C'est alors qu'une femme, sainte Thècle, rapporte d'Alexandrie (Égypte) les reliques de saint Jean-Baptiste trois doigts de la main qui baptisa le Christ. Les reliques ont fait de la bourgade la capitale de la vallée. Elle va en tirer son nom, Saint-Jean-de-Maurienne, et son blason, une main bénissant.

La vie quotidienne marquée par son climat alpin fit que tout comme le commerce, l'artisanat puis l'industrie lui offrirent des ressources qu'une agriculture peu prospère pouvait difficilement dispenser, avant que ne coule l'« or blanc » des stations de sports d'hiver. Bien avant aussi que la grande industrie ne fasse de la vallée l'un des hauts lieux de la production d'aluminium, on y trouve une foule de petits métiers. L'exploitation du gypse matière première avec laquelle est fabriqué le plâtre bascule de l'artisanat à l'industrie.

À Saint-Jean-de-Maurienne la production augmente notablement pour passer de 200 tonnes en 1856 à 40 000 tonnes en 1883. Cette progression est le fait de la société des Plâtrières du Sud-Est, créée en 1881 et dont le siège social est établi à Lyon. Les carrières sont localisées à flanc de montagne tandis que les plâtrières sont en fond de vallée, au bord de l'Arvan. La

révolution des transports permet un liaison Paris – Saint-Jean-de-Maurienne - Turin par voie ferrée avec le percement du premier tunnel du Frejus en 1871. Les vertus des plantes de montagne inspirent à l'abbé Guille l'invention de la liqueur du Mont-Corbier. Joseph Opinel (1872-1960) crée en 1890 le célèbre couteau aujourd'hui connu à l'échelle mondiale.

Intégrée au Duché de Savoie, la Maurienne est annexée à la France lors des guerres révolutionnaires. Elle sera " ré-attachée " au royaume de Piémont-Sardaigne, après plus de vingt années passées au sein de la République française puis du Premier Empire. Les aléas de la marche vers l'unité italienne et la cession à la France de Napoléon III en 1860 feront la Maurienne française comme l'ensemble de la Savoie. Sans doute est-ce un des particularismes de cette microrégion dans ses racines linguistiques et culturelles dont on trouve un parallèle en Italie avec le Val d'Aoste.

Jusqu'à l'arrivée de la radio et du disque, la musique populaire en Savoie était une affaire de famille, de voisinage, mais aussi de chorale, de fanfare et d'harmonie.

Les musiques collectives s'installent relativement tôt en Maurienne. La plus ancienne formation musicale, corps paramilitaire imité des musiques militaires de l'Empire français, est celle de Saint-Jean de Maurienne, créée le 1^{er} mai 1811. À une époque où des personnalités de l'Europe entière défilent en Maurienne, quelques amateurs décident de former un *Conseil de Musique* afin de les accueillir dignement. Ils rythment ainsi chaque samedi la vie de la cité telles les fanfares révolutionnaires. Vêtus d'un uniforme aux couleurs de la France, les musiciens se joignent aux événements d'autres communes de la vallée. Dirigée par la Ville, la société démontre son patriotisme au son de la marche impériale. Le « Corps de musique » de Saint-Michel de Maurienne naît lui en 1844. Il sera rebaptisé « Echo du Montcenis » en 1880, puis « L'Avenir » en 1889. L'« Écho ardoisier » de Saint-Julien-Mont-Denis porte dans son nom son ADN, puisque créé en 1878 à l'initiative des ouvriers des carrières d'ardoise.

C'est cette histoire illustrée de biens d'autres éclairages que retrace Daniel Dequier, témoin et amoureux de son « pays savoisien ».

Patrick Péronnet, 12.08.2022

L'auteur

Daniel Dequier, écrivain régionaliste, est né en 1939 à Jarrier. Il est entré au laboratoire du service de recherche de Péchiney à Saint-Jean-de-Maurienne en 1957. Il a ensuite travaillé au laboratoire d'analyse de l'usine Calypso et enfin au Service antipollution, à Saint-Jean de Maurienne. Remarquable observateur de l'évolution des mœurs traditionnelles de cette vallée de la Maurienne, il a su traduire en de nombreux ouvrages son amour pour la petite patrie. Citons notamment *Costumes et coutumes de Maurienne* ; *Jarrier, Histoire d'un village de Maurienne* ; *De bouche à oreille* (Contes et légendes de Savoie) ; *Patois, Humour et Diableries*.

Avec son dernier livre : *Maurienne : La Vallée de l'Aluminium*, il accomplit un véritable travail d'historien en mettant à jour un patrimoine d'importance en train de disparaître inéluctablement... Jamais, avant la parution de cet ouvrage, n'avait été évoqué l'univers industriel et ouvrier, parenthèse d'un siècle dans le cours continu de la vieille civilisation agraire multimillénaire des hautes vallées alpines.

EN AVANT LA MUSIQUE




HISTOIRE
DES CANCERES ET
HARMONIES DE
MAURIEUNE

DANIEL
DEQUIER


Collection de la
C.L.



3)

Estonie & Finlande

AMON-MERILAIN Maris

Ühis-ning erijooni Soome ja Eesti Kaitseliitude puhkpillimuusikas aastatel 1925-1934 [Les orchestres de la Ligue de Défense en Estonie et de La Garde civile en Finlande de 1925 à 1934]

Thèse de doctorat de l'Université d'Helsinki (Finlande),
Département de Philosophie, Histoire, Culture et Etudes
d'Art, soutenue en 2011

Consultable (en finnois) sur :

<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/27793/uhising.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Présentation

Au début du XXe siècle, entre 1918 et 1940, de nombreux volontaires s'engagèrent en Estonie et en Finlande dans des organisations paramilitaires : la Ligue de défense en Estonie et la Garde civile en Finlande (Suojeluskuntajärjestö). Nés de la Première Guerre mondiale ces nouveaux États issus du démantèlement de la Russie tsariste, se dotent de troupes régulières contre un ennemi étranger ou intérieur au pays et en temps de paix comme force de maintien de l'ordre et la sécurité. Dès 1918, des organisations de volontaires finlandais et suédois sont intégrées au sein des forces armées. En cas de besoin, elles ont un rôle supplétif pour les fonctions de police, de garde-frontière et de pompiers.

Une place importante était faite à l'éducation sportive et militaro-patriotique des jeunes. Les activités musicales n'étaient pas de première importance pour les organisations estoniennes

et finlandaises, mais elles devinrent néanmoins une composante nécessaire des activités assumant les fonctions de représentation, parade et de divertissement.

Le développement de la culture estonienne a sans aucun doute été influencé non seulement par ses voisins du nord, mais aussi par ses voisins de l'est et du sud. Le présent travail se concentre principalement sur les interactions avec la Finlande.

L'étude se concentre sur la nature socioculturelle de la Ligue de défense estonienne en tant qu'organisation et l'évolution de son développement dans la région, même si l'expérience fut courte (22 ans), le temps d'une génération, y compris pour la musique de fanfare accompagnant cette expérience originale d'auto-défense citoyenne. Mais cet épisode assez unique, resté glorieux dans l'histoire de l'Estonie et de la Finlande, mérite d'être revisité.

L'étude universitaire très complète de Maris Amon-Merilain ne s'attache pas seulement aux aspects sociologiques. Elle est un travail précieux sur les compositions des ensembles à vent et de leurs répertoires dans ce premier vingtième siècle. Le travail « de terrain » permet de passer de la micro-histoire à la géopolitique des années 1920-1930 sous le prisme de ces formations musicales paramilitaires et ce n'est pas le moindre de ses mérites.

Patrick Péronnet, 12.08.2022

L'autrice

Maris Amon-Merilain est née en 1948 à Tallinn. Son éducation musicale a commencé très tôt, lorsqu'elle a étudié le piano dans une école de musique pour enfants à Vändra, puis elle a étudié à l'École de musique de Tallinn, à l'Institut pédagogique de Tallinn et à l'Université pédagogique de Tallinn. Elle a obtenu un diplôme de théorie musicale à l'école de musique, une maîtrise en musicologie à l'Université pédagogique de Tallinn et a obtenu son doctorat en Musicologie à l'Université d'Helsinki en 2011.

Au cours de sa vie professionnelle, Maris Amon-Merilain a eu l'occasion d'occuper de nombreux postes, la plupart liés à l'éducation musicale. Outre l'Université pédagogique de Tallinn, elle a également travaillé à l'Université Internationale Audentes (*Rahvusvaheline Ülikool Audentes*). Depuis sa retraite Maris s'adonne à des loisirs et à du bénévolat au sein de la *Women's National Defence League*, ayant été chef de la section musicale pendant deux saisons et participant à d'autres activités. Son implication dans la Ligue de défense estonienne a commencé en 1997, lorsqu'elle a choisi comme sujet de sa thèse de maîtrise l'histoire de la musique des orchestres à vent de la Ligue de défense estonienne dans les années 1920-1940 (*Musique de fanfare des forces de défense estoniennes de 1925 à 1940 : thèse de maîtrise / superviseur : Maris Kirme ; Université pédagogique de Tallinn, Faculté de culture, Département des études musicales*). Maris a chanté dans le chœur mixte des forces de défense de 2000 à 2005. Le chant étant l'activité principale de la section musicale, Maris a dû se produire lors de nombreux événements musicaux des forces de défense et nationaux.



Maris Amon-Merilain

Résumé

Cette étude universitaire se concentre sur les similitudes et les différences entre la Ligue de défense estonienne et les fanfares de la Garde civile finlandaise pendant la période 1925-1934.

En 1934, cette organisation paramilitaire volontaire de défense de l'État avait atteint une stabilité dans son développement, de sorte que l'éducation sociale, culturelle et patriotique de la population - avec l'aide de la musique de fanfare entre autres - avait acquis un rôle significatif, en plus des activités militaires et sportives prioritaires.

L'étude commence par deux paragraphes qui décrivent la fondation des organisations, leur participation aux guerres d'indépendance et leurs activités ultérieures en temps de paix, ainsi que leur représentation dans les médias de l'époque. La thèse présente également brièvement la musique militaire en Finlande et en Estonie, et décrit l'influence de la musique militaire sur les fanfares de la Ligue de défense. La période étudiée comprend la crise économique mondiale et les mouvements Lapua et Guerre d'indépendance, qui ont fortement

affecté les principes apolitiques de ces organisations. L'accent principal de la thèse est mis sur les activités musicales des fanfares de la Ligue de défense/Garde civile dans deux comtés - Etelä-Pohjanmaa et Pärnumaa, tout en incluant également un aperçu général des activités des fanfares de la Ligue de défense estonienne.

L'un des principaux avantages de cette thèse est qu'elle présente le répertoire des fanfares en usage à l'époque, joué par des orchestres professionnels et amateurs, dont les fanfares de la Ligue de défense/Garde civile et des services d'incendie. La musique de fanfare occupait une place secondaire, mais importante, au sein de la Ligue de défense/Garde civile, où l'orchestre en tant que formation musicale était tenu de se produire non seulement lors des célébrations nationales et internes à l'organisation, mais aussi lors de tout événement nécessitant de la musique de fanfare, comme les festivals de chansons, les journées de chant et autres événements culturels locaux.

La préparation professionnelle des chefs de fanfare au début de la période examinée n'était pas très spécialisée, mais la formation était assurée régulièrement dans les deux républiques en fonction des opportunités et des programmes dédiés disponibles. Les musiciens des fanfares de la Ligue de défense/défense civile étaient à la fois membres d'organisations militaires et musiciens amateurs, ce qui leur imposait des exigences supplémentaires - ils étaient sous étroite surveillance publique dans toutes les situations.

Sur la base du principe de chronologie, il apparaît que les fanfares des organisations respectives de Finlande et d'Estonie ont profité de l'amélioration progressive de la situation économique pour acheter des instruments de musique, des partitions (créant un répertoire) et former musiciens et chefs d'orchestre. Bien que la musique de fanfare de la Ligue de défense/Garde civile soit considérée comme une activité amateur et un passe-temps, l'objectif plus large de l'organisation était de ressembler le plus possible aux orchestres des forces de défense scandinaves. La musique des fanfares de la Ligue de défense/Garde civile a certainement eu une influence significative sur la formation, le développement et l'enrichissement de la vie musicale dans les deux républiques. La période de neuf ans examinée (1925-1934) présente les activités musicales de la Ligue de défense/Garde civile dans le contexte de la vie quotidienne de l'organisation, de la nécessité de la musique de fanfare et de sa continuité dans les institutions volontaires de défense de l'État des deux républiques.



4)

France

BAKER Alan Reginald Harold

Amateur Musical Societies and Sports Clubs in Provincial France, 1848-1914: Harmony and Hostility [Les sociétés musicales amateurs et les clubs sportifs en France provinciale, 1848-1914 : Harmonie et hostilité]

Londres (Royaume-Uni), Palgrave Macmillan, 2017,
350 p.

Présentation

Il y a des ouvrages qui devraient être le livre de chevet de tous les musicologues s'intéressant aux ensembles à vent, leur histoire et leur sociologie. Plus encore à nous, musicologues français, qui accusons un vrai déficit d'ouvrages sur ce sujet lorsque nous nous comparons avec la production anglo-saxonne de ces vingt dernières années. L'ouvrage d'Alan R. H. Baker est bien de ceux-là mais il est passablement inconnu et ne figure dans aucune bibliographie portant sur le monde des ensembles à vent au XIXe siècle. Le travail très original de ce pionnier en « géographie historique » est à découvrir de toute urgence. Sans doute y a-t-il un problème de diffusion, mais surtout, il y a un problème de langue. Non traduit ce très important travail de Baker reste dans l'ombre. Pour comprendre son intérêt, nous pouvons renvoyer à la lecture de critiques. C'est ce que je vous propose de faire en abordant les lignes ci-dessous.

« Ce livre offre un aperçu important du paysage changeant de la sociabilité et de l'identité à un moment formateur du récit national français et souligne le rôle énorme des associations

dans le développement des valeurs républicaines ». (Corry Cropper, *Journal of European Studies*, Vol. 48 (02), juin 2018)

« Il s'agit d'une étude importante pour qui veut connaître les spécificités des organisations musicales et sportives dans les provinces françaises. S'appuyant sur des sources primaires jusqu'ici non examinées de tous les coins de la France, Baker propose un volume dense et riche en données qui aidera sûrement les chercheurs qui examinent la culture française et son influence sur la pensée politique et la pratique sociale de l'époque ». (Robin Butlin, Université de Leeds, Royaume-Uni)

« Un ouvrage vraiment novateur analysant les sociétés musicales et sportives françaises sous l'angle de la « fraternité »... Les historiens de la musique avaient besoin de cette étude depuis longtemps. Baker, un géographe historique, nous a rendus fiers ». (Katharine Ellis, Université de Cambridge, Royaume-Uni)

« Alan Baker apporte une approche originale de la géographie historique. C'est un travail de grande qualité sur l'identité culturelle française ». (Philippe Boulanger, Université de Paris VIII, France).

« Dans ce volume soigneusement documenté et magnifiquement écrit, Baker démontre comment l'idéal révolutionnaire de fraternité et le concept connexe de sociabilité ont été continuellement réanimés par des débats et des pratiques quotidiennes dans les villes et villages de toute la France ». (Michael Heffernan, Université de Nottingham, Royaume-Uni)

« En donnant vie à la sociabilité française et en contrecarrant les hypothèses de longue date sur la primauté de l'individualisme français, Baker offre un formidable apport en parlant du rôle social des associations bénévoles dans la France provinciale ». (John Merriman, Université de Yale, États-Unis).

Devant tant d'éloges il ne nous reste qu'à espérer qu'un éditeur français accepte de faire traduire et distribuer le plus vite possible cet ouvrage fondateur. À moins que chacun accepte de réactualiser ses compétences linguistiques au plus vite...

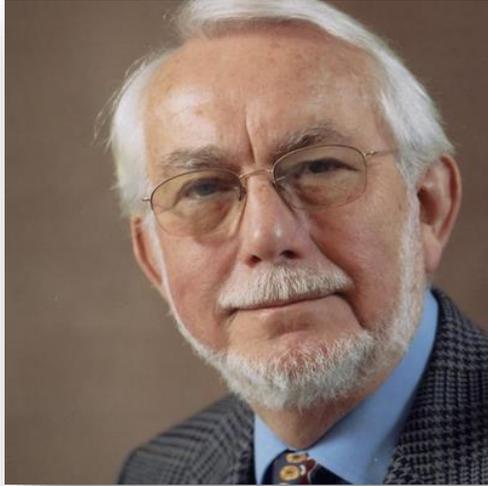
Patrick Péronnet, 12.08.2022

L'auteur

Alan Reginald Harold Baker (né en 1938) est un « géographe historien » spécialiste de la France. Il étudie le développement dans le temps et la diffusion dans l'espace de ses associations bénévoles entre 1815 et 1914. Après avoir examiné la signification économique et sociale d'un éventail d'associations liées au travail et à la gestion des risques (telles que les coopératives agricoles, les assurances récolte et bétail et mutuelles), il étudie actuellement la signification culturelle, politique et religieuse d'une série d'associations liées aux loisirs (telles que les fanfares et les chorales, les clubs sportifs et les associations de bibliothèques). Il explore les modalités de mise en pratique du concept révolutionnaire de fraternité à travers les provinces françaises au XIXe siècle.

Alan Baker réfléchit également aux relations entre la géographie et l'histoire et sur la nature de la « géographie historique » en tant qu'étude interdisciplinaire. Il étudie et promeut ce domaine hybride à l'international, ayant contribué à fonder puis éditer pendant une décennie le *Journal of Historical Geography*, et ayant également contribué à établir en 1975 puis à orchestrer une série de Conférences internationales de « géographie historique ». Le Dr Baker

a été étudiant et membre du personnel de l'University College de Londres avant d'être nommé en 1966 à Cambridge, où il est membre à vie de l'Emmanuel College (Université de Cambridge). Le Dr Baker a été rédacteur en chef de *Cambridge Studies in Historical Geography* de 1970 à 2009, publiant 44 livres de la série.



Alan Baker

Résumé

Ce livre explore les associations bénévoles liées aux loisirs en France au XIXe siècle en tant qu'expressions pratiques du concept révolutionnaire de fraternité. Utilisant une masse de sources inédites et jusqu'alors inexploitées dans les archives provinciales et nationales, il analyse l'histoire, la géographie et la signification culturelle des sociétés musicales amateurs et des clubs sportifs dans onze départements de France entre 1848 et 1914.

Les recherches originales s'inscrivent dans le cadre d'études historiques publiées sur la sociabilité dans l'ensemble de la France. Il démontre que, bien que ces associations volontaires puisent et étendent le concept traditionnel de coopération et de communauté, et le concept révolutionnaire de fraternité, elles incorporent également les caractéristiques fondamentales de la compétition et du conflit. Bien que destinés à produire l'harmonie sociale, ils reflétaient dans la pratique les hostilités idéologiques et les tensions culturelles qui ont imprégné la société française au XIXe siècle.

**Amateur Musical Societies
and Sports Clubs in
Provincial France,
1848-1914**

Harmony and Hostility



ALAN B. H. BAKER



5)

États-Unis d'Amérique

BILLAUD Louise Ann

The Case of the Highlands Community Band: Structuration, Self determination, and the Promotion of Participation Beyond the Classroom [Le cas du Highlands Community Band : structuration, autodétermination et promotion de la participation au-delà de la salle de classe]

Thèse de doctorat en musicologie, Boston University - College of Fine Arts, 2014, 193 p.

Consultable (langue anglaise) sur :

<https://open.bu.edu/handle/2144/10941>

Résumé

Malgré les nombreux groupes communautaires trouvés à travers les États-Unis, une grande majorité d'instrumentistes du secondaire ne parviennent pas à maintenir leur implication dans la musique après l'obtention de leur diplôme. Par conséquent, les domaines de l'éducation musicale et de la musique communautaire ont lancé des appels aux chercheurs pour qu'ils étudient les moyens de promouvoir la participation tout au long de la vie. La théorie de la structuration de Giddens et la théorie de l'autodétermination (SDT) de Deci et Ryan ont servi de lentilles sociologiques et psychologiques respectives pour examiner la participation au Highlands Community Band, ensemble à vent d'Highlands Lake County dans l'Indiana.

Trente-deux membres bénévoles de ce groupe multigénérationnel ont témoigné de la façon dont la structure du groupe, y compris ses règles et ses ressources, contrôlait ou favorisait la participation. Parmi les participants figuraient des musiciens de toujours, ceux qui revenaient à la musique après une pause, et ceux qui ont commencé à participer sans expérience préalable avec un groupe. Les entretiens, les observations et la collecte de documents ont servi de principales formes de données. Les règles et les ressources qui soutenaient les besoins innés d'autonomie, de parenté et de compétence favorisaient des niveaux plus élevés de motivation à participer. La structure du groupe comportait des politiques non restrictives - pas de frais, pas d'auditions, pas de politiques d'assiduité - qui permettaient l'implication quel que soit le niveau de compétence ou d'autres priorités de la vie qui interféraient avec l'assiduité. Les joueurs ont encouragé l'auto développement ; des membres qualifiés ont servi de mentors pour les moins expérimentés, qui ont prospéré grâce à leur capacité à coexister avec les membres qui les ont inspirés. Les dispositions relatives à la garde d'enfants ont augmenté la possibilité pour les parents de participer et semblaient être une caractéristique marginale de cet ensemble à vent. Tous les participants reconnaissent avoir vécu des moments physiques, émotionnels ou spirituels uniques dans leur vie musicale.

Ces rôles et expériences ont contribué à l'identité musicale des membres au sein du groupe, ce qui a conduit à une participation musicale continue et au soutien de la structure du groupe communautaire grâce à une participation active. Bien que les politiques de la bande des Highlands aient facilité la participation d'une diversité de personnes, les participants potentiels qui souhaitaient une structure avec des niveaux de compétences homogènes peuvent trouver des règles non restrictives comme sanctionnant la participation. Les propriétés structurelles susceptibles de faciliter la participation au-delà de la salle de classe comprennent l'élimination des politiques restrictives, l'offre de possibilités de garde d'enfants et l'acquisition d'instruments, un environnement d'apprentissage participatif, la valorisation des contributions de chaque membre et l'exploration de moyens d'accroître l'identification des participants au sein des groupes.

L'autrice

Formée aux États-Unis d'Amérique et en France, **Louise Billaud** a étudié sous la direction de son (futur) mari, Jean-Paul Billaud, pianiste américain d'origine française, professeur émérite de l'Université d'Alaska. En plus des diplômes académiques obtenus avec les plus hautes distinctions, dont le *Award for Exemplary Performance* de l'Université de Radford, elle a été lauréate de plusieurs concours de piano. Elle a remporté le premier prix *du Maxim Schapiro Memorial Piano Competition*, le deuxième prix de *l'International Piano Recording Competition*, le premier prix du *Bartók-Kabalevsky International Piano Competition*, et a été demi-finaliste des concours *International Web Concert Hall* et *American Prize*.

Elle s'est produite aux États-Unis et en Europe, notamment comme artiste vedette de plusieurs festivals de musique en France. Bien qu'elle se consacre principalement à des récitals en solo et à des conférences, elle s'est également produite en tant que soliste de concerto avec un orchestre et dans des concerts de musique de chambre. Ayant un intérêt particulier pour la recherche sur le diabète, Louise Billaud a emmené des programmes de récital en tournée au profit de l'*American Diabetes Association*.

Professeur de musique au New River Community College (collège communautaire public situé à Dublin, en Virginie), elle donne des cours reflétant la musique dans la société de l'antiquité à nos jours, de la musique d'art occidental au jazz et aux musiques du monde.

Elle a obtenu un Doctorat en éducation musicale à l'Université de Boston. Sa thèse, *The Case of the Highlands Community Band : Structuration, Self-Determination, and the Promotion of Participation Beyond the Classroom*, a été reconnue comme la meilleure thèse par le groupe d'intérêt de recherche spécial sur l'éducation musicale des adultes et des communautés de la *National Association for Music Education* (NAfME). L'université de Boston a décerné à Louise Billaud un prix d'honneur du département pour sa "grande distinction" dans son domaine musical et pour sa "contribution exemplaire au département, à l'école de musique et à l'université".



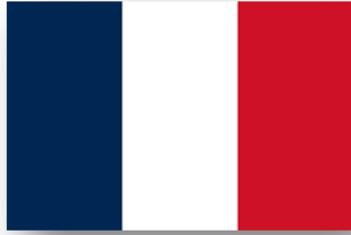
Louise Ann Billaud

Résumé

Malgré les nombreux orchestres communautaires que l'on trouve aux États-Unis, une grande majorité des instrumentistes de l'enseignement secondaire ne maintiennent pas leur engagement musical après l'obtention de leur diplôme.

Par conséquent, les domaines de l'éducation musicale et de la musique communautaire ont lancé des appels aux chercheurs pour qu'ils étudient les moyens de promouvoir la participation tout au long de la vie. La théorie de la structuration de Giddens et la théorie de l'autodétermination (SDT) de Deci et Ryan ont servi de lentilles sociologiques et psychologiques respectives pour examiner la participation dans le domaine de l'éducation musicale.

Trente-deux membres bénévoles de la fanfare multigénérationnelle Highlands Community Band ont donné leur avis sur la façon dont la structure de la fanfare, y compris ses règles et ses ressources, est perçue, contrôlant ou favorisant la participation active à l'ensemble musical



6)

France

ESTIMBRE Guy & MADEUF Jean-François

Les fanfares en France: vers une instrumentation standardisée, 1845-1889.

Actes du colloque Paris: un laboratoire d'idées facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930 - Cité de la Musique / Historic Brass society, 29 Juin - 1 Juillet 2007, p. 162-196.

Consultable sur

http://www.citedelamusique.fr/pdf/insti/recherche/colloques_fac_tures/estimbre.pdf

Présentation

La communication proposée par Guy Estimbre et Jean-François Madeuf fut présentée lors d'un des rares colloques destiné aux instruments à vent faisant collaborer la Cité de la Musique (Musée des instruments) et l'Historic Brass society en 2007. L'objet du colloque était centré sur les cuivres mêlant musicologie et organologie.

La première partie de cette étude s'intéresse au rôle d'Adolphe Sax dans la facture des cuivres entre 1842 et 1870. En cela nous savons déjà beaucoup de choses grâce aux travaux (très) anciens de Georges Kastner (*Manuel général de musique militaire*, 1848) et Oscar Comettant (*Histoire d'un inventeur au XIX^e siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*, 1860). Il est vrai que ceux-ci axèrent leurs écrits sur le seul fait militaire alors qu'un important mouvement orphéonique émergeait et devait même survivre aux fanfares montées de la cavalerie dans les dernières années du Second Empire.

L'intérêt de cette étude est sa deuxième partie, traçant des perspectives sur ce que furent être les fanfares civiles dans la France du second XIXe siècle. Il faut reconnaître encore que les annexes (de la page 179 à la page 194 autrement dit autant de pages que le texte de la communication lui-même) contiennent une somme de documents importants dont on peut regretter qu'ils ne soient pas exploités, étudiés, mis en œuvre et en perspective, sans doute par manque de temps et de place (un article dans une revue scientifique impose toujours un nombre de caractères limités). Il y a là de belles ressources pour les musicologues et sans doute des perspectives intéressantes sur le sujet des fanfares en France entre 1850 et 1914.

Patrick Péronnet, 12.08.2022

Les auteurs

Guy Estimbre commence ses études au Conservatoire de musique de la ville de Béziers, où il obtient son premier DEM, avant de rentrer au Conservatoire Régional de Toulouse dans la classe d'Albert Calveyrac puis au Conservatoire Régional de Montpellier dans la classe d'Antoine Curé, où il obtient plusieurs récompenses (trompette, musique de chambre, analyse dans la classe d'Yves-Marie Pasquet), pour ensuite se spécialiser dans la musique ancienne.

Il rentre à la *Schola Cantorum Basiliensis* de la ville de Bâle, et terminera ses études au CNSMD de Lyon où il obtient son prix en 2009.

Titulaire d'un double Master II en Musicologie et en Administration et Gestion de la Musique ainsi que d'une Licence en sciences de l'éducation et en Médiation Culturelle, il se spécialise ensuite sur les instruments de la famille des cuivres du XIXème siècle préparant ainsi son Doctorat. Il est également titulaire du diplôme d'état de professeur de trompette et de musique ancienne et enseigne en région Lyonnaise.

Musicien interprète également il joue dans quelques ensembles baroques tels que, les *Talens lyriques*, les *Musiciens du Louvre*, les *Agrémens*, la *Symphonie du marais*, l'ensemble *Matheus*, le *Concert Spirituel* et le *Concert de L'Hostel Dieu*.



Guy Estimbre

Après des études supérieures au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon où il enseigne aussi la trompette ancienne depuis 1992, puis un bref passage par le métier de musicien d'orchestre permanent et quelques années comme professeur de trompette moderne en conservatoire, **Jean-François Madeuf** est le successeur depuis 2001 du pionnier Edward H. Tarr à la *Schola Cantorum Basiliensis* ainsi que professeur associé au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 2011.

Actif depuis de nombreuses années dans de nombreux ensembles baroques français, européens ou d'autres continents tels que les *Arts Florissants*, le *Concert Spirituel*, les *Talens Lyriques*, la *Petite Bande* ou le *Bach Collegium Japan*..., aussi bien pour des concerts que pour des enregistrements, il est encore actuellement un des rares musiciens à jouer la trompette et le cor naturels de la façon la plus « historiquement informée » qu'il puisse être sans l'aide des trous des instruments de compromis inventés il y a tout juste une cinquantaine d'années mais généralement employés de nos jours.

Jean-François Madeuf s'est vu décerner en 2009 par l'*Historic Brass Society* le Christopher Monke Award « pour sa contribution significative comme interprète et enseignant à la pratique historiquement informée » et poursuit actuellement des recherches dans le cadre d'un doctorat au Koninklijk Conservatorium Brussel et à la Vrije Universiteit Brussel sur le jeu de la trompette naturelle.



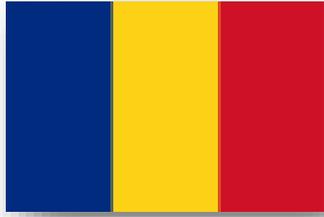
Jean-François Madeuf

Résumé

Quand Adolphe Sax arrive à Paris en 1842, il ne se contente pas d'inventer de nouveaux instruments tels que saxophone et saxhorn mais les a pensés avec l'idée de familles complètes ce qui n'était pas si éloigné, dans le domaine de la musique pour cuivres, des préoccupations de compositeurs tels que Berlioz ou Meyerbeer. Il est donc possible de suivre, étape par étape, l'évolution des fanfares en France, depuis les premières expérimentations semi-privées à 10-15 musiciens, puis à travers les réformes successives des régiments militaires de musiques de

cavalerie de 1845 jusqu'à 1870. En parallèle, il est intéressant de constater que les fanfares civiles dont l'âge d'or se situe sous la Troisième République, n'ont fait que réadapter le répertoire militaire à leurs moyens propres, sous les auspices et conseils des autorités orphéoniques ainsi que des manuels à l'usage des fanfares contemporaines.





7)

Roumanie

GHEORGHITA Nicolas

Military Bands in the Romanian Principalities between 1821 and 1878 [Musiques militaires dans les Principautés roumaines entre 1821 et 1878]

Nineteenth-Century Music Review, n° 14, 2017, p. 367–389.

Consultable (traduction en langue française) sur

https://www.academia.edu/36566951/Military_Bands_in_the_Romanian_Principalities_between_1821_and_1878

Présentation (traduction française de l'introduction de l'article)

Au début du XIXe siècle, les pratiques musicales des cours princières et boyards des principautés danubiennes de Valachie (ou Terre roumaine) et de Moldavie présentaient un tableau hétérogène. Le rituel du chant cérémoniel byzantin et le taraf des musiciens du prince coexistaient avec beaucoup de succès avec les fanfares militaires turques (mehterhâne et tablkhâne) et les orchestres de style européen (« musique allemande » ou « musique européenne »).

Ce mélange acoustique dans une atmosphère multiethnique n'était rien d'autre qu'une conséquence du fait que la société roumaine elle-même, encore sous la domination phanariote à l'époque, était amalgamée et hétéroclite dans ses manifestations culturelles, une société qui réunissait des nations, des langues, des parcours intellectuels, des aspirations et des manières de faire le plus souvent très distincts. La signature des traités de paix de Küçük-Kaynarca (1774) et d'Adrianopolis ou d'Edirne (1829) entre les Empires ottoman et russe a scellé une réduction considérable du pouvoir de la Porte ottomane sur la Roumanie. Les terres, tout en augmentant le pouvoir du tsar de toutes les Russies dans la même région, ont facilité des contacts toujours plus étroits avec la Russie et l'Europe occidentale, provoquant l'influence et la transformation de presque tous les aspects de la vie politique, sociale et culturelle roumaine. Ainsi, en un demi-

siècle, les élites roumaines changent si profondément de mentalité et de mode de vie qu'entre un boyard de la période 1810-20, par exemple, et un aristocrate de 1870, il ne reste que peu de similitudes. Le premier portait un fez et un caftan, le second un chapeau haut de forme et une redingote ; outre le roumain, le boyard parlait grec et peut-être turc, tandis que l'aristocrate parlait français, italien et même un peu anglais et allemand. Les mœurs orientales ont été remplacées par le code des manières élégantes en vigueur dans les échelons supérieurs de la société européenne, et l'éducation a été reçue non seulement dans les académies princières de Iași et de Bucarest, mais aussi dans les universités les plus prestigieuses d'Europe occidentale.

En matière de musique, ces changements de mentalité et de comportement se traduisent par la présence, temporaire ou permanente, de musiciens étrangers dans les cours princières des boyards de Valachie et de Moldavie, notamment après l'année de la révolution balkanique (1821). Arrivés pour la grande majorité de l'Empire des Habsbourg, ces musiciens jouaient soit dans des orchestres et des compagnies itinérantes de théâtre et d'opéra, soit étaient chanteurs et instrumentistes solistes, soit enseignaient le piano, instrument très en vogue parmi la bourgeoisie et les descendants des élites locales.

Parallèlement à cette infusion de sons d'Europe occidentale, les musiques militaires ottomanes, en tant qu'ensemble officiel du palais, ont continué à jouer un rôle cérémoniel pour les princes roumains, jusqu'à leur suppression, probablement en 1830, lors de la création de l'armée moderne.

C'est cette grande transformation que Nicolas Gheorghita présente dans ce travail remarquable mettant en lumière cette bascule entre influences orientales et occidentales au gré de l'Histoire culturelle.

Patrick Péronnet, 12.08.2022

L'auteur

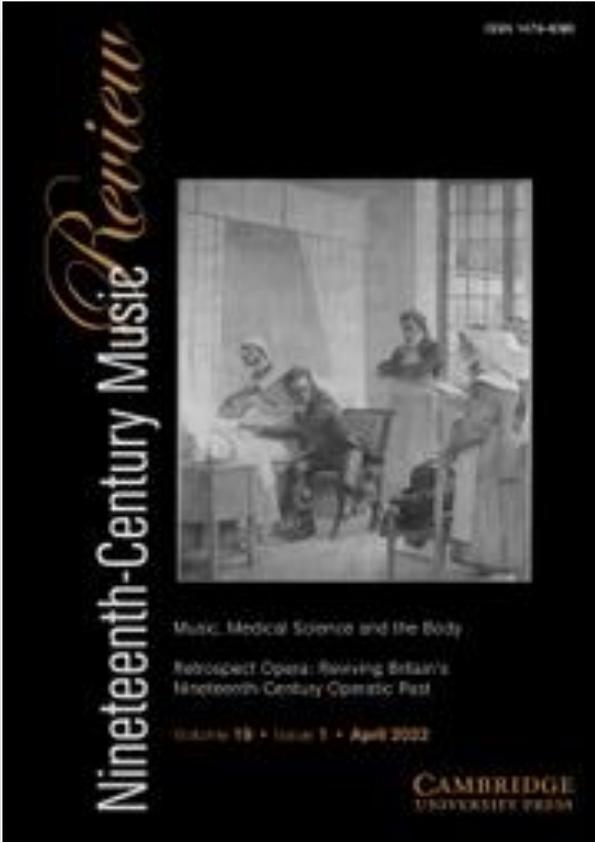
Nicolae Gheorghîță (Nicolas Gheorghita en écriture latine) est professeur de paléographie musicale byzantine, de stylistique musicale et de théories de l'interprétation du chant byzantin à l'Université nationale de musique de Bucarest, ainsi que chef d'orchestre et interprète du chœur *Psalmodia*. Il est diplômé de la même institution et a suivi des études supérieures en Grèce (Athènes et Thessalonique). Il a été récipiendaire de bourses de recherche des universités de Cambridge (Royaume-Uni), Saint-Pétersbourg et Venise. Nicolae Gheorghîță a également suivi deux programmes post-doctoraux, au New Europe College et à l'Institut musical d'études doctorales avancées de Bucarest. Il est membre de l'Union des compositeurs et musicologues roumains depuis 2001 et a remporté deux fois le prix de la prestigieuse institution. Il est également l'auteur de *Muzicile militare românești în secolul XX* [Musique militaire roumaine au XXe siècle], que nous nous engageons à présenter ultérieurement.



Nicolae Gheorghiuță

Résumé

L'abandon au début du XIXe siècle des musiques militaires ottomanes (mehterhâne et tabl-khâne) qui avaient fourni de la musique de cérémonie aux princes roumains, et l'établissement de musiques militaires de style occidental dans l'armée nouvellement formée, ont provoqué un changement radical dans le paradigme culturel qui devait avoir un effet sur tout le spectre de la vie musicale dans les capitales des provinces roumaines de Valachie et de Moldavie. Ce changement s'est produit à deux niveaux : d'une part, les musiciens et le répertoire courant dans les salons nobles ont été importés d'Occident, et, d'autre part, un élément ethnique indigène a été activé dans une série d'œuvres et d'orchestrations basées sur des thèmes folkloriques. La présente étude examine l'émergence le développement et l'organisation des musiques militaires modernes dans les Principautés de Valachie et de Moldavie dans le contexte des pratiques musicales indigènes et la transition de la société roumaine d'une mentalité orientale à une vision et un comportement spécifiques à l'Europe occidentale, en la période du XIXe siècle à la Guerre d'Indépendance (1877).





8)

France

Collectif

Musiques - Images – Instruments. Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau

Ouvrage collectif sous la direction d'Yves Balmer, d'Alban Framboisier, de Fabien Guilloux et de Catherine Massip, Turnhout (Belgique), Brepols, 2020, 645 p.

Présentation

La tradition académique et universitaire du *liber amicorum* (livre d'amis) ou *Festschrift* (recueil de textes offerts par différents chercheurs à un professeur et traitant de son champ de recherche) est des plus heureuses. Le livre d'hommage que nous présentons ici est dédié à la musicologue et historienne de l'art Florence Gétreau. Née en 1951, sa formation musicale se double d'une formation académique.

Formée à l'Université de Paris-Sorbonne par Jacques Thuillier en histoire de l'art, par Georges Henri Rivière en muséologie générale contemporaine et au Conservatoire de Paris par Geneviève Thibault de Chambure en organologie, elle obtient une maîtrise d'histoire de l'art en 1976 consacrée au *Catalogue raisonné des peintures et dessins de l'École française du Musée Jacquemart-André*. Sa thèse de doctorat (Paris-Sorbonne, 1991, publiée en 1996 par les éditions Klincksieck et la Réunion des musées nationaux sous le titre *Aux origines du musée de la Musique : les collections du Musée Instrumental du Conservatoire de Paris. 1793-1993*) a été consacrée aux collections instrumentales du Conservatoire de Paris, dans une perspective qui tient de la musicologie, de l'histoire du goût et de l'histoire des institutions. Sa thèse d'Habilitation à diriger des recherches (Tours, Université François-Rabelais, 2006) a été consacrée à *L'Histoire des instruments et les représentations de la musique en France. Une mise en perspective disciplinaire dans le contexte international*. Ses travaux portent sur l'organologie (évolution des instruments de musique, facture instrumentale, techniques et déontologie de la restauration), sur l'histoire des collections d'instruments, sur l'histoire sociale de la musique et sur l'iconographie musicale.

Elle est d'abord adjointe au conservateur du Musée Instrumental du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris (1973-1979) puis conservateur du patrimoine dans la même institution (1979-1993). Chef de projet du musée de la Musique à l'Établissement public du parc et de la grande halle de la Villette (1978-1992), elle est ensuite conservateur du patrimoine au Musée national des Arts et Traditions populaires, chargée du département de la Musique et de la Parole (1994-2003). Directeur de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (2004-2013), elle est nommée directrice de recherche au CNRS en 2005. Elle est directrice de recherche émérite au CNRS depuis 2016 à l'Institut de recherche en musicologie (IReMus : CNRS - Université Paris Sorbonne - BnF - Ministère de la Culture). Sa carrière de chercheuse, d'enseignante et de responsable patrimoniale a été récompensée en 2002 par le Curt Sachs Award de l'American Musical Instrument Society (AMIS).



Florence Gétreau

Le présent ouvrage ne contient pas moins de quarante textes répartis sur les trois domaines (musique-images-instruments) qui correspondent et résument si bien les riches apports de Florence Gétreau à la musicologie contemporaine.

Pour nos centres d'intérêt, signalons quatre articles qui touchent le monde des instruments à vent :

- « Les méthodes de serpent en France. Reflets du parcours d'un instrument aux multiples facettes » (Cécile Davy-Rigaux, Volny Hostiou et Benny Sluchin)
- « The Clarinet in French Instructional Materials, 1753-1900 » (Albert R. Rice)
- « The French Trombone's Conquest of Britain » (Arnold Myers)
- « Échos dans la presse des auditions des nouveaux instruments d'Adolphe Sax à Bruxelles au cours de l'été 1864 » (Henri Vanhulst)

Chacune de ces communications mérite de trouver une place dans la Bibliographie Afeev et nous tenterons de pouvoir présenter ces travaux ultérieurement.

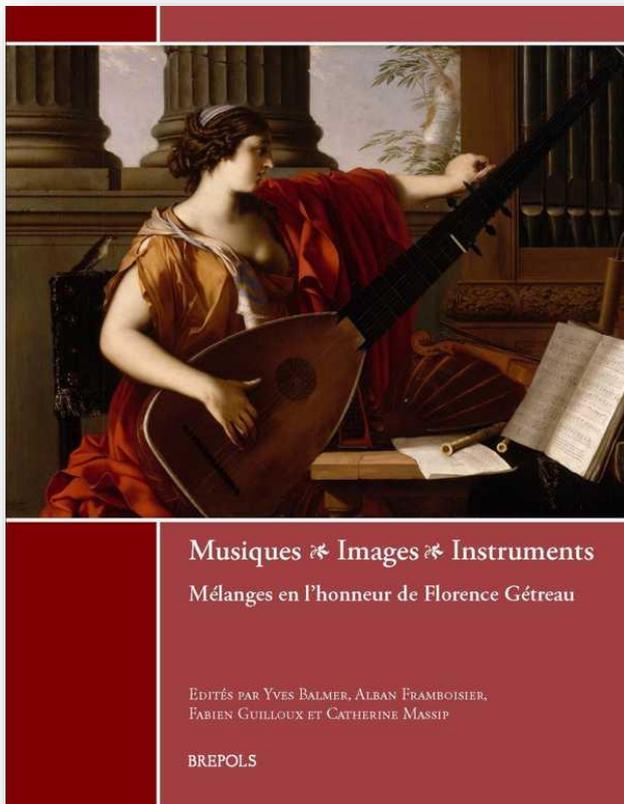
En attendant, il nous est agréable de nous associer à cet hommage et de recommander la lecture d'un (très) beau livre évocateur du travail de Florence Gétreau, *Voir la musique* (Citadelles & Mazenod, Référence: 9782850887192, 1 vol. (415 p.) ; avec de très nombreuses illustrations en couleur ; 33 x 29 cm - Paris – 2017).

Patrick Péronnet, 13.08.2022

Résumé

L'œuvre scientifique de Florence Gétreau a profondément renouvelé les domaines de l'iconographie musicale et de l'organologie, de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Les contributions réunies dans ce volume illustrent l'étendue de son rayonnement international.

Florence Gétreau a profondément marqué et renouvelé les domaines auxquels elle a consacré son œuvre scientifique : l'organologie (évolution des instruments de musique, facture instrumentale, techniques et déontologie de la restauration), l'iconographie musicale, l'histoire des collections d'instruments et l'histoire sociale de la musique. Ce volume de mélanges, réunissant plus d'une quarantaine de contributions de ses collègues et amis, illustre l'importance de ses travaux, la diversité de ses champs de recherche, ainsi que l'ampleur de son rayonnement et de sa reconnaissance internationale.





9)

France

RAFFIN Fabrice

La France en fanfare, histoire d'une réappropriation culturelle

The Conversation, 4 Mai 2017

Consultable sur :

<https://theconversation.com/la-france-en-fanfare-histoire-dune-reappropriation-culturelle-76820>

Présentation

Une fois n'est pas coutume, mais notre attention a été attirée par cet article signé Fabrice Raffin et publié en 2017 dans un média original. *The Conversation* est un média indépendant en ligne et sans but lucratif, qui propose du contenu provenant de la communauté universitaire. Depuis le lancement du premier site australien en mars 2011, huit versions sont apparues dont une version française.

Cette chronique de Fabrice Raffin fait honneur aux « fanfares de rue » ce qui explique sa présence dans ce média. En effet, cette chronique présente les pratiques culturelles contemporaines de la majorité des Français, celles qui existent le plus souvent en dehors de toute institution publique, une culture à zéro subvention, « marginalité d'une majorité » comme l'écrivait Michel de Certeau. La chronique sur les « fanfares » prend place dans un débat plus politique, culturel et sociétal et l'argumentaire de Fabrice Raffin mérite notre attention. Nous nous permettons de le citer.

« Dans le rejet actuel du politique, tel qu'il apparaît aux dernières élections dans les votes extrémistes ou l'abstention, les classes « populaires » expriment un sentiment de domination et d'impuissance qui concerne aussi les politiques culturelles. Ceux que l'on appelle les « acteurs

culturels » ont l'impression de représenter l'intérêt culturel des populations, ce qui n'est pas le cas.

En réalité, les pratiques culturelles prises en compte par les politiques publiques de la culture sont principalement portées par ceux qui peuvent se faire entendre, le plus souvent les classes moyennes supérieures. Elles ont bien sûr raison de le faire, tout comme il faut affirmer ici l'intérêt d'un soutien à l'art et reconnaître la qualité du travail des « professionnels de la culture ». Cependant, bien souvent, sous couvert « d'universalisme », ces acteurs définissent eux-mêmes une « bonne culture » qui est en fait la leur. En luttant contre une forme d'élitisme culturel, ils en reconstruisent une autre, sans toujours en avoir conscience¹ ».

De fait, ces « fanfares de rue », traitées sous cet angle, ne sont pas éloignées de toutes les musiques pour ensemble à vent. Le seul contresens, nous semble-t-il, serait d'argumenter sur le fait que les « fanfares de rue » seraient *plus populaires* que les « orchestres d'harmonie » ou les « batteries-fanfares ». Nous sommes sûr, en le lisant, que Fabrice Raffin ne souhaite pas faire ce genre de distinction, de sous-groupe dans un sous-groupe, de cloisonnement funeste si évident dans l'histoire de la musique pour ensemble à vent depuis ses origines militaires du XVIIIe siècle. Fort de cette idée nous recommandons la lecture de cet article (<https://theconversation.com/les-pratiques-culturelles-populaires-bien-vivantes-mais-invisibles-68888>).

Pour en revenir à l'article sur les « fanfares de rue », Fabrice Raffin revient à leur historicité.

« Historiquement, pourtant, les fanfares sont plutôt l'archétype d'une culture imposée. Comme le décrit en détail Philippe Gumpowicz dans Les travaux d'Orphée, les orphéons et fanfares se développent au lendemain de la Révolution française, selon un projet d'exaltation, mais aussi « d'éducation du peuple », en passant par la réconciliation sous la Restauration.

Musique pour tous par tous, l'orphéon (chœur d'hommes) est le lieu de reconstruction d'une cohésion nationale. Son objectif premier est de créer une « Nation musicienne », pour « faire en sorte que ces bons ouvriers en blouse grise ressemblent à des enfants de chœur », nous dit Philippe Gumpowicz (sur France Culture le 25 février 2008) entre contrôle et éducation, selon un idéal mélioriste, très Saint Simonien. Gounod, Wilhem, Lesueur composent une musique au service du peuple, pour son éducation. Les morceaux du répertoire essaient ainsi vers la province et les classes populaires, jusqu'à la fin du XIXe siècle, notamment via les kiosques à musique.

Au XXe siècle, les fanfares évoluent. Leur répertoire passe de la musique savante à la musique chantante, elles s'émancipent de l'imposition élitiste, et les ouvriers des régions industrielles se les réapproprient, en réaction contre la bourgeoisie des villes. Symbole d'une culture de petites villes et villages, entre culture ouvrière et monde rural, concurrencées par de nouvelles musiques populaires dans les années 1960, diffusées en masse par le disque et la radio, les fanfares connaissent un certain déclin ».

Ce (trop) bref historique nous fait, hélas, penser à ces brèves obligatoires devant contenir les 150 mots acceptables pour résumer une idée et deux cents ans d'histoire musicale et culturelle. Baste, rien n'est grave. Bien au contraire puisque, « pour une fois », un média daigne s'intéresser aux ensembles à vent fussent-ils uniquement urbains et fanfarons. Plus important encore, il nous semble que les études de Fabrice Raffin sont proches de nos réflexions sur la culture et qu'il est heureux de s'intéresser à ses écrits.

¹ RAFFIN Fabrice, « Les pratiques culturelles populaires bien vivantes mais invisibles », consultable sur : <https://theconversation.com/les-pratiques-culturelles-populaires-bien-vivantes-mais-invisibles-68888>

L'auteur

Fabrice Raffin est Maître de Conférence à l'Université de Picardie Jules Verne et chercheur du laboratoire Habiter-Monde (EA4287). Il enseigne également à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et à l'École de Design de Nantes Atlantique. Il a soutenu en 2002 sa thèse de doctorat en Sociologie : *Les Ritournelles de la culture. De la critique sociale à la participation citoyenne. Entre mobilités et ancrages urbains : Une approche sociologique de trois initiatives culturelles privées en friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin* (Université de Toulouse).

Il est auteur de, *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation* (Éditions l'Harmattan, 2007) et co-auteur des ouvrages : *Les Fabriques : Lieux Imprévus* (Édition de l'imprimeur, 2000) et *De l'espace livre au lieu de vie - Usages et représentations des librairies indépendantes dans la ville* (Édition de la BPI, Bibliothèque Centre Pompidou, mai 2011).



Fabrice Raffin



10)

Allemagne

REMPE Martin

Cultural Brokers in Uniform: The Global Rise of Military Musicians and Their Music [Courtiers culturels en uniforme : l'essor mondial des musiciens militaires et de leur musique]

Itinerario, Volume 41 , Numéro spécial 2 : Cultural Brokers and the Making of Global Soundscapes, 1880s to 1930s , août 2017 , pp. 327 - 352

Consultable (langue anglaise) sur :

[https://kops.uni-](https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/43727/Rempe_2-7yu9ig2flr977.pdf;jsessionid=BD80E47160763846DC3FC80283B74B56?sequence=1)

[konstanz.de/bitstream/handle/123456789/43727/Rempe_2-7yu9ig2flr977.pdf;jsessionid=BD80E47160763846DC3FC80283B74B56?sequence=1](https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/43727/Rempe_2-7yu9ig2flr977.pdf;jsessionid=BD80E47160763846DC3FC80283B74B56?sequence=1)

Présentation (traduction de l'introduction de l'article)

Au printemps 1909, un débat au Reichstag allemand sur le budget de l'armée a donné lieu à un détail singulier : Eduard von Liebert, l'un des orateurs, avait entendu dire que des Noirs servaient dans des groupes militaires de l'armée allemande, l'un d'eux étant même chef de musique : "Si cela s'avère être vrai," s'est-il plaint "cela constituerait un acte flagrant. . . Je voudrais voir un Britannique ou un Américain subordonné à un homme de couleur - c'est impensable ! Cela se terminerait par une rébellion ou une mutinerie ».

Le chef d'orchestre dont von Liebert avait entendu parler était Gustav Sabac el Cher (1899). Gustav Sabac el Cher (1868-1934) était le fils du Nubien August Sabac, qui a été offert au prince Albert de Prusse lors de son voyage en Egypte en 1843. August a ensuite fait carrière à la cour en tant que valet responsable de l'argenterie, a participé aux guerres d'unification allemandes et épousa une femme allemande de la classe moyenne. Il a finalement obtenu la nationalité allemande peu avant sa mort en 1882. En grandissant dans un tel environnement socialement protégé, son fils Gustav a très tôt décidé de devenir musicien et, après une période d'indécision entre une formation musicale à l'école de musique et à l'armée de terre, il décide finalement d'intégrer l'Académie de musique de Berlin, et finit par devenir le chef d'orchestre du Premier régiment de grenadiers de Königsberg en 1895.

Ce n'est probablement pas une coïncidence si les plaintes de von Liebert concernant les Noirs dans l'armée allemande et la retraite anticipée de Sabac el Cher ont eu lieu la même année.

Nonobstant le fait que d'autres musiciens noirs continuaient à servir dans l'armée allemande, le départ de Sabac est un signe de la disparition continue, sinon de la dissimulation, de traditions séculaires qui façonnent la musique militaire en Europe : la dépendance à l'égard des musiciens étrangers, l'adoption d'instruments provenant d'autres parties du monde et, au moins dans une certaine mesure, l'adaptation de styles musicaux issus de différentes traditions culturelles.

En effet, au plus tard après la Première Guerre mondiale, la "germanisation" de la musique militaire et sa dissociation de toute influence culturelle étrangère étaient complètes et la musique militaire était perçue comme une question d'origine et de prestige purement nationaux.

Cet article étudie le rôle de l'armée dans la diffusion de la musique dans le monde entier au XIXe siècle. Martin Rempe soutient que cette histoire est d'abord celle de l'expansion musicale européenne et, plus précisément, allemande. Cependant, en raison précisément de ce récit fondamental de la diffusion, il est extrêmement important de garder à l'esprit la fertilisation interculturelle de la musique militaire européenne que Sabac el Cher représentait au début du siècle.

En d'autres termes, pour équilibrer cette histoire à sens unique, l'auteur examine les voies plutôt que les racines et déconstruit l'idiome musical, dans une certaine mesure, en montrant que la musique militaire occidentale elle-même, lorsqu'elle a commencé se diffuser sur le globe terrestre représentait un paysage sonore local fortement influencé par des rencontres interculturelles, principalement avec l'Empire ottoman.

Dans sa deuxième partie, l'auteur s'oppose aux histoires trop directes de diffusion en analysant l'harmonisation complexe de l'idiome de la musique militaire occidentale en Europe même.

La troisième partie met en lumière les processus de professionnalisation, d'abord en Europe, puis dans le monde entier. En utilisant les concepts analytiques établis d'adoption et d'adaptation, il met en lumière les processus d'appropriation très inégaux. Toutefois, en dépassant la discussion ancienne sur l'homogénéisation par rapport à l'hybridation, il est facile de voir des preuves des deux phénomènes dans les actions des musiciens militaires.

Quatrième et dernier point, Martin Rempe insiste sur les missions musicales très variées que les musiciens militaires accomplissent, au-delà de la simple diffusion de la musique de marche. Je soutiens que les musiciens militaires, grâce à leur formation de musiciens polyvalents, étaient des ambassadeurs musicaux bien plus polyvalents que les missionnaires ou les virtuoses itinérants de la sphère et du domaine classique. En tant que tels, ils ont eu un impact particulièrement large sur la création de paysages sonores locaux dans le monde entier. A la fin du 19^{ème} siècle, une constellation de fanfares militaires « nationales » à l'échelle mondiale avait mûri avec la colonisation ou l'influence économique et politique des alliances, et elle était alimentée par le besoin de prestige national à l'époque du grand impérialisme, ainsi que par l'intérêt commercial à l'aube de la production locale de masse.

L'auteur

Martin Rempe est historien. Il mène des recherches, enseigne et écrit sur l'histoire allemande, européenne et africaine aux 19^e et 20^e siècles. Ses recherches portent principalement sur l'histoire du travail culturel et sur l'histoire du colonialisme et de la décolonisation. Le nouveau livre de Rempe est consacré aux environnements de travail et de vie des musiciens en Allemagne et retrace les changements intervenus dans ce domaine professionnel entre 1850 et 1960. Son premier livre portait sur les mécanismes et les effets de la coopération au développement entre la Communauté économique européenne et le Sénégal. Dans cette publication, comme dans beaucoup d'autres, les perspectives transnationales et d'histoire globale sont au premier plan.

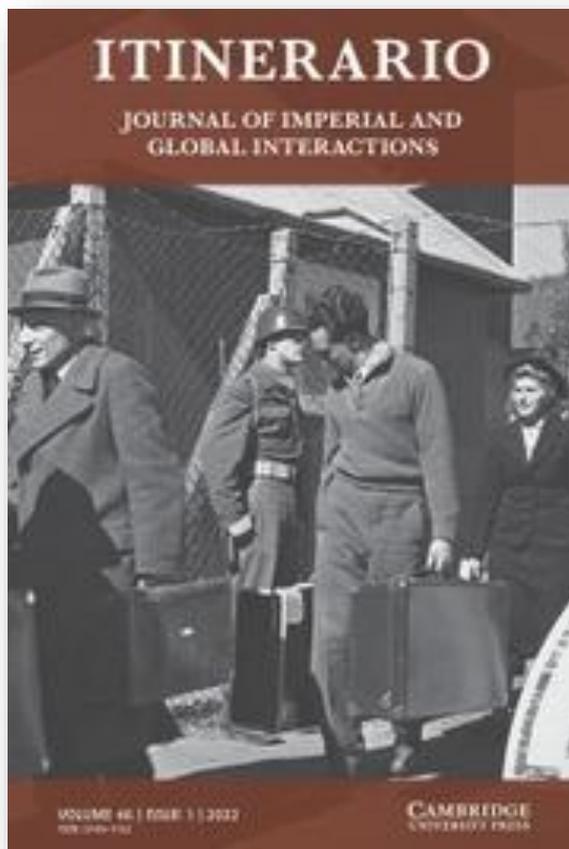
Depuis avril 2020, Martin Rempe est soutenu par le programme Heisenberg de la Deutsche Forschungsgemeinschaft. Des bourses antérieures l'ont conduit entre autres au *Deutsches Museum* de Munich et au *History Department* de l'Université Vanderbilt. Rempe a étudié l'histoire, les sciences politiques et le droit européen dans les universités de Berlin et à l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Il a obtenu son doctorat à l'université Humboldt de Berlin et a ensuite été postdoctorant au sein du groupe de recherche collectif "The Transformative Power of Europe" à l'Université libre de Berlin. En avril 2011, il a rejoint Jürgen Osterhammel en tant que collaborateur académique au sein du département d'histoire moderne et contemporaine de l'Université de Constance. Depuis 2017, Rempe enseigne en outre régulièrement à l'Université de St-Gall.



Martin Rempe

Résumé

L'article évalue le rôle de l'armée dans la diffusion et l'échange mondiaux de la musique au cours du long XIXe siècle. Il montre que, premièrement, la musique militaire occidentale et son instrumentation ont été influencées par des rencontres interculturelles, principalement avec l'Empire ottoman. Deuxièmement, je soutiens que la professionnalisation de l'éducation et la normalisation instrumentale ont été des véhicules importants pour l'essor mondial de la musique militaire au-delà de son objectif initial. Troisièmement, retracer les carrières transnationales de certains musiciens militaires allemands montrera que la concurrence en matière de prestige national, la montée de l'impérialisme et la commercialisation croissante de la vie musicale ont été des caractéristiques cruciales de la diffusion des musiciens militaires dans le monde entier, faisant d'eux des courtiers culturels. pas seulement de la musique militaire.





11)

Grèce

TRIKOUPIS Athanasios

Western Music in Hellenic Communities. Musicians and Institutions [Musique occidentale dans les communautés helléniques. Musiciens et Institutions]

National and Kapodistrian University of Athens, School of Philosophy, Faculty of Music Studies, 2015 - 442 p.

Projet de recherche mis en œuvre dans le cadre de l'Action « Soutenir les chercheurs postdoctoraux » du programme opérationnel « Éducation et formation tout au long de la vie » (Bénéficiaire de l'action : Secrétariat général à la recherche et à la technologie), et est cofinancé par le Fonds social européen (FSE) et l'État grec.

Consultable sur :

https://www.academia.edu/41986114/Western_Music_in_Hellenic_Communities_Musicians_and_Institutions

Présentation

L'ouvrage rédigé par Athanasios Trikoupis déborde très largement le cadre de nos études centrées sur les ensembles à vent. Cependant, et ce fut une découverte pour nous, la création de groupes, d'ensembles et d'orchestres en Grèce, au XIXe siècle, fut d'abord et avant tout une création militaire ou paramilitaire. Cela explique l'importance des orchestres de fanfare ou d'harmonie dans la Grèce moderne. Pour mieux comprendre encore, il faut revenir à une courte histoire de la formation de l'Etat grec entre 1832 et 1940.

Christianisée dès le IVe siècle, la Grèce occupe dans l'Empire byzantin une place essentielle par son adhésion à la religion orthodoxe. La réaction locale à l'occupation franque après la prise de Constantinople par les Croisés, en 1204, favorise la formation d'une conscience nationale.

Près de cinq siècles de domination turque au sein de l'Empire ottoman ne remettent pas en cause l'adhésion des Grecs à la religion orthodoxe. Le sentiment national se développe ; les Grecs émigrés entretiennent en Occident un soutien à la cause grecque que justifie le prestige de la Grèce antique. Lorsque le pays accède à l'indépendance en 1832, après dix ans de lutte contre le pouvoir ottoman, il n'est encore qu'un petit royaume « protégé » par l'Angleterre, la France et la Russie. Jeux d'influence des grandes puissances, guerre de Crimée, guerre russo-turque, aussi bien que révoltes internes affectent la formation de la Grèce moderne. Dans ce processus heurté, se distingue, au début du xxe siècle, la figure d'Elefthérios Venizélos, qui obtient, au terme des guerres balkaniques (1912-1913), d'importants avantages territoriaux. Issue de la guerre gréco-turque (1921-1922), la République grecque (1924-1935) sombre dans l'anarchie et la dictature, avant d'être happée par la Seconde Guerre mondiale, entre occupation italienne et allemande.

La présente monographie recense principalement les premiers professeurs européens de théorie musicale et de composition, ainsi que les premiers maîtres de chapelle européens qui sont venus en Grèce depuis son indépendance, de sa création en tant qu'Etat jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et qui étaient professeurs ou directeurs de diverses fondations musicales (sociétés philharmoniques, fanfares, harmonies, conservatoires, orchestres, etc.) ou de départements de musique de diverses institutions éducatives (écoles, orphelinats, etc.). Dans le même temps, cette monographie recense également les premiers collègues hellènes qui ont soit étudié en Europe et sont retournés en Grèce pour offrir leurs connaissances, ou bien qui ont étudié avec ces premiers professeurs européens en Grèce. Ces listes de noms sont indicatives, car la recherche continue fait apparaître de plus en plus d'éléments nouveaux qui révèlent progressivement un passé jusque-là inconnu.

Au cours de la période étudiée, le territoire hellénique a subi de nombreux changements, dus aux guerres successives qui ont eu lieu jusqu'à la consolidation de l'actuel État hellénique. Certaines communautés helléniques sont étudiées, sans pour autant faire partie de l'État hellénique, soit parce qu'elles ont fait partie pendant un certain temps du territoire hellénique soit parce que la possibilité de les incorporer finalement pas eu lieu. En outre, nous évaluons les développements ou changements importants dans certaines des communautés helléniques à l'étranger, comme par exemple l'harmonisation à quatre voix du chant byzantin. Etant donné que les études existantes jusqu'à présent se rapportent généralement à la

présentation de l'œuvre d'individus spécifiques ou l'enregistrement d'un travail effectué dans une zone spécifique du territoire hellénique, cet effort s'est concentré sur la diffusion de l'histoire du chant byzantin.

La chronologie poussant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale a été choisie principalement pour montrer la rupture créée et les effets néfastes induits par celle-ci, même dans l'activité artistique. Malheureusement, les Italiens et les Allemands qui, comme le prouve cette étude, ont largement contribué à la diffusion et à la consolidation de la tradition musicale européenne à l'État hellénique nouvellement établi pendant le premier siècle de son existence, ont détruit en un rien de temps la plus grande partie de ce qu'ils avaient créé au prix de grands efforts et d'une longue lutte.

La première fanfare militaire, depuis la création de l'État hellénique, fut mise en place à Nauplie, en 1825, par Ernst Mangel (1800-1887) sous la direction du colonel français Charles Nicolas Fabvier (1782 - 1855). Elle était composée principalement d'Européens, dont certains étaient des musiciens professionnels. A l'arrivée du roi Otto von Wittelsbach (1815 - 1867) en Grèce, une fanfare militaire fut créée en 1833, sous la direction de Franziskus Seiller (1801 - 1871). Les maîtres de musique étaient alors les Bavares Friedrich Kappelmaier ou Kappelmeier (1812 - 1895) et Christian Welker (1820 - 1908). En outre, les chefs d'orchestre du Corps de la Musique Militaire Hellénique étaient Johannes Chredel ou Hredel (1819 - 1868) et Georg Gaidemberger (1826 - 1894) qui, en 1890, a été nommé professeur de musique à l'Académie militaire.

Jusqu'en 1887, onze fanfares militaires, au total, ont été créées. Avec la faillite de 1893, le Premier ministre Charilaos Trikoupis a aboli toutes les musiques militaires, à l'exception de celle d'Athènes. En 1911, une autre fanfare militaire a été créée à Larissa. Après la guerre de 1912-1913, il y avait une fanfare militaire à Athènes, une pour chaque corps militaire et une en Crète. En 1923, il y avait une fanfare militaire à Athènes, une pour chaque corps militaire, une en Crète, une à Ioannina et une à Mytilène. En 1927, le Premier Corps Militaire a organisé des fanfares militaires dans chaque Régiment. Pour compléter les effectifs de ces nouveaux corps de musique, tous les diplômés en musique des orphelinats de Chatzikonstas à Athènes, Zanneio au Pirée et du Proche-Orient à Athènes et à Syros, ainsi que tous les membres des fanfares d'amateurs d'Athènes, du Pirée, de Syros, de Thèbes, de Chalkida et d'autres organisations musicales de la région d'Athènes, ont été invités à s'engager comme volontaires. Pendant la guerre helléno-italienne, 20 fanfares militaires ont été créées. En 1947, dès que l'occupation allemande et l'invasion fut repoussée et la guerre civile terminée, trois fanfares militaires de corps d'armée et huit fanfares militaires de divisions et de régiments militaires furent maintenues en activité.

Si nous arrêtons là cette présentation, ce n'est pas par manque de matière, bien au contraire. Les 442 pages de cet ouvrage contiennent une histoire particulièrement intéressante bien loin de l'image d'Anthony Queen dansant le sirtaki sur la plage de Stávros, avec l'entêtante musique de Míkis Theodorákis. Pour qui cherche à comprendre les interférences transnationales des musiques du monde, la Grèce est un extraordinaire laboratoire d'étude.

Patrick Péronnet, 13.08.2022

L'auteur

Athanasios Trikoupis est professeur agrégé de musique à l'Université de Ioannina. Il est titulaire d'un doctorat en musicologie de l'Université Aristote de Thessalonique. Il a enseigné à l'Université Démocrite de Thrace, à l'Université Aristote et à l'Université de Macédoine. Il est l'auteur du livre *Western Music in Hellenic Communities. Musiciens et institutions* (Université d'Athènes, 2015). Ses intérêts de recherche se concentrent actuellement sur l'étude de la musique savante hellénique et de la musique d'avant-garde aux 20e et 21e siècles.

Il est également ingénieur mécanique (Université Technique Nationale d'Athènes), compositeur (MA, Université de Musique de Graz), chef d'orchestre et pianiste (Conservatoire Européen de Musique de Paris) se concentrant sur l'héritage musical hellénique méconnu, membre de la Société Internationale de Musicologie, de la Société allemande de musicologie (GfM), Société hellénique de musicologie, président de l'Association des professeurs de musique de Macédoine orientale - Thrace et membre du conseil d'administration du Centre thrace - Société d'études thraces.



Athanasios Trikoupis



HELLENIC REPUBLIC
National and Kapodistrian
University of Athens

Athanasios Trikoupis

**Western Music
in Hellenic Communities.
Musicians and Institutions**



ATHENS 2015



12)

Bosnie Herzégovine

PENNANEN Risto Pekka

Tattoos, Neo-Traditions and Entertainment: The Roles of Military Bands in Habsburg Bosnia and Herzegovina (1878-1918) [Parades, politique coloniale et divertissement : le rôle des fanfares militaires dans la Bosnie-Herzégovine des Habsbourg (1878-1918)]

in *Militarmusik im Diskurs*, Band 6, Bonn, 2011.

ISBN: 978-3-00-034943-0

Consultable (langue anglaise) sur :

https://www.academia.edu/6262157/Tattoos_Colonial_Policies_and_Entertainment_The_Roles_of_Military_Bands_in_Habsburg_Bosnia_and_Herzegovina_1878_1918_

Présentation-résumé

Le projet de recherche actuel de Risto Pekka Pennanen porte sur les aspects ignorés des politiques coloniales et de la culture musicale pendant la période de domination austro-hongroise (1878-1918) en Bosnie-Herzégovine : discours colonial sur la musique et le paysage sonore, traditions inventées, son et musique dans les politiques coloniales, le contrôle et la discipline exercés par la bureaucratie sur le paysage sonore et la musique et ses interprètes, l'orientalisme musical et la musique ottomane, le professionnalisme musical, la musique de rue, la musique folklorique urbanisée, la musique populaire d'Europe centrale des colonisateurs et

le rôle des femmes et des minorités ethniques dans la professionnalisation musicale. Cette recherche couvre toutes les formes de musique dont les interprètes étaient des professionnels agréés par le gouvernement provincial colonial, c'est-à-dire la musique classique, militaire et populaire occidentale, la musique populaire ottomane et la musique folklorique et populaire des Balkans.

Cette recherche combine des éléments de la recherche historique, de l'(ethno)musicologie, des études postcoloniales, sonores et de genre et utilise les méthodes de critique des sources historiques et d'analyse du discours et de la musique. Les sources les plus importantes pour la recherche sont les documents d'archives produits par l'administration austro-hongroise, à savoir les demandes de licences musicales, les licences musicales elles-mêmes, les plaintes adressées aux autorités, les rapports de police et les journaux concernant le son et la musique. D'autres sources importantes sont les partitions, les partitions manuscrites et les disques 78 tours.

La présente étude analyse le système austro-hongrois de contrôle du son et de la musique et son utilisation sous la domination coloniale en Bosnie. La question clé ici est la légitimité. D'un côté, l'administration austro-hongroise tente de construire sa propre légitimité locale à travers la musique interprétée par les formations musicales militaires en particulier et les traditions nouvellement inventées mais, de l'autre, l'opposition anti-Habsbourg défie l'autorité des Habsbourg, par exemple en utilisant la musique comme élément de résistance nationale. Fait intéressant, les deux camps ont utilisé la musique ottomane et orientaliste pour atteindre leurs objectifs. L'étude met également en lumière les stratégies de contournement des mécanismes de contrôle par les musiciens et autres acteurs du business musical. Dans l'ensemble, les résultats de la recherche peuvent être généralisés pour couvrir la situation simultanée dans l'Empire des Habsbourg, les Balkans et l'Europe de l'Est.

Les musicologues bosniaques ont généralement manifesté peu d'intérêt pour les divers usages, rôles et fonctions des orchestres militaires austro-hongrois dans la Bosnie-Herzégovine des Habsbourg ; en raison de leurs liens étroits avec le colonialisme habsbourgeois, une grande partie de la contribution des orchestres militaires à la culture musicale en Bosnie se situe en dehors des canons bosniaques de l'« Histoire de la musique nationale ». Dans une certaine mesure, ce rejet post-colonial des orchestres militaires est compréhensible : apparemment, aucun soldat bosniaque n'a reçu une formation de musicien militaire, car même les musiciens des régiments d'infanterie bosnio-herzégoviniens, qui étaient stationnés à l'extérieur de la Bosnie, dans l'Empire, n'étaient pas des musiciens bosniaque.

Il y eut cependant une véritable tentative de propagande par les musiques de plein air. Les fêtes impériales et les processions religieuses se font aux sons des musiques militaires et ces dernières n'hésitent pas à interpréter des répertoires qui associent les grandes partitions viennoises de Julius Fucik et Franz Lehar et les productions locales orientalisantes avec des séries de marches inspirées des traditions folkloristes. Ce métissage démontré fait une grande part de l'intérêt de cette étude.

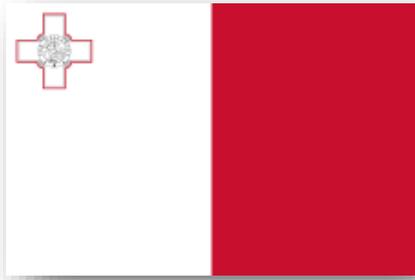
Patrick Péronnet, 13.08.2022

L'auteur

Risto Pekka Pennanen est un chercheur finlandais dont les spécialités incluent l'histoire idéologique et sociale de la musique, l'histoire de la musique de restaurant et de l'industrie du disque, la musicalité professionnelle des femmes, la recherche sur les instruments de musique et les paysages sonores historiques, en particulier dans les Balkans et en Autriche-Hongrie. Docteur en philosophie de l'Université de Tampere (Finlande), il est chercheur associé à l'Université des Arts de Finlande. Il a publié plus de 50 articles de recherche et prépare une monographie résumant son précédent projet de recherche *Musique, musiciens, paysage sonore et politiques coloniales à Habsbourg en Bosnie-Herzégovine, 1878–1918*.



Risto Pekka Pennanen



13)

Malte

IACOVAZZI Giovanna

Un bruit pieux. La musique des bandas à la fête de Santa Maria Mater Gratiae à Zabbar (Malte)

Thèse de doctorat en musique et musicologie, soutenue le 10 juillet 2009 à l'Université Paris-IV Sorbonne. Directeur de thèse: François Picard. 1 volume (401 pages), 43 photos, 2 CD.

Présentation par Luc Charles-Dominique

Zabbar, au Nord-Est de Malte, est l'un des plus gros villages de l'île, une vraie petite ville qui a pourtant conservé, comme le précise Giovanna Iacovazzi, son « âme d'ancien village », ce qui « transparait lors de la fête patronale, quand la communauté villageoise renaît et se réunit autour de la préparation [de la fête] et de la Sainte », en l'occurrence Maria Mater Gratiae de Zabbar. Cette fête a lieu tous les ans, le premier dimanche qui suit le 8 septembre ; elle dure plusieurs jours. Elle constitue un moment fort de cohésion communautaire, même si, à Zabbar, deux bandas ayant en charge l'animation complète de la fête, affichent ostensiblement leur rivalité, qui n'est, bien sûr, pas que musicale, mais aussi sociale et territoriale. En ce sens, Zabbar n'est pas une exception : de nombreux villages maltais possèdent plus d'une banda (parfois deux, trois ou quatre). Chacune a son saint protecteur, sa fête et ses propres supporters, et son *kazin*, sorte de siège social de la banda et lieu affirmé de la sociabilité villageoise. À Zabbar coexistent aujourd'hui deux bandas rivales, la banda Maria Mater Gratiae, identifiée notamment par le costume bleu de ses membres, et la banda San Mikiel, qui se distingue par le costume vert de ses musiciens. Cette dernière, issue d'une dissidence ancienne, a en principe sa fête propre (celle de San Mikiel, que personne ne célèbre vraiment à Zabbar, quinze jours après celle de Maria Mater Gratiae), mais revendique en fait sa fidélité à la sainte patronne de Zabbar, ce qui génère la *pika*, c'est-à-dire une forte rivalité entre ces bandes musicales. C'est tout cela à la fois, les formes locales de cette dévotion votive, la sociabilité villageoise structurée autour de ses bandas, l'espace villageois redistribué autour de la pratique musicale (du *kazin* au

territoire villageois investi par les musiciens), mais aussi l'expression des identités rivales (les « Bleus » contre les « Verts »), notamment à travers une certaine idée de l'efficacité sonore - en tant qu'expression de la violence - présente dans la notion de *briju*, brio musical, que cet ouvrage tente de restituer et d'analyser.

Giovanna Iacovazzi commence par présenter la physionomie de la banda maltaise, sa structure orchestrale et ses répertoires, non sans avoir au préalable tenté de situer cet ensemble instrumental au sein de la typologie complexe et abondante des « sociétés musicales ». Au-delà, c'est tout le fonctionnement de ce type d'ensembles qui est finement étudié : le statut des musiciens, leur apprentissage, etc. J'ai retrouvé ici avec beaucoup d'intérêt la plupart des composantes du corporatisme ménétrier qu'une partie de l'Europe, notamment la France, a connu dans les siècles passés : échelle communale de l'activité de ces orchestres ; similitude dans la durée de l'apprentissage (quatre années en moyenne chez les ménétriers historiques en France, quatre ans dans les bandas maltaises) ; identité du mode d'administration (les responsables des bandas sont élus pour un an, comme les anciens chefs des corporations ménétrières) ; établissement de règlements visant à moraliser la pratique musicale des bandas comme ont pu le faire dans le passé les ménétriers (et les artisans des corporations en général) ; patronages votifs de ces sociétés musicales ; jusqu'à l'entraide mutuelle, survivance du système confraternel.

Viennent ensuite les trois chapitres qui constituent le cœur de l'ouvrage, dans lesquels Giovanna Iacovazzi dévoile son ethnographie musicale en même temps qu'elle livre un certain nombre de clés permettant de la théoriser. Partie passionnante, de haute portée ethnologique, sociologique, anthropologique. Car ces bandas ont une fonction emblématique importante, à la fois religieuse et sociale ; elles structurent la sociabilité villageoise, l'« espace vécu », elles exacerbent le sentiment identitaire à travers la surenchère permanente entre formations et groupes sociaux rivaux, elles instaurent toute une économie de l'échange et fondent une mémoire particulière, celle des interprètes, des compositeurs et des répertoires, mémoire à la fois réactivée et alimentée par des apports nouveaux.

Parmi les axes d'étude et les outils d'analyse, figure l'anthropologie de la notion capitale de territoire, territoire ici revendiqué et accaparé à partir d'un partage de l'espace villageois, mais aussi territoire de la fête, espace métamorphosé, travesti, hiérarchisé, à l'image de l'espace urbain européen de l'Ancien Régime lors des grandes processions politiques ou religieuses. Peut-être serait-ce là une piste à creuser que de réfléchir à des parallèles possibles entre ces façades embellies, ces illuminations, ces guirlandes, ces bannières, ces inscriptions diverses de la fête maltaise actuelle avec les arcs de triomphe, devises, illuminations, fontaines de vin, constructions éphémères emblématiques de toutes sortes qui jalonnaient les grands parcours processionnels urbains européens de la Renaissance à la fin de l'Ancien Régime, selon une progression parfaitement codifiée, avec autant de haltes symboliques (« stations » ?).

Une autre thème qui m'a particulièrement intéressé concerne l'anthropologie du sonore, à travers l'étude symbolique du très fort volume des bandas (la notion de « bruit assourdissant » revient comme un véritable leitmotiv). Ainsi, Giovanna Iacovazzi se demande si « la musique peut servir à faire la guerre », ceci pour poser la question du volume sonore dans l'étude des rivalités des deux bandas de Zabbar. Cette question est tout à fait judicieuse : le mot « bruit », en ancien français, possède une polysémie particulière, tout comme le mot « noise » : en effet, on y trouve, entre autres, la notion de querelle (Charles-Dominique 2008). Par ailleurs, au-delà de l'idée guerrière (on parle de la « violence » d'un son très fort), toute l'emblématique politique est bâtie sur la notion de bruit (l'un des sens anciens de « bruit » est la réputation, avant de devenir plus récemment la rumeur) et de fort volume sonore que procurent les instruments à

vent (d'où l'un des sens du mot « blason » qui renverrait à l'allemand « blasen » : souffler). Le son général des bandas, ensembles hautement emblématiques, est de ce point de vue très cohérent.

L'analyse musicale proposée à la fin de l'ouvrage est également intéressante car, au-delà de l'analyse du son et de sa dynamique par le biais des outils modernes informatiques, c'est un certain nombre de procédés compositionnels, visant à communiquer le sentiment de brio, que Giovanna Iacovazzi met ici en exergue, là où certains n'auraient vu qu'une composition tonale moderne sans intérêt. Un autre aspect captivant de cette ethnomusicologie maltaise est de montrer des processus compositionnels autochtones toujours à l'œuvre, signes d'une musique réellement populaire, jouissant d'une forte assise sociale, comme ont pu l'être jusqu'il y a peu les musiques des *fécós* du carnaval de Limoux, dans l'Aude, où certains viticulteurs locaux, parallèlement à des répertoires exogènes standardisés, composaient de nouvelles pièces de musique destinées à être jouées par les diverses « bandes » (nom local de ces fanfares), cela pour faire danser les participants masqués au carnaval. Au-delà d'une analyse strictement musicologique, on s'aperçoit que les enjeux identitaires et patrimoniaux constituent un niveau analytique pertinent et même indispensable de ces pratiques musicales.

Giovanna Iacovazzi appréhende ici cette réalité complexe de façon convaincante et avec une méthode irréprochable. Elle montre à quel point cette musique des bandas, dans cette société villageoise maltaise, fonctionne comme un « fait social total », le tout grâce à une « ethnomusicologie totale », qui ne considère pas la musique comme un « objet autoréférentiel » mais, au contraire, perçoit et analyse cette production sonore comme subordonnée à des rituels sociaux, religieux, politiques, à des échanges, des influences, des passés particuliers, etc. Grâce au recours à l'histoire, à l'ethnologie et à l'anthropologie religieuse, sociale, culturelle, Giovanna Iacovazzi apporte la démonstration éclatante du succès d'une analyse multidirectionnelle et interdisciplinaire dans l'étude d'un objet complexe, ce qui constitue, à mon sens, la seule bonne méthode pour l'ethnomusicologie européeniste. Giovanna Iacovazzi fait tout simplement ici de l'ethnomusicologie telle qu'on devrait toujours la pratiquer.

L'un des intérêts principaux de cet ouvrage est de proposer l'étude d'un objet musical auquel l'ethnomusicologie n'aurait pas attaché beaucoup d'attention, mais qui est pourtant prégnant dans la vie musicale populaire européenne : les sociétés musicales au premier rang desquelles figurent les fanfares et les bandas. On pourrait ainsi citer la Cobla catalane moderne, les musiques du carnaval de Limoux, les musiques languedociennes des jeux taurins, etc. Ce type de formation musicale qui n'a rien de très spécifique ni de très ancien et qui n'est menacé d'aucune disparition (et donc peut-être heureusement à l'abri des formes modernes de patrimonialisation), sonorise des événements et des rituels sociaux ancrés dans le local, produisant un fort sentiment identitaire. Les répertoires joués sont autant exogènes que de composition locale. La musique y est écrite, mais l'écrit n'est pas omniprésent... Autant de constats complexes que seule une analyse subtile peut tenter d'expliquer, sans les a priori dichotomiques qui ont pu être ceux d'une ethnomusicologie classique aujourd'hui en grande partie révolue.

Cet ouvrage, publié à Malte - ce qui est la marque d'une certaine éthique de la part de l'auteure -, magnifiquement illustré de photographies de terrain en quadrichromie, accompagné d'un disque, compte parmi les rares études européenistes portant sur autre chose qu'une « tradition » locale ou une forme particulière de revivalisme. Il constitue une étude ethnologique du fait musical, la musique dans la culture, la musique comme culture. À ce titre-là, il est exemplaire.

Luc Charles-Dominique, « Giovanna IACOVAZZI : *Un bruit pieux. Bandas, musique et fête dans un village maltais (Zabbar)* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 26 | 2013, 286-289.

L'autrice

Née en 1963 de nationalité italienne, Giovanna Iacovazzi a obtenu un 1er prix de piano et un 1er prix en Histoire de la musique au Conservatoire national supérieur de musique de Rome. Elle a soutenu un doctorat d'ethnomusicologie à l'Université Paris IV Sorbonne en 2009. Professeure responsable des Classes à horaire aménagés musique auprès du Ministère de l'Éducation nationale pour la Ville de Paris de 2000 à 2020, elle est aujourd'hui professeur de formation musicale au CRD de Paris.



Giovanna Iacovazzi

Résumé (publié aux *Cahiers d'ethnomusicologie*)

À Zabbar, un village maltais du Nord-Est, la banda Maria Mater Gratiae et la banda San Mikiel, rivales depuis leur fondation en 1883, sont intégrées dans la vie villageoise et animent la fête patronale de Santa Maria Mater Gratiae, tous les ans, le premier dimanche qui suit le 8 septembre. La musique des bandas – des marches – est une musique populaire, festive, religieuse et écrite. Elle ne joue pas seulement un rôle décoratif ou d'utilité ni de stricte nécessité sociale; elle constitue un véritable fait social total. Elle s'inscrit dans une pratique collective du quotidien et produit des sociabilités multiples, des échanges, des univers sonores, un imaginaire musical riche en mouvements.

La première partie de cette thèse, d'un caractère ethnographique, décrit le contexte musical du village, en mettant l'accent sur les bandas, leur siège – le *kazin* –, leur histoire, leur rôle dans le contexte musical maltais. Dans une deuxième partie, la musique des bandas se

révèle être au centre d'échanges – des musiciens et des partitions – et de rivalités dans l'espace du village et de l'île. Enfin, après une description de la musique dans la fête et une étude comparée qui montre l'origine même de ces formations dans la double histoire des orchestres de cuivre et d'harmonie, une dernière partie, consacrée à l'analyse musicale, a pour but de découvrir la logique de ces musiques paraliturgiques.

Cahiers d'ethnomusicologie, 22 | 2009, 312-313.



14)

Zimbabwe

MANYAME Patson

The impact of the colonial legacy on music performance, focusing on the Zimbabwe Republic Police Band [L'impact de l'héritage colonial sur la performance musicale, l'exemple de la musique de la police de la République du Zimbabwe]

Mémoire présenté à la Faculté des sciences sociales de la Midlands State University (Zimbabwe) en vue de satisfaire partiellement aux exigences du doctorat en sciences (avec spécialisation) musique et musicologie, 2016.

Consultable (langue anglaise) sur :

<http://ir.msu.ac.zw:8080/jspui/bitstream/11408/2358/1/Patson%20Manyame.pdf>

Présentation

La présence des Européens au Zimbabwe remonte à 1890, lorsqu'une équipe dirigée par Cecil John Rhodes, directeur de la British South Africa Company² (BSAC), s'est installée dans le Mashonaland puis dans le Matabeleland. Une force de la BSAP dans laquelle les Africains noirs étaient incorporés fut initiée en octobre 1896. Les policiers noirs (Mabhurakuwacha) ont été engagés comme exécuteurs des basses œuvres de leurs maîtres coloniaux. C'est à partir de

² La British South Africa Company (BSAC), créée en 1889 par Cecil Rhodes, et agréée par charte royale, a pour but la colonisation et l'exploitation économique des territoires situés au nord du Transvaal.

cette force de police que la fanfare de la British South African Police (BSAP) a été formée en 1896. La principale fonction de cette fanfare était de servir les intérêts de l'élite coloniale blanche notamment lors des fêtes du jubilé de diamant de la reine Victoria à Salisbury.

Lors de l'accession à l'indépendance en 1980, le nouveau gouvernement élu à majorité noire a hérité en grande partie du système de gouvernement colonial, dans les domaines politique, économique, social et militaire. C'est dans ce contexte que la police de la République du Zimbabwe n'a pas non plus été épargnée par l'adoption du système colonial. Les méthodes d'instruction occidentales sont restées au sein de la fanfare *Zimbabwe Republic Police Band* (ZRP). Les instruments traditionnels comme la *mbira*³, qui représentent un héritage national, ont eu du mal à pénétrer dans le répertoire des instruments de la fanfare. Malgré plus de trente ans d'existence, l'héritage colonial a continué à dominer les performances de l'orchestre de la police.

Cependant on assiste à une lente transformation et à l'abandon de l'héritage colonial non pertinent afin d'adapter la fanfare du ZRP à la musique contemporaine. C'est un fait indéniable. Certains traits hérités de la période coloniale comme la discipline, la notation musicale, l'arrangement de la musique, et la protection des droits d'auteur ont apporté un certains bienfaits aux performances de la musique du ZRP. Inversement, ils sont un facteur de diminution de la créativité, de l'art et de l'improvisation attendus dans les performances africaines. Dans certains cas, ces traits créent un carcan dans les tâches routinières de l'orchestre et renforcent la mentalité coloniale. Par conséquent, ils ont formé les principes et les valeurs de base, et l'éthique de la fanfare. L'étude a donc pour but d'identifier des stratégies qui peuvent améliorer les performances de la police dans un environnement moderne, complexe et dynamique.

La lecture du travail universitaire de Patson Manyame est instructive à plus d'un titre. Si nous suivons l'auteur sur ses apports objectifs et matériels, nous sentons très vite se développer un discours subjectif très lié à la post-colonisation. L'argumentation nous interroge en certains points. Remplacer les instruments de fanfare européens par des instruments traditionnels ne revient pas à réformer cette fanfare militaire ZRP mais à en changer sa nature. Patson Manyame s'appuie sur l'*African Renaissance theory*.

Cette théorie, fondée sur les valeurs et les normes africaines qui sont les éléments constitutifs de la vie africaine. Sa force réside dans sa capacité à s'adapter aux changements et des innovations à condition qu'ils soient initiés dans les systèmes sociaux et de valeurs de l'Africain moyen. Les Africains avaient leur système de connaissances indigène de communication, de divertissement, de crime, de déviance et de conflit. Cependant, l'arrivée du système de connaissances occidental a forcé les Africains à être apathiques quant à leurs capacités, connaissances et compétences. Il s'agit donc pour l'*African Renaissance theory* de reconquérir l'identité et les valeurs africaines. En s'emparant de cette théorie, l'Auteur nourrit l'espoir de voir se mettre en place des stratégies pour promouvoir une transformation accélérée de la performance dans la fanfare ZRP. Plus qu'une étude, ce travail se veut porteur d'une réforme détaillée. Comme tout travail de prospective, il mérite d'être suivi et de pouvoir être expertisé et évalué dans les décennies prochaines. Quoi qu'il en soit, la musique de la police du Zimbabwe (ZRP) fait partie de ces formations musicales africaines qui savent depuis longtemps entretenir une forme de particularisme, intégrant danse et chants à ses prestations. Nous

³ Le *mbira* ou « piano à pouces » est un instrument de musique composé d'un support en bois sur lequel sont fixées des lamelles métalliques de formes et tailles variées. Il est revendiqué comme « instrument traditionnel national » par le Zimbabwe.

proposons à ceux qui le souhaitent d'entendre le répertoire actuel du Zimbabwe Police Band sur :
https://www.youtube.com/watch?v=UlnHNwfG8Sc&ab_channel=ZIMMUSICCHANNEL

Patrick Péronnet, 14.08.2022

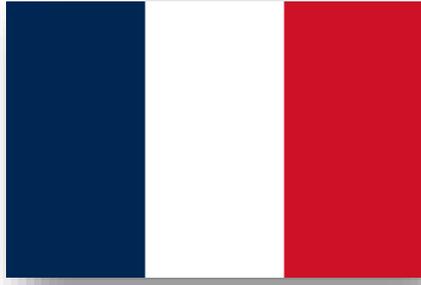
Résumé

Il est indéniable que le colonialisme a eu un impact dominant et durable sur l'Afrique et qu'il a donc continué à attirer l'attention des universitaires. L'objectif principal de la présente recherche était d'explorer l'impact de l'héritage colonial sur les performances musicales et d'utiliser l'orchestre de la police de la République du Zimbabwe (ZRP) comme étude de cas. La recherche donne un bref résumé de l'histoire de la fanfare car sa performance ne peut être ni expliquée ni comprise sans d'abord démêler le contexte historique. Le cadre théorique qui sous-tend l'étude est basé sur les théories du développement de la Modernisation et de la Renaissance africaine. Pour collecter les données, Patson Manyame a utilisé des entretiens, des questionnaires et des observations. Le chercheur a utilisé une procédure d'échantillonnage stratifié pour ajouter des limites au processus de sélection et pour appliquer le principe de l'aléatoire à l'intérieur de ces limites. Un échantillonnage raisonné a également été utilisé pour faire participer à la recherche des personnes qui sont des informateurs critiques.

Les résultats de l'étude révèlent que l'héritage colonial est toujours important dans cette musique et est utilisé pour améliorer le développement des compétences des chanteurs et des instrumentistes. D'un autre côté, les résultats ont réalisé qu'une dépendance excessive à l'égard de certains héritages coloniaux a une probabilité de créer un carcan dans la performance du groupe. L'étude recommande à la fanfare de la ZRP d'abandonner les héritages coloniaux non pertinents comme la diffusion d'appels européens lors des cérémonies de la police afin de s'adapter aux performances musicales contemporaines et aux contextes africains. La recherche a également recommandé au groupe de réorienter les méthodes d'enseignement de la musique en vigueur afin que les méthodes africaines d'apprentissage de la musique puissent faire partie du processus de formation.



Zimbabwe Police Band



15)

*France /
Centre-Val de Loire*

VANNIER Serge

Musiques et fanfares du Loiret

Communication Presse Éditions (CPE), collection
« Nos terroirs, nos racines », 2011, 128 p.

Présentation par Caroline Bozec (*La République du Centre*)

Saviez-vous que les plus anciennes harmonies loirétaines ont plus de 150 ans ? Quelques harmonies loirétaines sont nées au XIX^e siècle, souvent héritées des Musiques des sapeurs-pompiers. Un héritage qui a perduré... la plupart du temps. Le Loiret est une terre de musique où chaque cérémonie, chaque fête, festival ou carnaval est accompagnée par un ensemble de vents et de percussions. Les harmonies, un patrimoine local qui perdure sans faillir depuis des générations... et dont les plus anciennes remontent à la première moitié du XIX^e siècle. Tour d'horizon de quelques-unes des Musiques loirétaines les plus âgées.

La Chapelle-Saint-Mesmin

C'est en 1831 qu'apparaît, dans les archives, la première mention d'une troupe musicale à La Chapelle-Saint-Mesmin. Il s'agit alors d'une vingtaine d'hommes, qui forment une division des sapeurs-pompiers. De là naîtra, en 1863, une clique qui atteindra jusqu'à 30 musiciens. En 1878, cette clique se scinde en deux, au grand dam de la municipalité. D'un côté l'harmonie, considérée plutôt de gauche. De l'autre les pompiers, aux opinions beaucoup plus conservatrices. Les turpitudes de la vie politique française et les crises politiques attisent ces tensions. Pourtant, au fil du temps, l'harmonie s'impose comme partenaire des manifestations du village. Et, en 1960, elle s'enrichit de la présence à ses côtés d'une batterie-fanfare. Les uniformes de la cinquantaine de musiciens (tous amateurs) cèdent la place à des tenues plus décontractées, le jazz gagne droit de cité dans leur répertoire. Ancré dans le passé, tournée vers l'avenir..

Sandillon

Les concerts à Sandillon sont toujours très appréciés. Difficile de dater précisément les débuts de la Musique de Sandillon. Un indice : les archives de la commune indiquent l'achat d'un tambour, en 1840. Il est sûr qu'en 1856, en tout cas, les pompiers disposent de leur troupe de musique. Une fanfare qui survivra à la guerre, à l'instauration de la République... jusqu'en 1902. En octobre 1902, "les membres de la fanfare transforment leur groupe en association loi 1901", raconte Serge Vannier dans son ouvrage *Musiques et fanfares du Loiret*. Viennent ensuite les concours à Orléans, Châteaudun, Nogent-le-Rotrou... Puis, après les guerres et les prix prestigieux, "la Musique participe à un peu moins de concours mais ne se déplace pas moins à travers le pays, sans que soient pour autant négligées les manifestations locales". Cent ans après, elle vibre encore.

Orléans

La Musique municipale d'Orléans est un incontournable des cérémonies patriotiques... et bien sûr des Fêtes de Jeanne d'Arc. En 1847, c'est la "Musique du bataillon des sapeurs-pompiers" qui animait la capitale régionale. En concurrence avec la garde nationale. "Il en découlait une certaine jalousie qui entraîna diverses actions, dont le refus des pompiers de défiler lors des Fêtes de Jeanne d'Arc en 1847", raconte Serge Vannier. Ce sont, paradoxalement, la Révolution et les émeutes qui rapprochent les structures, unies par leur volonté de maintenir l'ordre. C'est Napoléon III, en 1853, qui décrète l'instauration officielle de la "Musique des pompiers d'Orléans. Dissoute en 1911, remplacée immédiatement par l'Harmonie d'Orléans en 1912, rebaptisée 21 ans plus tard Harmonie municipale, puis Musique municipale en 1966. Elle comprend aujourd'hui un orchestre d'harmonie et une batterie-fanfare, que l'on retrouve aussi bien sur les cérémonies militaires qu'en concert.

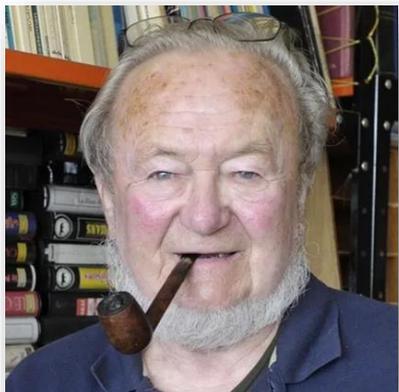
Puiseaux

Celle-là n'a pas résisté à l'épreuve du temps. Elle s'ancre pourtant dans une longue histoire, puisque la Musique des sapeurs-pompiers (puis "Fanfare de Puiseaux") est née en 1854. Guerre, invasions et changements de régime ne la touchent pas, mais elle ne résiste pas au grand âge. "En 1992, l'harmonie perd un certain nombre de ses éléments, un phénomène qui trouve sa source dans la mobilité géographique autant que dans la multiplication des loisirs nouveaux", assure Serge Vannier. C'est la fin de l'harmonie, qui laisse néanmoins un héritier de son passé : l'école de musique, qui compte aujourd'hui encore une centaine d'élèves.

Caroline Bozec, « Histoires locales », *La République du Centre*, 13 mai 2018.

L'auteur

Grand passionné d'histoire et Ligérien de toujours, Serge Vannier voyage en exerçant de nombreux métiers dont celui de journaliste. Marcheur impénitent, il parcourt, outre les bords de sa Loire natale, l'Afrique du Nord, le Canada et l'Europe. Le temps de la sagesse venue, il se consacre à l'écriture et à l'histoire locale.

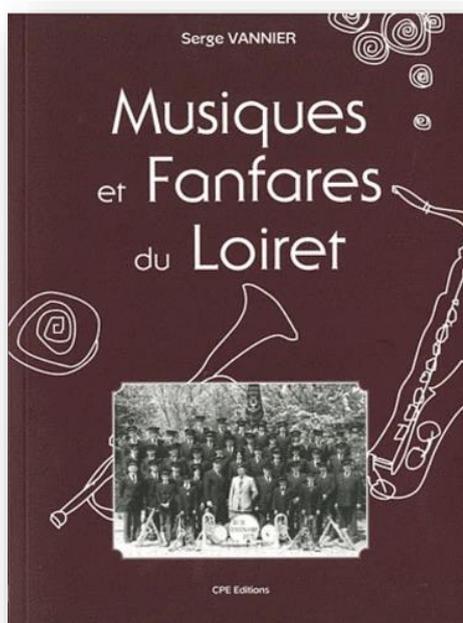


Serge Vannier

Résumé

La musique est un élément indispensable à nos manifestations festives. Depuis plus d'un siècle, dans le Loiret, des groupes interprètent pour notre plus grand plaisir des airs festifs et chansons françaises : des Tangos, des Valses et autres Cha-Cha, des Biguines, des chansons populaires... En intérieur ou en extérieur, les trompettes, saxhorns altos, trombones et autres cuivres font vivre nos fêtes populaires.

Le Loiret est particulièrement riche en fanfares, chaque chef-lieu de canton a la sienne, des associations particulièrement actives, au sein desquelles se retrouvent des musiciens d'une même famille souvent de génération en génération. L'auteur a su entretenir ses histoires familiales, grâce à des anecdotes et des photos. Un petit bout de l'histoire locale est dans ce livre.





16)

Espagne

CALERO-CARRAMOLINO Elsa

Re-education through Music : Wind Bands in Spanish Prisons during Francoism (1938-1948)

[Rééduquer par la musique : ensembles à vent dans les prisons espagnoles durant le franquisme (1936-1946)]

Kongressbericht Wadgassen (Deutschland), 2018, Band 35 Alta Musica/IGEB, 2019, p. 25-39.

Consultable (en langue anglaise) sur :
https://www.google.fr/books/edition/Kongressbericht_Wadgassen_Deutschland_20/ULjPDwAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=harmories+et+fanfares&pg=PA326&printsec=frontcover

Présentation

L'historien sait que le temps joue pour lui. L'exemple de la Guerre d'Espagne semble aujourd'hui apaisé dans la mémoire collective en dehors des frontières de l'Espagne, mais il est porteur de sens et constructeur de référents pour ceux qui vivent en démocratie. Pour l'Espagne, la situation est bien différente. Il aura fallu attendre le 24 octobre 2019 pour que le corps de Francisco Franco (1892-1975) soit retiré de la crypte de Valle de Los Caídos (« La vallée de ceux qui sont tombés ») où il avait été inhumé à sa mort, ce même monument religieux commandé par le chef (*Caudillo*) de l'État espagnol de 1939 à 1975, pour rendre hommage aux « héros et martyrs de la Croisade », désignant par ces mots les combattants nationalistes morts pendant la guerre d'Espagne (1936-1939).

Le rétablissement de la démocratie en Espagne à la fin des années 1970 n'a pas tout soldé d'un passé lourd malgré les nombreuses tentatives de réhabilitation ou de recherche d'une paix politique. À l'image du monument colossal voulu par Franco, car le Valle de los Caídos est bien plus qu'une tombe, qu'une crypte, qu'une croix monumentale, haute de 150 mètres, surplombant un monastère et une basilique au nord-ouest de Madrid. C'est le monument par excellence de la dictature franquiste. Construit en 1940, pierre après pierre, sur ordre du Caudillo, par des milliers de prisonniers politiques réduits en esclavage, il n'avait pas d'autre ambition que de sacrer la victoire du national-catholicisme sur la république espagnole.

Les lois dites « de la mémoire historique » (2007) ou celle « de la mémoire démocratique » (2021) voudraient refermer sans heurt ces plaies au nom d'une réconciliation nationale. Mais si le franquisme a imposé sa lecture de l'Histoire espagnole et de la Guerre civile pendant 38 ans (1939-1977), il n'est pas étonnant de voir un temps plus long encore (1975- 2021 = 46 ans) pour que l'historien ou le musicologue espagnol ose aborder l'envers du décor avec un regard équitable.

Récemment des études musicologiques sérieuses et documentées sortent des archives et de l'ombre pour nous éclairer sur l'usage des ensembles à vent pendant les périodes de dictature. C'est ce que montrent les premières études sur le nazisme, le régime concentrationnaire ou le fascisme italien et c'est ce que nous offre Elsa Calero-Carramolino dans cet article qui préfigure sa thèse de doctorat présentée à l'Université de Grenade. Que l'amateur d'ensemble à vent ne soit pas effrayé. Si ces derniers ont subi une forte critique pour leur rôle militaire ou paramilitaire, c'est que le second XXe siècle ne pouvait ignorer l'instrumentalisation des musiques d'harmonie et de fanfare dans des états non démocratiques. Et je ne suis pas sûr que ce ne soit qu'une histoire passée lorsque les parades militaires gigantesques sur la place Rouge à Moscou, la place Tiananmen à Beijing ou encore au Kim Il-sung's Square de Pyongyang se transforment en une lutte d'images démonstratives de puissance et de propagande.

Le travail d'Elsa Calero-Carramolino mérite toute notre attention pour sa forme comme pour son fond.

Patrick Péronnet, 14.08.2022

L'autrice

Elsa Calero-Carramolino (Madrid, 1992) est diplômée en histoire et sciences de la musique de l'Universidad Autónoma de Madrid (2014) et titulaire d'un diplôme en patrimoine musical (master interuniversitaire) proposé par l'Universidad Internacional de Andalucía, l'Universidad de Oviedo et l'Universidad de Granada (2015), où son mémoire de master a obtenu une mention honorable.

Elle est actuellement boursière pré-doctorale au département d'histoire et de sciences de la musique de l'université de Grenade où, sous la direction de Gemma Pérez Zalduondo, elle termine sa thèse de doctorat *Prácticas musicales penitenciarias del franquismo (1938-1948) : propagande, contre-propagande et clandestinité*. Ses recherches portent sur la récupération et la préservation du patrimoine musical espagnol produit dans des environnements répressifs et la musique comme objet de punition et de subversion dans les processus de détention.

Au cours de la dernière année universitaire, elle a eu l'occasion de compléter sa formation d'enseignante et de chercheuse grâce à un séjour de recherche au département de musique du Royal Holloway à Londres, où elle a été encadrée par les professeurs Erik Levi et Julie Brown.

Les avancées de ses travaux de recherche ont été publiées dans des revues nationales et internationales d'innovation scientifique pour jeunes chercheurs -Estudios Bandísticos, Quodlibet, Quadrivium, Alta Música-, ainsi que dans des ouvrages collectifs des éditeurs Fondo de Cultura Económica, Libargo, la Sociedad Española de Musicología et Routledge, entre autres. Elle intervient également régulièrement lors de conférences nationales et internationales dans le domaine de la musicologie et des études culturelles.

Depuis la musicologie, elle a essayé d'apporter une vision spécialisée à la conservation et à la promotion du patrimoine musical espagnol conservé dans diverses institutions espagnoles, avec lesquelles elle a contribué à la documentation, la gestion et la diffusion du patrimoine musical, notamment la Bibliothèque nationale d'Espagne (2013 ; 2015 ; 2016-2017), l'Université Complutense de Madrid (2015), le Conservatoire royal de musique de Madrid (2015) et l'Université de Grenade (2017).



Elsa Calero-Carramolino

Résumé

L'objectif de cet article est d'approfondir l'étude des usages de la musique comme élément de propagande dans les prisons de l'après-guerre espagnol (1939-1945). Le rôle développé par les orchestres à vent autour de la politique pénitentiaire sera également analysé dans un second temps. La vie musicale du prisonnier dans le contexte de la dictature espagnole est passée inaperçue aux yeux de la musicologie. Cependant, certains auteurs pensent que cela pourrait être un paradigme culturel dans lequel se maintiennent les différentes significations associées à la musique dans la vie civile et publique hors les murs. Pour cette raison, Elsa Calero-Carramolino propose une étude des méthodes à travers lesquelles la musique s'est articulée comme arme de répression et dispositif de contrôle de la population pénitentiaire.



17)

Allemagne

BENNEFIELD Troy

The Buchenwald Camp Band : its History, its People and its Repertoire [L'ensemble à vent du camp de Buchenwald : son histoire, ses membres et son répertoire]

Kongressbericht Wadgassen (Deutschland), 2018, Band 35 Alta Musica/IGEB, 2019, p. 25-39.

Consultable (en langue anglaise) sur :

https://www.google.fr/books/edition/Kongressbericht_Wadgassen_Deutschland_20/ULjPDwAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=harmories+et+fanfares&pg=PA326&printsec=frontcover

Présentation

Il est des noms de lieux auxquels la mémoire attache de sinistres pensées. Buchenwald est de ceux-là. Ouvert en 1937, il n'est pas conçu par le régime nazi comme un camp d'extermination, mais comme un camp de concentration. N'oublions jamais que les premières victimes du nazisme furent les Allemands. En juillet 1937, la SS fait déboiser la forêt sur l'Ettersberg près de Weimar, en plein cœur du Reich, et ériger un nouveau camp de concentration. Le camp doit servir à combattre les adversaires politiques, à persécuter les Juifs, les Sintis et les Roms, à exclure définitivement du « corps national » allemand les « étrangers à la communauté », parmi lesquels figurent les homosexuels, les SDF, les témoins de Jéhovah

et ceux qui ont des antécédents judiciaires. Très vite, Buchenwald deviendra synonyme du système des camps de concentration nazis.

Voici ce que dit le site du camps dans des pages dédiées à la vie musicale dans le système concentrationnaire nazi⁴.

« Buchenwald, l'un des camps les plus anciens et les plus grands du système concentrationnaire, détenait des dizaines de milliers de prisonniers de douzaines de nationalités au moment de sa libération par les troupes américaines le 11 avril 1945. Conçu à l'origine pour des prisonniers politiques, Buchenwald devint un vaste complexe de camps de travail avec de nombreux camps satellites et unités annexes. Le premier groupe de prisonniers arriva en juillet 1937 ; à la fin de la guerre, plus de 50.000 personnes avaient péri à Buchenwald et dans les sous-camps, victimes de la faim, de l'épuisement par le travail, des exécutions SS ou des expériences médicales. Buchenwald fut également l'un des premiers camps à renfermer des milliers d'individus arrêtés du seul fait d'être juifs : de nombreux hommes juifs arrêtés durant le pogrom « Nuit de Cristal » de 1938 y furent envoyés. Si le nom est le plus souvent associé à l'horreur, certains survivants se rappelleront également la diversité remarquable de la vie musicale.

Jorge Semprun évoque la musique des chansons de Zarah Leander que les S.S. diffusaient sur le circuit des haut-parleurs du camp, à toute occasion. La musique entraînante et martiale que l'orchestre de Buchenwald jouait matin et soir, la place d'appel, au départ et au retour des kommandos de travail. Et puis la musique clandestine par laquelle notre univers se rattachait à celui de la liberté: musique classique jouée certains soirs dans un sous-sol du magasin central, l'Effektenkammer, par un quatuor à cordes réuni autour de Maurice Hewitt, musique de jazz de l'ensemble créé par Jiří Žák.

Durant son existence, le camp renferma nombre de figures renommées du domaine du spectacle allemand, dont Jura Soyfer, Hermann Leopoldi, Fritz Löhner-Beda et Paul Morgan.

Bien que la grande majorité des détenus de Buchenwald n'ait pas assisté à beaucoup de spectacles musicaux, la vie quotidienne du camp durant ses plus de 8 années d'existence fut rythmée par des activités culturelles relativement importantes. On serait tenté ici de rapprocher cet élément étrange du fait que le camp était construit à quelques kilomètres au nord de Weimar, centre culturel de l'Allemagne et symbole de la longue tradition d'excellence littéraire et musicale du pays ».

Ce qui est peu connu, c'est la « fanfare » (band) du camps de Buchenwald. Et nous devons une brillante étude sur ce sujet à Troy Bennefield. Ses recherches récentes menées sur les compositeurs pour l'ensemble à vent victimes de l'Holocauste ont inclus l'étude des archives de l'ancien camp de Terezin, dans l'actuelle République tchèque, devenu Theresenstadt pendant la guerre. Parmi les découvertes les plus intéressantes de leurs collections figure un ensemble de partitions pour *cor basse en fa*. Bien que conservée à Terezin, cette musique provient d'un musicien de la fanfare de Buchenwald et fait partie d'une plus grande collection d'objets provenant de divers camps d'Europe. Cette découverte a conduit à une étude plus approfondie de la fanfare du camp de Buchenwald, aboutissant à une présentation lors de la 23e conférence de l'IGEB à Wadgassen, en Allemagne, sur la fanfare de Buchenwald, ses membres et son répertoire.

⁴ <https://holocaustmusic.ort.org/fr/places/camps/central-europe/buchenwald/>



La « fanfare » du camp de Buchenwald, sans date (probablement 1941-1942).

L'auteur

Percussionniste de formation, **Troy Bennefield** est aujourd'hui directeur associé de l'ensemble à vent et de l'*Athletic band* à la Washington State University depuis 2013. Dans ce rôle, il supervise tous les aspects des « orchestres sportifs », est le principal chef d'orchestre de l'orchestre symphonique et assiste le directeur des orchestres avec l'ensemble à vent symphonique et les cours de direction instrumentale. Sous sa direction, ses ensembles ont démontré une croissance à la fois en taille et en qualité de performance, le Cougar Marching Band atteignant près de 250 membres pour la première fois depuis le début des années 2000. Troy Bennefield enseigne également la théorie musicale.

Il a obtenu son doctorat en direction instrumentale ainsi qu'une maîtrise en interprétation de percussion de l'Université de l'Oklahoma et un baccalauréat en éducation musicale de l'Université de l'Alabama.

Le programme de recherche de Troy Bennefield comprend la musique et les compositeurs de l'Holocauste ainsi que l'écriture de transcriptions pour l'harmonie. En 2019, il a été sélectionné pour participer à la Provost Leadership Academy de la WSU, un programme qui forme des professeurs en début et en milieu de carrière à devenir de futurs leaders et mentors universitaires.



Troy Bennefield



18)

Italie

RAGANATO Emanuele

The Wind-Band phenomenon in Italy : A short socio-historical survey and its effect on popular musical education [Le phénomène des ensembles à vent en Italie : Une brève enquête socio-historique et son effet sur l'éducation musicale populaire]

Journal of Liberal Arts and Humanities [Journal des arts libéraux et des sciences humaines] (JLAH) vol. 1; n° 11, novembre 2020 p. 1-21

Consultable (langue anglaise) sur :

https://www.academia.edu/44669084/The_Wind_Band_phenomenon_in_Italy_A_short_socio_historical_survey_and_its_effect_on_popular_musical_education

Présentation

Nous avons eu l'occasion précédemment d'évoquer le phénomène des *bandas* en Italie (voir le texte de présentation de CATALDI Carmelo, *E la banda passò... Memorie storiche della banda musicale della città di Modica* [...Et la banda passa, Souvenirs historiques du groupe musical de la ville de Modica] dans cette même rubrique bibliographique).

Le présent travail, élaboré par Emanuele Raganato se veut porteur de sens et d'interrogation.

Parce que les ensembles à vent existent dans le monde entier, une proposition a été présentée à l'UNESCO en 2019 pour la protection des « Wind-Bands » en tant que patrimoine immatériel de l'Humanité. Il y aurait donc nécessité à s'interroger sur le passé et le présent de l'ensemble à vent pour le mettre en perspective future et ne pas l'enfermer dans un placard passéiste.

Revenant sur l'histoire propre à ce type d'ensemble, l'auteur s'interroge sur la naissance de l'orchestre d'harmonie en Italie. Son étude couvre des périodes anciennes (XIII^e – XVII^e siècle) mais s'intéresse essentiellement à l'émergence d'ensembles à vent conséquents en nombre de musiciens à la fin du XVIII^e siècle et à l'explosion du nombre de formations jusqu'à la Première Guerre mondiale.

L'un des points intéressants de l'étude est de s'intéresser au phénomène migratoire en direction des États-Unis d'Amérique. Plusieurs échanges musicaux avec l'Amérique sont documentés. On apprend, par exemple, que le président américain Thomas Jefferson (1743-1826) a invité l'orchestre d'harmonie de Catane, dirigé par Gaetano Caruso, cet orchestre devenant rapidement le deuxième orchestre d'harmonie de la marine américaine. En 1836, un autre orchestre sicilien appelé "Comet", fut le premier orchestre d'harmonie italien à « tourner » aux États-Unis. En 1859, un clarinettiste napolitain, Francesco Scala, devient le chef d'orchestre de l'orchestre d'harmonie des Marines. Autre exemple encore, le Vittoria Wind-Band (également originaire de Sicile) devint le "Sicilian Band of Chicago", toujours actif aujourd'hui.

D'autres preuves d'échanges culturels entre pays de la Méditerranée ou d'Europe sont mis en évidence. Mais le travail d'Emanuele Raganato s'intéresse particulièrement aux années de fondation du royaume d'Italie à l'époque du Risorgimento (1848-1870) et aux rôles politico-religieux que purent avoir ces *bandas* paramilitaires. Nous ne revenons pas sur l'importante réforme faite pour les ensembles à vent autour de l'œuvre d'Alessandro Vessella (1860-1929) à la fin du XIX^e siècle. Nous attirons cependant l'attention du lecteur sur un fort paragraphe (3 pages sur les 20 que compte l'article) faisant une intéressante synthèse sur l'orchestre d'harmonie, son rôle éducatif et son instrumentalisation sous le fascisme.

Incontestablement pour le cas italien, le foyer le plus actif des ensembles à vent se situe dans le sud de la péninsule. Et c'est autour de ces « terres d'harmonie » que l'auteur concentre son intérêt. Une grande part de l'article s'intéresse à ces ensembles de l'ancien Royaume de Naples dans une perspective historique et éducative offrant un riche apport à la connaissance scientifique, ce dont il faut féliciter Emanuele Raganato. Signalons encore le référencement d'une très intéressante bibliographie permettant, tout en cadrant ce sujet de lui donner des perspectives de recherche.

Nous souhaitons laisser à l'Auteur le soin de nous livrer sa conclusion.

« Grâce à un examen minutieux des publications sur les orchestres d'harmonie locaux, nous avons esquissé un cadre qui explique l'évolution du rôle social des *Bandas* de la fin du 19^{ème} siècle à nos jours. L'analyse comparative des sources montre que, dans le passé, l'ensemble à vent était le seul moyen pour les jeunes de la classe ouvrière d'apprendre à jouer d'un instrument ou de recevoir une formation musicale professionnelle. Au contraire, aujourd'hui, l'orchestre est considéré comme une institution à fonction récréative, sans but

éducatif, dédiée principalement à un public de personnes âgées, pratiquement un hobby. Contrairement à ce qui se passait dans le passé, les *Bandas* ne représentent donc plus une réponse valable en matière d'emploi pour les musiciens qui y sont engagés.

Actuellement, les *Bandas da giro* (ensembles professionnels) ne s'occupent plus de la formation des jeunes. Cette fonction n'incombe plus qu'aux associations culturelles territoriales ou, même, aux écoles publiques. Cette situation a entraîné une perte substantielle de nouvelles recrues pour le nécessaire changement de génération, tant pour les orchestres d'harmonie que pour les conservatoires de musique des Pouilles.

Les jeunes ne semblent donc plus s'intéresser ni à l'orchestre ni à sa musique. En outre, le rapport entre les familles et les *Bandas* a également changé. Dans le passé, le respect presque dévotionnel envers le Maestro amenait les jeunes à soutenir une longue période de formation, poussés par les familles, qui y voyaient une opportunité concrète d'emploi pour l'avenir de leurs enfants et de promotion sociale, que ce soit dans le domaine militaire, public ou artistique.

Aujourd'hui, donc, l'orchestre d'harmonie a pris une nouvelle morphologie qui mériterait toutefois d'être reconsidérée en tenant compte des nouvelles mutations sociales en cours (émigration de la classe moyenne, immigration, réformes sociales et système d'enseignement de la musique, etc.) pour comprendre si aujourd'hui, comme par le passé, l'orchestre d'harmonie peut encore avoir un rôle fonctionnel fondamental dans les communautés locales pour la cohésion sociale et l'éducation musicale, ou du moins imaginer des scénarios futurs pour reconsidérer ce rôle » (RAGANATO Emanuele, *The Wind-Band phenomenon in Italy*, p. 20)

Patrick Péronnet, 15.08.2022

L'auteur

Après des études au Conservatoire (saxophone, jazz, didactique), **Emanuele Reganato** a étudié, entre autres, le sociologue Riccardo Campa (à l'Université de Cracovie) et l'anthropologue Eugenio Imbriani (Lecce). Il a obtenu un doctorat en sociologie de la culture "à l'unanimité et avec distinction" à l'université Jagellon de Cracovie. Parmi les diverses collaborations figurent celles avec l'Université du Salento (2008, Projet Sud-Est). Il a enseigné dans divers Conservatoires (Lecce, Matera, Brescia) avant d'intégrer celui de Ferrara où il est actuellement en poste. En tant que musicologue et chercheur social, il a publié dans de nombreuses revues internationales (*The Galpin Society Journal*, *Orbis Idearum*, *Journal of Social Sciences*, etc.). Il est l'auteur d'ouvrages sur les bandas : *La scomparsa delle Bande musicali. Un viaggio nel mondo bandistico pugliese / La disparition des bandas. Un voyage dans le monde des orchestres des Pouilles* (Pensa Editore 2020, 153 p.) et *Le bande musicali. Storia sociale di un fenomeno globale / Des ensembles à vent. Histoire sociale d'un phénomène mondial* (Streetlib, 2018).



Emanuele Reganato

Résumé

Les ensembles à vent (bandas) sont des ensembles musicaux existant dans le monde entier, mais avec une présence traditionnelle plus forte dans certaines régions du globe. L'une de ces régions est l'Italie du Sud. Dans cette zone géographique, ce phénomène s'est développé historiquement sur deux siècles et a pris des formes aujourd'hui considérées comme traditionnelles. Historiquement, grâce aux bandas, des millions d'Italiens ont participé à des activités musicales collectives en tant que musiciens ou auditeurs et ont été formés à la musique. Les orchestres à vent, en effet, pendant la majeure partie des XIXe et XXe siècles, ont été le principal moyen de diffusion de la culture musicale en Italie et dans le monde et le seul moyen pour les jeunes de la classe ouvrière d'apprendre un instrument de musique.

Grâce à un examen attentif des publications sur les bandas locales par la méthode historiographique, Emanuele Reganato esquisse un cadre qui explique l'évolution du rôle social des ensembles à vent de la fin du 19e siècle à aujourd'hui. La conclusion est qu'aujourd'hui les bandas ont pris une nouvelle morphologie qui mériterait cependant d'être repensée, compte tenu des nouvelles mutations sociales en cours (émigration de la classe moyenne, immigration, réformes sociales etc.) et du système d'enseignement musical, pour comprendre si, comme par le passé, l'ensemble à vent peut encore avoir un rôle fonctionnel fondamental dans les communautés locales pour la cohésion sociale et l'éducation musicale, ou au moins imaginer des scénarios futurs pour reconsidérer ce rôle.



19)

Portugal

CIDADE José

As bandas de música civis em atividade no final do primeiro vinténio do século XXI [Les orchestres à vent civils portugais en activité à la fin du premier vingt-et-unième siècle]

Revista Portuguesa de Educação Musical, (146), 2020, p. 7-15.

Consultable (langue portugaise) sur :

https://www.researchgate.net/publication/348498834_As_bandas_de_musica_civis_em_atividade_no_final_do_primeiro_vinténio_do_seculo_XXI

Présentation

Nous avons eu le plaisir de rencontrer José Cidade lors de la Conférence internationale organisée par l'IGEB à Bolzano en juillet 2022. Son approche est assez originale. Pédagogue et diplômé de Sciences de l'éducation, il a pris l'orchestre d'harmonie comme sujet d'étude interrogeant ce dernier comme un « objet d'éducation non formel ».

Dans le champ des sciences de l'éducation, l'éducation non formelle dite « de deuxième génération » connaît un regain d'intérêt lié aux objectifs de développement durable (Rogers, 2019). La pratique de la musique en groupe (ou communautaire) s'appuie sur un ensemble d'activités qui impliquent la pratique active de la musique en tant qu'intervention intentionnelle en dehors des institutions formelles, mettant l'accent sur la participation des personnes (Higgins, 2012) et offrant la possibilité aux participants de "construire des expressions personnelles et communautaires de préoccupations sociales, artistiques, politiques et culturelles." (ISME, 2021, www.isme.org).

Son projet de recherche doctorale, basé sur une stratégie d'étude multiméthode (Creswell & Creswell, 2018) et multi-cas (Stake, 2006), vise à découvrir les valeurs, les perceptions et les significations éducatives et sociales associées à l'implication et à la participation dans les ensembles à vent portugais, à la fois sur les dimensions personnelles et communautaires.

Les résultats de ce projet devraient fournir un aperçu actualisé des thèmes identifiés dans la littérature, qui soulignent les effets d'une participation active à des activités musicales sur la santé physique et mentale, le bien-être, la construction de l'identité et le renforcement des compétences sociales et émotionnelles.

À l'heure où les ensembles à vent s'interrogent entre un passé rétrospectivement fécond, notamment pour la diffusion d'une musique auprès de classes sociales mixtes (petite bourgeoisie, monde agricole et ouvrier) et un avenir très incertain, le sujet d'étude de José Cidade implique le rôle de la pratique musicale collective dont les fruits paraissent évidents dans les études des sociologues Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, (voir notre présentation de leur ouvrage collectif *Les Mondes de l'harmonie* dans cette même Bibliothèque Afeev).

L'exemple amené ici par un spécialiste des Sciences de l'éducation dit tous les possibles d'une recherche décroïsonnée centrée sur un objet multiforme : l'ensemble à vent.

Patrick Péronnet, 15.08.2022

L'auteur

Diplômé en direction musicale au Conservatório Superior de Música de Gaia au Portugal en 2018 et titulaire d'un Master en enseignement de la musique (musique d'ensemble) en 2020, **José Cidade** prépare un doctorat à la Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation de l'Université de Porto, bénéficiant d'une bourse de la Fondation portugaise pour la science et la technologie (FCT).

Ses centres d'intérêt universitaire portent sur l'éducation non formelle et informelle, la citoyenneté et la participation, les rapports entre musique et communauté.

Membre de la Société Internationale pour la Recherche et la Promotion de la Musique à Vent (IGEB) et de la World Association for Symphonic Bands and Ensembles (WASBE), évaluateur de l'Agence d'Evaluation et d'Accréditation de l'Enseignement Supérieur, il est aussi membre de l'Association portugaise d'éducation musicale (APEM).

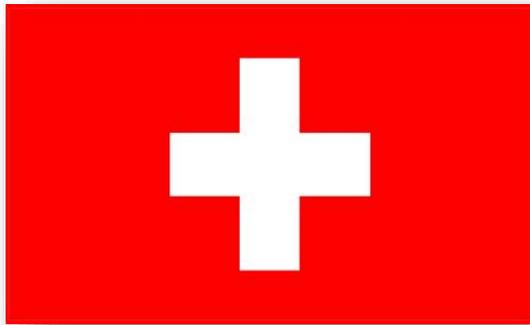


José Cidade

Résumé

Les orchestres d'harmonie portugais (dénommés "Bandas de Música Cívica" ou "Bandas Filarmónicas") ont été des vecteurs culturels dès le XVIII^e siècle. Ils ont acquis une dimension géographique et une expression pertinente au niveau de la nation portugaise après le deuxième quart du XIX^e siècle et au retour de la monarchie lusitano-brésilienne en Europe. L'étude de leur apport réel et l'impact de leur activité musicale dans la vie sociale et culturelle portugaise ont motivé, depuis la fin du XX^e siècle, l'intérêt des chercheurs pour l'étude sociologique, ethnomusicologique et/ou anthropologique de ces groupes.

Ces facteurs continuent de s'avérer cruciaux pour la création de mécanismes de soutien qui réduisent les innombrables difficultés qui caractérisent la vie quotidienne de ces institutions, contribuant ainsi de manière décisive à leur viabilité. Leur reconnaissance institutionnelle et leur prise en compte par les autorités politiques doivent aussi intégrer leur dimension éducative voire sociétale si elles veulent poursuivre sereinement leur développement.



20)

Suisse

BIBER Walter

Von der Bläsermusik zum Blasorchester.
Geschichte des Militärmusik und Blasmusik der
Schweiz [De la musique pour instruments à vent
à l'orchestre d'harmonie. Histoire de la musique
militaire et des fanfares en Suisse]

Édition Maihof, Luzern (Suisse), 1995, 369 p., ill. n1b
et couleur.

Présentation

L'histoire de la musique pour ensemble à vent en Suisse, n'a pas suscité une importante littérature, ce qui peut être étonnant au vu de la vitalité de ce mouvement. Sans doute est-ce la « faute » à l'ouvrage que nous présentons ici. Walter Biber fut, en son temps, un homme érudit et passionné. Méthodique comme sait l'être un archiviste de haute volée, il laisse un ouvrage qui fait date, bien que publié en 1995⁵.

⁵ Notons quelques monographies locales édités depuis : ROHRBACH, Michel, *Fanfares vaudoises, notes au fil du temps*, Yens-sur-Morges, Cabédita, 2003 et AUBERSON, David, *Vie et histoire de la Fanfare des Collèges de Lausanne*, Genève, Slatkine, 2012.

La Suisse est marquée par la pratique des ensembles d'instruments à vent. Cela fait aujourd'hui parti de son patrimoine génétique. L'historien de la musique sait l'influence que purent avoir les musiciens militaires suisses dès le XVI^e siècle. En France nous leur devons les formations de fifres et tambours qui s'entendent dans l'infanterie.

Le particularisme de la Suisse, ou plutôt de la Confédération helvétique repose en grande partie sur son aspect cantonal et (faut-il le rappeler) confédéral. Mieux encore, les trois langues ont façonné un esprit très particulier en Europe. Et la tradition musicale se ressent de cette répartition d'une Suisse francophone, germanophone ou italophone.

Les orchestres d'harmonie y ont toujours été en infériorité numérique. Vers 1900, 497 fanfares côtoient 182 harmonies. A l'époque certaines localités possédaient plusieurs orchestres et le prestige des grandes cités faisait monter les enchères. Les fanfares subirent la concurrence du brass-band d'inspiration britannique et si certaines formations sont toujours de vrais orchestres de fanfare, nombre d'entre-elles se présentent aujourd'hui sous forme de brass-bands. Nombre de formations se virent dotées d'un statut professionnel, les musiciens étant rémunérés soit pour les seuls services, soit mensualisés. Nous n'évoquons ici que les formations civiles. Chacun peut s'imaginer ce qu'est alors le niveau musical, avec des chefs honnêtement payés pour un travail reconnu par la communauté. Il n'est peut-être pas un hasard que nombre de (bons) chef d'orchestre d'harmonie venant de pays limitrophes (France, Allemagne, Autriche, ...) soient recrutés par des formations suisses.

Presque tous les villages, bourgades ou quartiers suisses ont leur ensemble à vent en Suisse. Harmonie ou brass band, fanfare ou fanfare mixte, les musiciens perpétuent la tradition d'un répertoire aux styles les plus divers et assurent la relève. La musique de cuivres voit le jour à la fin du 18^e siècle ; elle est à l'origine principalement militaire. Les civils ne tardent toutefois pas à s'en emparer et le nombre croissant de fanfares assurent son enracinement. Jusqu'à la grande vague de création d'écoles de musique dans les années 1960, les fanfares locales permettaient aux enfants et aux jeunes d'apprendre à jouer d'un instrument. L'Association suisse des musiques (ASM), la première association de fanfares d'Europe, a été fondée à Olten en 1862 sous le nom de Société fédérale de musique de cuivres. C'est une association de forme confédérale qui regroupe diverses associations membres et plus de 2 000 associations de musique de cuivres suisses. Elle édite son journal *Unisono* La Fête fédérale de musique, qui regroupe plus de 20 000 musiciens de toute la Suisse, a lieu tous les cinq ans.

Les formations militaires suisses suscitent un intérêt régulier de la part de l'Etat fédéral qui ne dément pas son soutien à ces formations. C'est d'autant plus rare que la Suisse fait partie de ces rares pays « neutres » au cœur de l'Europe (avec l'Autriche). Le modèle d'une armée composée par une milice appuyée par des professionnels, mais le 18 mai 2003, les Suisses approuvent par référendum le projet de réforme militaire Armée XXI destiné à réduire drastiquement la taille de l'Armée. Dès le janvier 2004, les effectifs de 524 000 hommes sont progressivement réduits à 220 000, dont 80 000 réservistes. Depuis la réforme, l'Armée suisse est composée d'un effectif en temps normal de 140 000 soldats, dont un noyau de 3 600 professionnels, la moitié d'entre eux étant instructeurs ou officiers. L'intégration de musiciens civils constitue un temps de formation musical. La réussite de l'examen d'entrée est le début d'une période riche d'un enseignements de grande qualité auprès des professionnels de la musique militaire pendant 18 semaines. Accepter les défis musicaux, répéter pour une grande variété d'engagements, donner des concerts et participer à des tattoos ou même diriger une formation font partie des perspectives offertes aux musiciens civils faisant leur période. L'instruction et la formation continue au sein des écoles de recrues ou des écoles de cadres

ouvrent bien des perspectives. Chaque année depuis 1999 le Festival d'Avenches Tattoo réunit les passionnés de musique militaire et de pouvoir échanger entre formations musicales suisses et étrangères.

Au su de ces éléments il est bien difficile de comparer les pratiques musicales françaises et suisses, mais il est honorable de reconnaître une forme de supériorité que peuvent avoir ces pratiques qui irriguent le monde des ensembles à vent amateurs suisses.

Patrick Péronnet, 16.08.2022

L'auteur

Originaire de Thalwil et ayant grandi à Zurich, **Walter Biber** (1909-2005) fut le premier archiviste de la ville de Berne de 1953 à 1975. En tant que musicologue, historien de l'art et germaniste (diplôme de Doctorat en musicologie à l'Université de Berne en 1942), il a collaboré dès 1943 aux volumes consacrés aux monuments d'art du canton de Berne.

L'activité de Walter Biber en tant qu'archiviste est à souligner. Il a préparé et accompagné le déménagement total du service des archives de la ville, lié à un nouveau classement des fonds selon un plan d'implantation dans de nouveaux locaux. C'est également sous sa direction que la bibliothèque a été réorganisée et qu'une documentation sur l'histoire de la ville a été mise en place. Biber s'est fait connaître bien au-delà de la ville grâce à ses recherches sur l'histoire de la ville de Berne et aux études qu'il a menées avec passion sur l'histoire de la musique militaire et des fanfares suisses.

Dans un geste d'une grande générosité, Walter Biber a, de son vivant, fait don de sa bibliothèque et de ses très riches archives à l'ASM. Tous ces précieux documents sont désormais réunis dans un fonds au secrétariat permanent de l'ASM à Aarau et restent à la disposition des chercheurs.

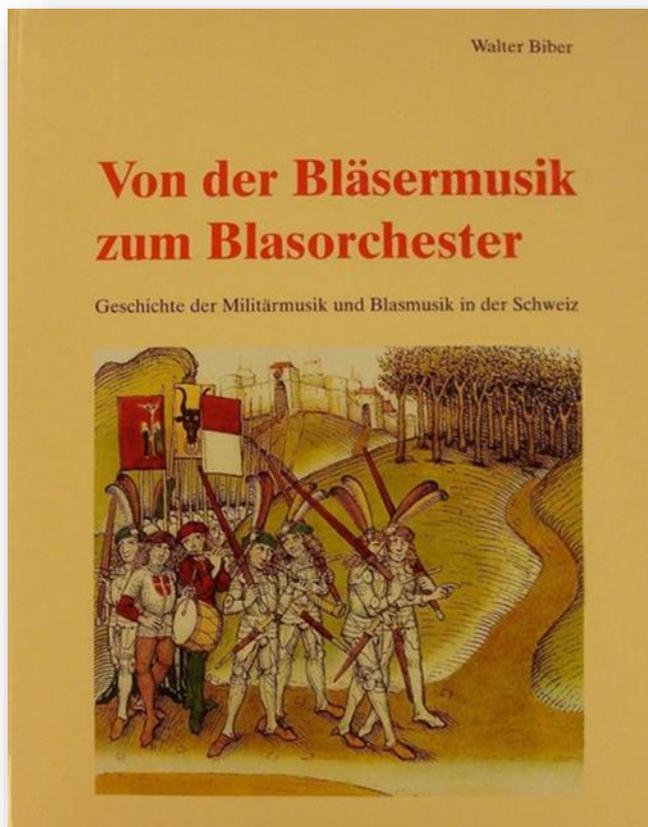


Walter Biber (1909-2005)

Résumé

De 1969 à 1977, **Walter Biber** a été inspecteur civil de la musique militaire suisse. En tant que rédacteur en chef du Schweizer Musikzeitung (1957-1981), l'auteur publie de nombreux articles sur l'histoire et la théorie de la musique à vent et de la musique militaire suisse. Walter Biber a également été membre de la commission musicale de l'Association fédérale des musiques de 1960 à 1982. De 1955 à 1975, il a été archiviste de la ville de Berne.

Walter Biber a été honoré à plusieurs reprises pour son grand engagement dans le domaine de la musique à vent. Ainsi, en 1976, membre d'honneur de l'Association fédérale des musiques suisses, il a reçu le prix de la Fondation Stephan Jäeggli. L'éminent historien de la musique militaire et des fanfares suisses a également été remarqué et reconnu à l'étranger grâce à ses publications. Le livre "Von der Bläsermusik zum Blasorchester" est l'œuvre de toute une vie du musicologue.





21)

France

ROUSSEAUX Jérôme & BUSSY Pascal

Les fanfares : de la marche à la danse

Dossier d'accompagnement de la conférence-concert en collaboration du vendredi 08 décembre 2017 avec Moon Hooch, dans le cadre des *Trans Musicales* de Rennes 2017

Consultable sur :

https://www.lestrans.com/wp-content/uploads/2020/03/2017-12-08_fanfare_marche_danse.pdf

Présentation

Nous sommes toujours très attentifs aux évolutions des ensembles à vent, fussent elles froisser nos esthétiques. La musicologie est science ouverte. Le « dossier » conçu par Jérôme Rousseaux et Pascal Bussy aurait pu, de fait, échapper à notre veille internet sur les musiques pour ensemble à vent puisque logé dans la boîte « musiques actuelles » bien connue des Conservatoires qui s'ouvrent « à d'autres publics ». Cependant, considérer que deux saxophones et un trombone associés à une rythmique (basse, guitare, batterie) forment une « fanfare » c'est forcer un peu le trait. Ce qui a retenu notre attention, c'est une interrogation sur la volonté des auteurs de vouloir retracer une histoire de ces formations nommées « fanfares » sous le prisme de l'esthétique et de la pratique défendu par les adeptes et animateurs des musiques actuelles.

Le « dossier » s'ouvre par une tentative de définition du mot « fanfare » et de son organologie ancienne. Dans les caractéristiques retenues Rousseaux et Bussy reconnaissent ce qui constitue deux caractéristiques : ce sont des formations exclusivement instrumentales et jamais amplifiées. La brève sociologie des fanfares évoquée doit beaucoup (tout ?) aux travaux

de Philippe Gumpłowicz (*Les Travaux d'Orphée*) et l'histoire des ensembles à vent, si elle est un bon résumé, n'apporte pas d'éclairage neuf.

Plus intéressantes sont les lignes dédiées au XX^e siècle, évoquant la permanence et le renouvellement des fanfares. Alors que la 3^e partie de ce « dossier » débute par les musiques « solennelles », elle nous amène en quelques lignes à présenter sur « des fanfares qui groovent ». Le résumé est vraiment... résumé, mais il ne manque pas de nous intéresser et nous oblige à nous interroger sur la nature fondamentale des ensembles à vent ou des fanfares en particulier, hier comme aujourd'hui.

Les auteurs affirment que la fanfare est source d'inspiration et pour cela, ils convoquent la musique classique et contemporaine, le jazz, le rock et la chanson. Les exemples soulignés et instrumentalisés pour donner sens à leurs propos, nous semblent relever d'une démonstration un peu forcée et surtout très marginale. Nous l'avons compris dès le départ, l'objectif des auteurs est de montrer la pertinence et la vivacité d'un mouvement capté par les musiques actuelles (ou parfois musiques traditionnelles) tout en se donnant une légitimité historique. Sous ce prisme, et sous ce prisme seulement, nous pouvons donner raison à ces derniers lorsqu'ils affirment « En cette fin de 2017, le bilan est au beau fixe pour les fanfares. Non seulement elles continuent à creuser leurs sillons sur les glorieuses traces de leurs aînées, mais en plus leur esprit se glisse dans d'autres musiques qui se revivifient ou même se créent dans le monde en constante évolution des musiques populaires d'aujourd'hui [...] Dans ce début de vingt-et-unième siècle qui se caractérise par un esprit de rencontres et d'unions libres entre les différentes familles des « musiques actuelles » [...] les fanfares ne dérogent pas à la règle. Propices à la danse – pourrait-on parler de « brass dance » ? –, toutes ces nouvelles propositions sont l'œuvre de fous du cuivre qui aiment inventer et briser les frontières de mondes musicaux qu'ils jugent trop étroits (p. 17) ».

Alors accompagnons les « fous du cuivre » et brisons les frontières des mondes musicaux...

Patrick Péronnet, 16.08.2022

Les auteurs

Auteur-compositeur-interprète sous le pseudonyme d'Ignatus, animateur d'ateliers d'écriture, **Jérôme Rousseaux** donne des conférences sur les musiques actuelles depuis plus de quinze ans. Il intervient notamment régulièrement avec Pascal Bussy pour l'Association des TransMusicales de Rennes. Il anime des formations autour du texte dans les musiques actuelles depuis 2000 à l'ENM (École Nationale de Musique de Villeurbanne) et à l'ESM de Bourgogne Franche-Comté; via des interventions ponctuelles auprès de divers conservatoires ou écoles de musique.



Jérôme

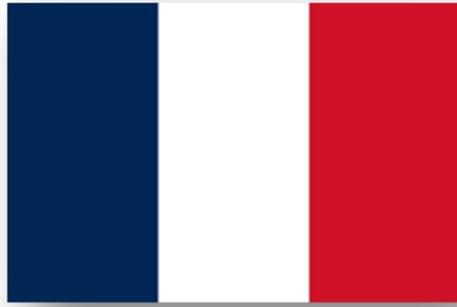
ROUSSEAU

Journaliste et auteur de plusieurs livres sur la musique (consacrés à John Coltrane, Charles Trenet, Can et Kraftwerk), **Pascal Bussy** a également fondé l'Atelier des Musiques Actuelles (l'AMA) dont le but est l'organisation de conférences sur les musiques d'aujourd'hui. L'AMA travaille régulièrement avec les Trans Musicales de Rennes, la Philharmonie de Paris et de nombreux centres culturels et médiathèques.

Après avoir travaillé chez Island et créé le département jazz de Warner qu'il a dirigé de 1993 à 2004, Pascal Bussy est depuis plus de dix ans responsable éditorial chez *harmonia mundi* où il est en charge des labels WorldVillage et JazzVillage ; parmi ses signatures d'artistes on trouve en jazz Ahmad Jamal, Sandra Nkaké, Omar Sosa, Chucho Valdés, Mulatu Astatke, Roberto Fonseca, Magma, Tony Allen, Raphaël Imbert et plus récemment Omer Avital, Pierrick Pédron, Sylvain Rifflet, Metá Metá, Macha Gharibian, Mohamed Abozekry, Leyla McCalla et Jowee Omicil.



Pascal BUSSY



22)

France

ELDIN Dominique

Une musique populaire, les orchestres d'harmonie

Mémoire, Cefedem Rhône-Alpes, promotion 2006-2009.

Consultable sur :

<http://www.cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/eldin.pdf>

Présentation

Le Mémoire que nous présentons ici est dû à un passionné de l'orchestre d'harmonie. Il est le résultat d'un travail de réflexion mené pour le Centre de formation de la musique (Cefedem) de l'ex région Rhône-Alpes entre 2006 et 2009.

Si le propos de Dominique Eldin est bien de s'ancrer dans l'histoire générale de l'ensemble à vent, nous avons particulièrement remarqué ses pages consacrées à la seconde moitié du XX^e siècle. Dans son argumentaire introductif, il soulève de nombreux points que les praticiens de l'orchestre à vent connaissent bien.

« L'[orchestre d']harmonie a connu de grandes évolutions depuis presque 200 ans et a subi un grand élagage dans la seconde moitié du XX^e siècle, beaucoup de ses orchestres ont disparus. D'autres ont fusionné et quelque uns sont apparus.

Quelles sont les raisons de ces changements et surtout pour quelles raisons un orchestre d'harmonie peut arrêter ses activités ?

[...]

En ces temps de crise social, des personnes se retrouvent sans emploi. L'orchestre amateur peut être un moyen d'occupation, de ressource mentale pour oublier un instant ses soucis et pour créer de la cohésion sociale.

L'orchestre d'harmonie est un lieu de formation musicale dans une tradition culturelle et sociale. On constate aujourd'hui des différences entre le nord et le sud du pays. La partie nord a su garder une culture de l'orchestre d'harmonie à travers une tradition sociale qui trouve ses origines dans les classes ouvrière, par contre dans la partie sud, depuis plusieurs décennies, on peut constater une diminution des orchestres d'harmonie plus ou moins accentuée selon les régions⁶.

Est-ce que l'orchestre d'harmonie qui a aujourd'hui une forte tradition dans les structures amateurs est en voie d'extinction ou en voie de mutation ?

Que peut-on envisager en termes de dispositif pour permettre aux musiciens amateurs de faire perdurer leur passion ? »

Nombre de responsables seraient heureux de trouver des réponses à ces questions. Si l'Auteur sait décrire ce qui fit le lien social, les motivations et l'entrée en musique des enfants des fanfares et harmonies au XIX^e siècle en profitant des travaux sociologiques de Didier Anzieu, Jacques-Yves Martin, Alain Blanchet et Alain Trognon, nous restons sur notre faim lorsqu'il décrit « la place du chef » puisque ne sont abordées que des situations anciennes et peu en lien avec la responsabilité musicale du chef d'orchestre, hors ses compétences techniques et humaines.

La conclusion est à l'image de ce qui nous paraît une ébauche d'un sujet que nous aurions aimé voir développée par un praticien car visiblement Dominique Eldin en a les compétences. Nous voyons apparaître quelques assertions telle la suivant « L'absence de liens avec une ou des écoles de musique est un manque important pour la pérennisation d'un orchestre d'harmonie. Il est souhaitable qu'un vivier de nouveaux élèves alimente régulièrement l'harmonie. Ce qui est une force des orchestres d'harmonie c'est la diversité des tranches d'âge. Le lien social est toujours très fort chez les orchestres d'harmonie ». Le constat est fait depuis fort longtemps et nous avons un goût d'inachevé dans ces propos. Il eut été intéressant, dans un travail plus ramassé, de faire émerger des propositions sinon des solutions. Mais c'est sans doute le travail de prospective le plus difficile.

Enfin une remarque reste permanente. Dans son titre Dominique Eldin affirme que l'orchestre d'harmonie, c'est la « musique populaire ». Il faudrait faire très attention à cet usage du mot « populaire ». Dans une réflexion déjà ancienne, Olivier Julien affirmait « sont populaires non pas les musiques qui ne sont pas savantes, mais les musiques qui ne sont ni savantes, ni folkloriques⁷ ». Il nous semble que l'orchestre d'harmonie s'est orienté ces dernières décennies vers des musiques de plus en plus savantes. L'usage du mot « populaire » devient donc ambigu.

⁶ De façon récurrente depuis le milieu du XIX^e siècle, l'orchestre d'harmonie a eu bien du mal à s'implanter au sud d'une ligne reliant Pays de la Loire et Savoie. En revanche le nombre d'orphéons vocaux y a toujours été bien représenté.

⁷ Olivier Julien, « "Musiques populaires" : de l'exception culturelle à l'anglicisme », *Musurgia*, 2010, p. 49-62.

L'auteur

Né en 1969 et originaire de la petite région de Drôme-Ardèche entre Bourg-Saint-Andéol et Tournon sur Rhône, **Dominique Eldin** est aujourd'hui professeur de trompette au Conservatoire de musique du Pays d'Arles. Il co-dirige l'Orchestre Les Philharmonistes du Vaucluse, et dirige l'Orchestre d'Harmonie des Pays Aubenas-Vals et l'Harmonie de la Basse-Ardèche.



Dominique Eldin



23)

États-Unis d'Amérique

BROOKFIELD John

A History of the Port Royal Bands [Une histoire de la fanfare militaire de Port Royal]

Chine du Sud, ME Sam Teddy, 2015, 441 p.

Présentation par Michael B.O'Connor

L'entête de l'ouvrage est censé renseigner le lecteur : « *Une histoire de la fanfare de Port Royal : les hommes et la musique des orchestres du troisième régiment de l'infanterie volontaire du New Hampshire et de la 2^e demi-brigade, 10^e corps d'armée, Département du Sud pendant la guerre civile américaine* ». Il s'agit donc d'un ouvrage consacré à la musique et (surtout) à la Guerre civile, ou Guerre de Sécession aux États-Unis d'Amérique entre 1861 et 1865.

Pour les passionnés et les spécialistes de la musique de fanfare (brass band) de la guerre civile américaine, les quelques ensembles de partitions conservés sont précieux et éclairent ce qui a été réellement joué par les fanfares pendant cette guerre. Bien que les souvenirs des soldats qui nomment certains airs soient utiles, ces non-musiciens ne reconnaissaient généralement que certains airs patriotiques ou la chanson populaire occasionnelle.

Les partitions conservées, cependant, contiennent un répertoire varié qui comprenait des transcriptions de scènes d'opéra et de musique pour piano, ainsi que de la musique de danse de société et des arrangements d'airs « folkloriques » et ethniques (chansons de ménestrel, airs irlandais, écossais et allemands). Les très rares ensembles complets, ou presque complets, de partitions de fanfare ont ainsi une valeur extraordinaire, et peut-être un peu trop d'importance historique. C'est certainement le cas pour les soi-disant livres "Port Royal Band", du nom de la

ville de Caroline du Sud près de Hilton Head où le 3e régiment d'infanterie volontaire du New Hampshire était stationné. Le groupe, dirigé par Gustavus Ingalls, fut attaché au régiment jusqu'à la dissolution des fanfares régimentaires à la fin de 1862. Ingalls revint au début de 1863 avec un groupe de nouveaux et d'anciens membres pour devenir le groupe de la 2e brigade du 10e corps d'armée américain, desservant les fortifications de Hilton Head, principalement. Le surnom, "Port Royal" a été donné à la fanfare et à ses partitions, par Frederick Fennell dans les années 1960, et il a servi de désignation abrégée acceptée depuis.

Le livre tant attendu de John Brookfield sur la fanfare de Port Royal et sa musique offre un regard sur la communauté et les hommes qui ont servi dans les deux versions du groupe. Il est publié par Sam Teddy, une maison d'édition qui a récemment fait imprimer un bon nombre de titres sur la Guerre Civile (Civil War). Les recherches de Brookfield sont impressionnantes. En tant que résident du comté de Merrimack, sa familiarité avec les lieux et les noms de famille a sans aucun doute aidé sa collecte d'informations sur les membres de la fanfare. [...]

Le livre de Brookfield est un produit plus documentaire que narratif. Les descriptions par le musicien Henry Hamilton des célèbres photos prises de la vie de camp de la bande au début de 1862 à Port Royal sont particulièrement précieuses. [...]

Dans l'ensemble, le travail de John Brookfield est un ajout bienvenu à la connaissance des musiciens de la guerre civile. Bien que son choix de transformer le livre en une collection organisée de documents se fasse au détriment d'un récit vivant, il offre une grande quantité d'informations précieuses non seulement pour le chercheur, mais peut-être plus important encore, pour les habitants du comté de Merrimack. Le musicologue y trouvera un comparatif intéressant avec les répertoires joués ailleurs à la même époque.

Michael B.O'Connor, *Historic Brass Society*

L'auteur

Pour ceux qui s'intéressent au sujet mêlant musique et Civil War aux États-Unis d'Amérique, nous recommandons une vidéo se proposant de documenter le passé, capturer le présent et créer l'avenir à travers le cinéma. **John Brookfield**, auteur du livre présenté se fait le guide d'une visite à pied du village de Cook (New Hampshire). La musique entendue en bande son est celle des livres de musique (partitions) historiques de Port Royal jouée sur des instruments d'époque par le Wildcat Regiment Band of Home.

Disponible sur :

<https://penacookfilms.com/2014/12/31/penacook-history-tour-with-john-brookfield/>

A History of the Port Royal Bands

The Men and Music of the Bands of the
Third Regiment, New Hampshire Volunteer
Infantry and the 2nd Brigade, 10th Army
Corps, Department of the South during the
American Civil War



John Brookfield



24)

Roumanie

GHEORGHITA Nicolae

Military Music between Use and Abuse, Music, Ideology and Propaganda in the Music of the Romanian People's Army [La musique militaire entre usage et abus, la musique, l'idéologie et la propagande dans la musique de l'armée populaire roumaine]

Dans *Music in Dark Times, Europe East and West*, ouvrage collectif sous la direction de Valentina Sandu-Dediu, Editura Universității Naționale de Muzică București [Université nationale de Musique de Bucarest], 2016, p. 123-140.

Consultable (langue anglaise) sur :

https://www.academia.edu/31737224/Military_Music_between_Use_and_Abuse_Music_Ideology_and_Propaganda_in_the_Music_of_the_Romanian_People_s_Army

Ce même article a été publié dans un numéro spécial de la revue roumaine *Muzici Militare Moderne*, publiée à l'occasion des 185 ans de l'institution des musiques militaires en Roumanie (1831-2016), p. 28-34.

Consultable (langue roumaine) sur

https://www.academia.edu/30780355/MUZIC%C4%82_IDEOLOGIE_%C8%98I_PROPAGAND%C4%82_%C3%8EN_FANFARELE_MILITARE_ALE_ARMATEI_POPULARE_DIN_ROM%C3%82NIA_STALINIST%C4%82?email_work_card=view-paper

Présentation

Nous avons déjà évoqué l'intérêt des travaux musicologiques que propose Nicolae Gheorghiuța depuis quelques années. L'article que nous présentons aujourd'hui est issu d'un ouvrage de réflexion sur l'usage (ou le détournement) de la musique à des fins de propagande politique que ce soit dans les pays soumis à la dictature communiste des années 1945-1989 ou que ce soit pour les pays de l'Europe de l'Ouest. Le temps de la « Guerre froide » a bien du mal à n'incarner que le passé, notamment lorsque les dirigeants de l'actuelle Russie entretiennent une véritable propagande vis-à-vis d'une URSS dont on aurait « oublié » le régime inhumain pour ne garder que la nostalgie d'une grandeur passée. Si le thème « musique et propagande » est un thème un peu éculé dans la recherche historiographique, rares sont les travaux qui prouvent ce lien en usant d'une méthode scientifique rigoureuse appliquée à la musique. C'est ce que propose ici l'auteur.

L'ouvrage musicologique dans lequel est publié cet article explore en fait la décennie 1938-1948, où les changements sociaux et culturels se sont succédé rapidement au grés des vicissitudes de l'Histoire. Alors que les institutions musicales roumaines (philharmonies, radio nationale, Société des compositeurs roumains, conservatoires, etc. compositeurs roumains, conservatoires) avaient pris des mesures rapides vers la modernisation et l'internationalisation dans les années 1930, la situation devait changer radicalement au cours de la décennie suivante, lorsque la Roumanie est passée par plusieurs régimes totalitaires : une dictature royale, un régime d'extrême-droite, une dictature militaire et enfin le communisme.

À partir du 23 août 1944, sous la pression continue de la part de la *Commission de contrôle des alliés soviétiques* [Comisia Aliată de Control], du parti communiste roumain et de divers opportunistes, les institutions destinées à sauvegarder l'indépendance de la nation roumaine, la souveraineté et l'ordre social ont été, paradoxalement, rendues subordonnées et placées sous le contrôle direct du régime communiste. L'armée était évidemment l'une de ces institutions. L'élimination d'une grande partie l'élite de l'armée avait pour but d'établir une armée

"nouvelle", "révolutionnaire". Rapidement elle se montre comme un instrument d'oppression au service du régime totalitaire tout en étant rendue incapable de le renverser.

Ce processus méticuleux, visant à restructurer entièrement les forces armées, a été entrepris en deux étapes (août 1944-6 mars 1945 ; mars 1945-1948) et a abouti au désarmement du pays par rapport à l'occupation militaire soviétique, ainsi que le renouvellement du personnel de l'armée sur des critères politiques, ce qui était jusqu'alors impensable. Une "purge" massive et un "démasquage" du personnel militaire précède ce que le régime communiste a appelé "démocratisation de l'armée", les "éléments sains" étant alors constitués de recrues prolétaires et paysannes.

La musique ne devait pas échapper à ce nouveau contrôle sur les hommes et les esprits. Et la musique militaire est instrumentalisée pour promouvoir la nouvelle idéologie. C'est ce que révèle ce travail très intéressant de Nicolae Gheorghîță.

Patrick Péronnet, 17.08.2022



Orchestre de l'armée roumaine « pour l'éducation, la culture et la propagande » (1947)

L'auteur

Nicolae Gheorghîță (Nicolas Gheorghita en écriture latine) est professeur de paléographie musicale byzantine, de stylistique musicale et de théories de l'interprétation du chant byzantin à l'Université nationale de musique de Bucarest, ainsi que chef d'orchestre et interprète du chœur Psalmodia. Il est diplômé de la même institution et a suivi des études supérieures en Grèce (Athènes et Thessalonique). Il a été récipiendaire de bourses de recherche des universités de Cambridge (Royaume-Uni), Saint-Pétersbourg et Venise. Nicolae Gheorghîță a également suivi deux programmes postdoctoraux, au New Europe College et à l'Institut musical d'études doctorales avancées de Bucarest. Il est membre de l'Union des compositeurs et musicologues roumains depuis 2001 et a remporté deux fois le prix de la prestigieuse institution.



Nicolae Gheorghiuță

Résumé

La main mise de l'URSS sur la Roumanie, en 1945, fit qu'elle perdit une grande part de son indépendance à commencer par son armée. Dans cette importation de « l'homo soviéticus » les purges ont atteint les musiques militaires comme l'ensemble de la société. De 110 musiques militaires en 1939, la Roumanie se voit attribuée par acceptation de l'« ami » russe 47 formations musicales. Elles sont missionnées pour des buts de propagande.

Curieusement c'est à Egidio Massini (1894-1966) musicien italien investi au poste d'inspecteur général des musiques militaires du temps de la royauté roumaine (1932-1940) qu'est confié la gestion des musiques de l'armée populaire alors que son passé est bien connu du Parti communiste roumain et russe. Massini semble avoir su s'adapter rapidement et efficacement aux nouvelles orientations idéologiques et aux possibilités offertes par les « conquêtes du socialisme ». Ainsi, le 12 novembre, moins d'un mois après sa nomination, il est membre fondateur d'ARLUS (Association roumaine pour le renforcement des liens avec l'Union soviétique) - l'organisme qui coordonne la propagande pro-soviétique en Roumanie dont il sera nommé ultérieurement vice-président, et sa femme, Dora, secrétaire de la sous-section Musique de la fameuse section Propagande et Art.

Cependant son remplacement se fait rapidement, en octobre 1947. En février 1948, il sera proposé un nouveau responsable aux "origines saines", et connu comme un homme "avec une volonté et un optimisme rare ": Dumitru Eremia (1910-1976), l'homme qui allait diriger la musique militaire pendant plus de 28 ans (1948-1976) dans une époque turbulente, agitée et imprévisible.



Dumitru Eremia (1910-1976)



25)

France

COBA DORADO Karina

La pédagogie de groupe dans les cours d'instruments de musique

Préface de Jean Claude Lartigot,
L'Harmattan, collection Sciences de l'éducation musicale,
2015, 217 p.

Présentation

Dans le siècle passé des pédagogues de bonne volonté se sont penchés sur le devenir des ensembles à vent, imaginant la création de classes d'orchestre en milieu scolaire⁸ et/ou la pratique musicale d'ensemble comme base d'une pédagogie de la réussite. Le signataire de ces lignes en faisait partie⁹. La critique fut assez virulente de la part d'une grande partie des responsables d'institutions se sentant dépassés ou menacés par de telles pratiques.

Depuis, bien d'autres pédagogues et praticiens des ensembles instrumentaux se sont emparés de ce sujet et notamment Jean-Claude Lartigot qui, en compagnie d'Éric Demange et de Karine Hahn signait en 2007 un ouvrage qui n'a rien perdu de sa valeur¹⁰.

⁸ Il s'agissait à l'époque des premiers orchestres à l'école soutenus par la Chambre Syndicale de la Facture Instrumentale (CSFI).

⁹ PÉRONNET Patrick, "Les orchestres d'harmonie dans l'enseignement spécialisé de la musique" Table-Ronde et Débat du Jeudi 12 Mars 2009 à Paris, <http://www.afeev.fr> Association Française pour l'Essor des Ensembles à Vent (AFEEV) <http://www.afeev.fr/documentation/cahiers/58-les-orchestresdharmonie-dans-lenseignement-specialise-de-la-musique1.html>

¹⁰ DEMANGE Éric, HAHN Karine & LARTIGOT Jean-Claude, *Apprendre la musique ensemble, les pratiques collectives de la musique, base des apprentissages instrumentaux*, Lyon, Symétrie, 2007, 226 p.

La question de la mise en place de cet enseignement au sein des Conservatoires n'est plus aujourd'hui de mise. Nombre d'expériences ont émergé et furent adoptées bien que souvent vivant la classe d'ensemble comme une récompense après de nombreuses années d'étude et non comme une ressource comme apprentissage de la musique. Les OAE (Orchestres à l'École) deviennent une banalité dans les paysage musical français puisqu'il en existe plus de 1.400 sur le territoire national¹¹. Savoir que nous avons été à la fois clairvoyant et pionnier est plaisant.

Cependant si les pratiques d'ensemble au sein des écoles de musique se sont fortement développées lors de la dernière décennie (notamment grâce à l'appropriation et à l'interprétation du Schéma National d'Orientation Pédagogique par les professeurs d'enseignement artistique), il n'en reste pas moins que l'évaluation de ces dernières dans nos structures d'enseignement spécialisé est encore un domaine sur lequel de nombreuses réflexions sont à mener. Nous savons cependant par expérience que toute tentative d'évaluation touchant l'acquisition de savoirs et de savoir-faire oublie le savoir être ce qui est bien une constante de la pédagogie de groupe.

L'ouvrage de Karina Cobo Dorado permet de faire le point sur cette forme d'apprentissage pour les classes d'instruments et propose une analyse qui bénéficie d'une expérience acquise en Amérique latine et d'un regard sur les travaux menés en France ces dernières décennies.

Patrick Péronnet, 17.08.2022

L'autrice

Karina Cobo Dorado est chargée de cours et coordinatrice du cursus pédagogie fondamentale à l'Université Toulouse Jean-Jaurès dans le cadre de la licence Interprétation et pédagogie musicale, portée en collaboration avec l'IsdaT (Institut supérieur des arts de Toulouse) où elle s'occupe également du suivi des projets pédagogiques et des ateliers de pratique pédagogique dans la formation au Diplôme d'État en musique. Elle intervient sur les modules de pédagogie de groupe au Pôle Supérieur 93 et au Pôle d'Enseignement Supérieur de la Musique et la Danse de Bordeaux et elle est responsable d'une équipe de recherche dans le cadre du Master en Pédagogie à la Haute École de Musique de Lausanne.

Elle est actuellement formatrice au Centre National de la Fonction Publique Territoriale sur les thématiques de l'enseignement musical collectif (groupes restreints et pratiques collectives) et l'innovation pédagogique et intervient ponctuellement aux Conservatoires Nationaux Supérieurs de Lyon et Paris. Elle a donné des formations à la Philharmonie de Paris, aux Hautes Écoles de Musique de Lausanne et Genève, à l'Université EAFIT de Medellín, à l'Université Nationale de Colombie et de nombreux conservatoires et écoles de musique en France et en Colombie. Professeur titulaire de clarinette au CRC de Colomiers et à l'EMM de St. Orens (Haute-Garonne), elle poursuit son activité de clarinettiste à l'Ensemble de Clarinettes d'Occitanie. Membre de l'IReMus (Institut de Recherche en Musicologie), de l'EMIS (Éducation Musicale et Intégration Sociale) et chercheuse associée à l'IsdaT, ses sujets de recherche sont centrés sur la pédagogie et la didactique musicale. Dans ce cadre, elle a participé à de nombreux colloques et congrès en France, Suisse, Espagne, Colombie et Canada.

¹¹ Chiffres fournis dans <http://www.orchestre-ecole.com//association/#chiffres>

Dans son pays d'origine, la Colombie, où elle a obtenu son diplôme universitaire de professeur de musique et un master en sciences de l'éducation, Karina Cobo Dorado travaillait au Conservatoire de Cali et dans le milieu scolaire, mais sa principale activité fut son poste de clarinettiste à l'Orchestre de l'Armée de l'Air puis à l'Orchestre Départemental d'Harmonie du Valle. Arrivée à Paris en 1999, elle commence à enseigner la clarinette et obtient en parallèle une Maîtrise (Master 1) et un DEA (Master 2) en Musique, option Pédagogie à l'Université Paris-Sorbonne. À Toulouse depuis 2003, elle continue à enseigner dans diverses écoles de musique associatives et municipales ainsi qu'au Conservatoire de Toulouse dans le projet «Orchestre à l'école». Titulaire d'un DEM de clarinette et du Diplôme d'État, elle est reçue au concours de la fonction publique territoriale en 2008. Par la suite, Karina Cobo Dorado réalise un Doctorat en Musicologie, option Pédagogie à l'Université Paris-Sorbonne et obtient la qualification pour être éligible à une candidature aux postes de "Maître de Conférences". Aujourd'hui, elle partage son temps entre l'enseignement de la clarinette, la formation des enseignants instrumentistes et la recherche en éducation musicale. Intéressée par le rôle de la musique dans la transformation sociale, elle a fait en 2020 une spécialisation en « Culture de Paix, Cohésion sociale et Dialogue Interculturel : applications pratiques » à l'Université de Barcelone en partenariat avec la Fondation "Carta de Paz dirigida a la ONU".



Karina Cobo Dorado

Résumé (4e de couverture)

Quelles sont les conditions pédagogiques et didactiques qui permettent de penser une pédagogie instrumentale de groupe ? Comment le savoir musical se construit-il dans les situations individuelles et dans les situations en groupe restreint dans le cadre de l'enseignement instrumental ? Quelle est la place de l'enseignant et des élèves dans cette construction de savoirs musicaux ?

Ce livre propose une étude de la « pédagogie de groupe » selon des perspectives historique, épistémologique et didactique des situations d'enseignement-apprentissage instrumental. Le travail en groupe rend les élèves actifs dans leurs processus d'apprentissage

grâce à la mise en place et la gestion des interactions verbales et non verbales. Elles conduisent à des apprentissages individuels au moyen de la collaboration et de la confrontation d'idées. Les cours en groupes restreints viennent ainsi enrichir les choix méthodologiques des enseignants d'instrument et contribuent à la diversification des situations didactiques instrumentales. Cet ouvrage est construit dans un lien étroit entre la pratique et la recherche qui nous semble fondamental à l'évolution de l'enseignement spécialisé artistique.

