

Série 6 / BIBLIOGRAPHIE AFEEV (18 août 2022 – 28 août 2022)



1)

France

DUBOIS Vincent & MÉON Jean Matthieu,

*The Social Conditions of Cultural Domination:
Field, Sub-field and Local Spaces of Wind Music
in France* [Les conditions sociales de la
domination culturelle : champ, sous-champ et
espaces locaux de la musique à vent en France]

Cultural Sociology, 2013, n° 7, p. 127-144.

Consultable (version française disponible)

https://www.academia.edu/22875268/The_Social_Conditions_of_Cultural_Domination_Field_Sub_field_and_Local_Spaces_of_Wind_Music_in_France?email_work_card=view-paper

Présentation

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer le travail sociologique mené par Vincent Dubois et associant occasionnellement d'autres collègues chercheurs pour cerner l'orchestre d'harmonie comme pratique musicale et sociale¹.

Malgré le rôle musical et social qu'ils jouent dans de nombreuses régions du monde, les orchestres d'harmonie n'ont pas suscité un grand intérêt de la part des sociologues. La sociologie des orchestres d'harmonie s'efforce de combler cette lacune de la recherche en offrant une vision sociologique de cet univers musical tel qu'il se présente actuellement. L'analyse multi-échelle proposée par Vincent Dubois et Jean Matthieu Méon permet d'approfondir les éléments recueillis lors de leur enquête en Alsace. Les aspects du champ culturel au sous-champ de la musique à vent et aux relations de la vie quotidienne au sein des orchestres et des communautés locales, apporte un nouvel éclairage sur l'organisation sociale, les significations et les fonctions d'un type de musique trop souvent considéré comme allant de soi. Pourtant, ils vont plus loin que le simple portrait d'un genre musical. Alors que la musique à vent est régulièrement négligée et socialement définie comme pauvre, voire de mauvais goût, l'ouvrage aborde la question épineuse des effets de la hiérarchie et de la domination culturelles. Il propose un cadre imaginatif et équilibré qui, au-delà du cas spécifique de la musique à vent, constitue une contribution innovante à la sociologie de la culture *lowbrow* ("culture populaire" à l'opposé de *highbrow*). L'ensemble à vent serait donc porteur d'une musique, d'une culture de divertissement, peu compliquée ou exigeante pour être comprise, opposée à une culture impliquant des idées artistiques sérieuses et compliquées.

La polysémie de l'expression "cultures populaires" reflète les luttes pour définir la relation entre la culture et le peuple en France. Cet article montre la variété des usages sociaux et politiques de cette expression et rappelle les questions qu'elle soulève. Il explique également les ambiguïtés des programmes de politique culturelle à l'égard de la "basse" culture, la plupart de ces programmes restant orientés dans une approche culturellement légitimiste même lorsqu'ils tentent de promouvoir des formes alternatives de culture.

Il nous semble que cette distinction mérite aujourd'hui d'être interrogée. Si de très nombreuses formations musicales d'harmonie restent les spécialistes des programmes polymorphes, s'adaptant aux lieux et publics divers rencontrés (de la commémoration solennelle à l'animation de rue en passant par le concert sérieux ou « de musique de cinéma »), d'autres formations, plus proches des lieux d'enseignement spécialisé de la musique (3^e cycle de Conservatoires, orchestres départementaux ou régionaux, etc.) se font un devoir de visiter une musique « savante » des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles.

La crise que traverse la société contemporaine (crise des valeurs, d'identité, de consommation culturelle) marquée par un individualisme et une difficulté à l'engagement, n'aide en rien l'ensemble à vent. L'échelle de la commune et du nombre d'habitants de celle-ci a toujours été un frein ou un moteur au développement d'une structure musicale associative. La taille de la commune ou de la communauté de communes nous paraît être un facteur important du prisme sous lequel est vu l'ensemble à vent. Méprisé lorsqu'il se fonde dans un paysage dense d'offre culturelle (grandes villes), inconséquent lorsqu'il n'arrive pas à recruter dans les paysages désertés des milieux ruraux (communes ou communautés de communes à vocation rurale), l'ensemble à vent s'est développé au siècle dernier dans les villes moyennes, chefs-

¹ DUBOIS Vincent, PIERRU Emmanuel, MÉON Jean Matthieu, *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute, 2009, p. 220. (voir la présentation dans Bibliographie Afeev).

lieux de canton ou d'arrondissement qui ne peuvent prétendre une vie culturelle dense offerte aux populations locales.

Les réflexions de Vincent Dubois et Jean Matthieu Méon doivent s'ancrer dans la conscience des ensembles à vent et de leurs responsables. S'ils peuvent éclairer les porteurs de projet, sans doute un effort de vulgarisation de cette pensée universitaire est encore à faire pour donner de l'efficacité aux propos, le « jargon » sociologique étant peu compatible avec une « culture populaire ».

Patrick Péronnet, 19.08.2022

Les auteurs

Vincent Dubois, sociologue et politiste, est membre du laboratoire SAGE et professeur à l'Institut d'études politiques de l'Université de Strasbourg. Membre honoraire de l'Institut universitaire de France (2007-2012), membre Florence Gould de l'Institute for advanced study à Princeton (USA) pour l'année universitaire 2012-2013, il a reçu la médaille de bronze du CNRS en 2001. Ses recherches portent sur la sociologie et les politiques de la culture, les politiques linguistiques, le traitement public de la misère et plus généralement sur la sociologie de l'action publique.

Il dirige à l'Institut d'études politiques le master mention Science politique, qui regroupe la spécialité « Politique et gestion de la culture » qu'il a créée et la spécialité « Sciences sociales du politique » dont il est responsable. Il est également vice-président de l'Université de Strasbourg délégué à la culture et codirecteur de la revue Sociétés contemporaines.

Il a publié plus de 70 articles dans des revues et ouvrages scientifiques, et est l'auteur de huit livres notamment "La culture comme vocation" (2013), une étude sociologique sur les étudiants se destinant à l'administration de la culture.



Vincent Dubois

Jean Matthieu Méon est Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lorraine. En 2004 il reçoit le Prix de la recherche de l'Inathèque pour sa thèse de doctorat *L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil* (Vincent Dubois, dir.). Ses thèmes de recherche contemporains touchent à la bande dessinée, aux pratiques culturelles (notamment pratiques musicales amateurs), aux logiques et mécanismes de (dis)qualification en matière culturelle, aux politiques et institutions culturelles et à la censure (presse, télévision, pornographie).



Jean Matthieu Méon

Résumé

Cet article s'appuie sur des recherches sur la musique à vent en France où cette dernière se situe au plus bas niveau de la hiérarchie culturelle. Nous examinons cette musique à trois points de vue : (1) à la lumière de sa position dans le champ musical, (2) en tant que sous-champ spécifique et (3) au niveau local des pratiques concrètes. Puis, grâce à la cartographie socioculturelle des orchestres et de leurs musiciens, nous établissons diverses combinaisons de ces trois niveaux dans l'organisation concrète et symbolique des activités musicales. Ce cadre permet d'évaluer les différents degrés d'exposition à la domination culturelle et les possibilités d'y échapper.



2)

Pologne

KIERZKOWSKI Maciej

*Konkurs y orkiestr d ętych w Polsce jako ek spr
esjaruchu społeczno-muzycznego [Concours de
fanfares en Pologne en tant qu'expression du
mouvement socio-musical]*

Łodzkie Studia Etnograficzne [Études ethnographiques
de Lodz] 57, 2018, p. 148-157.

Consultable et téléchargeable (langue anglaise) sur :
[https://www.academia.edu/38062587/Brass_Band_Contests_i
n_Poland_as_an_Expression_of_Socio_musical_Movement](https://www.academia.edu/38062587/Brass_Band_Contests_in_Poland_as_an_Expression_of_Socio_musical_Movement)

Présentation

La littérature concernant les ensembles d'instruments à vent professionnels ou amateurs en Pologne nous arrive au compte-goutte. L'article que nous présentons ici montre qu'il ne s'agit pas vraiment d'un manque de recherches. Nombre d'études ont été présentées par des étudiants de l'École supérieure de musique de Varsovie (Hejman 1974 ; Marchwicka 1976 ; Ważyński 1982 ; Węgiel 1966). Remarquons cependant qu'elles sont déjà anciennes tout

comme l'ouvrage fondamental de Józef Ryszard Szaflik (1930 - 2008) portant sur les fanfares des pompiers volontaires (*Dzieje Ochotniczych Straży Pożarnych*) et publiée en 2001².

Le problème, nous semble-t-il, hors les habituelles difficultés linguistiques, c'est l'échange d'informations et la communication de travaux. Force est de reconnaître que, malgré notre volonté de trouver une matière conséquente sur les ensembles à vent polonais, notre recherche y compris par voie informatique et notre veille pour le sujet « ensemble à vent » ont été des plus décevantes. Maciej Kierzkowski sauve l'honneur par sa volonté de communiquer ses travaux. Nous ne pouvons que l'en féliciter et espérer voir fleurir de nouveaux « papiers » honorant les ensembles à vent polonais. Nous profitons de l'introduction à ce sujet pour raviver nos connaissances sur les ensembles amateurs (ici nommés « fanfares »).

(traduction de l'introduction de l'article)

« La littérature concernant la question des concours de fanfares en Pologne peut être divisée en publications dans deux langues différentes (anglais et polonais) avec deux approches différentes. Une approche se concentre sur le contexte international plus large, tandis que l'autre présente le contexte polonais local.

Le travail des auteurs anglophones considère les différentes traditions européennes des fanfares en se référant souvent aux concours de fanfares et à leurs rôles, fonctions et développement. Les auteurs polonais, pour lesquels les fanfares sont rarement le principal domaine d'étude, fournissent eux quelques informations sur les concours de manière accessoire. Toute dissertation sur les concours de fanfares en Pologne reste purement descriptive. Aucune analyse détaillée de leurs rôles sociologiques n'a jusqu'alors été faite, ce en quoi le travail de Maciej Kierzkowski est pionnier. De plus, ces deux types de littérature (polonaise et internationale) ne se réfèrent généralement pas l'un à l'autre même lorsque ces études sont publiées dans le même ouvrage collectif.

Les concours sont perçus comme ayant été au centre du mouvement des *brass-bands* britanniques depuis le milieu du XIXe siècle, et crucial pour leur développement et l'établissement d'un « modèle britannique de *brass band* » (British brass band).

En Finlande, déjà dans les années 1880 des concours de septuors de cuivres ont été organisés en même temps que des concours de composition musicale lors des festivals nationaux de musique (Karjalainen 1995). Les concours de fanfares amateurs [...] répandus en France, trouvent leur origine dans la tradition du mouvement musical de l'Orphéon (Dubois, Méon, Pierru 2016). Depuis 1961, les fanfares et les trompettistes individuels s'affrontent lors d'un festival à Guča en Serbie, qui est considéré comme le plus grand festival de trompettes au monde et un lieu important pour la préservation de la musique traditionnelle locale (Tadić 2014).

Il existe relativement peu de littérature concernant le rôle des concours de fanfares en Pologne et les travaux publiés existants font en réalité partie d'études traitant de sujets plus larges, tels que la musique amateur ou l'histoire sociale. Une contribution clé à la littérature est celle de Szaflik (2001), dont le travail s'est concentré sur l'histoire des Brigades de Pompiers Volontaires (VFB) - une association nationale de pompiers volontaires en Pologne. Il apparaît

² SZAFLIK Josef Ryszard, *Dzieje Ochotniczych Straży Pożarnych* [Histoire des pompiers volontaires]. Varsovie, Ludowa Spółdzielnia éditeur, 2001

que les premières compétitions de fanfares en Pologne ont été organisées dans l'entre-deux-guerres (1918-1939) pour ces fanfares affiliées aux sociétés de pompiers, le but de ces concours étant d'améliorer leurs compétences. Les études qui mentionnent le développement des concours de fanfares en Pologne après la Seconde Guerre mondiale comprennent plusieurs mémoires de maîtrise rédigés par des étudiants de l'École supérieure de musique de Varsovie (Hejman 1974 ; Marchwicka 1976 ; Ważyński 1982 ; Węgiel 1966). Des concours étaient organisés pour augmenter les " qualifications " des fanfares et pour " élargir le champ de leur travail " (Węgiel 1966 : 28). Les fanfares des usines et des lieux de travail avaient la possibilité de participer à des concours organisés par les syndicats ouvriers (Marchwicka 1976) ainsi qu'aux festivals de fanfares (Ważyński 1966 : 28). Des concours et des inspections distinctes étaient organisés pour les fanfares des chemins de fer (Hejman 1974) ».

L'auteur

Maciej Kierzkowski est né en 1974 à Varsovie (Pologne) dans une famille aux traditions musicales. Il a commencé à jouer du piano à l'âge de 10 ans, puis s'est tourné vers la guitare acoustique et électrique ainsi que d'autres instruments folkloriques (tambour hutsul, kantele, vielle à roue). Sa formation musicale a porté sur la musique d'interprétation et la musicologie. En 1997, il obtient un diplôme de guitare jazz à la Faculté de musique Frédéric Chopin de Varsovie et en 2005 – d'ethnomusicologie à l'Université de Varsovie (Pologne). Depuis 2016, il a commencé des études de recherche doctorale au Département de musique de l'Open University (Royaume-Uni). Il a également étudié l'ethnomusicologie à l'Université de Tampere en Finlande.

En 2003, il suit les cours de composition musicale avec Marco Stroppa et Zbigniew Bargielski lors du Festival de Musique Contemporaine « Automne de Varsovie » en Pologne. Comme compositeur, il écrit de la musique de film, de théâtre, des chansons, des arrangements de musique traditionnelle et folklorique.

Docteur (Phd) en Philosophie, il a obtenu un master à l'Université de Varsovie. Producteur et compositeur de musique, il est aussi guitariste et joueur de tambour hutsul. Ingénieur du son il est très engagé dans des travaux ethnographiques touchant à la culture polonaise. Il est un des rares chercheurs à avoir publié sur l'ensemble à vent en Pologne.



Maciej Kierzkowski

Résumé

Cet article décrit le phénomène des concours de fanfares en Pologne, y compris leurs conditions psychosociales et esthétiques. L'auteur examine brièvement les rapports historiques sur les concours de fanfares en Pologne et la littérature internationale concernant les concours de fanfares dans d'autres pays. La méthodologie appliquée à cette étude comprend des enquêtes en bibliothèque, des recherches ethnomusicologiques sur le terrain ainsi qu'une analyse comparative concernant la systématique, les changements et le contexte international du phénomène des fanfares en Mazovie (Pologne centrale).

Les principales sources primaires de cette étude sont les interviews transcrites, les enregistrements audio-visuels, les gravures occasionnelles et l'iconographie. L'un des objectifs de ce document est d'explorer la structure des concours de fanfares en Pologne, les critères des jurys, les conventions d'exécution et le répertoire. L'autre objectif est d'explorer le rôle des concours dans le développement des fanfares en Pologne dans trois contextes différents : institutionnel, social et individuel.



3)

Serbie

MISSIO Stefano

La République des trompettes [titre original en serbe *Трубачка Република*]

DVD documentaire, langue serbe sous-titrée français, traduction Valentina Fago (disponible en versions anglaise, italienne et espagnole, 2006, 48 minutes)

Présentation (couverture DVD)

Le festival des trompettes de Gùca

Gùca est un petit village de 5000 habitants, situé au centre de la Serbie, à 150 km de Belgrade. Gùca jouit d'une popularité extraordinaire dans tous les Balkans. C'est ici que depuis 45 ans, pendant un week-end du mois d'août, le Sabor Trubaca a lieu. Le Sabor Trubaca est une des plus importantes compétitions pour orchestres de cuivres en Europe.

En Serbie, pays qui a vécu pendant les 150 dernières années plusieurs guerres et maints envahisseurs, les orchestres de cuivres ont une origine militaire. Dans l'histoire serbe, l'armée a toujours été une armée de paysans ; elle est donc très proche du peuple. Lorsque à la fin du XIX siècle les troupes rentrèrent à la maison après la fin de la guerre, les soldats portèrent la trompette dans les fanfares de leurs villages.

La République des trompettes raconte la Serbie d'aujourd'hui. Pendant que le pays essayait avec peine de sortir du tourbillon des guerres tragiques des années 1990 et des longues années d'embargo et des bombardements de l'OTAN pour enfin sombrer dans une profonde et

durable crise économique, nous avons assisté au dernier événement tragique du mois de mars 2003 : le meurtre du Premier Ministre Zoran Djindjic.

À cause de l'ostracisme international pendant la guerre, terminé seulement après la chute du régime de Milosevic octobre 2000, l'Europe Occidentale ne découvre la Serbie qu'avec une lenteur extrême.

Gùca et la trompette sont les symboles de la réaction de ce Pays face à toutes les adversités qu'il a vécues.



Statue du Trompette, place de Gùca (Serbie)

L'auteur

Stefano Missio (1972, Udine) est réalisateur de films documentaires d'auteur. Diplômé du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome (1996), il a obtenu un diplôme d'études approfondies (DEA) en 2004 à l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). Il s'est fait remarquer en 1997 avec le film *Quand l'Italie n'était pas un pays pauvre*, un moyen-métrage documentaire présenté au Torino Film Festival. Depuis, il a réalisé des films en pellicule et en numérique. Depuis 2000 il dirige le site internet ildocumentario.it, portail du film documentaire italien. Il vit et travaille à Paris. En 2016 il a réalisé *1789-40 ans après* pour le Théâtre du Soleil.



Stefano Missio

Résumé

Gvozden Rosic est le chef d'un orchestre de musiciens d'un petit village au cœur de la campagne de la Serbie agricole. Il se prépare à la compétition de cuivres la plus importante en Europe. Employée par l'armée pour charger l'ennemi à la guerre, la trompette a perdu aujourd'hui sa connotation militaire et elle est devenue une partie importante de la vie du peuple serbe : on joue de la trompette pour la naissance d'un bébé, pour la pendaison de crémaillère et enfin, pour accompagner un défunt dans son voyage ultime. Le documentaire suit le parcours de la fanfare dirigée par Rosic au festival.



ТРУБАЧКА РЕПУБЛИКА

Un documentario di Stefano Messo & Alessandro Gori



La Repubblica delle Trombe

Regia STEFANO MESSO - Scritture e Suono ALESSANDRO GORI
Montaggio MARCO PEREZ - Assistenza Produzione GABRIEL CUCOSKI
Traduttori MARIJA ISANOVIĆ, DUŠAN ISANIĆ
Prodotto da STEFANO MESSO e ALESSANDRO GORI

www.idocumentario.it



4)

France

RAULINE Jean-Yves

L'exotisme à travers les partitions et les transcriptions pour harmonies et fanfares au XIXe siècle : perspectives comparatives

- *La Musique et l'exotisme* - Conférence, Rouen, Mars 2016

Consultable sur :

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02117050/document>

Présentation

Jean- Yves Rauline fut un des premiers « héritiers » de Philippe Gumplowicz et sa thèse (*Les Sociétés musicales en Haute-Normandie entre 1792 et 1914*)³ fut une des premières à s'emparer d'une région (la Haute-Normandie) sous le prisme d'un objet d'études sociales (les sociétés musicales). Nous retrouvons ici les harmonies et fanfares chères à l'Auteur dans le contexte des concours de musique, si importants pour les sociétés musicales en quête de légitimité et de gloire, fût-ce celle d'un jour.

Pour nous être intéressé au problème de la transcription et de la direction des harmonies et fanfares⁴ le sujet abordé est récurrent. Il vise en effet principalement la formation des chefs de ces formations d'amateurs. La formation au « métier » de chef (à la direction d'ensemble instrumental dirait-on aujourd'hui) étant inexistante, il est assez logique de voir autant de chefs que de parcours personnels, y compris auprès des chefs de musique professionnels du XIXe

³ RAULINE Jean-Yves. *Les Sociétés musicales en Haute-Normandie (1792-1914) : Contribution à une histoire sociale de la musique*, Éditions : Atelier national de reproduction des thèses, 2000.

⁴ PÉRONNET Patrick, *Traités, manuels et guides, conseils aux directeurs des ensembles d'instruments à vent au XIXe et XXe siècles*, Université Paris-Sorbonne, OMF, coll . « Histoire, théorie, analyse », n° 16, 70 p.

siècle. La constitution du Gymnase musical militaire en 1838 a sans doute apporté une amélioration sensible, mais le « chef » reste un très bon instrumentiste (souvent clarinettes) plus compétent comme concertiste que comme chef d'orchestre. Lisons Antoine Elwart (1808-1877) dans la préface à la deuxième édition (1861) de son *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et chef de musique de l'armée*⁵. « Supposons avec raison que les aspirants qui le consulteront possèdent les connaissances harmoniques indispensables pour se présenter aux examens du concours annuel du Conservatoire, l'auteur a passé légèrement sur cette partie obligée de toute bonne éducation d'un compositeur, et il s'est attaché plus particulièrement à l'enseignement de l'instrumentation militaire pour l'infanterie et pour la cavalerie ». Beaucoup de choses sont dites en peu de mots. L'orchestration, l'instrumentation sont intimement liées à la composition et nous savons bien que les « connaissances harmoniques indispensables » d'un impétrant aux fonctions de chef d'harmonie ou de fanfare sont loin d'être réunies dans le monde amateur.

Le « rendu sonore » d'une transcription est, encore aujourd'hui, un vrai souci esthétique. Les derniers exemples fournis par le Concours international d'orchestration « Coups de Vents » 2022 viennent de démontrer qu'aujourd'hui encore, orchestrer est un art. Il ne s'agit pas de remplacer le quatuor à cordes par un quatuor de clarinettes-saxophones ou bugles-cornets et de distribuer les parties en fonction d'une mécanique instrumentale. Le son et l'univers sonores ont toujours été une science délicate méritant une étude particulière. Sans doute doit-on regretter que l'ensemble à vent ait rencontré de trop nombreux « noircisseurs » de partition lorsqu'il s'agit de transcription ou d'orchestration. Heureusement que l'éducation des chefs soit aujourd'hui d'un niveau bien supérieur à ce qu'il put être entre 1850 et 1990 et que les efforts des chefs aient porté sur la validation (ou non) d'œuvres de qualité qu'elles soient originale ou « de seconde main ».

Patrick Péronnet, 22.08.2022

L'auteur

Jean-Louis Rauline est Maître de Conférence à l'Université de Rouen et membre permanent du Centre d'Études et de Recherche Éditer / Interpréter (CÉRÉdi) depuis 2004. Hors sa thèse Jean-Yves Rauline a publié de nombreux articles sur les pratiques musicales dont « 19th Century Amateur Music Societies and the Changes of Instrument Construction : their Evolution caught between Passivity and Progress » dans *Galpin Society Journal*, no LVII, mai 2004, p. 236-245. Il travaille aussi sur le rapport entre pratique et enseignement musical et est l'auteur de « Pratique musicale et enseignement : à destination de l'élite ou « par et pour le peuple » ?, dans *Trois petites notes de musique : Histoire de la facture et des pratiques instrumentales en Normandie*, catalogue de l'Exposition, Musée de Traditions et Arts Normands, Château de Martainville, 2015.

⁵ ELWART Antoine, *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et chef de musique de l'armée*, Paris, E. Gérard, 1861 (2^e éd.).



Jean Yves Rauline

Résumé

En 1864, Léon Magnier, président du jury du concours orphéonique de Magny-en-Vexin, constate de nombreux défauts de justesse parmi les harmonies et les fanfares et, parmi les multiples causes qu'il évoque, figure celle du manque de formation de certains directeurs, incapable de déceler les erreurs dans les arrangements et les coquilles des éditions : il leur suggère de demander conseil à un ami ! À l'inverse, lors des épreuves d'exécution du concours de Saint-Lô des 30 et 31 mai 1909, le jury avait souligné l'attitude positive, mais rarissime, du directeur de la musique municipale de Blangy-sur-Bresle, qui avait consulté la partition d'orchestre originale d'Orphée de Gluck afin de rectifier une erreur de rythme présente dans l'arrangement du morceau imposé, permettant à sa société d'obtenir le premier prix.

Entre ces deux extrêmes, il y a tout l'univers du rendu sonore des transcriptions pour harmonie ou fanfare des œuvres des grands maîtres classiques et contemporains, univers souvent parsemé de fausses notes qui ne sont pas forcément dues aux faiblesses des musiciens eux-mêmes et des partitions relevant de l'exotisme musical, en introduisant des éléments de couleur locale auxquels des musiciens amateurs ne sont pas forcément habitués, ne contribuent pas à améliorer les défauts de justesse relevés dans les concours...



5)

Allemagne

JAKOBS Björn

*Bergmusik an der Saar, eine 200 jährige
Kulturgeschichte* [La musique de montagne en
Sarre, une histoire culturelle de 200 ans]

Sarrelouis, Felten Verlag, 2020, 310 p.

Présentation

Bien qu'il soit le plus petit des « Länder » allemands, le Saarland (la Sarre en français) et sa capitale Sarrebruck (littéralement « le pont sur la Sarre ») est une région frontalière intéressante pour qui veut comprendre l'idée de transnationalisme. Bien que se revendiquant allemande, elle subit de fortes influences et balança longtemps entre le vieil état de Nassau-Sarrebruck, du Palatinat-Deux-Ponts, de Lorraine ou du royaume de France, ce dernier faisant de Sarrelouis une ville annexée de 1680 à 1815. En 1815, à la suite du congrès de Vienne puis du traité de Paris, le territoire est enlevé à la France et partagé, pour l'essentiel, entre la province prussienne du Rhin (la Rhénanie prussienne) et l'Autriche. Aux termes du traité de Munich, signé en 1816, l'Autriche rétrocède sa part à la Bavière, qui l'inclut dans le Palatinat rhénan. Après la Première Guerre mondiale, le traité de Versailles de 1919 accorde à la France la propriété des mines de charbon pour « dédommagement de guerre » et place le territoire du bassin de la Sarre sous mandat de la Société des Nations, jusqu'au plébiscite du 13 janvier 1935 qui dégage une énorme majorité de la population (90,8 %) en faveur du rattachement à l'Allemagne, rendu définitif plus d'une décennie plus tard, les Accords de Luxembourg, signés par la France et la RFA le 27 octobre 1956, aboutissent au rattachement politique de la Sarre à l'Allemagne sous la forme d'un Land. De 1792 jusqu'en 1955, la Sarre a changé huit fois de nationalité !

Historiquement la Sarre est connue depuis le XVIIIe siècle pour être terre de charbon et de minerai de fer d'où la convoitise qui l'entoure. Le livre de Björn Jakobs s'intitule "Bergmusik an der Saar" (littéralement « Musique de la montagne en Sarre»). Sur un peu plus de 300 pages, ce volume grand format à la mise en page soignée présente plus de 420 illustrations, dont de nombreuses photos inédites, et offre un aperçu fascinant du monde des mineurs musiciens et chanteurs en Sarre.

Pourquoi chanter, pourquoi jouer d'un instrument de musique lorsqu'on est un travailleur de force ? Sans doute parce que la musique atténuait la monotonie d'une activité lourde et fatigante, elle aidait à supporter en groupe la fatigue des longues journées de travail et créait un sentiment d'appartenance. Parfois, le chant était sans doute aussi un moyen de lutter contre la peur dans la solitude au fond de la mine, contre les dangers dans l'obscurité des galeries et des galeries souterraines. Quiconque a déjà traversé un tunnel lugubre de plusieurs centaines de mètres à la lumière tamisée peut le comprendre. Aux simples comptines et chansons populaires ont succédé des chants polyphoniques, voire des compositions contemporaines exigeantes. Si le chant choral soigné était d'abord réservé aux hauts fonctionnaires, les chœurs se sont ensuite ouverts aux simples mineurs. Dès le début, toute personne possédant un instrument y jouait. Des signes extérieurs comme les jolis uniformes des mineurs, inspirés de l'armée, distinguaient le mineur musicien de la masse.

Peu de professions ont autant soigné leur patrimoine culturel et ont essayé de le développer jusqu'à la perfection que le monde des mineurs. Cette remarque est valable en France et attend qu'un historien ou un musicologue puisse l'illustrer⁶. Pendant les 260 ans d'existence de l'industrie houillère publique en Sarre, exploitants et propriétaires des mines ont très vite reconnu l'élément fédérateur de la musique et l'ont utilisé pour lier encore plus étroitement le personnel à l'activité professionnelle. Après le travail, les mineurs répétaient et se produisaient le week-end. Cela créait des liens et permettait, dans l'esprit patronal de surveiller les rares temps libres, loin des regroupements désœuvrés générateurs de troubles sociaux et d'alcoolisme. En liaison avec sa piété, l'église catholique et les associations de mineurs fidèles à la ligne, les autorités créaient ainsi de manière ciblée un cadre conservateur et contrôlable pour les loisirs de l'ouvrier croyant. Plus tard, les représentations des chorales et des orchestres ont même acquis une dimension politique, si l'on considère la réinterprétation du chant "Steiger" sous le national-socialisme.

La musique accompagnait le mineur tout au long de sa vie professionnelle. De la cérémonie d'embauche aux fêtes « de la montagne », des services commémoratifs aux concerts, en passant par les fêtes de la Sainte-Barbe, les hommages aux jubilaires et les adieux dans un cadre festif. La musique lui a en outre apporté, ainsi qu'à ses proches, soutien et réconfort dans les heures difficiles du deuil.

Jusqu'à aujourd'hui, les deux excellents corps sonores de l'industrie minière de la Sarre, la Bergkapelle Saar (orchestre d'harmonie) et le Saarknappenchor (chœur d'hommes), sont considérés comme des "ambassadeurs musicaux de la Sarre". L'époque de l'exploitation minière active est révolue depuis 2012, mais sa musique, la musique des mineurs, continue à vivre dans d'innombrables chansons et compositions. On en prend conscience lors de nombreux concerts de bienfaisance, de manifestations commémoratives, de fêtes de la Sainte-Barbe, d'anniversaires, de fêtes de village ou de représentations théâtrales. Les musiciens et chanteurs y sont toujours très appréciés. Ils sont une partie active de la vie culturelle, de l'identité sarroise.

Patrick Péronnet, 23.08.2022

⁶ C'est ce qu'a réalisé Loïc Randeynes pour le bassin houiller du centre de la France et la mine de Decazeville (voir RANDEYNES Loïc, *Musiques à ciel ouvert – Petites histoires et grandes anecdotes de 120 ans de musique d'harmonie à Decazeville* dans la présente Bibliographie Afeev). Mais qu'en est-il du bassin stéphanois, de Saône-et-Loire, du Nord ou de l'Est ?



le Saarknappenchor (Chœur d'hommes de la Sarre)

L'auteur

Björn Jakobs est percussionniste. Il fit ses études en Sciences Politiques et Sciences Humaines à l'Université de la Sarre. Il a passé sa thèse de doctorat en 2015 sous la direction de Damien Sagrillo à l'Université du Luxembourg (Faculté des langues, des littératures, des sciences humaines, des arts et de l'éducation) sur la naissance et le développement de la musique pour instruments à vent en Sarre (*Zur Geschichte und Entwicklung der Militär- und der Amateurlasmusik im Musikkreis Saarlouis*). Après avoir travaillé pendant huit ans comme pédagogue de théâtre au Théâtre national de la Sarre, il est actuellement conseiller d'études à l'Institut régional de pédagogie et des médias de la Sarre, où il dirige le département Éducation culturelle.



Björn Jakobs

Présentation par Johannes Werres (*Saarbrücker Zeitung*)

Combien de temps encore la tradition minière, y compris la musique « de montagne », restera-t-elle une valeur culturelle dans la conscience sarroise ? C'est la question finale posée par le musicologue de Wadgassen (ou Wadgasse en Sarrois), Dr. Björn Jakobs, lors de la présentation de son nouveau livre sur la musique de l'industrie minière. Si aujourd'hui la mémoire reste en partie vivante, incarnée par ceux qui furent eux-mêmes mineurs un jour, tout ne sera plus qu'une question de mémoire écrite à travers des documents ou enregistrée dans de fragiles archives audio-visuelles. Dans *Bergmusik an der Saar, eine 200-jährige Kulturgeschichte*, Björn Jakobs rassemble et étudie pour la première fois, une importante documentation sur les orchestres des mines de la Sarre depuis leur première création en 1820 dans le sillage de la Prusse.

L'association Bergmusik an der Saar (littéralement la Musique de la montagne en Sarre) souhaitait que Björn Jakobs examine si l'actuelle Bergkapelle Saar était le successeur légitime de la première véritable Bergkapelle an der Saar, fondée en 1820 en tant que fanfare de direction. Bonne question en cette année de jubilé, 200 ans plus tard.

Dans les Monts Métallifères et en Saxe, la musique de montagne organisée a sa place et sa fonction depuis le XVII^e siècle. Les chants miniers ont décrit les aspects fascinants et dangereux du métier. Au XIX^e siècle, les mineurs y ont apporté leur fierté et ont ainsi ancré leur importance dans la société. Le "Steigerlied " dont les origines remontent au XVI^e siècle est créé en 1678 sous sa forme quasi contemporaine.

Rapidement, d'autres mines de la Sarre créèrent leurs propres ensembles vocaux et instrumentaux de 25 à 30 hommes et souvent difficile à stabiliser dans les effectifs pour les instruments de cuivres, puis ultérieurement pour les cordes. D'anciens musiciens militaires prussiens y trouvèrent un emploi. Ils ont fortement marqué l'image des musiques. Le répertoire intégrait un registre permettant de se produire lors de fêtes de famille ou devant une grande assemblée.

La Première Guerre mondiale y a mis fin. Ce qui restait des fanfares (et de leurs instruments) était désormais principalement axé sur les marches patriotiques. En 1920, Hanns Maria Lux utilisa la mélodie accrocheuse du Steigerlied pour un autre texte : "Deutsch ist die Saar". Dans les années 1950, les douze musiques restantes furent réorganisées, dotées d'un uniforme et d'un recueil de chants de mineurs commun.

Hélas le déclin industriel est amorcé et en 1969, il ne restait plus que les deux fanfares de montagne Centre et Ouest. Elles ont fusionné en 1995 pour former l'actuelle Bergkapelle Saar (d'abord en tant que Bergkapelle der Saarbergwerke AG). Depuis 2015, donc après la fin de l'exploitation minière, l'association Bergmusik an der Saar les soutient.

Johannes Werres *Saarbrücker Zeitung*, 2 mars 2020





6)

France / Auvergne-Rhône-Alpes

JALLON Joël

Les harmonies et fanfares, 150 ans de musique à Montbrison [Loire]. Portraits et témoignages.

Montbrison (Loire), Cahiers de Village de Forez, n° 78, avril 2010, 70 p.

Consultable (PDF) sur :

<http://forezhistoire.free.fr/images/78-Jallon-CVDF-Harmonies-2010.pdf>

Présentation

Il est en France des microrégions qui, bien que bousculées par les turpitudes du XXI^e siècle, se font discrètes et ne semblent pas vouloir être dérangées d'une forme de somnolence nostalgique. Le Forez est de cette nature. Plaine verdoyante coincée entre l'Auvergne et le pays lyonnais, cette petite région agricole et d'élevage vit depuis fort longtemps dans une forme de discrétion sinon de retrait. Cœur du département de la Loire, elle a été écartelée entre un sud industriel de grande renommée, le bassin houiller stéphanois, les aciéries des vallées du Gier ou de l'Ondaine, et un nord textile avec Roanne, capitale de la bonneterie... Mais les grandes sœurs agitées se sont endormies avec la crise industrielle des années 1970.

L'auteur de ces lignes a passé son enfance et son adolescence dans ce Forez quelque peu figé, tourné sur sa micro-histoire (ses origines romaines, le beau décor de la Bastie d'Urfé et le souvenir de l'Astrée, les courses hippiques, les multiples châteaux et la salle héraldique de La Diana) et miroitant aux reflets du soleil couchant sur ses étangs. Il y trouva la musique dans la petite ville de Feurs, la rivale jalouse de Montbrison « sous-préfecture » économique mais non

historique. Il devient agréable alors de feuilleter le travail de Joël Jallon et de retrouver des visages connus du temps passé.

L'auteur des « portraits et témoignages » n'est ni un historien, ni un musicologue. Sa quête ressemble plus à une collecte ethnologique et soulève beaucoup de poussière et de nostalgie. Il n'empêche que l'ouvrage est un témoignage saisissant. Pour avoir vécu au contact de la Lyre montbrisonnaise, rien n'est surfait ni enjolivé dans les lignes de Joël Jallon.

Comme l'écrivait Honoré d'Urfé au XVI^e siècle, « *Auprès de l'ancienne ville de Lyon, du côté du soleil couchant, il y a un pays nommé Forests, qui en sa petitesse contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules*⁷ » et le présent ouvrage contient toute une époque et sa précieuse mémoire.

Patrick Péronnet, 23.08.2022



Présentation par Maurice Damon

Dans les pages qui suivent, Joël Jallon trace à grands traits l'histoire des formations musicales et de l'enseignement de la musique à Montbrison. De nombreux Montbrisonnais y

⁷ URFÉ Honoré, *L'Astrée*, première partie, Livre premier.

relèveront les noms familiers d'anciens camarades musiciens, se remémoreront avec plaisir et quelque émotion les 14 juillet et autres Sainte-Cécile de leur jeunesse.

L'auteur, puisant aux sources de la presse montbrisonnaise de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e, s'appuyant sur de précédents articles de Village de Forez, évoque la fanfare et les premiers cours municipaux des années 1850. Il nous fait entendre les échos de l'Harmonie montbrisonnaise puis de la Philharmonique. Il nous fait assister à la naissance des P'tits fifres montbrisonnais, puis de la Lyre, et progresse sur les chemins de l'histoire musicale montbrisonnaise jusqu'à la création de l'actuel centre musical Pierre Boulez.

Mais l'auteur porte en réalité davantage son attention sur la période qui commence vers les années 30. L'essentiel de ses sources est, en effet, constitué des informations qu'il a recueillies auprès des plus anciens Montbrisonnais qui, précisément, se sont initiés à la musique à cette époque-là. Il a ainsi tracé des portraits de musiciens qui ont marqué la vie montbrisonnaise. Mais surtout, privilégiant la méthode des entretiens non directifs, il a obtenu une suite de témoignages qui sont autant de petits récits autobiographiques, libres et pittoresques. Bien entendu, il y est question de musique. Mais, leur intérêt tient d'abord à ce qu'ils décrivent en même temps le contexte montbrisonnais dans lequel la musique s'apprend et se pratique. Toute liberté d'interprétation du contenu de ces récits est laissée au lecteur. Il peut s'intéresser par exemple aux méthodes d'enseignement de la musique, à l'origine et au rôle des formateurs, ou encore aux échanges et concours entre sociétés de musique...

Je retiens, quant à moi, dans les propos des vieux musiciens, que la pratique de leur art était en même temps pour eux une manière d'apprentissage de la vie sociale. Ils ont entendu un jour ou l'autre se produire les P'tits fifres ou la Lyre, au jardin d'Allard ou sur les boulevards, y ont reconnu des amis, et ont eu envie de les imiter et de se joindre à eux. Cela a, bien entendu, son importance. Mais, à les entendre raconter les circonstances dans lesquelles ils en sont venus un jour à entrer dans les rangs d'une harmonie ou d'une fanfare, on comprend que des influences diverses les ont amenés à franchir le pas.

Celle de la famille : plusieurs sont devenus musiciens parce que leur père, ou un frère, avait avant eux battu le tambour, sonné du clairon ou joué de la flûte. La pratique instrumentale par les membres d'une même famille dans les mêmes types de formations est une façon, parmi beaucoup d'autres, de reconnaître qu'on participe d'une culture commune. La famille sert la musique ; la musique le lui rend bien.

Il y a aussi l'influence militaire. On a souvent été musicien au cours de la période du régiment, ce qui, quand on revient au pays, est le signe manifeste d'une compétence accrue et confère une sorte de respect. On sait encore, de nombreuses années plus tard, décrire l'uniforme de la société de musique à laquelle on appartenait, d'allure militaire lui aussi, comme est militaire la musique des partitions qu'on aimait jouer lors des commémorations. Les harmonies et fanfares se présentent comme une scène qui favorise l'expression de la discipline et de la rigueur. Lors des défilés, le public, nombreux, fidèle et ému, a tout loisir de comprendre le symbole du spectacle sonore qui lui est offert dans les rues mêmes de sa ville.

Plusieurs des musiciens que Joël Jallon a interrogés expliquent encore que les paroisses ont tenu une place essentielle pour leur recrutement et leur formation. Dans les « patronages », ils commençaient généralement par l'entraînement à la gymnastique, pour se diriger ensuite vers l'apprentissage de la musique. Les P'tits fifres ont compté beaucoup pour la démonstration publique du rôle éducatif des institutions religieuses. Et la musique y a trouvé son compte.

L'un des musiciens fait figure d'exception, sans paroisse ni antécédent musical. Peut-être parce qu'il venait d'autres horizons, il aura eu sa part de responsabilité dans les évolutions qu'a connues la Lyre montbrisonnaise à laquelle il a longtemps appartenu. En même temps que changeaient les goûts du public, et ceux des musiciens eux-mêmes, le répertoire s'ouvrait, avec l'introduction contestée du jazz. Les filles rejoignaient les garçons dans les rangs des groupes de musique. La société se modifiait ; les harmonies et fanfares cherchaient alors à jouer une nouvelle partition.

Le plus illustre des musiciens montbrisonnais n'a jamais dirigé ni harmonie ni fanfare sur les boulevards ! Et pourtant, à Montbrison, comment ne pas saluer, comme le fait Joël Jallon au terme de son travail, le nom de Pierre Boulez ?



Joël Jallon



7)

Costa Rica

ARAYA QUESADA Mauricio

La banda militar de Alajuela [Costa Rica] y su papel como difusora de Música nacional entre 1938-1946. Análisis de las bitácoras de trabajo [La fanfare militaire d'Alajuela et son rôle en tant que diffuseur de la musique nationale entre 1938 et 1946. Analyse des carnets de travail]

Revista Herencia, Vol. 30 (1), enero-junio, 2017, p. 154-176.

Consultable (langue espagnole) sur :

<https://www.google.fr/search?q=Quesada%2C+Mauricio+Araya++La+Banda+Militar+de+Alajuela+y+el+compositor+Jes%C3%BA+Bonilla+Chavarr%C3%ADa+%281906-1990%29%2C+como+difusores+del+repertorio+musal+nacional+e+internacional.&hl=fr&sxsrf=ALiCzsZM6Ljglw2UeSduUx84biL0R0sGZQ%3A1661413243993&source>

Présentation

Dès 1845 et jusqu'en 1948, les sept fanfares militaires du Costa Rica étaient supervisées par la Dirección General de Bandas del Departamento de Guerra [Direction générale des musiques du ministère de la Guerre et de la Marine]. Avec l'abolition de l'armée en 1948 après

la guerre civile, ce département a disparu, ces bandes ont donc été transférées au ministère de la Sécurité publique, où ils ont reçu le nom de *bandas* nationales. En 1972, ils ont été transférés au ministère de l'Intérieur, puis au ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports, et à partir de 2009, ils ont été rebaptisés "orchestres de concert" (*Bandas de conciertos*).

Les « carnets de travail » (ou *cuadernos de bitácora*) archivés sont des documents importants pour l'historiographie des fanfares militaires costariciennes. Ils n'ont pas encore fait l'objet d'études. Sont intégrés à ces « carnets de travail » des livres de gestion administrative comme par exemple les "livres de programmes", qui reprennent le répertoire interprété par ces groupes, les "catalogues d'ouvrages", les "livres de gestion du personnel et de sanctions". Ces carnets de bord ou de travail devraient permettre de connaître les musiciens actifs à cette époque, les œuvres costariciennes programmées, les compositeurs de ces œuvres, les œuvres disponibles dans les archives musicales, les actions disciplinaires, les communautés visitées, les services rendus par les fanfares, etc.

Mauricio Araya Quesada présente ici les registres (ou carnets) trouvés portant sur la Musique militaire d'Alajuela, qui fournissent des données importantes pour cette recherche, Alajuela étant la deuxième ville du Costa Rica du pays pour ce qui est de la population après la capitale San José.

Des publications sur la musique et les fanfares militaires costariciennes ont fourni jusqu'à présent des données pertinentes ; toutefois, les "carnets de travail" des fanfares militaires n'ont jamais été consultés, laissant de côté des informations qui sont indispensables pour reconstituer l'histoire de ces groupes et pour les comparer entre eux et confronter récits universitaires et comptes rendus empiriques à leur contact. Grâce aux contenus de ces documents officiels, il est possible de définir que les *bandas* étaient des diffuseurs de musique costaricienne et internationale, et dispensaient une éducation musicale à leurs musiciens et à leurs auditeurs.

Les ensembles militaires ont offert des services artistiques et de divertissement gratuits avec une couverture dans les sept provinces du Costa Rica, ce qui les positionne depuis 1845 comme les plus importants acteurs culturels du pays, avant la création de l'Orchestre symphonique national et du Ministère de la culture, de la jeunesse et des sports.

Dans cette étude, la question centrale est de cerner le rôle de la Musique Militaire d'Alajuela dans la diffusion d'œuvres, notamment costariciennes, de telle sorte qu'elle tient également compte des auteurs, de la musique et de l'environnement, des genres musicaux et la projection de la musique en général comme une valeur esthétique.

Depuis la rédaction de cet article, Mauricio Araya Quesada a poursuivi ce travail et a présenté sa thèse de Doctorat à l'Université de Castilla-La Mancha (Espagne) en 2021 : *La musique au Costa Rica : la fanfare militaire d'Alajuela et le compositeur Jesús Bonilla Chavarría (1911-1990), en tant que diffuseurs du répertoire musical national et international (analyse des résultats d'un journal de travail de la fanfare, 1942-1946, et étude critique de son contexte pendant cette période sous la direction du maestro Bonilla)*⁸.

Patrick Péronnet, 25.08.2022

⁸ *Música en Costa Rica: la banda militar de Alajuela y el compositor Jesús Bonilla Chavarría (1911-1990), como difusores del repertorio musical nacional e internacional (análisis de resultados de una bitácora de trabajo bandística, 1942-1946, y estudio crítico de su contexto durante ese periodo bajo la dirección del Maestro Bonilla)*. Le texte est consultable (en espagnol) sur : <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/29821>

PROGRAMA

DEL

Concierto de Gala

que ejecutará la BANDA MILITAR DE ALAJUELA,
con música de autores costarricenses,
bajo la dirección del Director General de Bandas
Coronel ROBERTO CANTILLANO.

Domingo 24 de Setiembre 1939

- 1.º «Progresista Administración Cortés» (Estreno). Rubén Cerdas
Marcha con Clarines.
- 2.º «Lazos de Amor» (Obertura). Eduardo Cuevas
- 3.º «Lamentación». Poema (Estreno) Daube Barquero
- 4.º «Potpourri de Aires Ticos». Julio Fonseca
- 5.º «Atardecer Guanacasteco» (Pequeño poema) Jesús Bonilla
- 6.º «Cesta de Ensueños», Potpourri (Estreno) Juan R. Alfaro
Allegretto Maestoso. - Pepita, Barcarola.
Hasta luego. - El Grano de Oro. - Himno al Radio.
Himno del Personal Docente. - In Memoriam. - Larghetto
y Final.
- 7.º «Balle de Crinolinas», Vals estilo vienés (Estreno) Julio Mata

El Director General,

Roberto J. Cantillano

174260

Programme du concert de gala de la *Banda militar de Alajuela* donné le 24 septembre 1939

L'auteur

Mauricio Araya Quesada a intégré en 1998 l'École des arts musicaux et remporte la première place du Concours national de guitare organisé par l'Université du Costa Rica et l'Agence internationale de coopération espagnole en 1999.

Il a obtenu un Master en musique avec spécialisation « direction d'orchestre » à l'Université du Costa Rica. Il a été directeur général des orchestres du ministère de la culture et a également été directeur de l'orchestre d'Alajuela.

Sa carrière artistique comprend quatre enregistrements avec l'Orchestre de Guitare du Costa Rica et quatre prix nationaux de guitare. En outre, il a participé à différentes tournées internationales de concerts avec l'Orquesta de Guitarras de Costa Rica et à d'autres concerts en tant que chef invité des orchestres nationaux dans les principales salles de concert du pays.

Il est aujourd'hui professeur de la section des arts musicaux de l'Université du Costa Rica (Département de philosophie, d'arts et de culture et Arts).



Mauricio Araya Quesada

Résumé

Les fanfares militaires du gouvernement du Costa Rica ont joué un rôle important et remarquable dans le développement musical du pays. Les travaux de recherche concernant l'évolution de la musique costaricienne ont dû prendre en compte des parties de l'histoire de ces groupes musicaux. Les directeurs et les musiciens principaux (directeurs adjoints) ont dû tenir des registres détaillés du travail effectué, le répertoire joué, la gestion du personnel et des sanctions, l'inventaire des biens et le classement des partitions musicales.

Ces journaux de bord sont des sources primaires inconnues qui doivent rester disponibles pour la recherche, afin de fournir des données historiques pertinentes.

Ainsi, par exemple, grâce à eux, le présent travail pourra établir une base historiographique, afin de pouvoir reconstruire un cadre historique de référence sur l'importance de la Bande Militaire d'Alajuela, en tant que diffuseur de la musique nationale.



8)

France / Nouvelle Aquitaine

GUAIS Lucienne

Les Sociétés Musicales Châtelleraudaises dans les Fêtes du XIXe Siècle au Milieu du XXe Siècle.

Centre Châtelleraudais d'Histoire et d'Archives, 2012,
p. 35-74

Consultable sur :

<http://ccha.fr/wp-content/uploads/2012/01/Lucienne-Guais-Les-Soci%C3%A9t%C3%A9s-musicales-ch%C3%A2telleraudaises-dans-les-f%C3%AAtes.pdf>

Présentation

C'est sans doute dans l'esprit de Jean Duvignaud⁹ qu'il faut inscrire cet article sans prétention sur les rapports que pouvaient entretenir les formations musicales populaires et les organisateurs de fêtes nationales, paroissiales, institutionnelles et locales.

Selon Duvignaud, la fête est une parenthèse à l'intérieur de l'existence sociale et du règne de la nécessité. Il y aurait donc une fête véritable, d'une grande diversité et où la spontanéité peut prendre une place, et une pseudo-fête, où tout est codifié, ce que Jean-Jacques Rousseau désignait par fête (dans la formule spontanée) et par spectacle (dans la formule codifiée).

Qui s'oriente dans des études incluant les musiques « populaires » des harmonies, fanfares, orphéons, sociétés bigophoniques, etc., sait le risque de ne plus arriver à percevoir ce qui est du naturel-spontané et de l'artificiel-organisé. En fait la quasi-totalité des fêtes urbaines

⁹ DUVIGNAUD Jean, *Fêtes et civilisations*, Paris, Weber, 1974 et *Le don du rien : Essai d'anthropologie de la fête*, Paris, Stock, 1977. Réédition avec David Le Breton (Avant-propos), Alain Caillé (Préface) ; Éd. Téraèdre, 2007.

des XIX^e et XX^e siècles sont des fêtes organisées voire encadrées par le politique ou le religieux utilisant l'espace public et tributaire d'accord de la part de l'autorité administrative voire militaire (comme c'est le cas ici).

Chatelleraut, belle ville de la Vienne, fut surtout connue pour sa manufacture d'armes. Implantée en 1819 sur ordonnance royale de Louis XVIII, la nouvelle manufacture d'armes blanches de Châtelleraut est destinée à remplacer celle de Klingenthal en Alsace, fondée seulement un siècle plus tôt par Louis XV en 1730, mais jugée trop proche de la frontière de l'Est. Véritable poumon industriel de Châtelleraut aux XIX^e et XX^e siècles, la Manufacture d'armes a, pendant 150 ans, marqué la ville et sa population. De 700 ouvriers en 1819, elle en compte près de 8.000 un siècle plus tard, surnommés les « Manuchards » durant la Première Guerre mondiale. Rattrapée par la modernité elle ferme en 1968 et laisse une ville exsangue, sonnée et passablement privée de l'attractivité de sa mono-industrie et mettant quelques décennies à rebondir. Sans doute que le concours national de chant et de musique des 4, 5 et 6 juin 1960 fut-il un chant du cygne qui s'ignora.

Ce qui est plaisant, c'est qu'aujourd'hui encore, l'Harmonie La Châtelleraudaise (née en 1885) ou l'Harmonie du Pays Châtelleraudais (dont les origines remontent à la « Musique de la ville » de 1859)¹⁰ continuent à animer les fêtes même si, comme pour tous les ensembles à vent, l'orientation musicale et esthétique veut aujourd'hui laisser la première place au concert en salle. Alors ?...Que la fête commence !

Patrick Péronnet, 23.08.2022

Résumé

Qui contesterait le rôle indispensable de la musique dans une fête ? Elle est souvent même toute la fête. En célébrant les petits et les grands événements, elle fait se rassembler et joue en quelque sorte un rôle social, resserre les liens entre les hommes. Cette période du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, marquée par trois guerres meurtrières, des conditions de travail pénibles et des cortèges de mouvements sociaux qui affectaient beaucoup de monde, a pu désorganiser la vie des sociétés. Mais, loin d'être un frein, les événements ont au contraire favorisé l'atteinte du but précis de bien des fêtes : l'aide aux pauvres, aux victimes d'inondations, aux prisonniers de guerre etc... Et également la poursuite de la recherche d'évasion présente dans les fêtes ; car elles sont particulièrement aptes à générer cet état festif libérateur. La fonction de la fête est bien de « s'arracher au commun des jours pour quelques instants d'exception¹¹ »

C'est le message laissé par le poème « Aux Musiciens donneurs de Rêve » :

« Ainsi, Musiciens aux âmes si diverses,
Les âpres, les joyeux, les puissants et les doux,
Vous aurez, comme un blé que les brises dispersent,
Semé le grain fécond du Rêve parmi nous.
Lorsque vous nous aurez quittés, qu'il vous souvienne
Des instants où nos cœurs pareils se sont liés

¹⁰ En 1859 naquit la "Musique de la ville" qui, dès 1881 devint "l'Harmonie de Châtelleraut" puis "Harmonie municipale" en 1919. C'est à cette époque qu'elle crée l'Ecole de Musique de l'Harmonie", à l'origine de l'actuel Conservatoire à Rayonnement Départemental (C.R.D.). En 1991 l'Harmonie adopte le statut d'association tout en gardant un lien fort avec le C.R.D. En 2005, rattachée à la communauté d'agglomération, elle devient "L'Harmonie du Pays Châtelleraudais". L'Harmonie, fière de ses 160 ans d'existence, est aujourd'hui la formation musicale châtelleraudaise la plus ancienne encore en activité.

¹¹ DUVIGNAUD Jean, *Fêtes et Civilisations*, Actes Sud, 1991, p.7.

Et vos chants renaîtront au bord de notre Vienne
Quand le vent bruira dans ses fins peupliers¹². »



Carte postale ancienne
Cinquantenaire de Harmonie de Chatellerault (Vienne) 1859-1909 offert par la photographie Arambourou

¹² Dernière strophe du poème non signé paru sur les programmes des festivals concours de 1927 et 1937.



9)

Colombie

SARMIENTO RODRÍQUEZ Mario Alberto

Bandas militares y su repertorio en Colombia: El caso de la Banda del Batallón Guardia Presidencial, 1930-1946 [Les fanfares militaires et leur répertoire en Colombie : le cas de la musique (*banda*) du bataillon de la Garde présidentielle, 1930-1946]

Ensayos. Historia y teoría del arte [Essais. Histoire et théorie de l'art] Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 31 (julio-diciembre 2016), p. 65-92.

Consultable (langue espagnole) sur :

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/62021/58319>

Présentation

L'histoire raconte qu'en juin 1828, le général et libérateur Simón Bolívar (1783-1830) est arrivé à Santa Fe de Bogotá, après sa victoire au Pérou, et s'est installé au Palais de San Carlos, la résidence des présidents - où se trouve aujourd'hui la Chancellerie - accompagné de sa Garde d'honneur, un groupe d'hommes composé principalement de soldats irlandais chargés exclusivement de sa sécurité, qui avait été créé en 1814 à Barrancas, au Venezuela.

À cet événement est attribué l'origine de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de bataillon d'infanterie de la Garde présidentielle, dont l'histoire peut être retracée à travers divers jalons.

Le 25 septembre 1828, Simón Bolívar subit une attaque de la part d'un groupe de soldats et de civils partisans de Francisco de Paula Santander - connue sous le nom de Noche Septembrina - à laquelle sa garde d'honneur fait face, le protégeant et le sauvant ; un événement au cours duquel Guillermo Ferguson, qui était chef de la garde d'honneur, perd la vie. Des événements qui ont donné naissance à sa devise "Pour la défense de l'honneur, jusqu'à la mort". En 1886, la Colombie prend définitivement le nom de République de Colombie. En 1916, par décret, le président de la République de l'époque, Marco Fidel Suárez (1855-1927), crée une unité de cavalerie militaire pour assurer la sécurité du président, unité qui fonctionnera jusqu'en 1925. En 1927, le premier président Miguel Abadía Méndez (1867-1947, président de la République de Colombie d'août 1926 à août 1930) a fondé une nouvelle unité sous le nom de "Guardia de Honor del Presidente", composée alors de deux compagnies d'infanterie, d'un escadron de cavalerie, d'une compagnie d'artillerie et d'un groupe de musiciens, dans le but d'animer les actes cérémoniels du président de la République. Cette fanfare est sans aucun doute l'un des éléments les plus représentatifs du bataillon de la garde présidentielle.

Sa création - selon Mario Alberto Sarmiento dans sa thèse de maîtrise en musicologie à l'Universidad Nacional de Colombia (Bogota), "Bandas militares y su repertorio en Colombia 1930-1946 : El caso de la banda de músicos del Batallón Guardia Presidencial 1930-1946" - a représenté la renaissance des fanfares militaires non seulement au sein de l'armée, mais a également enrichi l'activité de concert de la fanfare nationale et de la fanfare de la police nationale sur les places publiques et dans d'autres lieux, tout en étendant sa fonction éducative à de nouveaux publics grâce à sa participation à des cérémonies spéciales et à des événements protocolaires.

"Bien que le fonctionnement et l'activité des fanfares militaires en Colombie depuis le XVI^e siècle jusqu'au premier tiers du XX^e siècle aient toujours répondu aux événements historiques, sociaux et politiques de chaque époque, avec le début de ce qu'on appelle la République libérale en 1930, l'activité de la fanfare du bataillon de la Garde présidentielle a été fondamentale dans la mise en œuvre d'une politique qui utilisait tous les moyens modernes de diffusion de la culture afin d'éduquer les masses et de construire le projet national auquel aspiraient les gouvernements libéraux", écrit Sarmiento Rodríguez dans sa thèse.

Ce qui devrait nous interpeller c'est la construction organologique de cette formation musicale. Les idées politiques de ce que l'on nomme la « République libérale » (entre 1930 et 1948) conduisent les regards à se tourner vers la France. Grâce à l'association existante entre les fanfares et la musique militaire, et aux idées de pouvoir et d'autorité, le modèle français a été adopté comme un outil utile pour la construction de lieux et d'espaces symboliques communs qui ont permis la mise en œuvre de l'agenda faisant partie de la politique d'extension culturelle de l'armée colombienne.

Ce modèle, selon les recherches et les analyses de Sarmiento, établissait une formation instrumentale similaire à celle des fanfares françaises de l'époque (très inspirées des travaux de Georges Kastner autour de 1848), définissait un effectif moyen de trente-cinq musiciens au total (chef d'orchestre, musicien principal et trente-trois musiciens), et réglementait également les

conditions et le mode d'entrée dans les ensembles, les fonctions de chaque musicien selon sa hiérarchie, les services à fournir, les types de concerts à présenter, entre autres aspects.

"Ce qui était fondamental, cependant, c'était la mise en œuvre de la gestion du répertoire selon une classification bien définie et l'application de concepts musicaux qui régissaient les objectifs et la manière de composer des pièces originales et d'adapter des œuvres d'autres auteurs pour qu'elles soient interprétées par les groupes", note encore Sarmiento.

Les archives de partitions contenant le matériel acquis pour la fanfare du bataillon de la Garde présidentielle depuis sa fondation en 1927, constituent un corpus documentaire unifié malgré les réformes et les changements auxquels le groupe a été soumis au fil du temps. La formation actuelle de l'orchestre est loin du modèle avec lequel elle a été créée. Après avoir fonctionné tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle avec un effectif de plus de cinquante musiciens. La musique, à partir de 2005, a été renforcé par des musiciens d'autres brigades de l'armée pour donner naissance à l'Orquesta Sinfónica de Vientos del Ejército Nacional (Orchestre symphonique à vent de l'armée nationale). Il a transféré son siège à l'École des missions internationales et de l'action intégrale de l'armée nationale. En conséquence, la seule fanfare du bataillon de la Guardia Presidencial est actuellement composée de trente-deux musiciens et se consacre principalement aux services du protocole militaire et les services cérémoniels.

Après un premier examen général de tout le matériel, il a été déterminé que sur les 1 117 œuvres répertoriées, 902 sont des originaux comprenant des documents imprimés et manuscrits. Le reste est constitué de photocopies d'ouvrages appartenant à d'autres institutions, notamment les archives musicales de l'Orchestre symphonique de la police nationale et de la Musique nationale. Si l'on exclut les photocopies, la plupart des partitions des archives correspondent à des ouvrages imprimés, ainsi que quarante-huit manuscrits. Une grande part du travail de Mario Alberto Sarmiento Rodríguez est consacrée à l'analyse de ce répertoire. Nous nous contentons de noter la forte présence d'œuvres française (transcrites ou originales) dans ces archives colombiennes.

Patrick Péronnet, 25.08.2022

L'auteur

Percussionniste, **Mario Alberto Sarmiento Rodríguez** a fait ses études musicales au Conservatoire de musique de Bogotá (1997). Il poursuit ses études instrumentales de troisième cycle en France avec Didier Verité et Sylvio Gualda (1998). Diplômé d'un Master en Maîtrise de musicologie de l'Universidad Nacional de Colombia (2015), son travail s'est concentré sur l'étude historique des fanfares, en particulier des fanfares militaires. Il a occupé le poste de directeur adjoint de l'orchestre philharmonique de Bogotá. Il dirige actuellement la classe de percussion au conservatoire de Tolima. Il est timbalier et chef des percussions de l'Orquesta Sinfónica FOSBO de Bogotá, percussionniste de la Sociedad de Música de Cámara de Bogotá et membre du groupe de percussion Sinergia Ensemble.



Mario Alberto Sarmiento Rodríguez

Résumé

Cet article présente une analyse du répertoire de l'orchestre du bataillon de la Garde présidentielle colombienne exécuté en concert dans le cadre de la politique culturelle des gouvernements de la « République libérale » en Colombie entre 1930 et 1946.

L'étude de l'organisation et la classification de ce répertoire, montre comment, selon le modèle français développé depuis 1897, l'activité de concert est exercée à des fins politiques et symboliques durant cette période.

Mario Alberto Sarmiento Rodríguez a adopté une classification du répertoire en trois "ordres" (musique classique, musique légère et musique populaire) et s'est établi en tant qu'un répertoire de "premier ordre" (transcrit de la musique classique) bien que, dans une moindre mesure, elle a inclus les deux autres dans une recherche d'équilibre et d'équité.



10)

France

LOICHOT Arnaud

Les Batteries-Fanfars au XX^e siècle. De la préparation militaire à la salle de concert

Mémoire de Master 2 en Musicologie (sous la direction de Philippe Gumpłowicz), Université de Bourgogne, 2007

Consultable sur :

<http://bfcompos.free.fr/compositeur.php?pseudo=churodot&nom=LOICHOT&prenom=Arnaud>

Présentation

Cette « tradition récente » qu'est la batterie-fanfare doit beaucoup (tout ?) à Robert Goute (1919-2014). Hélas la littérature « scientifique » sur cet ensemble est très limitée. Dans un registre parallèle nous rappellerons cependant le travail universitaire que fit, en son temps notre ami Olivier Mollon pour le tambour d'ordonnance. Mais le genre « batterie-fanfare » appartient à ceux qui l'animent et le font vivre.

Il est une pratique qui s'est toujours incarnée dans un amateurisme affirmé. Les premières formations, le « cliques » de tambours et clairons apparaissent dans la période de l'après 1870. Ce sont les « bataillons scolaires » et leurs fonctions de préparation militaire. Il est vrai que tambours et clairons n'ont d'existence associée que dans l'armée comme instruments d'ordonnance assurant la céleustique pour l'armée de terre, tout comme la trompette de cavalerie ou le cor des chasseurs. La première association clairon, trompette, cor et tambour date de la création de la Musique de l'Armée de l'Air (1937). Il y a donc dans cette formation un orchestre d'harmonie et une batterie-fanfare. La véritable évolution date des années 1950. Robert Goute eut l'idée, comme tambour-major de la même formation, d'associer tous les

instruments d'ordonnance pour composer un orchestre de batterie-fanfare. Clairons, trompettes, cors, clairons basses, trompettes basses, tambour, caisse claire, grosse caisse furent associés pour interpréter un répertoire qu'il fallut créer en dehors des marches militaires pour rendre l'orchestre de batterie fanfare autonome de l'orchestre d'harmonie ou de fanfare.

Dans le milieu amateur, la mode de la batterie-fanfare rapidement. De nombreuses sociétés de gymnastique, de pompier ou de patronage catholique se dotèrent d'ensembles assez simples à constituer et économe en moyens matériels. Ainsi naît la mode des batteries-fanfars.

Ce qui surprend le néophyte lorsqu'il est confronté ou associé aux orchestres de batterie-fanfare c'est que, sous couvert de recherche de sons, la composition instrumentale est des plus hétéroclites. On ne trouve pas moins de huit formations différentes de la batterie-fanfare composée uniquement de trompettes de cavalerie (et trompettes basses) et percussion à la batterie d'accompagnement d'un orchestre d'harmonie.

Les ressources musicales sont relativement limitées avec des instruments naturels aussi entend-on aujourd'hui un répertoire qui s'appuie sur les instruments à système (bugles, euphonium, basse, contrebasse ou soubassophone, etc.) ou des percussions-claviers (xylophone, marimba, vibraphone, glockenspiel, etc.).

Reconnu en 2017 comme nom propre pour désigner un ensemble orchestral, le mot « batterie-fanfare » est encore un élément fort du paysage musical français. Les fédérations représentatives restent engagées CMF, FSCF, UFF, CFBF etc. et tentent de maintenir une pratique collective que seule la qualité musicale peut faire perdurer.

Patrick Péronnet, 24.08.2022

L'auteur

Arnaud Loichot (Montbéliard, 1983), a débuté ses études musicales au sein de la batterie-fanfare de Saône au pupitre de tambours-percussions avant de poursuivre ses études au CNR de Besançon jusqu'au diplôme de fin d'études. Il complète sa formation à l'Université de Franche-Comté afin d'obtenir une licence de musique. Il valide en 2007 un master de musicologie sous la direction de Philippe Gumplowicz.

D'autre part, le diplôme de « Maître tambour » de l'Association internationale de l'Ecole française du tambour (AIEFT) lui est remis en 2004 par Robert Goute. Les stages de la CFBF et de la CMF lui permettent de se former à la pédagogie et de se perfectionner en direction (chef et formation de tambour-major). Depuis 2001 il exerce les fonctions de chef à la tête de la batterie-fanfare de Saône et depuis 2006 président de la commission perspective de l'AIEFT. Il dirige depuis 2020 l'école de musique et la batterie-fanfare de Combloux (Haute-Savoie).



Arnaud Loichot

Résumé

L'histoire des batteries-fanfares reste méconnues du grand public, parfois même des praticiens ?. Le mémoire « Les Batteries-fanfares au XX^e siècle : de la préparation militaire à la salle de concert » permet d'offrir, sinon un panorama historique exhaustif, au moins une chronologie des événements majeurs qui ont influé sur l'évolution musicale, sociale ou pédagogique de ces ensembles. Analyse musicale, historique, sociale, organologique, explications de procédés de composition, entretien avec les compositeurs, les fédérations, les acteurs, etc...autant de centres d'intérêt que l'on peut trouver dans ce travail. Loin de vouloir prouver, Arnaud Loichot cherche à comprendre : que vaut le savoir-faire sans le faire-savoir ?



11)

Italie

CARLINI Antonio

Les bande dans l'Italie du XIXe siècle

In *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920, Structures, pratiques musicales, sociabilités*, ouvrage collectif sous la direction d'Hans Erich Bödeker et Patrice Veit, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2007, p. 401-429.

Consultable (texte en français traduit par Joelle Beurier) sur :

https://www.academia.edu/44983310/Les_bandes_dans_l'Italie_du_XIX_si%C3%A8cle

Présentation

L'article que nous présentons ici est inclus dans une série de communications portant sur « les sociétés de musique en Europe ». Loin d'être exhaustif, cet ouvrage collectif offre néanmoins un tour d'horizon assez complet pour un thème complexe. Qu'est-ce, en effet, qu'une « société de musique » à travers l'Histoire de la musique ? En resserrant le focus sur les sociétés musicales d'amateurs, l'ouvrage présente dans une rubrique « Vers une "popularisation" » plusieurs articles signés Philippe Gumpowicz, Jann Pasler ou Antonio Carlini. Ce dernier a particulièrement attiré notre attention.

Les bande dans l'Italie du XIXe siècle est une très intéressante étude sur la naissance et la diffusion du phénomène « ensemble à vent » (*banda* en italien d'où le titre) dans la péninsule italienne. Nous avons déjà eu l'occasion d'attirer l'attention de nos collègues musicologues sur quelques travaux qu'une jeune génération de chercheurs italiens. Cet article pourrait être considéré comme une préquelle à ceux figurant dans cette rubrique « Bibliographie Afeev ».

Le travail d'Antonio Carlini s'appuie sur une riche bibliographie et une documentation fournie. Si nous suivons l'auteur dans son argumentaire, nous devons noter comme préalable

l'influence française que subit l'Italie dans le domaine des idées (les Lumières) et de la musique « révolutionnaire » à la fin du XVIII^e siècle. L'usage de l'ensemble à vent a toujours été divers : musique pour des cérémonies festives et urbaines de plein air, pour les processions, pratique musicale dans des villes grandes ou moyennes, présence lors des bals, fêtes et spectacles, etc. La présence française sous le Consulat et l'Empire entraîne un changement dans l'univers sonore. « Grondements et crépitements (mousquets, canons, feux d'artifice), fanfares, chants, cloches, etc., faisaient soudain irruption dans une société jusque-là dominée par le silence, et habituée à un petit nombre de sons, rares et limités, ce qui bouleversait vraiment le paysage sonore habituel de l'homme du XVIII^e siècle¹³ ».

L'auteur structure ensuite son article en deux paragraphes dont nous relevons le titre : La *banda* comme service public (p. 417-420), Le blanc et le rouge : Les *bande* et les conflits sociaux dans l'Italie de la fin XIX^e siècle (p. 421-424). La conclusion mérite d'être citée.

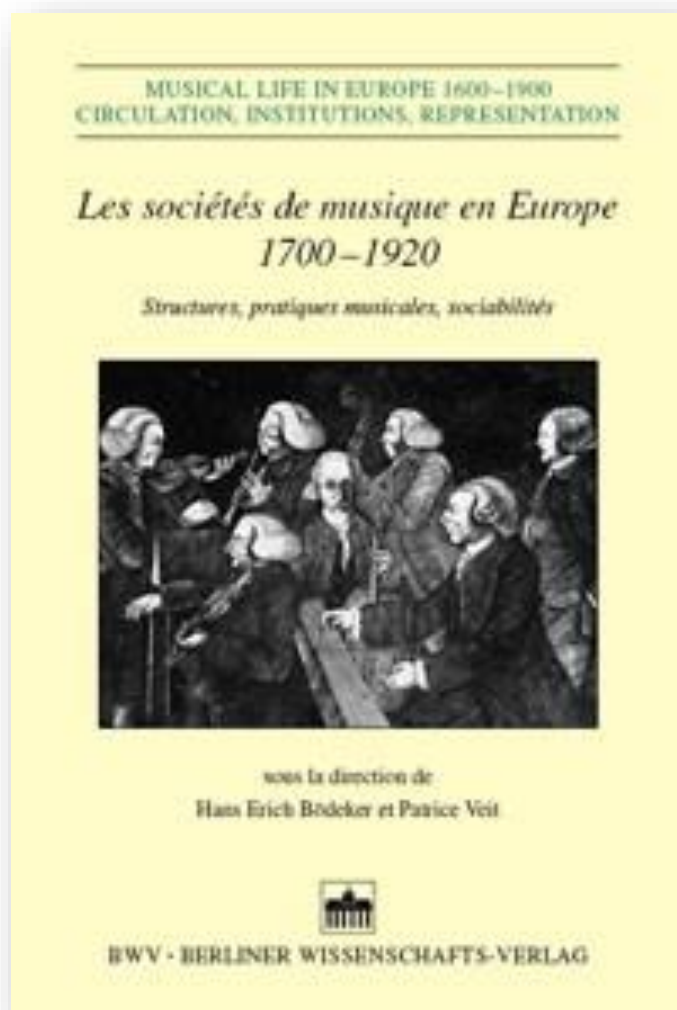
« En somme, l'histoire des *bande* dans l'Italie du XIX^e siècle fut celle d'une participation directe à la construction de l'identité nationale ; tout d'abord durant la phase du *Risorgimento*, en élaborant et en soutenant des valeurs communes (Dieu, la patrie, la famille, c'est-à-dire l'amour des institutions respectives), puis, entre 1860 et 1900, en construisant des symboles et des rites dans lesquels le peuple, devenu acteur à part entière, pouvait se reconnaître. Par là même, les *bande* ont écrit un chapitre non négligeable du processus de formation nationale décrit par Georges L. Mosse : celui du ciment politique de la nation¹⁴ »

Notons enfin que l'auteur annexe quelques documents forts intéressants sur les nomenclatures des métiers représentés dans les bande ainsi que des pyramides des âges de musiciens.

Patrick Péronnet, 24.08.2022

¹³ *Les bande dans l'Italie du XIX^e siècle*, p. 403.

¹⁴ *Ibid.*, p. 424.



L'auteur

Directeur artistique de la Société philharmonique de Trente, **Antonio Carlini** a été professeur d'histoire de la musique aux conservatoires de Trente, Bolzano, Vicence, Modène et Brescia. De 1976 à 2014, il a été régulièrement en charge de l'information musicologique et des programmes culturels du bureau régional de la RAI à Trente. De 1992 à 2018, il a été directeur artistique du Festival régional de musique sacrée de Bolzano et Trente et membre du conseil d'administration de l'Orchestre Haydn de Bolzano et Trente.

Membre des Studi Trentini di Scienze Storiche [Études de Sciences sociales du Trentin], il a dirigé de 2008 à 2017 la revue "Studi Trentini. Art". Depuis 1995, il est l'éditeur de la série sur les mouvements musicaux associatifs italiens *Filarchiv* et de la série sur l'histoire de la musique dans le Trentin publiée par la Société philharmonique de Trente. En 1999, il a été invité à participer au projet "La vie musicale en Europe, 1600-1900" coordonné par la Fondation européenne de la science. Parmi ses nombreuses publications, citons : *La Banda Riccardo Zandonai di Rovereto: l'Ottocento* (1995), *La banda, strumento primario di divulgazione delle opere verdiane nell'Italia rurale dell'Ottocento* (2001) ou *Cannoni, tamburi e canzoni di guerra e musica a trento nell'era della Rivoluzione* (2003).



Antonio Carlini



12)

France / Auvergne-Rhône-Alpes

LAIBE Vincent

Le répertoire des harmonies: vecteur de construction identitaire l'exemple du Beaujolais

CEFEDEM Rhône-Alpes, 2015, 44 p.

Consultable sur :

http://www.cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/LAIBE_Memoire_Cefedem_-_juin_2015_.pdf

Présentation

L'intitulé de ce travail produit dans le cadre du Diplôme d'État de professeur de musique présenté devant le Centre de Formation des Enseignants de la Musique (CEFEDEM) de Lyon, annonce une posture fort engageante. Que le répertoire musical soit vecteur d'un sentiment partagé par son public est une chose, mais qu'il devienne « vecteur de construction identitaire », cela ne saurait qu'attirer notre attention. Nous avons donc pris le temps de lire Vincent Laibe.

Nous découvrons en l'auteur un « enfant de l'harmonie » qui de la première éducation musicale (l'orchestre de 1^{er} cycle d'une école de musique) à aujourd'hui (directeur d'un orchestre d'harmonie amateur à Belleville-sur-Saône dans le Rhône) ne s'est jamais éloigné de l'ensemble à vent. Rassurons-nous, il n'est pas le seul.

Qu'un responsable artistique s'intéresse au répertoire et aux partitions qu'il fait poser sur les pupitres de ses musiciens est toujours une bonne chose et, hors la narration autobiographique et le contexte des harmonies beaujolaises, nous nous sommes intéressés à l'argumentaire.

Dans un premier temps nous relevons des imprécisions bien ennuyeuses pour un Diplôme d'État. Mais notre rôle n'est pas celui de correcteur. D'autre part nous relevons quelques points

sur lesquels Vincent Laibe fait porter la responsabilité des difficultés rencontrées par les ensembles à vent aujourd'hui et cela nous intéresse fortement.

« Pendant cette période (le second XXe siècle), quelques figures françaises ont essayé de porter l'orchestre d'harmonie, en lui écrivant des pièces originales. Ces compositeurs prennent le parti de transformer ces orchestres populaires en orchestres de concerts jouant une musique tout aussi "sérieuse" que la musique classique. C'est le cas de Serge Lancen et de Désiré Dondeyne qui ont essayé de renouveler le genre de la musique d'harmonie. Leur musique s'inscrit clairement dans une recherche de timbres, de sons et de rythmes nouveaux. (citons par exemple *Manhattan symphony*, *Symphonie de l'eau* ou *Trois pièces pour orchestre...*). L'écriture est ambitieuse, avec des couleurs marquées par la recherche des compositeurs du XXe siècle. Elle laisse aussi place au travail de la masse sonore et du mélange des pupitres, à la façon de l'orchestre symphonique.

Mais cette musique ainsi que cette nouvelle fonction des harmonies a du mal à s'imposer auprès du grand public qui accepte difficilement cette musique plus "cérébrale", mais qui aspire cependant à un renouveau du répertoire ancien devenu désuet ou dépassé¹⁵ ».

Arrêtons-nous un instant sur ce jugement. Nous ne croyons pas qu'un « public » trouve « cérébrale » une musique bien jouée et intelligemment présentée. Ou alors nous ne savons pas de quel « public » parle l'auteur. Quoi qu'il en soit la musique évoquée (Lancen, Dondeyne) ne mérite certainement pas d'être reléguée comme un épouvantail « cérébral ». Il serait peut-être plus honnête de reconnaître que pour jouer cette musique il faut un orchestre de qualité et un chef éclairé. Mais continuons la lecture.

L'ensemble à vent manque d'orchestres de référence, et l'auteur semble regretter le temps de la conscription et des (nombreuses) musiques régimentaires ou divisionnaires. Ce qui est certain c'est qu'en effet les seules formations composées de musiciens professionnels sont celles dites « en tenue » (ministères de la défense ou de l'intérieur). Mais ce manque de référence va plus loin.

« De nos jours, quelques très bons orchestres mélangent professionnels et très bons amateurs, et certaines entreprises subventionnent parfois encore leur orchestre propre. Mais la plupart des musiciens des harmonies ne sont pas imprégnés de la musique de ces orchestres. Leur vision de l'harmonie est souvent celle qu'ils pratiquent dans leur société, sans trop savoir ce qui peut se faire par ailleurs¹⁶ ».

Pouvons-nous suggérer que c'est au chef d'orchestre et au conseil d'administration de l'association de provoquer des rencontres et des échanges pour pouvoir écouter des collègues musiciens et d'arrêter de penser qu'« au pays des sourds les malentendants sont rois ». Il y a un facteur éducatif dans le rôle du chef. Ne pas s'en emparer est bien regrettable.

Une autre page est consacrée à l'instrumentarium, et elle débute par une idée que nous rejetons : « Un autre héritage de la construction des harmonies au niveau local est sûrement le flou qu'il peut exister sur l'instrumentarium d'une harmonie. Comme on l'a vu, chaque harmonie s'est créée pour répondre à un besoin local. Il n'y a pas de règles quant aux instruments présents au sein d'une harmonie. Si de nos jours, les flûtes, clarinettes, saxophones, trompettes, cors, trombones, tubas et percussions semblent être une base solide, on constate de nombreuses

¹⁵ Pages 9-10.

¹⁶ Page 11.

différences dans les sociétés du Beaujolais. Une différence dans le nombre d'instrumentistes par pupitre, mais aussi par la présence d'instruments plus ou moins réguliers¹⁷ ».

Voilà encore un pensum. L'instrumentarium est connu, il n'est certes pas figé mais il est. Qu'il y ait des difficultés à avoir un ensemble complet et capable d'illustrer les couleurs particulières de cet orchestre est une chose, ne pas vouloir tendre vers ce modèle en est une autre. Nous avons entendu parler au siècle dernier d'une fanfare iséroise qui comptait vingt-trois bugles et une grosse caisse. S'agissait-il d'un orchestre de fanfare ? Certes non. Les musiciens étaient-ils fautifs ? Toujours non. Rappelons que ceux qui nous ont encouragé à diriger des ensembles à vent nous ont toujours demandé d'écrire des partitions pour « son » orchestre voire d'orchestrer à son seul usage y compris à l'occasion de créations dédiées. C'est ce que nous avons fait avec bonheur pendant trente-cinq ans. Baste, c'est du passé et il ne doit pas y avoir intérêt à regarder ce que firent nos pères ou nos pairs.

Mais là où nous attendions des propos et une réflexion, c'était sur l'axe principal de ce travail : *un répertoire musical vecteur de construction identitaire*. Et que trouvons-nous ? Tout ce que nous savons d'une production musicale « industrielle » et standardisée qui serait le sel régénérateur de l'ensemble à vent. Nous respectons les compositions de nombre d'artistes cités par Vincent Laibe. Nous en avons fait jouer et nous avons appris à découvrir de belles partitions, hélas souvent dans un registre difficile et qui demandent un instrumentarium plus que complet (un comble pour qui se plaint de ne pas trouver cette situation dans les formations locales). Mais ceci ne constitue pas LE répertoire et nous doutons fortement de ses capacités à être un « vecteur identitaire ». Nous pensons qu'il s'agit d'une musique commerciale, formatée selon un instrumentarium orienté vers les cuivres et la percussion et négligeant les bois, un consommable pour un temps de marchandisation de l'ensemble à vent. La musique n'en sort pas grandie et nous ne croyons pas que le musicien amateur ait le sentiment d'avoir progressé et ouvert de nouveaux univers lorsqu'il épuise ce répertoire. C'est même l'inverse.

Que l'auteur de cet article ne s'inquiète pas. Nous avons été heureux de lire d'autres parties du travail présenté notamment sur la formation des chefs et leur professionnalisation. De tout ceci il reste un fait, c'est que le travail de Vincent Laibe devrait peut-être réveiller des consciences, celles en particulier de chefs d'orchestre qui veulent travailler des esthétiques, prendre des risques et continuer à enrichir le musicien qui fait l'effort de venir prendre sa leçon de musique hebdomadaire.

Nous invitons Vincent Laibe et ses confrères à suivre ce que nous défendons depuis toujours à l'Afeev et sommes prêts à ouvrir le dialogue avec lui sur ce sujet.

Patrick Péronnet, 25.08.2022

L'auteur

Vincent Laibe commence la musique à 7 ans au conservatoire de Villefranche sur Saône et en sort diplômé en percussions classiques, formation musicale et musique de chambre à 18 ans. Titulaire d'une licence de droit public, il se lance pleinement dans la musique en entrant au CRR de Lyon en classe de batterie jazz, et au CRR de Dijon en direction d'orchestre. Il obtient

¹⁷ P. 12.

ses deux DEM et rentre au CEFEDM afin de perfectionner sa pédagogie et valide un double DE.

Vincent Laibe est professeur de musique depuis de nombreuses années dans la région. Il enseigne la batterie, les percussions, et encadre de nombreux ensembles. Il dirige la philharmonie de Belleville, l'harmonie de Fareins, et l'orchestre junior départemental du Rhône et de l'Ain, et a dirigé trois années l'OHA (orchestre des harmonies de l'Ain). Depuis plusieurs années, il a créé avec Thibaut Perron, l'orchestre des chaussures blanches, orchestre rassemblant des musiciens de tout le beaujolais pour des projets innovants.

Vincent Laibe joue dans plusieurs formations, dont le brass band "Docteur Lester", avec lequel il remporte le tremplin "suivez le jazz" en 2007. Depuis, il a enregistré plusieurs disques dont le dernier avec le tromboniste Glenn Ferris.



Vincent Laibe

Résumé

Le répertoire d'harmonie a complètement été réinventé depuis les années 80. Ce bouleversement a eu pour conséquence de transformer les harmonies, que ce soit au niveau de l'instrumentarium, de la formation tant des musiciens que des chefs d'orchestre ou de la forme de concerts.



13)

République tchèque

CHLOUPEK Tomáš

Vojenská orchestrální hudba českých zemí
[Musique orchestrale militaire des Pays tchèques]

Brno, Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta,
Katedra hudební výchovy, 2015. Diplomová práce
[Brno, Université Masaryk, Faculté d'éducation,
Département d'éducation musicale, 2015. Thèse de
maîtrise]

Consultable (langue tchèque) sur :

https://is.muni.cz/th/p4yj3/Vojenska_orchestralni_hudba_ceskych_zemi.pdf

Présentation

Si l'on cherche un pays où la musique s'érige en art de vivre et fait la réputation de ses habitants depuis des siècles, c'est bien vers la République tchèque qu'il faut se tourner. Les pays de la Couronne de Bohême entretiennent une distinction pour la qualité de leurs instrumentistes et notamment de leurs pupitres de vents. Curieusement, la musique orchestrale militaire occupe une place très négligée dans l'histoire musicale des pays tchèques. Bien qu'il s'agisse d'un sujet vaste et important il est encore insuffisamment traité et documenté. Comme partout en Europe (et dans le monde ?), il souffre de préjugés du grand public, en compromettant sa réputation par son genre. Les générations non averties ont, à leur tour, été

influencées et laissent apparaître les musiques militaires comme des reliques d'un monde associé aux seuls militaires.

En Tchéquie, il n'y a pas encore eu de publication largement disponible résumant tout ce qui est essentiel sur ce sujet. Les ouvrages produits sur la musique militaire dans ce pays ne sont que des vues partielles, des chapitres d'un riche ensemble qui reste à écrire. Il s'agit de thèses, de manuscrits et de tapuscrits difficiles à trouver ou au mieux, de livres invendables stockés uniquement dans des bibliothèques¹⁸.

C'est la raison de ce mémoire de licence, intitulé « Musique orchestrale militaire des Pays tchèques », qui vise à cartographier le phénomène de la musique militaire dans les pays tchèques et espère présenter un traité complet à leur sujet, où toutes les informations provenant de diverses sources seront mises en perspective. Cet axe de recherche exposé, l'article présenté ici est appelé à devenir l'un des points de départ de travaux documentaires complets sur le sujet ainsi qu'un possible matériel pédagogique complémentaire pour les instrumentistes et passionnés.

Ce travail « résumé » de 54 pages se concentre d'abord sur l'histoire des orchestres militaires et les circonstances de leur formation. Il examine ensuite la période de sa plus grande gloire (XIXe siècle) et la période actuelle de son déclin (que l'auteur date de la fin de la Première Guerre mondiale à nos jours). Cette étape est suivie d'une liste des orchestres tchèques contemporains fournissant des informations sur leur passé et leur présent, accompagnant de brefs portraits de personnes importantes liées à leur existence. Un espace est également accordé aux ensembles aujourd'hui disparus mais non moins importants car significatifs, mais surtout à l'École militaire de musique, qui accompagne l'histoire de la musique militaire tchèque depuis près d'un siècle.

La partie théorique de l'ouvrage est complétée par des faits pratiques intéressants concernant l'organisation interne des orchestres. Ces informations sont extraites d'entretiens réalisés avec des personnes qui, jusqu'à présent, n'avaient pas été consultées, les membres vivants, anciens et expérimentés des fanfares militaires. Il se termine par une évaluation de la contribution des orchestres militaires et de leur situation actuelle.

Nous souhaitons à Tomáš Chloupek tout le courage nécessaire pour aller jusqu'au bout de son projet et qu'il puisse rencontrer sur son chemin des organismes qui puissent faciliter sa recherche.

Patrick Péronnet, 25.08.200

Résumé

Le thème de cette thèse de licence porte sur les orchestres militaires, leur signification et leur développement historique dans les pays tchèques. La partie théorique suit la naissance des premières formations musicales militaires de la préhistoire à nos jours et donne un aperçu des fanfares militaires actives et disparues dans les pays tchèques, tout en montrant l'importance de de l'école de musique militaire.

¹⁸ C'est le cas, et nous le regrettons du très intéressant travail de l'historien Jiří Bílek (1948-2020) consacré à la musique centrale de l'armée tchèque. BÍLEK Jiří - *Sedm desetiletí s Ústřední hudbou Armády České republiky: tóny, které zná celý svět* [Sept décennies avec la Musique centrale de l'armée de la République tchèque : les sonorités que le monde entier connaît]-Ministerstvo obrany České republiky, Prague, 2018.

La partie pratique est consacrée à une description du fonctionnement de l'orchestre militaire, basée sur les résultats d'entretiens avec certains de ses membres. Le texte offre une vision cohérente sur des questions encore peu explorées concernant les fanfares militaires.



Cantique de St Venceslas,
Orchestre de l'Ecole militaire de musique de Prague, 1929
Disque, 78 tours.



14)

Indonésie

SKINNER Anthea

The Sultan of Lingga's Brass Band [La fanfare du sultan de Lingga – Indonésie]

Proceedings of the 5th Symposium: The International Council for Traditional Music Study Group on Performing Arts of Southeast Asia - Universiti Malaysia Sabah, 2019

Consultable (langue anglaise) sur :

https://www.academia.edu/38227911/The_Sultan_of_Linggas_Brass_Band

Présentation

Le phénomène colonial du XIXe siècle ne concerne pas uniquement les empires anglais ou français. Bien d'autres nations tentèrent une politique d'appropriation et d'annexion sur la seule raison du droit du plus fort. Les Pays-Bas furent du nombre et créèrent un bel empire dans la lointaine Asie et particulièrement dans les Indes orientales néerlandaises (Indonésie). La conquête militaire initiale, l'évangélisation missionnaire, la répression des nationalismes locaux, tout ceci ne peut se comprendre que dans l'esprit d'un temps. De fait, la domination coloniale ne fut qu'un pillage des ressources et une exploitation honteuse de populations autochtone. Les illusions de Jules Ferry et consorts, croyant apporter la « civilisation » donc le progrès à des peuples « sauvages » a fait long feu. Le colonialisme des XIXe et XXe siècles se construit sur des rapports ambigus entre races et cultures.

La musique et la musique militaire en particulier, est souvent décrites comme l'objet du faste et de l'apparat de l'envahisseur. Pour les musicologues et ethnologues de la décolonisation, il était bien difficile de reconnaître une qualité et une influence quelconque à

ces formations venues d'ailleurs. Seuls les forces militaires et étatiques souhaitèrent maintenir le faste des « fanfares européennes », au lendemain de l'indépendance, souvent pour se montrer à égalité vis-à-vis de l'ancien colonisateur.

Le cas proposé par Anthéa Skinner est bien différent. Il s'agit de l'instrumentation d'une fanfare dans une lutte de pouvoir interne à une nation sous domination coloniale. L'exemple est rare (unique ?) et forcément passionnant.

En Indonésie, la musique occidentale a atteint sa plus grande popularité sous le règne du sultan Abdul Rahman II (règne de 1883 à 1911). Le genre était mieux connu sous le nom de *cara Hollandia* ("la manière hollandaise"). Les graines de la musique occidentale qui dataient de l'arrivée de Raja Jaafar en 1805 ont mûri et sont devenues partie intégrante des cérémonies officielles et du défilé militaire de la cour du palais à la fin du Riau du XIX^e siècle.

Pendant ce temps, la composition et les techniques de jeu occidentales ont été adoptées, ainsi que des instruments tels que la trompette, le trombone, le saxophone, la clarinette et les tambours de fabrication européenne. Composée entièrement de membres malais, la fanfare de la cour était dirigée par Raja Abdulrahman Kecip, le Bentara Kanan (vice-heraut) du sultanat de Riau-Lingga.

La musique était jouée lors de bals royaux ou de banquets pour des visites néerlandaises ou des visites d'autres délégations européennes, généralement des invités de Singapour. La fanfare a commencé dans les années 1880, peu de temps après qu'Abdul Rahman soit monté sur le trône. Sa performance a joué un rôle essentiel dans les célébrations du prince héritier Yusof lorsqu'il a reçu l'Ordre du Lion des Pays-Bas des mains de la reine Wilhelmine des Pays-Bas en 1889. En raison de leur caractère exclusif, étant réservé à la noblesse du sultanat, les représentations s'éteignirent avec l'orchestre suite à la dissolution du sultanat en 1911.

Anthéa Skinner retrace en détail dans cet article l'histoire et l'instrumentalisation de cette fanfare (ou brass-band) dans le contexte de luttes internes pour le pouvoir en Indonésie.

Patrick Péronnet, 26.08.2022



Le Royal Brass Band avec Heer Gunter, l'instructeur autrichien de Vienne
(années 1880, palais de Penyengat)

L'autrice

Le Dr **Anthéa Skinner** a obtenu un doctorat en musicologie à la Sir Zelman Cowen School of Music de l'Université Monash (Australie) en 2017. Ses principaux domaines d'étude ethnomusicologiques sont la musique militaire, la culture musicale du handicap et l'organologie. En 2012, elle a reçu le prix étudiant de la Musicological Society of Australia pour le meilleur article universitaire. Elle bénéficie aujourd'hui d'un contrat post-doctoral au Collège victorien des arts de l'Université de Melbourne et associée de recherche à l'Unité nationale de recherche en musicothérapie. En plus d'être musicologue, Anthéa a des qualifications en archivage et en relations publiques. Elle a été chroniqueuse régulière pour le magazine *Link Disability* pendant plus de 15 ans et a également écrit des articles réguliers pour le site Web Ramp Up de l'ABC, aujourd'hui disparu.

Handicapée physique, Anthéa Skinner s'investit dans un grand nombre de démarches. Avec Kapuscinski-Evans, elles forment les deux tiers du trio australien de crip-folk, le Bearbrass Asylum Orchestra (le terme « *crip* » est une réappropriation culturelle de « *cripple* »). Le Bearbrass Asylum Orchestra est un groupe qui se produit dans le cadre de la Disability Music Scene à Melbourne, en Australie, utilisant la musique folklorique pour dépeindre leurs expériences en tant que personnes handicapées.



Anthea Skinner

Résumé

La fanfare du sultan de Lingga, également connue sous le nom de Korps Musik, a été formée par le vice-roi, Yang Dipertuan Muda Riau VI (1858-1899) dit Raja Jaafar, à la fin du XIXe siècle, dans ce qui est aujourd'hui la province indonésienne de Riau . Raja Jaafar a envoyé un groupe d'hommes de la région à Melaka pour apprendre la musique européenne, en recevant des instructions sur une série d'instruments, notamment les tambours militaires, la flûte, la trompette et le violon. Une fois leurs études terminées, ils sont retournés à Riau et ont formé un orchestre militaire au palais du vice-roi Raja Jaafar, sur l'île de Penyengat.

Bien qu'ostensiblement au service du sultan de Lingga, la fanfare joue en réalité un rôle important dans la lutte pour le pouvoir entre le sultan Mahmud et son vice-roi qui, avec l'aide de l'influence néerlandaise, cherche progressivement à devenir le dirigeant de facto du royaume. Alors que la plupart des Européens sont immédiatement familiarisés avec le pouvoir politique que représente une fanfare militaire en uniforme, le sultanat avait ses propres ensembles musicaux pour conférer le pouvoir, connus sous le nom de Nobat.

Les Nobat n'étaient pas seulement essentiels dans le processus d'installation d'un dirigeant, mais la dynamique de leurs performances était considérée comme une indication de l'étendue du pouvoir du sultan. Dans ce contexte, l'introduction d'un ensemble encore plus bruyant, symbole reconnu de la puissance néerlandaise, pouvait avoir un impact profond sur l'équilibre du pouvoir dans la région.

Cet article explore la formation et l'histoire de la fanfare du sultan de Lingga, en se concentrant sur la manière dont son utilisation a eu un impact sur la lutte pour le pouvoir entre le sultan, le vice-roi et le gouvernement colonial néerlandais, menant finalement à la déposition du sultan Mahmud par les Néerlandais, avant d'être remplacé, d'abord par un parent plus docile et finalement, en 1886, par le fils du vice-roi.

Proceedings of the 5th Symposium
**THE INTERNATIONAL COUNCIL
FOR TRADITIONAL MUSIC
STUDY GROUP ON PERFORMING ARTS
OF SOUTHEAST ASIA**



Symposium Themes

- (I) Crossing Borders through Popular Performance Genres in Southeast Asia
- (II) Tourism and the Performing Arts in Southeast Asia
- (III) New Research

Special Ten-Year Anniversary Edition:
Remembering Ki Mantle Hood, Ethnomusicologist



15)

France

ROUZÉ Vincent

Populaire, vous avez dit populaire ?

Colloque IASPM (International Association for the Study of Popular Music), BFE : *Musiques populaires : une exception francophone ?* , 2007, 8 p.

Consultable sur :

https://www.academia.edu/7434557/Populaire_vous_avez_dit_musique_populaire

Présentation

Le qualificatif de « populaire » attribué à la musique pour ensemble à vent nous a toujours paru peu évocateur de la réalité de sa littérature. Et lorsque nous avons voulu définir l'ensemble à vent, nous nous sommes très souvent défiés de ce terme. Aussi lorsque Vincent Rouzé explore cette thématique, trouvons-nous légitime de la partager avec les lecteurs de nos notices bibliographique.

Nous le savons tous, la sémantique est primordiale pour qui veut se faire comprendre et la langue française a la particularité de proposer un vocabulaire d'une très grande richesse. Le qualificatif de « populaire » est en lui-même un fourre-tout. Au moins est-ce le sentiment que l'on peut avoir en lisant le dictionnaire de l'Académie¹⁹ où nous trouvons :

1. Qui appartient au peuple, qui le caractérise; qui est répandu parmi le peuple.
2. Qui est propre aux couches les plus modestes de la société, au peuple et qui est inusité par les gens cultivés et la bourgeoisie.
3. Qui est composé de gens du peuple; qui est fréquenté par le peuple.
4. Qui est accessible au peuple, qui est destiné au peuple.

¹⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNTRL)

5. Qui concerne l'ensemble d'une collectivité, la majorité, la plus grande partie d'une population.
6. Qui a la faveur du peuple, de l'opinion publique; qui est connu, aimé, apprécié du plus grand nombre.
7. Qui émane, qui procède du peuple.

De là, sans doute, notre difficulté à qualifier une musique, un répertoire musical, un genre de « populaire ».

Il nous reste en mémoire une conversation avec un sociologue très compétent sur les pratiques musicales. Il nous surprit lorsqu'il nous renvoya un débat entre musique « savante » et musique « populaire » au sein même du monde des ensembles à vent. À l'en croire les instrumentistes passant par le solfège et la technique instrumentale seraient « savants » ne serait-ce que parce qu'ils savent lire et écrire le langage musical, à la différence de musiciens de batterie-fanfare qui ne sauraient leurs parties qu'en les mémorisation et en restant dans une culture de l'oralité seraient, à l'image de nombre de choristes, « populaires ».

Vincent Rouzé construit son article autour de cinq thèmes : 1) la littérature fixe des histoires fondatrices du « populaire », 2) « le populaire : une culture de pauvre », 3) « la musique populaire, une musique de masse », 4) une esthétique dualisée et symétrique (musique légère/musique sérieuse, élite/peuple, savant/populaire), symétrie ainsi résumée par Hennion (1998b) : « L'identité originale que la musique populaire croit se trouver provient mot à mot du décalque des caractères sur lesquels la musique classique a construit sa propre identité. À l'aristocratie des goûts, elle oppose la masse des pratiques, à l'ascèse du langage de l'authenticité du peuple, au génie solitaire l'élan collectif²⁰ ». Enfin la dernière thématique (5^e) est loin d'être la moindre : « du populaire au révolutionnaire : une question politique ». Cette question doit être présente à l'esprit lorsqu'on associe les ensembles à vent à aux musiques des temps « révolutionnaires ». Comme l'écrit Vincent Rouzé « Plus globale, cette dimension idéologique et politique recoupe les dimensions précédentes et invite à questionner la place et le rôle de la musique dans la cité (p. 7) ».

Nous laissons l'auteur conclure.

« L'étiquette « populaire » a le défaut de ses qualités : la richesse des approches qu'elle convoque et les typologies musicales qu'elles visent à regrouper contribuent finalement à la rendre trop « signifiante ». Du paradigme, il ne reste trop souvent qu'une étiquette découpée en morceaux que les disciplines se partagent en oubliant ou en sacrifiant les autres. [...]

Quoiqu'il en soit, au travers ce parcours aux multiples entrées et sorties, sont apparus des analyses et des récits légitimant ce qu'est, pourrait ou devrait être la musique populaire. Ils portent en germe des balancements opposés : l'idée démocratique de l'art créé pour tous et appartenant à tous et sa hiérarchisation au travers de l'art savant vs l'art populaire, entre l'industrie de masse et la critique des contenus produits.

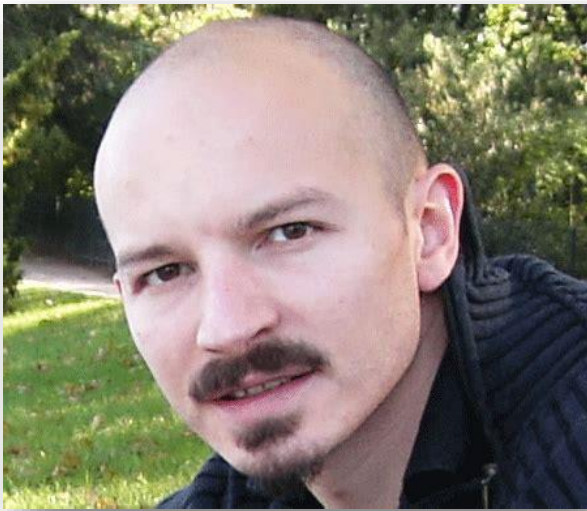
Bref, cette étiquette travaille à la construction d'un paradigme dont les théories et les méthodologies en débat font la richesse. L'étiquette populaire peut s'avérer fédératrice pourvue qu'elle n'enferme pas dans l'une ou l'autre des dualités présentées, ni dans des catégorisations formalistes. Ce n'est qu'à ce prix qu'elle pourra permettre de rendre compte des genres

²⁰ HENNION Antoine, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », in *L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap* Analyse et pratique musicales, Musurgia, vol. V-2, 1998, p. 15.

musicaux différents tout en assumant les médiations, les interactions et les dispositifs oscillant entre « le faire » et « l'écoute », entre l'artiste et son public (p. 8) ».

L'auteur

Maître de conférences au sein du département Culture et Communication, Université Paris 8 et chercheur au CEMTI (Centre d'Étude sur les Médias, les Technologies et l'Internationalisation), Vincent Rouzé est Docteur en Science de l'information et de la communication. Il est l'auteur d'une thèse intitulée *Les musiques diffusées dans les lieux publics : analyse et enjeux de pratiques communicationnelles quotidiennes* (2004) et d'un ouvrage intitulé *La mythologie de l'iPod* (2010) et de nombreux articles portant sur les pratiques musicales, la musique diffusée dans les lieux publics, l'industrie musicale à l'heure du numérique, la médiation culturelle, le crowdfunding et le crowdsourcing (littérature, musique).



Vincent Rouzé

Résumé (introduction de l'article)

De l'art à la musique en passant par le cinéma ou les médias, nombreuses sont les formes culturelles à prendre le qualificatif de populaire. Pourquoi dit-on d'une musique, d'un film, d'un acteur qu'il ou elle est populaire ? Faut-il y voir une manière de qualifier ou disqualifier certaines pratiques au dépend d'autres, dites « savantes » ou « classiques » ? Le « populaire » se définit-il par des styles, par des pratiques, par une économie de marché, par sa médiatisation ? Cette expression définit-elle l'objet culturel lui-même, ses pratiques ou les deux ? Dès lors un film, une musique, une pièce de théâtre est-elle populaire ou le devient-elle ?

Au travers ces questions se dessine l'enjeu de cet article : interroger l'étiquette « populaire » que l'on accole aux objets culturels et plus particulièrement à la musique. Elle englobe tour à tour des genres musicaux tels que le rock, le jazz, le rap, la chanson, la techno,

la variété... Généralisante, cette étiquette prend corps dans le récit et dans la réflexion postérieure à l'action de composition et/ou d'écoute. D'ailleurs, il est rare de trouver cette forme de dénomination chez les acteurs eux-mêmes. Ils parlent et débattent plus volontiers de genres et de styles spécifiques. Le terme populaire pose donc d'emblée l'analyse, la critique, le commentaire, la glose et l'exégèse comme référent.

Plutôt que de tenter une énième définition de l'expression « musique populaire » et retomber dans les difficultés que cela pose, je propose au contraire de considérer sa polysémie comme point d'entrée. L'enjeu n'est pas de renouveler une typologie en fonction des usages disciplinaires (Birrer, 1985), mais plutôt de montrer sa performativité. En la considérant comme un paradigme, son usage engage autant qu'il présuppose des formes de légitimations qui contribuent finalement à la représentation autant qu'à la construction du rôle et de la place de la musique dans notre société.

Toujours idéologique, elle est marquée par des dualités récurrentes oscillant entre l'histoire, le social, le politique, l'économique et l'esthétique.



16)

Irlande

BORGONOVO Jean

Political Percussions: Cork Brass Bands and the Irish Revolution, 1914-1922 [Percussions politiques : les fanfares de Cork et la révolution irlandaise, 1914-1922]

in: Santino, Jack (ed.) - *Public Performances: studies in the carnivalesque and ritualesque* - (Series: Ritual, festival and celebration; volume 4) - Utah State University Press, Boulder Colorado, 2017, p. 93-112.

Consultable (langue anglaise) sur :

<https://books.google.fr/books?id=Q19CDwAAQBAJ&pg=PA93&lpg=PA93&dq=Borgonovo,+John+-+Political+Percussions:+Cork+Brass+Bands+and+the+Irish+Revolution,+1914-1922&source=bl&ots=acpF48271t&sig=ACfU3U1jSHHwhrVBatLkb-1KtwtvmuPSyQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiriNSvn-T5AhVkhM4BHa5AA004FBD0AXoECAwQA#w=v=onepage&q=Borgonovo%2C%20John%20-%20Political%20Percussions%3A%20Cork%20Brass%20Bands%20and%20the%20Irish%20Revolution%2C%201914-1922&f=false>

Présentation (introduction de l'article par l'auteur)

De nombreux chercheurs ont enquêté sur la riche culture du défilé politique en Irlande du Nord et de l'unionisme en Ulster (Irlande du Nord rattachée au Royaume-Uni), y compris le rôle de premier plan joué par les fanfares. Malgré le travail d'historiens on en sait beaucoup moins sur une tradition de fanfare antérieure dans d'autres parties de l'Irlande au XIX^e et au début du XX^e siècle.

Ce chapitre explorera la culture politique de la fanfare dans la ville de Cork (aujourd'hui troisième ville d'Irlande au sud de l'île ou Eire) pendant cette période²¹, avec un accent particulier sur ses manifestations pendant la période révolutionnaire irlandaise (1914-1923). Il conceptualisera les orchestres de Cork au sein de la politique populaire nationaliste irlandaise, expliquera l'utilisation des processions (ou défilés) par les séparatistes irlandais et mettra en évidence les tensions révolutionnaires entre les différents groupements politiques telles qu'exprimées par les fanfares affiliées.

Le nationalisme irlandais moderne offre un matériel convaincant aux chercheurs intéressés par les processions et l'espace public contesté. À partir du début du XIX^e siècle, les nationalistes dirigés par Daniel O'Connell (1775-1847) ont été les pionniers des tactiques de désobéissance civile pour défier l'administration britannique de l'Irlande. Dans les années 1820 et 1830, des mobilisations de masse imaginatives de la paysannerie catholique ont aidé à garantir l'accès des catholiques aux fonctions politiques et à mettre fin aux onéreux paiements d'impôts sur la dîme à l'Église anglicane. Au début des années 1840, la campagne pour l'abrogation de l'Acte d'Union (qui plaçait l'Irlande au sein du Royaume-Uni) a produit certains des théâtres politiques les plus sophistiqués jamais vus en Europe. Daniel O'Connell et son mouvement d'abrogation ont organisé une série de « réunions monstres » qui ont attiré des centaines de milliers de partisans. Ces festivals nationalistes ont abouti à des processions élaborées de dizaines de milliers de personnes qui faisaient délibérément écho aux défilés judiciaires, royaux et militaires britanniques de l'époque. Les participants ont implicitement menacé la résistance physique au maintien de la domination britannique sur l'Irlande en incorporant des symboles militaires dans les processions tels que des uniformes, des armes factices et des unités de cavalerie. Les fanfares ont ajouté à l'atmosphère militariste en jouant des airs de marche sur des tambours, des fifres et des cornemuses. Les orchestres de village conduisaient généralement les spectateurs depuis leur pays d'origine, sur des distances couvrant parfois plus de cinquante miles²². O'Connell a préféré utiliser des fanfares pacifiques dans ces réunions monstres, car leur sobriété et leur comportement ordonné annonçaient la capacité de l'Irlande à s'autogouverner de manière productive.

Les réunions monstres d'O'Connell ont coïncidé avec l'explosion du mouvement de tempérance irlandais au début des années 1840²³. Dirigée par le moine capucin catholique, le père Theobald Mathew de la ville de Cork, la tempérance a brièvement balayé l'Irlande. À un moment donné, près de la moitié de tous les adultes irlandais s'étaient engagés à s'abstenir

²¹ Depuis le XIX^e siècle, Cork est une ville fortement nationaliste irlandaise, bénéficiant d'un large soutien pour le régime intérieur irlandais et le parti parlementaire irlandais, mais à partir de 1910, elle soutient fermement le parti dissident de William O'Brien, la ligue « Tout-pour-l'Irlande ».

²² Le mile ou mille international est une unité de longueur anglo-saxonne mesurant environ 1 609 mètres.

²³ Le mouvement de tempérance est un ensemble d'associations, de ligues religieuses ou non, dont la mission est de s'opposer à la consommation d'alcool (équivalent d'une ligue antialcoolique). Son fondement est souvent d'ordre religieux ou moral : la plupart des mouvements du xxe siècle en Occident sont également associés au mouvement féministe, l'alcool étant souvent la cause de violences conjugales et absorbant une part substantielle des revenus des familles à bas revenus.

totallement de boire de l'alcool. Le père Mathew a encouragé la formation de fanfares de tempérance au niveau local pour rassembler les foules pour les réunions d'engagement et pour offrir des divertissements sans alcool aux paysans et aux classes ouvrières urbaines. La pratique de l'orchestre empêchait les hommes d'entrer dans les débits de boisson, tandis que les processions et les concerts de l'orchestre, le dimanche, servaient d'événements familiaux sains et non alcoolisés qui diffusaient le message de tempérance. Au plus fort du mouvement, la ville de Cork maintenait trente-trois groupes de tempérance, avec des uniformes et des instruments financés par le père Mathew. Les fanfares étaient un élément d'une vulgarisation plus large de la politique irlandaise qui liait le nationalisme aux notions de respectabilité de la classe ouvrière et d'auto amélioration. Les fanfares se sont souvent développées à côté des salles de lecture (dont beaucoup ont été fournies par la campagne de tempérance du père Matthew), ce qui a fourni aux classes ouvrières des opportunités de mobilité sociale.

Les brass bands irlandais faisaient partie d'un « mouvement de brass band » international qui a connu un succès particulier aux États-Unis et en Grande-Bretagne au cours de la seconde moitié du XXe siècle. La popularité des fanfares peut être attribuée aux changements sociaux induits par la révolution industrielle, en particulier l'urbanisation et le développement des loisirs. Les innovations techniques et la production de masse ont rendu de nombreux instruments de musique disponibles à prix abordables pour les apprentis musiciens de la classe ouvrière, tandis que l'alphabétisation généralisée et les arrangements de fanfare diffusés par les médias, les partitions et l'instruction technique ont proliféré. Les concours de groupes sont devenus une forme de divertissement populaire en Grande-Bretagne, attirant parfois jusqu'à 80.000 spectateurs. La plupart des activités des fanfares britanniques se sont déroulées dans le nord industriel de l'Angleterre, avec des fanfares organisées dans des lieux de travail tels que les usines et les mines. De façon bien différente, les fanfares irlandaises étaient plus souvent formées autour des villes, des villages et des quartiers urbains. Les concours de fanfares étaient moins populaires en Irlande, bien que les fanfares aient trouvé d'autres débouchés dans une politique populaire de nationalisme irlandais. Ceci est particulièrement vrai dans le cas de la ville de Cork.



Ireland. Dungarvan Brass Band, 1909

L'auteur

John Borgonovo est né à San Francisco (États-Unis) et a obtenu un baccalauréat en histoire à l'Université de l'Oregon. Fasciné par l'histoire irlandaise, il a terminé une maîtrise en histoire à l'University College Cork (Irlande) en 1997. De retour à San Francisco, il a travaillé dans l'industrie Internet pendant six ans. Pendant une interruption de carrière, il a produit son premier livre, *La guerre d'indépendance de Florence et Josephine O'Donoghue*, qui a été compilé à partir de mémoires, de correspondance et de matériel biographique. En 2006, il réintègre l'Université de Cork pour entreprendre un doctorat, financé par la bourse du président de l'UCC. Sa thèse portait sur la radicalisation de la vie publique de la ville de Cork de 1916 à 1918, alors que la Première Guerre mondiale déstabilisait la politique et la société irlandaises qu'il obtient en 2010. Elle a été publiée sous le titre *The Dynamics of War: Cork City, 1916-1918* par Cork University Press en 2013.

John Borgonovo a intégré l'École d'histoire de l'UCC en tant que maître de conférences contractuel. En 2018, il est devenu chargé de cours permanent à l'École d'histoire où il enseigne de nombreux cours d'histoire irlandaise et internationale aux niveaux du premier cycle et des cycles supérieurs.



John Borgonovo



17)

Allemagne

LEHMANN Andreas C.

Musikvereine (Blasmusikkapellen) und des Arbeit ihrer Dirigenten [Les associations musicales (ensembles à vent) et le travail de leurs chefs d'orchestre]

In *Musizieren innerhalb und ausserhalb der Schule* [En faisant de la musique à l'école et en dehors de l'école] ouvrage collectif sous la direction d'Andreas Lehmann & Martin Weber, Essen : Die Blaue Eule, 2008, (Musikpädagogische Forschung; 29), p. 209-220.

Consultable (langue allemande) sur :

https://www.pedocs.de/volltexte/2014/9054/pdf/AMPF_2011_Band_29_Lehmann_Musikvereine.pdf

Présentation

De mémoire fort ancienne, les ensembles à vent allemands ont affiché une « supériorité » face à leurs homologues français. Au moins c'est ce que pensait nos aînés jusqu'en 1848 et aux deux réformes consécutives de l'instrumentarium sous la pression des innovations incontestables d'Adolphe Sax. Le fait s'appliquait en priorité aux musiques militaires et le mot « allemand » s'étendait sur des zones géographiques mal définies (Royaumes et principautés d'Allemagne, pays de la Couronne de Bohême, Autriche). Berlioz en son temps loua les

sociétés chorales masculines (Chorvereine ou Männerchor) que l'on compara au mouvement orphéoniste tout en constatant l'antériorité.

Lorsque Henri Maréchal et Gabriel Parès voulurent cerner la situation vers 1900, ils se renseignèrent auprès de l'ambassade allemande à Paris et en retirèrent les conclusions que voici :

« Les deux genres d'associations de musique instrumentale, - harmonies, fanfares – tels qu'ils existent en France, n'existent pas, ou très peu, en Allemagne. En tout cas, il n'a pas été possible aux personnes compétentes interrogées d'en désigner une seule dans la région de Berlin. Ces mêmes personnes ont d'ailleurs fait remarquer que la presque totalité des très nombreuses *sociétés* instrumentales existant en Allemagne sont composées de musiciens qui s'associent pour tirer des revenus de leurs connaissances musicales ; les concerts en plein air, gratuits, étant totalement inconnus dans ce pays. Tout au plus pourrait-on citer comme se rapprochant de nos *harmonies* ou *fanfares*, les musiques d'ouvriers ou d'employés appartenant à certaines grandes entreprises industrielles.

Enfin, il y a lieu de remarquer encore que, les musiques militaires étant, moyennant rétribution, à la disposition de toute entreprise publique ou privée qui demande leur concours, il ne reste dans les centres un peu importants que peu de place pour des associations du genre de celles qui existent en France.

Cependant, on peut évaluer le nombre de *sociétés* instrumentales, en Allemagne, à plus de 4.000, représentant le chiffre respectable de plus de 10.000 exécutants.

Ces *sociétés* exécutent des oratorios, des symphonies avec concours d'artistes et solistes de premier ordre, dont les appointements sont quelquefois énormes. Les frais considérables de ces auditions sont supportés par des *sociétés de concert*, formées dans le but spécial de seconder les *sociétés* exécutantes²⁴ ».

Certes, les choses ont évolué en Allemagne, mais l'enseignement de la musique n'est en rien comparable à ce qu'il est en France.

« Une grande majorité des Allemands (88%) estiment que la musique classique fait partie de l'héritage culturel du pays. Environ 10% de la population allemande pratique la musique en amateur, dont un tiers chante, et un quart joue dans un ensemble instrumental²⁵. Les écoles de musique publiques comptent un million d'élèves et presque le même nombre suit un enseignement musical à l'école. Environ 90 000 élèves participent aux programmes éducatifs liés à la musique.

Pourtant, seul un Allemand sur cinq avoue se rendre régulièrement aux concerts classiques. Il semblerait que même dans un pays où les fonds publics alloués à la musique classique restent considérables et les traditions musicales bien ancrées, le genre perde du terrain auprès des jeunes. Pénurie d'enseignants qualifiés, surcharge des élèves, la musique a du mal à garder une place de choix dans le curriculum scolaire des élèves allemands²⁶ ».

Le double système d'éducation musicale (les écoles de musique au nombre de 900 pour 4.000 sites d'enseignement ou l'éducation musicale optionnelle au sein des établissements

²⁴ MARÉCHAL Henri & PARÈS Gabriel, *Monographie universelle de l'Orphéon*, Paris, Delagrave, s. d. [ca 1910], p. 237-238.

²⁵ Par comparaison selon une étude de 2008 publiée par culture.gouv.fr, 12 personnes de plus de 15 ans sur 100 pratiquent un instrument en France, et 8 pratiquent la musique dans un groupe ou dans une chorale.

²⁶ KUBIK Suzana, « L'éducation musicale en Allemagne : en avant la pratique ! », 25 septembre 2017, consultable sur : <https://www.radiofrance.fr/francemusique/l-education-musicale-en-allemande-en-avant-la-pratique-5205946>

scolaires) engagent et soutiennent une pratique musicales (instrumentales) en dehors du temps scolaire

« Ce qui fait la force du système allemand, c'est la complémentarité entre l'enseignement musical dispensé dans le cadre scolaire, et l'importance accordée aux pratiques musicales amateur. La musique est une matière noble et reconnue, et la vie musicale des établissements scolaires en dehors des heures de cours est d'une grande importance. Les élèves ont école le matin, et dans l'après-midi ils ont tout leur temps pour se consacrer aux loisirs, et la musique y occupe une place de choix. Quasiment dans toutes les écoles il y a un orchestre constitué d'élèves formés à l'instrument dans les écoles de musique. Les élèves non-musiciens chantent dans la chorale de l'école. Chanter dans une chorale, faire partie d'un orchestre ou fréquenter une école de musique est plutôt bien vu. Les élèves les plus 'populaires' sont justement les élèves musiciens ! On organise les colonies de vacances consacrées au chant et à la musique, et cette effervescence fait naître de nombreuses vocations²⁷ »

Devant cet enthousiasme, il semblerait que l'avenir soit assuré, mais il n'en est rien et c'est tout l'intérêt de l'article et de l'analyse d'Andreas Lehmann. Les problèmes rencontrés en France (recrutement de musiciens amateurs au sein d'associations, problèmes sociétaux, reconnaissance, etc.) sont aussi les problèmes rencontrés en Allemagne. De fait ils sont à l'échelle du modèle économique et social occidental.

L'expérience américaine de Lehmann est sans doute un formidable apport dans son analyse et surtout dans sa quête de solutions. C'est surtout en cela que nous encourageons la lecture de cet important article pour tous ceux qui s'interrogent sur le devenir du « modèle associatif » français.

Patrick Péronnet, 27.08.2022

L'auteur

Andreas C. Lehmann a suivi des études de musique scolaire de 1983 à 1987 au Conservatoire supérieur de musique et de théâtre de Hanovre, avec une deuxième matière, l'anglais, à l'Université technique de Hanovre. En 1989, il a obtenu un certificat en "Computers in Music Instruction" de l'Université d'État de Floride (FSU). En 1992, il a obtenu son doctorat en musicologie avec comme matières secondaires la pédagogie musicale et la psychologie à la Hochschule für Musik und Theater de Hanovre dans le cadre d'un programme d'études post-universitaires. De 1993 à 1998, il a été assistant de recherche à l'Institut de psychologie de l'Université d'État de Floride à Tallahassee et chargé de cours en psychologie musicale à la School of Music de la même université. De 1998 à 1999, il a travaillé comme assistant scientifique à l'Institut de musicologie de l'Université Martin Luther de Halle-Wittenberg. Andreas Lehmann est professeur de musicologie systématique et de psychologie musicale à l'École supérieure de musique de Würzburg depuis 2000. Dans l'enseignement et la recherche, il défend des thèmes musicologiques qui, dans les pays germanophones, relèvent traditionnellement de la musicologie systématique. Parallèlement, il est également actif dans le domaine de la pédagogie musicale.

²⁷ LOUKA Anja, *Ibidem*.



Andreas C. Lehmann

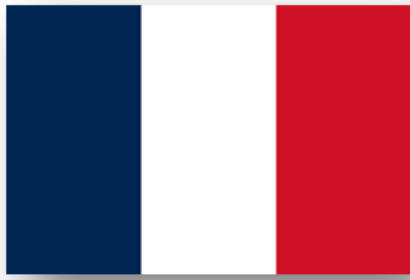
Résumé

Ces dernières années, il est devenu de plus en plus difficile pour les sociétés de musique (par analogie les fanfares, les orchestres d'instruments à vent amateurs, etc.), tout comme pour d'autres groupements dans le domaine du travail culturel et des loisirs, de recruter une relève.

Ces problèmes rencontrés par les associations musicales sont extrêmement pertinents pour nous, car les associations représentent, à côté de l'école de musique, une instance de socialisation musicale extrascolaire importante et une possibilité de diffusion culturelle, de participation citoyenne et de formation musicale continue à grande échelle. Malgré le demi-million d'actifs actuels (statistiques MIZ, 2006), dont près de la moitié sont des jeunes (nombre de musiciens en constante augmentation), les responsables de différentes associations musicales s'inquiètent pour l'avenir. Les amateurs (ou les non professionnels) qui font de la musique pour diverses raisons pendant leur temps libre sont manifestement soit de plus en plus rares dans notre société, soit de plus en plus difficiles à maintenir dans un cadre institutionnalisé, tel qu'une association avec ses rendez-vous et ses représentations régulières.

Ce phénomène perceptible partout, que l'on associe volontiers avec un certain pessimisme culturel et à la fragmentation de la société, mais dont la cause exacte n'est pas encore claire dans la communauté scientifique, va s'accroître dans les années et décennies à venir en raison de la baisse ou de la stagnation à un faible niveau de la natalité.

Il est donc important de réfléchir aux efforts que pourraient faire les responsables à tous les niveaux pour améliorer la situation de la relève dans les associations et minimiser les taux de départ. De toute évidence, le grand engagement des responsables, souvent bénévoles, et la relative bonne visibilité des ensembles à vent dans la vie publique, en particulier dans le sud de l'Allemagne, ne suffisent pas pour remédier durablement au manque de jeunes musiciens tout en maintenant la situation actuelle en matière de formation et de travail. La base des conséquences pratiques doit être la connaissance des véritables problèmes et des partenaires d'interaction.



18)

France

Collectif

10 ans de création pour ensembles à vent

ARIAM (Association Régionale d'Information et d'Actions Musicales) Ile-de-France, DMDTS (Direction de la Musique de la Danse, du Théâtre et des Spectacles) Ministère de la Culture et de la Communication, 2006, 128 p.

Consultable en format PDF sur le site :

<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Publications-revues/10-ans-de-creation-pour-ensembles-a-vent>

Présentation

Cette publication est le résultat de démarches concertées sur plusieurs années :

- 1) En 2001/2002, une étude nationale sur les créations musicales pour ensembles à vent réalisées depuis 10 ans.

Ayant mené depuis 10 ans une politique d'aide aux commandes musicales pour ensembles à vent, l'ARIAM Ile-de-France a souhaité faire le bilan régional des créations réalisées depuis 1990. Consciente de l'importance du renouvellement des répertoires pour les ensembles d'harmonie et batteries fanfares et constatant que des actions étaient menées en ce sens dans plusieurs régions, la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles a saisi cette opportunité et, en accord avec l'ARIAM, élargi la mission confiée à Jean-Louis Vicart sur l'ensemble du territoire français. Le résultat de cette étude constitue la première partie de cet

ouvrage. Elle est suivie de la liste exhaustive des 384 commandes repérées sur les dix années considérées.

- 2) Entre 2001 et 2004, des rencontres en région autour des problématiques de la création d'œuvres pour ensembles à vent.

Devant l'intérêt du matériel réuni et la richesse des débats lors de la restitution de l'étude francilienne à Gennevilliers en 2001, la décision fut prise de poursuivre ces rencontres dans d'autres régions, à l'occasion de manifestations musicales, autour de la restitution de l'étude. La synthèse des cinq débats, présentée sous une forme libre par David Jisse²⁸ et Jean-Louis Vicart²⁹ constitue la deuxième partie de cette publication sous l'intitulé « Mots d'harmonie ».

- 3) Le dépôt de partitions des œuvres repérées dans six centres de ressources ou lieux en France et l'élaboration de fiches d'identification et de grilles d'analyse.

78% des œuvres repérées dans l'étude sont inédites. Cela ne facilite pas leur connaissance et leur circulation. Dans l'ensemble, elles sont rarement rejouées après leur création. L'ARIAM et le bureau des pratiques des amateurs de la DMDTS ont alors proposé aux compositeurs de déposer leurs œuvres « en consultation » dans des centres de ressources médiathèques ou structures, connus pour leur ouverture aux musiciens amateurs et répartis sur l'ensemble du territoire. L'ARIAM Ile-de-France, le CDMC de Haute- Alsace (Centre d'informations musicales), le conservatoire national de région de Toulouse, l'école nationale de musique de Chambéry, le conservatoire national de région de Rennes et la Confédération musicale de France ont accepté d'accueillir ces partitions et de les mettre en consultation. 187 œuvres ont donc été déposées, accompagnées, pour la plupart, d'une fiche d'identification et d'une grille d'analyse rédigées par les compositeurs. Ces grilles, dont la trame est le fruit d'un travail commun des quatre fédérations (Confédération Musicale de France, Confédération Française des Batteries Fanfares, Fédération Sportive et Culturelle de France, Union des Fanfares de France) et de l'ARIAM ont été élaborées afin de fournir quelques repères facilitant le travail des chefs et des musiciens.

La présentation des œuvres constitue la troisième partie de ce document. Elle permet de les repérer par auteur, type d'ensemble à vent concerné et durée. Sont aussi indiqués les lieux où l'œuvre peut être consultée. Cette présentation est accompagnée des coordonnées des centres de ressources ou lieux concernés et d'un modèle de grille d'analyse.

²⁸ David Jisse, né Jean-Claude David (1946-2020) est un auteur-compositeur-interprète et producteur à Radio France. Il a dirigé pendant quinze ans La Muse en Circuit, Centre National de Création Musicale.

²⁹ Conseiller aux pratiques amateurs de la ville de Paris, formateur et chef d'orchestre.



19)

Royaume-Uni

HAMMOND David Brian

Soft Powering the Empire : British Army Music in the Interwar Years: Culture, Performance, and Influence [Soft pouvoir dans l'Empire : Musique de l'armée britannique dans l'entre-deux-guerres : culture, performance et influence]

Thèse de Doctorat (PhD), Open University, 2017,

Consultable (résumé en langue anglaise *The RUSI Journal*) sur :

https://www.academia.edu/4991724/Soft_Powering_the_Empire_British_Military_Bands_Influence_and_Cultural_Imperialism_in_the_20th_Century

Présentation

Dans l'entre-deux-guerres, il est important pour la Grande-Bretagne de préserver ses relations amicales et son influence dans l'ensemble de son empire afin de conserver un avantage concurrentiel sur les marchés en cette période de crise. L'une des façons d'y parvenir était d'exporter l'impérialisme culturel. Les administrations coloniales, en particulier, tenaient à maintenir leur emprise sur les populations indigènes en préservant les idéologies culturelles et la marque (et donc le pouvoir associé) de la mère patrie.

David Hammond affirme que la fanfare militaire était un moyen particulièrement efficace et économique à cet égard : par l'expression des symboles, des routines et des rituels « so

british », ils incarnaient les systèmes de contrôle et les structures de pouvoir britannique sans avoir besoin d'un " pouvoir dur ".

Dans l'entre-deux-guerres, l'armée britannique a été considérablement réduite malgré la prise en charge du rôle de police impériale, responsable de la protection des biens et des communications de l'empire. Il est important pour la Grande-Bretagne d'avoir de l'influence, de préserver des relations amicales et de maintenir un avantage concurrentiel sur les marchés à l'étranger dans une époque d'austérité. L'empire britannique s'est agrandi après la Première guerre mondiale, comprenant différents types d'administrations (dominions, colonies, mandats et protectorats). Par conséquent, l'utilisation de la puissance « dure » (*hard power*) dans toutes les situations qui nécessitaient l'influence britannique n'était pas une réelle perspective.

L'influence douce (*soft power*) pour renforcer la loyauté envers la mère patrie, était relativement bon marché: un groupe de musiciens en parade pouvait tromper et détourner l'attention d'un ennemi avec une performance musicale de haut niveau performance musicale de haut niveau pendant que d'autres agences opéraient à la collecte de renseignements anti-insurrectionnels. Les administrations coloniales, en particulier, étaient désireuses de maintenir leur emprise sur les populations indigènes en préservant les idéologies culturelles et la marque (et donc le pouvoir associé) de la mère patrie. C'était même le cas dans ce que l'on appelle "l'Empire informel", des territoires sous l'influence de la Grande-Bretagne soit pour la défense de points stratégiques vitaux - comme l'Égypte - ou pour garantir l'accès aux ressources naturelles ou au commerce - comme certaines parties de la Perse et Shanghai en Chine.

Ce travail universitaire très documenté ouvre un pan intéressant de recherche puisqu'il illustre l'instrumentalisation des musiques militaires comme agent diplomatique dans un contexte de moyenne et longue durée puisqu'il s'agit du temps de la colonisation vu pour la période 1919-1939.

Patrick Péronnet, 27.08.2022

L'auteur

Formé au London College of Music et aux universités York et Cambridge, et en tant qu'interprète avec le National Youth Jazz Orchestra, **David Brian Hammond** a eu une carrière diversifiée, l'emmenant à travers le monde en tant que corniste et chef d'orchestre. Après quatre ans en Afrique australe à travailler pour le *Bophuthatswana Arts Council*, son passage ultérieur dans l'armée britannique l'a vu vivre en Allemagne et à Gibraltar, servir dans les Balkans, les îles Falkland, au Canada, à Chypre, au Kenya et diriger des soldats lors d'opérations en Afghanistan.

David Hammond a dirigé le *Household Cavalry* (groupe monté) lors de la parade de l'anniversaire de la reine en 2014, et il a continué à travailler pour l'État en tant que directeur de l'orchestre à cordes de la comtesse de Wessex, puis responsable de la musique au palais de Buckingham, au château de Windsor, et du palais de Holyrood pour les investitures, les banquets d'État et d'autres événements royaux. En tant que réserviste de l'armée, David est maintenant directeur musical de *The Band of The Royal Yeomanry* (Inns of Court & City Yeomanry). Titulaire d'un MBA (thèse PhD), il est maître de conférences associé en gestion stratégique à l'Open University.



David Brian Hammond

Résumé

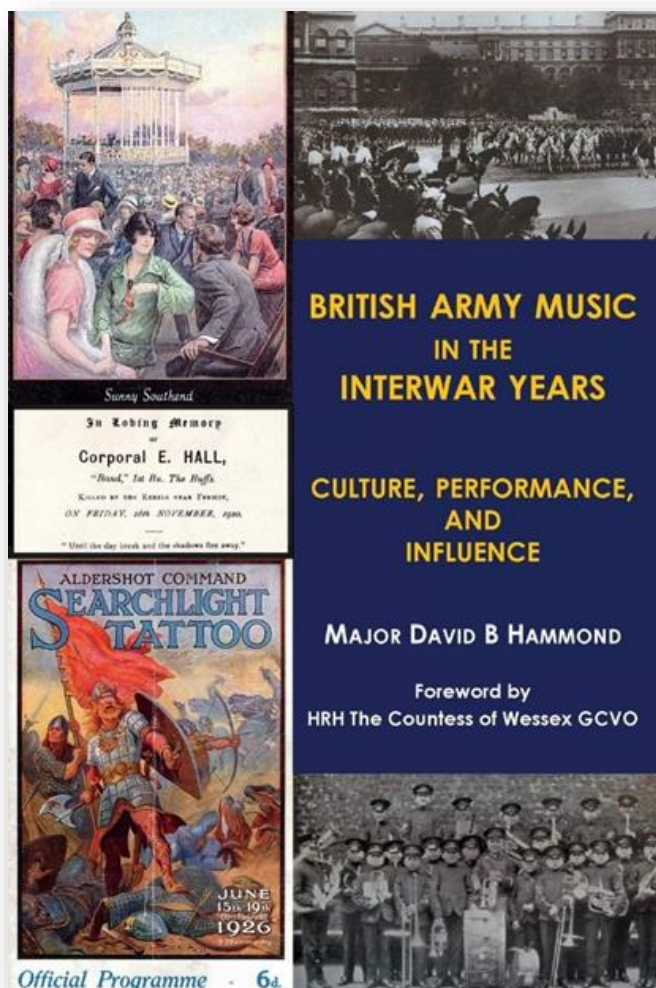
Cette thèse vise à identifier comment les fanfares de l'armée britannique ont été, dans l'entre-deux-guerres, un acteur majeur de l'industrie musicale et d'explorer leur rôle dans la projection d'un soft power pour l'armée britannique. Il y avait environ 7000 musiciens à plein temps servant dans l'armée britannique, ce qui représente environ un tiers du nombre total de musiciens professionnels britannique au Royaume-Uni. Le War Office était le plus grand employeur de musiciens professionnels dans le pays et pourtant, la contribution de ce corps de musiciens, à la fois dans les domaines de la musique et de l'art, a été très peu reconnue.

Cette thèse utilise des modèles issus de la littérature sur le commerce et le management pour interroger la position de la musique de l'armée britannique dans le contexte des structures militaires et de l'industrie musicale dans l'entre-deux-guerres. Elle révèle dans quelle mesure institutions résidentielles étaient organisées pour fournir de jeunes garçons à recruter dans l'armée en tant que musiciens et comment ces garçons sont devenus une partie intégrante de l'industrie musicale. Elle explore comment la musique de l'armée a établi la norme pour la formation et la performance tout en créant une durabilité pour l'industrie musicale, qui dépendait de l'existence des groupes de l'armée pour son activité.

La thèse expose ensuite les relations tumultueuses que les fanfares de l'armée ont entretenues avec la BBC et l'industrie de l'enregistrement, ainsi que la fonction de ces fanfares dans l'industrie du disque, ainsi que la fonction jouée par l'armée dans l'adoption d'une norme internationale de hauteur de son.

Enfin, elle met en lumière le rôle efficace et l'influence du soft power des fanfares de l'armée britannique et de leur musique sur le maintien de l'autorité impériale britannique, sur le territoire national et à l'étranger, et les conséquences tragiques d'une opération en première ligne de la campagne militaire en Irlande.

À l'aide de sources inexploitées et de matériel original, le major David Hammond révèle le rôle et l'influence de la puissance douce de la musique de l'armée britannique dans l'entre-deux-guerres.





20)

Nouvelle Zélande

CLAYWORTH Peter

The people's music: The birth and growth of New Zealand's brass band music [Musique populaire : naissance et croissance des fanfares en Nouvelle Zélande]

Version éditée et illustrée de la conférence tenue le 15 septembre 2017, Bibliothèque nationale de Nouvelle-Zélande (Te Puna Mātauranga o Aotearoa)

Consultable (en langue anglaise) sur :

<https://natlib.govt.nz/blog/posts/the-people-s-music-the-birth-and-growth-of-new-zealand-s-brass-band-music>

Présentation

Peter Clayworth a mis à disposition son exposé sur l'histoire des fanfares en Nouvelle-Zélande avant 1910, présenté à l'origine dans le cadre de l'exposition de la Turnbull Gallery, *An Ornament to the Town: The Band Rotunda in New Zealand* [Un ornement de la ville, la musique de kiosque en Nouvelle Zélande]. Cette version éditée de la conférence, peut être entendue prononcée par son auteur dans son intégralité (durée de la conférence : 57 minutes).

La première fois qu'un orchestre militaire aurait joué en Nouvelle-Zélande, c'était en mai 1843. L'orchestre de la corvette française *Le Rhin*³⁰, a impressionné les habitants lors d'un dîner

³⁰ La corvette « de charge » (43 mètres de long, 800 tonneaux, armée de 4 canons obusiers) *Le Rhin* fut construite à Rochefort et mise à l'eau en 1841. *Le Rhin* partit de Toulon le 15 août 1842 pour se rendre à la Nouvelle Zélande. Après une relâche à Bahia (Brésil) le 12 octobre 1842, il se rendit directement à Hobart-Town (Tasmanie) où il

que les principaux colons de Wellington avaient organisé pour le capitaine Auguste Bérard (1796-1852) et les officiers du navire à l'hôtel Barrett.

Les colons de Wellington avaient formé leur propre orchestre en 1842 : une combinaison de cuivres, de bois et de percussions. Ils ont joué pour des exercices et des défilés de bénévoles de Wellington, ainsi que des cérémonies publiques, des bals et d'autres divertissements. Le meilleur moment du groupe est venu lorsqu'ils ont joué *The King of the Cannibal Isles*³¹ pour accompagner le feu de joie dans lequel brûlait l'effigie de l'impopulaire³² gouverneur Robert FitzRoy (1805-1865) pour marquer son départ de Nouvelle-Zélande en octobre 1845. Les groupes formés dans les années 1840 et 1850 avaient tendance à avoir une courte existence, compte tenu de la vie passagère des colons musiciens au milieu du XIXe siècle.

La guerre du Nord de 1845-1846 amena la première musique régimentaire britannique en Nouvelle-Zélande, celle du 58e régiment de la Nouvelle-Galles du Sud. Après avoir servi dans la baie des Îles, le régiment est basé à Auckland. Le *brass-band* a donné de nombreuses représentations publiques à Auckland, en grande partie dans le cadre d'exercices de relations publiques pour contrer la mauvaise réputation acquise par les soldats ivres en congé. La musique du 65e Régiment, basée à Wellington à partir de 1847, jouait souvent pour le public dans le même but d'améliorer l'image de l'armée. Les guerres des années 1860 ont conduit à la création de quatorze régiments britanniques en Nouvelle-Zélande, dont dix au moins avaient leurs propres fanfares.

La présence de tels ensembles militaires dans la colonie a encouragé les colons à créer leurs orchestres civils (paramilitaires). En 1859, la *Taranaki Volunteer Rifle Company* [littéralement : Compagnie de fusiliers volontaires de Taranaki au sud-ouest de l'île Nord] a commencé à collecter des fonds pour acheter des instruments. Avec le déclenchement de la guerre, d'autres unités de volontaires ont été créées dans les années 1860, suivies d'une armée coloniale sous la forme de la gendarmerie armée. Beaucoup de ces unités ont également établi des fanfares. L'*Artillery Band*, formé en 1864, comprenait d'anciens musiciens des 58e et 65e régiments, qui se sont installés en Nouvelle-Zélande après avoir été démis de leurs fonctions. L'*Artillery Band* survit en 2017 sous le nom de *Band of the Royal New Zealand Artillery*. Bien qu'il ne s'agisse plus d'un orchestre militaire officiel, il s'agit du plus ancien orchestre militaire néo-zélandais.

arriva après 66 jours de traversée; il en partit pour Akaroa le 3 janvier 1843, et mouilla dans ce port le 11 janvier. Après quelques mois de séjour il visita différents ports de la Nouvelle Zélande : Nicholson, Auckland. Il revint à Akaroa qu'il quitta le 10 octobre 1843, pour aller faire des vivres à Sydney, en passant par la baie des Iles. Il était de retour à Akaroa le 30 décembre 1843. Le 31 août 1844, au cours d'une traversée d'Akaroa à Valparaiso, il reçut un très fort coup de vent qui l'obligea à fuir vent arrière pendant 24 heures. De Valparaiso *le Rhin* se rendit aux Iles Marquises, puis à Tahiti, et enfin à la Nouvelle Zélande; il arriva le 8 février à Akaroa après avoir visité la baie des Iles. Parti d'Akaroa le 12 mai 1845, pour faire une tournée dans les missions catholiques de l'Océanie, le Rhin visita les Iles Tonga, Wallis et la Nouvelle Calédonie; il arriva à Sydney le 29 octobre 1845. *Le Rhin* quitta Sydney le 12 janvier 1846, toucha le 22 à la baie des Iles, le 28 à Auckland, et le 11 février il arriva à Akaroa. Il quitta la Nouvelle Zélande le 16 avril 1846, passa à Sainte-Hélène le 15 juin, le 25 à l'Ascension, jeta l'ancre à Oran le 18 août, et enfin rentra à Toulon le 28 août 1846.

³¹ Cette ballade commence par : « Oh, avez-vous récemment entendu des nouvelles, / À propos d'un roi si puissant et si grand ? / Si vous n'avez pas, 'tis dans mon pate--- / Le roi des îles cannibales. » Écrite à un point culminant de l'impérialisme britannique, elle est une illustration révélatrice des attitudes supérieures qui existaient populairement parmi les colons installés à l'étranger. Les « indigènes » sont dépeints comme des cannibales bigames, sans égard pour les coutumes occidentales.

(à écouter sur https://www.youtube.com/watch?v=fNnl63U4bTA&ab_channel=FlyingFishSailors-Topic)

³² Il fut surtout impopulaire auprès des colons. Gouverneur général de Nouvelle-Zélande de 1843 à 1845, il essaya de protéger les Maoris de la vente illégale de leurs terres empêchant la voracité des colons britanniques.

La suite de la conférence de Peter Clayworth est à l'image de ces premières lignes. Elle permet d'acquérir toutes les connaissances nécessaires sur le phénomène des brass bands en Nouvelle-Zélande, notamment le phénomène de la fanfare Maori intégrées aux cérémonies de *haka*³³. Une narration rigoureuse, ramassée et passionnante pour qui s'intéresse à l'Histoire et aux ensembles à vent.

Patrick Péronnet, 28.08.2022



Musique (fifres, flûtes, caisse claire, grosse caisse, triangle, clairon) de la gendarmerie armée (ca 1860-1870)

L'auteur

Peter Clayworth (né en 1962) est Docteur en Philosophie (PhD) de l'Université d'Otago (Nouvelle-Zélande). Historien, il a travaillé pour le Ministère de la Culture et du Patrimoine (Manatū Taonga) de 2011 à 2014, il est attaché au bureau de la Couronne britannique pour les relations avec le peuple Māori depuis 2017.

³³ Lire à ce sujet HEBERT David G. - *Music Transculturation and Identity in a Maori Brass Band Tradition*. In Raoul Camus & Bernard Habla, éditions Alta Musica, 26 (2008), Schneider (for IGEB: International Society for the Promotion and Research of Wind Music), pp. 173-200.



Peter Clayworth

Résumé

Pur produit de la colonisation, les fanfares (brass bands) néo-zélandaises sont aujourd'hui très présentes dans de nombreux aspects festifs. Nées de la volonté de colons, elles s'imposent avec l'arrivée des troupes britanniques venant mater les révoltes des tribus Maori. La nécessité de créer des milices de volontaires pour assurer une force de police face aux désordres font naître des fanfares locales de colons qui diversifient leurs répertoires mêlant musiques paramilitaires et musiques de divertissement.

Le développement des fanfares de volontaires amène l'organisation de concours de musique, puis une nouvelle diffusion s'opère par des formations purement civiles autour des entreprises (chemins de fer, charbonnages, ingénieurs, tramway, etc.). Les sociétés amicales et les loges, les groupes religieux, les clubs sportifs et les groupes de tempérance parrainaient tous des fanfares. Des groupes de tempérance ont joué lors de fonctions de tempérance, des divertissements conçus pour être des alternatives à la consommation d'alcool. L'armée du salut fortement implantée exploite les fanfares dans ses actions publiques de collecte de fonds. Les Maoris eux-mêmes ont adopté et adapté une gamme de formes musicales Pākehā (mot désignant les non-Maoris) tout au long du XIX^e siècle. Dans les années 1870 et 1880, certaines communautés maories ont commencé à former leurs propres ensembles de cuivres.

Un des aspects les plus originaux de cette étude porte sur le *sabbatarisme* et la lutte pour imposer le dimanche comme jour de repos à la fin du XIX^e siècle. Les fanfares souhaitant jouer ce jour-là, il y a conflit avec ceux, les plus intransigeants, qui souhaitent le respect absolu du sabbat.



21)

France / Grand Est

ROSE Gilbert

Les musiciens et chanteurs amateurs de la Moselle de 1900 à nos jours

Metz, éditions Serpenoise, 2005, 125 p.

Présentation par l'auteur (<https://gilbert-rose.blogspot.com>)

Arrivé à un certain âge, je m'aperçois que j'ai connu et vécu des événements qui sont, pour la plupart, aujourd'hui oubliés. Nous ne sommes plus très nombreux dans ce cas.

Musicien et historien de la musique en Lorraine, une grande partie de mon existence fut consacrée à la recherche et à la diffusion des événements musicaux des XVII^e et XVIII^e siècles à Metz et à Nancy. Pour cela, j'ai utilisé les très rares témoignages laissés par des observateurs attentifs, et publié les résultats de mes travaux.

Un éditeur avisé et courageux n'a pas hésité à imprimer, sous ma signature, plusieurs ouvrages, dont certains font aujourd'hui référence. Des périodiques culturels lorrains ont voulu également dévoiler mes trouvailles et mes souvenirs. Aujourd'hui, crise oblige, l'histoire musicale en Lorraine n'intéresse plus les éditeurs, et, lorsqu'une revue me demande un article, je ne puis y inclure mes souvenirs personnels, pourtant devenus rares.

Voilà pourquoi j'ai souhaité créer ce lien entre un chercheur octogénaire et des curieux de l'histoire de la musique en Lorraine. Vous trouverez, racontés ici, des événements musicaux dont je fus le témoin de 1945 à aujourd'hui, mais aussi les résultats de mes dernières recherches sur les XVIII^e et XIX^e siècles.

Gilbert Rose

Au sujet de l'Harmonie municipale de Metz (Les musiciens et chanteurs amateurs de la Moselle)

[...] Cette année-là [1790] voit la création à Paris, puis en province, des Gardes nationales avec un statut quasi-militaire. À Metz, la Garde nationale possédait sa musique, comme un régiment. Elle en eut même deux, qui étaient furieusement concurrentes, surtout pour "toucher" (pardon, recevoir) de nouveaux instruments et des uniformes convenables, ainsi que pour participer aux défilés. Se sont succédé à la direction Eloy Seyfert, puis Henry Kandelka, enfin Louis Fizaine. Plus tard, d'autres chefs moins connus, mais Camille Durutte, tout de même, en 1840 et Frédéric Pruvost, lequel vit la déchéance et la disparition lamentable de la musique de la Garde nationale de Metz en 1852, faute de participants.

Le 4 août 1855, le maire Félix Maréchal créa la Fanfare des Sapeurs-pompiers de Metz, dont il confia la direction à Louis Jonvaux, lequel la transforma en harmonie trois ans plus tard. Hélas, ne pouvant rivaliser avec la qualité musicale des nombreuses formations militaires se produisant à l'Esplanade, elle disparut en 1867.

Ce sont les Allemands qui recréèrent une musique des sapeurs-pompiers le 18 mai 1888, et c'est peut-être la date à retenir, si on observe les noms différents et successifs donnés à la phalange : Harmonie des Sapeurs-pompiers de Metz, Harmonie municipale des Sapeurs-pompiers, Harmonie municipale de Metz.

Le casque et les défilés disparurent vers 1927 grâce à Louis Narbonne, lequel obtint de la municipalité l'établissement d'une prime de présence, faisant de cette formation, la seule société musicale du département dont les membres étaient rétribués. Je me souviens, dans ma jeunesse, les musiciens amateurs réglèrent une cotisation pour appartenir à une société musicale.... et ils étaient heureux.... dame, ils faisaient de la musique



L'Harmonie municipale de Metz vers 1920

L'auteur

Historien de la musique et de la vie musicale à Metz et en Lorraine, **Gilbert Rose** (né en 1930) a été l'élève de Jacques Chailley pour l'histoire de la musique, de Francis Casadesus pour l'harmonie et l'analyse, de Jésus Etcheverry pour la direction d'orchestre. Ancien professeur au Conservatoire de musique de Metz, aux Écoles normales de la Moselle, au Collège Saint-Clément de Metz et à la Musikhochschule de Sarrebrück. Créateur et directeur de l'ensemble Les Instruments Anciens de Lorraine, il a aussi fondé et dirigé l'École municipale de musique de Montigny-lès-Metz. Ancien timbalier-solo à l'Orchestre National de Lorraine.

Ce spécialiste de la vie musicale en Lorraine a publié plusieurs livres, notamment le désormais classique Metz et la musique au XVIIIe siècle (1992), qui précède chronologiquement le présent ouvrage, ainsi que de nombreux articles et communications dans ce domaine.

Membre de l'Académie Nationale de Metz depuis 1981, il en fut président en 1998-2001 et 2003-2004, membre de l'Académie de Stanislas depuis 2000, il est Chevalier dans l'Ordre des Palmes académiques (2008) et Chevalier dans l'Ordre des arts et lettres (2013).



Gilbert Rose

Résumé

Dans toute la Moselle, chaque commune, de la plus humble à la grande cité, possède son groupe vocal, religieux ou laïque, sa fanfare, son harmonie, son orchestre, peut-être plusieurs de ces sociétés à la fois. Gilbert Rose a recensé ces associations, décrit leur destinée. Il fait revivre les musiciens et chanteurs amateurs du département depuis le siècle dernier et rend ainsi hommage à tous ceux qui, par amour, ont pratiqué un art difficile mais également passionnant pour le bonheur qu'il procure à ses exécutants et aux auditeurs auxquels il s'adresse.

Gilbert ROSE

Les
musiciens
et chanteurs
amateurs
de la Moselle

de 1900 à nos jours



ÉDITION
Serpenoise



22)

Suisse

JÄRMANN Thomas

Blasmusik als Vermittlerin von Heimatgefühlen - Eine Fallstudie zu "Swissness" am Radio [La musique pour instruments à vent comme vecteur de sentiment d'appartenance à la patrie - Une étude de cas sur la "suissitude" à la radio et à la télévision].

In *Radio und Identitätspolitik* - *Kulturwissenschaftliche Perspektiven* – ouvrage collectif sous la direction de Johannes Müske & Walter Leimgruber, Transcript Verlag, 2019, p. 161-171.

Consultable (langue allemande) sur :

https://www.academia.edu/84304483/Blasmusik_als_Vermittlerin_von_Heimatgefu_hlen_Eine_Fallstudie_zu_Swissness_am_Radio

Présentation

Cet article est une version adaptée d'un chapitre de la thèse de doctorat de Thomas Järmann « 'Swissness' sur ondes courtes : La musique comme élément de politique identitaire à l'exemple de la collection de bandes sonores de Fritz Dür », qu'il a soutenu en 2016 à l'Université de Zurich sous la direction du professeur Thomas Hengartner.

Thomas Järmann se consacre dans son article à deux études de cas et montre comment les compositeurs ont essayé d'intégrer des éléments suisses dans leurs œuvres. Il s'interroge également sur la contribution que la "suisstitude" pouvait apporter à l'évocation du sentiment d'appartenance à la patrie et sur l'importance de ces morceaux de musique pour l'identité nationale.

Le contenu des programmes et la musique du Service suisse d'ondes courtes ont donc été choisis de manière à se distinguer de ceux des autres stations, et les particularités de la Suisse ont été délibérément soulignées. Ainsi, près de la moitié du temps d'antenne était consacré à la musique, et la musique populaire suisse était un élément distinctif, mais aussi la musique de divertissement et la musique sérieuse de grande qualité, interprétées principalement par des compositeurs suisses et des ensembles suisses. L'article ne se concentre toutefois pas sur les marches militaires souvent entendues, mais sur deux œuvres appartenant au genre de la musique symphonique pour instruments à vent.

Patrick Péronnet, 28.08.2022

L'auteur

Thomas Järmann (né en 1973), vit et enseigne aujourd'hui à Londres et travaille comme compositeur indépendant pour le cinéma et les médias. Il a obtenu son doctorat en 2016 sous la direction du professeur Dr Thomas Hengartner avec une thèse à l'intersection de la musicologie et de l'anthropologie culturelle. En 2017, il a reçu un prix de reconnaissance de la Fundaziun Gion Antoni Derungs pour la réalisation d'un catalogue complet des œuvres du compositeur suisse.



Thomas Järmann

Résumé

Il est fort probable que la plupart des gens, lorsqu'on leur parle de "musique de fanfare", pensent à des associations villageoises en uniformes colorés qui jouent des concerts sur la place en marchant ou en se tenant en demi-cercle. Ce scénario de musique amateur activement vécue a toutefois un pendant professionnel qui vit aujourd'hui une existence négligée. A l'aide de deux exemples du genre peu connu de la musique symphonique pour instruments à vent, cet article montre comment les compositeurs ont tenté d'intégrer la "suissitude", c'est-à-dire des éléments suisses, dans leurs œuvres et comment cette musique artistique a été utilisée par le Service suisse d'ondes courtes, la radio étrangère de la Suisse, pour éveiller des sentiments de patrie chez les Suisses de l'étranger.

Le service d'ondes courtes (KWD, devenu Radio Suisse Internationale en 1978) a été créé au milieu des années 1930. À une époque de profonds changements politiques, le gouvernement national a jugé nécessaire de défendre la démocratie contre les formes d'Etat totalitaires par des émissions de radio appropriées. Le concept politico-culturel de la "défense nationale spirituelle", proclamé par le Conseil fédéral en 1938, a suscité un intérêt croissant.





23)

Autriche

STEINBRECHER Bernhard & ACHHORNER
Bernhard

*“Boundlessly Different” : Popular Brass Music in
Austria* ["Infiniment différents" : La musique
populaire pour cuivres en Autriche]

Journal of Popular Music Studies (2020) 32 (4): p. 118–
147.

Consultable (langue anglaise) sur :

<https://online.ucpress.edu/jpms/article/32/4/118/114315/Boundlessly-Different-Popular-Brass-Music-in>

Présentation

L'article de Bernhard Steinbrecher et Bernhard Achhorer est une plongée dans un monde des cuivres revisité par des pratiques contemporaines. Métissage entre tradition et modernité, cuivres d'ici et d'ailleurs, cette vision revigorante offre un renouveau bien que ce dernier soit confisqué par un monde professionnel hautement qualifié et auto-labellisé.

Depuis la fin du vingtième siècle, la musique pour cuivres en Autriche est devenue un phénomène vital et hétérogène, particulièrement populaire auprès du jeune public. Le Woodstock der Blasmusik³⁴ peut être considéré comme un microcosme du phénomène. Il fait

³⁴ Woodstock der Blasmusik (Woodstock of Brass Music), nommé aussi Wladiwoodstock se déroule dans la petite commune d'Ort im Innkreis (commune de 1350 habitants dans la Haute Autriche). Depuis 2011 il accueille jusqu'à 50.000 personnes. Le nom original du festival était Böhmischer Frühling. Selon l'organisateur du festival Simon

sa propre promotion et celle de la musique de cuivres jouée avec le slogan « Infiniment différent ». Ce slogan implique cependant qu'il y a ou qu'il y avait certaines frontières à franchir, et il implique également qu'il y a ou qu'il y avait un "autre" dont il fallait se différencier.

La musique pour l'ensemble de cuivres contemporain se caractérise en effet fortement par la manière dont elle s'est détachée ou non des conventions et des attitudes établies au cours de la longue histoire de la musique pour cuivres autrichienne. Les musiciens ont surmonté les contraintes relatives à la composition, à l'instrumentation, au répertoire, à la notation et aux idéaux sonores, et ils ont généralement rompu avec les manières habituelles d'interpréter et d'apprécier la musique pour cuivres. De plus, ils se sont débarrassés de l'idée que la musique de cuivres représentait l'identité culturelle nationale, et par conséquent ils ne facilitent pas l'opposition à d'autres valeurs culturelles prétendument "non autrichiennes". L'"autre" différent de la musique contemporaine pour cuivres peut être trouvé à un niveau plus subtil, en soulignant l'idée que la musique pour cuivres est une unité sociale sous la forme d'une famille, d'une communauté ou d'un "habitat" de confiance qui soutient et célèbre, à sa manière particulière, (ses) traditions, (sa) régionalité (rurale) et (son) expertise musicale (masculine).

D'un point de vue esthétique, la musique favorise et reflète ces interrelations quelque peu contradictoires en extrayant et en combinant, avec des intensités variables, le côté hédoniste de la musique populaire, la prétention artistique de la musique classique et le monde symbolique du folklore alpin.

Les auteurs

Bernhard Steinbrecher est chercheur post-doctoral et chargé de cours en musique populaire au Département de musique de l'Université d'Innsbruck. Il est titulaire d'un doctorat en musicologie de l'Université de Musique de Weimar. Ses champs d'intérêt scientifiques sont l'analyse, la théorie et la réception de la musique populaire, en particulier en ce qui concerne les notions de musique grand public, et la relation entre ses sons et les questions sociales, psychologiques et esthétiques. Il dirige actuellement un projet sur les pratiques de réception musicale contemporaine des adolescents en Autriche. La monographie de Steinbrecher sur l'analyse et l'interprétation de la musique populaire a été publiée en 2016. Il est membre du comité exécutif de l'Association internationale pour l'étude de la musique populaire et a enseigné aux universités de Vienne, Salzbourg et Innsbruck.

Ertl, le nom a été changé en Woodstock der Blasmusik pour souligner le caractère unique du festival [Simon Ertl, interviewé dans « Hoagascht - Woodstock der Blasmusik », Servus TV, 6 septembre 2016, vidéo, 6:45, <https://www.youtube.com/watch?v=gUx0vE2pLhM>] .



Bernhard Steinbrecher

Bernhard Achhorer est titulaire d'un doctorat en musicologie à l'Université d'Innsbruck. Ses recherches portent sur les intersections entre la musique et l'identité, la musique et la politique, ainsi que la notation musicale et la performance. Pour l'année universitaire 2017-2018, il a été chercheur invité au « Center Austria : The Austrian Marshall Plan Center for European Studies » de l'Université de la Nouvelle-Orléans. La monographie d'Achhorer sur la fonctionnalisation de la musique de cuivres à des fins de politique culturelle, éducative et identitaire dans l'Allemagne nazie a été publiée en 2019. Actuellement, il travaille comme assistant de recherche à l'Université d'Innsbruck pour le projet *DACH Writing Music*. Aspects iconiques, performatifs, opératifs et matériels en notation(s) musicale(s) .



Bernhard Achhorer

Résumé

Ces dernières années, la musique pour cuivres est devenue de plus en plus populaire dans les régions germanophones d'Europe, notamment auprès des jeunes, qui participent en grand nombre à des festivals de cuivres, tels que le Woodstock der Blasmusik.

Cet article examine ce phénomène dans le contexte de son poids historique. En Autriche notamment, la musique de cuivres est fortement liée à l'activité et au patrimoine culturels

locaux, au folklore alpin et à l'identité nationale, à la monarchie des Habsbourg et à l'ère nazie, ainsi qu'à l'essor de la Volkstümliche Music (musique folklorique) et de la musique populaire autrichienne. L'étude situe l'étincelle initiale de la popularité actuelle au début des années 1990, lorsque de jeunes musiciens de cuivres ont donné un nouveau ton sur le plan musical et culturel. Elle illustre comment des groupes tels que Mnozil Brass et Innsbrucker Böhmische, et plus tard Viera Blech et LaBrassBanda, ont renégocié les conceptions, les idées et les attitudes établies, et comment ils ont, ou non, surmonté les manières habituelles d'interpréter et d'apprécier la musique de cuivres.

De manière plus générale, l'article révèle comment les récits liés à la régionalité, à la communauté, à l'institutionnalisation, à la virtuosité, à l'internationalité, à l'ouverture, à la corporalité et au plaisir hédoniste se rejoignent, parfois de manière contradictoire, dans le débat éthico-esthétique des médias et des musiciens sur la musique contemporaine pour cuivres. En fin de compte, une lecture analytique approfondie de certaines chansons montre comment la musique favorise et reflète ces interrelations.





24)

Belgique

VAN SCHINGEN Élise

Musique charbonnière: Les harmonies et fanfares implantées dans le monde ouvrier du Hainaut à la Belle Époque.

Thèse de doctorat, Université de Louvain (Belgique), 2019.

Présentation audio (langue française) par l'auteure

<https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/incal/cermus/actualites/elise-van-schingen-dans-les-eclaireurs-sur-la-premiere.html> (vidéo à partir de 14'57'' jusqu'à la fin)

Présentation (site de la RTBF)

Du XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle, la Belgique connaît une évolution exponentielle des sociétés musicales amateurs, voyant le nombre d'harmonies et de fanfares se multiplier à une vitesse ahurissante : leur nombre passe de 59 en 1810 à 2633 en 1914 ! Avant la première guerre mondiale, un belge sur 59 est musicien dans une société musicale Ceci représente plus de 130.000 musiciens !

Si de nombreux éléments expliquent l'émergence de ces groupes musicaux, notamment l'évolution de la facture instrumentale et de l'édition musicale, ils ne sont pas les seuls. Plus rarement mis en perspective, l'essor industriel peut aussi apporter un éclairage sur l'épanouissement de ce mouvement, tant en Belgique que dans d'autres régions industrialisées (le Nord-Pas-de-Calais en France, la Ruhr en Allemagne, etc...). Les zones géographiques où la densité des sociétés musicales est la plus importante correspondent aux régions

industriellement développées. En Belgique, les régions riches en industries charbonnières, métallurgiques et textiles font figure de proue dans ce domaine musical. Pourquoi les harmonies et fanfares émergent-elles majoritairement dans ces régions industrielles ? L'essor économique impacte-t-il celui des sociétés musicales ?

Dans une perspective paternaliste, les entrepreneurs industriels diversifient leurs activités dès le milieu du XIXe siècle en se penchant sur le bien-être ouvrier. Des établissements scolaires et sociaux sont créés : athénée, école industrielle, coopérative alimentaire, hospice, logement, etc. Une fois ces investissements " utilitaires " effectués, se pose la question des loisirs : comment détourner les ouvriers des cabarets, bars ou autres lieux de débauche ??

À une époque où le sport n'est pas encore populaire, la pratique musicale s'impose comme une évidence ! Certaines usines décident de soutenir une société instrumentale ou chorale. Ce partenariat est décisif pour beaucoup de sociétés musicales, notamment pour les infrastructures et le financement des activités. La récession économique de l'entre-deux-guerres, accompagnée de la fermeture de nombreuses usines, sonne d'ailleurs le glas pour beaucoup de ces phalanges musicales.

Il existe donc un lien concret entre l'ouvrier, l'usine et la musique ; un lien qui dans certains cas s'avère déterminant : l'Harmonie des Charbonnages de Mariemont et de Bascoup et la Fanfare des Charbonnages de Bois-du-Luc (charbonnage classé à l'UNESCO) en sont des exemples éloquentes. Les archives administratives inédites de ces deux sociétés permettent d'étayer les liens sociaux, musicaux et professionnels. Les archives musicales, quant à elles, nous permettent de reconstruire une partie méconnue du paysage sonore de la fin XIXe- début XXe siècles.

Site de la RTBF consultable sur :

<https://www.rtbf.be/article/fanfares-ouvrieres-puits-energetiques-du-futur-10518362>



L'auteure

Élise Van Schingen est Harpiste et titulaire d'un Master du Conservatoire supérieur de Namur en section instrumentale, option harpe, et d'un second master en Musicologie à l'Université Catholique de Louvain. De 2015 à 2019, elle mène une recherche doctorale grâce à une bourse octroyée par le FNRS. Elle a reçu le prix du Soutien à la recherche doctorale de l'Observatoire des politiques culturelles pour sa thèse "La musique charbonnière : le cas des harmonies et fanfares implantées dans le monde ouvrier du Hainaut à la Belle Époque". Docteure de l'Université de Louvain en 2019, elle est Maître de recherche à la Faculté de Philosophie et lettres Département des sciences historiques de Liège (Belgique). Elle est aussi l'auteure de « Les kiosques, lieux de vi(II)e musicale populaire », in *Dérivations*, numéro 5, décembre 2017, pp. 228-232 consultable sur : <https://derivations.be/archives/numero-5/les-kiosques-lieux-de-vi-ll-e-musicale-populaire.html>



Élise Van Schingen

Résumé

La question fondamentale de cette recherche concerne les interactions entre les sociétés de musiciens amateurs (harmonies et fanfares) et les entreprises de charbonnages en Belgique, dans la province du Hainaut, entre 1870 et 1914. Les harmonies et fanfares connaissent un développement exponentiel durant le XIXe siècle. La région hennuyère, riche de ses industries charbonnières, métallurgiques et textiles, fait figure de proue dans ce domaine. Cette croissance des sociétés musicales, touchant plus d'un Belge sur 50 en 1914, est à la base d'un développement social et culturel qui reste largement oublié de nos manuels d'histoire. Comment expliquer un tel engouement et comment se manifeste-t-il ? Pourquoi les harmonies et fanfares émergent-elles majoritairement dans les régions industrielles ? Existe-t-il un lien entre l'ouvrier, l'usine et la musique ?



25)

Collectif

Brass bands in the Pacific

The world of music (new series) ouvrage collectif sous la direction de Dan Bendrups - a journal of the department of musicology, Georg August University, Göttingen (Allemagne) - Volume 8, number 2, 2019.

Présentation

La géopolitique révèle bien des aspects de la puissance d'une nation. Le cas de la présence française dans l'océan Pacifique est particulier. Comme le rappelle Thomas Flichy de la Neuville, la France eut une présence intermittente et discrète dans ce vaste espace.

« Dès le XVIII^e siècle, les Français s'illustrent parmi les premiers à établir des contacts avec les peuples des mers du Sud. Mais cette entrée en fanfare de notre nation dans le « Grand Océan » est un feu de paille. La Révolution, puis l'Empire se détournent de l'Océanie, alors que le Royaume-Uni prend possession de la Nouvelle-Galles du Sud, d'où elle va très vite rayonner. Au sein du Pacifique, la présence française est donc à la fois intermittente et discrète en raison des errements révolutionnaires initiaux. Après l'implantation tardive du XIX^e siècle, la France finit par organiser ses possessions éparées au cours de l'entre-deux-guerres en définissant une politique cohérente. Toutefois, le choc de la seconde guerre mondiale met un terme aux vellétés française d'influence dans cette zone³⁵ ».

³⁵ <https://www.revuepolitique.fr/la-france-dans-le-pacifique-une-presence-intermittente-et-discrete/>

La puissance française fut longtemps solide dans le Pacifique. Nouvelles-Hébrides, Polynésie, et par-dessus tout, Nouvelle-Calédonie – la plus précieuse, pas seulement parce qu'elle est riche en ressources minières (outre le nickel, dont elle dispose à elle seule du quart des ressources mondiales, elle possède du zinc, du cuivre, du cobalt, de l'or, et autres métaux rares), mais parce que, avec les îles qui l'entourent, elle apporte à la France d'immenses richesses de fonds sous-marins, et ce domaine maritime considérable permet à Paris de disposer de la deuxième ZEE (Zone Économique Exclusive) mondiale – atout plus que décisif dans la perspective d'une croissance démographique telle qu'il faudra de plus en plus, au fil du siècle nouveau, recourir aux ressources des fonds sous-marins pour assurer l'alimentation de neuf ou dix milliards d'hommes.

Bien peu de Français le savent, mais, si l'on excepte la petite île de Pitcairn (une cinquantaine d'habitants sur moins de 39 km²), territoire britannique administré depuis la Nouvelle-Zélande, la France est le seul pays européen du Pacifique. En effet, si l'atoll de Clipperton, terre française du Pacifique nord, est déserte, plus de 500 000 citoyens français résident dans le Pacifique sud, en Océanie, se partageant entre les territoires de Nouvelle-Calédonie (268 767 habitants, en 2014), de Wallis et Futuna (12 867 habitants, en 2013) et de Polynésie française (268 207 habitants, en 2012³⁶).

Tout ceci peut paraître de peu d'intérêt pour notre sujet qui se veut musicologique. Et pourtant, il y a là tout un paradoxe français. Alors que les grands États anglophones (Australie et Tasmanie, Nouvelle-Zélande, Papouasie-Nouvelle-Guinée) ou les micro-États indépendants (Île Salomon, Vanuatu, Samoa, Tonga, Palaos, Îles Cook) s'intéressent à leurs fanfares (brass bands), le domaine français semble ne connaître aucune recherche parallèle pour la présence ou la diffusion d'ensembles à vent sur ces territoires lointains. Nous ne disposons (à notre connaissance) d'aucune étude sérieuse sur ces territoires du Pacifique sud. Savons bien pourtant que depuis les voyages exploratoires et l'arrivée des premiers missionnaires à la fin du XVIII^{ème} siècle, les territoires sous influence française ont subi de profondes mutations issues des situations de contact occasionnées par le mouvement de colonisation.

S'il fallait donner quelques idées pour ceux qui en manqueraient (musicologues ou surtout ethnomusicologues), nous proposons ci-dessous quelques résumés de ce que produit la recherche anglophone et les biographies des chercheurs concernés.

Patrick Péronnet, 29.08.2022

³⁶ Chiffres de l'INSEE.

Résumés d'articles individuels

25.1)

BENDRUPS Dan

Introduction : *Brass Bands dans le Pacifique*

Cet essai introductif fournit un contexte au sujet du numéro spécial des fanfares du Pacifique. Il considère (d'une part) la large place des fanfares dans la recherche musicale et (d'autre part) les circonstances entourant l'introduction des fanfares dans l'île du Pacifique et les processus coloniaux et impériaux qui s'y rapportent. Il fournit ensuite un aperçu contextuel des diverses études de cas qui constituent l'ensemble du volume. Dans l'ensemble, les fanfares ont été utilisées par les communautés du Pacifique pour la création de musique contemporaine et n'ont pas été largement incorporées dans les traditions vernaculaires anciennes ou autres. Leurs répertoires ont été assez statiques et dérivés, utilisant des arrangements de chansons classiques et populaires occidentales et / ou des répertoires religieux (hymnes) et cérémoniels (marches) tirés du champ plus large de la musique occidentale mondialisée. À cet égard, ils ne sont pas trop différents des répertoires de fanfares dans les contextes occidentaux, qui peuvent également être très répétitifs et dérivés. Cependant, les fanfares du Pacifique ont développé leurs propres préférences esthétiques et sonores qui les rendent localement importantes. Ce n'est pas le répertoire, mais la façon dont le répertoire est joué qui compte.

L'auteur

Le Dr **Dan Bendrups** est maître de conférences au sein de l'équipe d'éducation et de développement de la recherche (RED), Graduate Research School, La Trobe University (Melbourne, Australie), où il assure le développement professionnel de la supervision de la recherche des diplômés, de l'intégrité de la recherche et de la communication de la recherche. Ethnographe (ethnomusicologue), il a occupé de nombreux postes d'enseignement et de recherche en Australie et en Nouvelle-Zélande, et a contribué à la direction d'entreprises. Il est connu au niveau international pour ses travaux sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de Rapa Nui (Île de Pâques) et s'intéresse parallèlement à la durabilité culturelle, à la santé et au bien-être, ainsi qu'au développement des chercheurs. Ses recherches actuelles portent sur les expériences des doctorants et des superviseurs impliqués dans la formation transnationale des chercheurs diplômés.



Dan Bendrups



Samoa

25.2)

MOYLE Richard

Nous sommes comme quelqu'un de complètement mort et qui n'a pas de père, Votre Excellence : " Bandsmen Sucking Up and Blowing Out in German Samoa [Des musiciens qui respirent et soufflent dans les Samoa allemandes].

Depuis plus d'un siècle, la fanfare est une acquisition hautement souhaitable parmi les villages samoans, qui l'apprécient autant pour sa projection d'un statut supérieur que pour une déclaration de goût musical communautaire. Les premiers orchestres samoans sont apparus pendant la période de l'administration allemande entre 1900 et 1914, et ce chapitre présente une chronique de l'*Alamagoto Brass Band* à Apia 1904-1914, basée sur la correspondance considérable envoyée et reçue du bureau du gouverneur. À ce niveau officiel, c'est un récit qui mêle rivalités, discrimination raciale, détournement de fonds publics, vol et rébellion. C'est aussi un témoignage de détermination, d'inventivité et de voracité musicale.

L'auteur

Richard Michael Moyle (né en 1944) est un universitaire néo-zélandais à la retraite spécialisé dans l'ethnomusicologie du Pacifique et de l'Australie. Il partage son temps entre plusieurs universités australasiennes. Il a obtenu un doctorat de l'Université d'Auckland (Nouvelle Zélande) et sa thèse de doctorat de 1971 s'intitulait *Musique traditionnelle samoane*. Richard Michael Moyle a passé de nombreuses années dans et autour du Pacifique à enregistrer des chansons et des histoires orales de peuples autochtones. Il a occupé des postes d'enseignant à l'Université de l'Indiana, à l'Université d'Hawaï à Manoa et à l'Institut australien d'études aborigènes et insulaires du détroit de Torres avant de retourner à Auckland pour devenir directeur des études sur le Pacifique.



Richard Michael Moyle



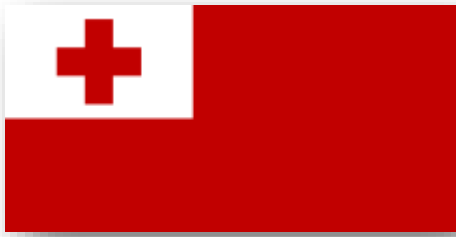
Samoa

25.3)

Sala Seutatia Telesia Mata'utia Pene Solomona & Dan Bendrups

Explorer les brass bands samoans : notes sur leur développement et leurs pratiques de performance après l'indépendance

Cet article vise à élargir les connaissances mondiales sur les fanfares en fournissant une étude de cas sur la performance des fanfares dans les Samoa contemporaines. Il vise à considérer la place des fanfares dans le cadre plus large de la culture musicale samoane. Alors que les fanfares peuvent être considérées comme un format étranger et colonial pour la création musicale, cet article démontre qu'elles sont historiquement apparues dans des contextes considérés comme traditionnels et importants pour la culture samoane, et qu'elles ont des caractéristiques musicales et sociales qui reflètent une tradition samoane. « manière de savoir ». Il présente des connaissances tacites tirées de l'expérience personnelle "initiée" ainsi que de l'observation participante "extérieure", y compris de nombreux détails de pratiques culturelles qui sont autrement absents de la littérature scientifique. Ce qu'il faut retenir, c'est que les fanfares du Pacifique ont pour vocation première la participation communautaire. Elles ne font pas partie d'une culture plus large d'écoute et d'appréciation de la musique, mais leur principal attrait est qu'elles offrent aux membres de la communauté quelque chose à quoi ils peuvent participer activement. Elles favorisent l'inclusion car les différents rôles et instruments requièrent différents niveaux de compétence/expérience, de sorte que les nouveaux venus et les jeunes peuvent souvent jouer aux côtés de joueurs plus expérimentés. Des familles entières peuvent jouer ensemble. L'aspect le plus positif de la musique de fanfare dans le Pacifique est qu'elle tourne autour de la participation active. En tant que pratique musicale nécessitant peu de formation initiale, les brass bands peuvent accueillir une plus grande diversité de joueurs que certaines autres formes de musique. Cela convient bien à une constellation de cultures qui sont bien connues pour soutenir et promouvoir l'inclusion (en particulier des enfants) dans la musique et la danse communautaires. Le principal obstacle à la participation aux fanfares est la question pratique de la disponibilité des instruments et de l'emplacement des ensembles. Au-delà de cela, comme dans le reste du monde, c'est une question d'esthétique et de préférences musicales : les fanfares continueront tant qu'il y aura suffisamment de personnes intéressées par la gamme de musique religieuse, cérémoniale et populaire arrangée qu'elles jouent, et par le son qu'elles produisent.



Tonga

25.4)

KAEPPLER Adrienne L.

Les fanfares tonganes : une tradition en expansion

Cet article présente un aperçu du développement des fanfares dans le Royaume des Tonga, basé sur des observations ethnographiques faites au cours de plus de cinq décennies, de 1964 à 2016, et plus de quatre années de travail de terrain. Il fait partie d'une étude plus large de la musique et de la danse « traditionnelles » des Tonga qui englobe les interrelations entre la structure sociale et les arts, y compris la musique, la danse, la poésie et les arts visuels. Il positionne les fanfares comme une forme de musique « traditionnelle » et fournit des exemples de la façon dont cette tradition musicale s'est manifestée dans des contextes historiques et contemporains.

L'auteure

Adrienne Lois Kaeppler (1935-2022) était une anthropologue américaine , conservatrice d' ethnologie océanique au Musée national d'histoire naturelle de la Smithsonian Institution à Washington, DC. Elle a été présidente du Conseil international de la musique traditionnelle entre 2005 et 2013. Ses recherches ont porté sur les interrelations entre la structure sociale et les arts, y compris la danse, la musique et les arts visuels, en particulier aux Tonga et Hawaï. Elle était considérée comme une experte de la danse tongane, et des voyages de l'explorateur du XVIIIe siècle James Cook .



Adrienne Lois Kaeppler



République des Palaos

25.5)

ABELS Birgit

Une brève histoire des fanfares à Palaos (ou Belau)

Cette contribution propose un compte rendu des fanfares de la République des Palaos, en Micronésie, mettant leur histoire en perspective avec les pratiques traditionnelles de fabrication de musique instrumentale et la fabrication de musique chrétienne sur les îles au XXe siècle. De toute évidence, seules deux fanfares existaient sur les îles, et toutes deux se sont à nouveau effondrées après un court moment. En m'appuyant sur une variété de sources historiques ainsi que sur des données ethnographiques, je raconte l'histoire et les circonstances des deux bandes. En conclusion, je propose quelques réflexions sur la question de savoir pourquoi, contrairement à d'autres communautés insulaires du Pacifique, les Palaosiens ont choisi de ne pas adopter la fanfare à long terme.

L'auteure

Birgit Abels (née en 1980 à Witten en Allemagne) est une musicologue allemande et professeur d'université à la Georg-August-Universität de Göttingen. Birgit Abels a étudié la musicologie, l'arabe et l'islamologie à Bochum et à Londres de 1999 à 2004. Son doctorat, soutenu par la Studienstiftung des Deutschen Volkes, a été réalisé en 2007 avec une thèse sur la musique de Palau. De 2006 à 2007, elle a travaillé au ministère de la Culture et de la Communication de la République des Palaos ; de 2007 à 2011, elle a travaillé à l'Institut international d'études asiatiques de Leyde et à l'Université d'Amsterdam. En 2011, elle a été nommée professeur ordinaire d'ethnomusicologie à l'université Georg August de Göttingen. Elle a mené des recherches sur le terrain à Palau (2004, 2005-2007), dans le nord de l'Inde (2003) et en Malaisie (2008, 2009, 2010). Birgit Abels est rédactrice en chef de la revue *the world of music*.



Birgit Abels



Iles Cook

25.6)

BENDRUPS Dan & CUTTRISS Stephen

Brass Band Music in the Cook Islands: Un récit biographique

Cet article présente un récit de la musique de fanfare aux Îles Cook, telle qu'elle a été vécue à travers la vie d'un représentant particulier de la musique de fanfare, Pae Tuteru. Les Brass Bands sont présents depuis longtemps aux Îles Cook, en particulier dans le cadre d'activités missionnaires et d'autres initiatives basées sur l'Église. Dans certains endroits, les bandes ont été accueillies et soutenues par leurs communautés villageoises pendant de longues périodes, en particulier à Rarotonga. Cet article examine cette histoire à travers l'expérience de vie de Tuteru, signalant un moment clé et influençant son propre développement musical et, par extension, le contexte plus large des fanfares des Îles Cook.

L'auteur

Musicien indépendant **Stephen Cuttriss** a étudié la musique au Queensland Conservatorium of Music puis l'ethnomusicologie à la Griffith University (Australie). Bandéoniste, il a joué et enregistré avec des artistes locaux (Mendoza Tango Quartet). Il enseigne aujourd'hui à l'Institut royal de technologie de Melbourne (RMIT University).



Stephen Cuttriss

the world
of music
(new series)

ISSN 0043-8774

vol. 8 (2019) 2

a journal of the department of musicology
of the georg august university göttingen



Brass Bands in the Pacific



WMB