

# Série 9 / BIBLIOGRAPHIE AFEEV (14 octobre 2022 – 31 octobre 2022)



1)

*Italie*

JALLA Daniele

*Une fanfare, un village : histoire d'un procès de  
« dépayssannisation » et d'une recherche locale*

In *Sociétés paysannes et dépayssannisation, Les usages de l'histoire de vie en anthropologie et en sociologie* TUD HA BRO-Sociétés Bretonnes 6, Université de Haute Bretagne, 1981, p. 131-147.

Consultable sur :

[https://www.academia.edu/42710229/Une\\_fanfare\\_un\\_village?email\\_work\\_card=reading-history](https://www.academia.edu/42710229/Une_fanfare_un_village?email_work_card=reading-history)

## Présentation

Nous n'avons pas pour habitude de revenir sur des sujets traités de façon « ancienne » (plus de quarante ans). Notre présentation de cette étude de Daniele Jalla mérite donc quelques explications.

Sans doute l'Auteur, historien de profession, a-t-il ouvert un chemin en Italie que d'autres appréhendaient en France. Nous pensons ici à Philippe Gumpłowicz, autre historien dont l'objet d'étude, l'orphéon, devait devenir novateur et unique dans la recherche scientifique.

Il est d'ailleurs heureux de lire ce qu'écrit Daniele Jalla de ses premiers pas dans cette recherche.

« Lorsque l'administration municipale de Piovasasco, petite ville d'environ quinze mille habitants, aux alentours de Turin proposa [...] d'entreprendre une recherche d'histoire locale, je n'aurais jamais imaginé qu'un des deux thèmes choisis pour notre enquête, aurait été celui de la fanfare musicale. Et j'avoue aussi que, à ce moment-là, si l'on m'avait proposé directement ce thème, j'aurais eu la même réaction que la plupart des gens auxquels j'explique que tel a été l'objet de ma recherche depuis un an et demi, j'aurais souri et je me serai très sérieusement demandé qu'est-ce qui pouvait être intéressant dans un objet à l'apparence aussi étrange et sûrement secondaire pour toute autre personne qu'un musicologue » (Avant-propos, p. 131).

En défrichant un sujet et les chemins qui conduisent à sa compréhension globale, Daniele Jalla décrit une sorte de guide pratique, de *vade mecum* pour l'étude des formations musicales d'amateurs (harmonies ou fanfare) dans leur milieu « naturel » au fil de l'Histoire. L'engagement d'une municipalité intéressée par l'histoire locale de sa « fanfare » pour l'inscrire dans un programme d'action politique (culturelle) nous semble encore aujourd'hui une rare opportunité (et nous ne pouvons que le regretter) que sut heureusement saisir l'auteur. L'organisation d'un groupe de recherche fait beaucoup penser à ces enquêtes sociologiques que purent promouvoir, dans les mêmes années, les Fédérations régionales des Maisons des Jeunes et de la Culture afin de repérer l'offre et la demande culturelle d'une commune ou d'un bassin de vie. Enfin il y a dans cette aventure tout ce qui fait aujourd'hui encore le cœur d'une recherche universitaire : l'exploitation des sources et la pratique des entretiens.

En cela « Une fanfare, un village » est une étude pionnière et la (re)lecture de cet article donne encore aujourd'hui un fil conducteur à qui voudrait se lancer dans ce genre de recherche.

Patrick Péronnet, 14.10.2022



## L'auteur

**Daniele Jalla**, historien de formation, a été de 1980 à 1992 fonctionnaire au Département de la Culture de la Région du Piémont, où de 1992 à 1994 il a dirigé le Service des Expositions. De 1994 à 2012, il a dirigé les Services des Musées de la Ville de Turin. Retraité depuis 2013, il continue d'être professionnellement actif en tant que pigiste, conférencier et chercheur en histoire.

Professeur adjoint de muséologie à l'École de spécialisation en patrimoine démographique-ethno-anthropologique de l'Université de Pérouse de 2008 à 2020, il a précédemment enseigné dans plusieurs universités italiennes : Gestion des organisations culturelles à l'IULM de Milan (2008-2011) ; Muséologie et territoire à la Faculté des langues et littératures étrangères de l'Université de Turin (2012 - 2013); Gestion des musées et du patrimoine culturel à la IIe Faculté d'architecture de l'École polytechnique de Turin (2003-2008) ; Législation du patrimoine culturel à la Faculté des Lettres et Philosophie de l'Université du Piémont oriental "Amedeo Avogadro" (2002-2005); Muséographie à la Faculté des Lettres de l'Université de Turin (2000-2003); Législation du patrimoine culturel au Master en "Conservation et gestion du patrimoine culturel" de l'Université de Macerata (1999-2002).

Depuis 2020, il est membre du Comité Scientifique Technique des écomusées de la Région Sicile ; de 2016 à aujourd'hui, il est membre du Conseil exécutif d'ICOM Italie, après en avoir été le président de 2014 à 2016 et de 2004 à 2010. De 2015 à 2017, il a été membre de la commission ministérielle pour le démarrage du système des musées nationaux et membre depuis 2013 de la "Commission Mixte pour la protection et la valorisation des biens culturels appartenant au patrimoine historique, moral et matériel des Églises représentées par les Vaudois".

Il est encore rédacteur en chef de la revue "Réforme et mouvements religieux" et a été membre du comité de rédaction du Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie de Grenoble (1989 - 2017) et du conseil scientifique de la revue « L'Alpe » (2013-2018).

Après s'être consacré à des projets de recherche sur la culture ouvrière, la famille, les relations sociales, l'enseignement de l'histoire, publiant divers ouvrages sur ces sujets dans des livres et des revues, il s'intéresse depuis 1984 à l'histoire de la déportation. Outre de nombreux essais sur le sujet, il a publié avec Anna Bravo : *La vita offesa. Histoire et mémoire des camps de concentration nazis dans les récits de deux cents protagonistes* (Angeli 1986) et *Une honnête mesure. Écrits en mémoire de la déportation d'Italie 1944-1993* (Angeli 1994). Depuis le milieu des années 90, l'activité d'étude et de recherche s'est tournée vers la muséologie et la muséographie, publiant divers articles et essais sur ces sujets et les volumes *Le musée contemporain. Introduction au nouveau système muséal italien*. (Utetlibreria 2000 et 2003). Sur tous ces sujets, il a publié, y compris des essais, des articles et des volumes, plus de 180 titres.

Outre la conception de musées réalisée dans le cadre de l'activité professionnelle de la Ville de Turin ("Musée de la Résistance, de la Déportation et de la Guerre, des Droits et de la Liberté" (2004), "Ecomusée Urbain et Métropolitain" (2004), " Museo della Frutta" (2007), "MuseoTorino" (2011). Il a supervisé, avec Alain Monferrand, la conception du programme muséal du Fort de Bard (Val d'Aoste) articulé dans le "Musée des Alpes " (2006), dans "Alpi dei Ragazzi" (2007) dans "Le Prigioni" (2009) et le "Musée des frontières et des fortifications alpines" (2017).



Daniele Jalla



2)

*Croatie*

KOKANOVIĆ MARKOVIĆ Marijana

*Pulsko razdoblje Franza Lehára (1894–1896)*

[La période de Franz Lehár à Pula (1894-1896)]

Zagreb (Croatie), *Arti musiques*, vol. 50, n° 1-2, 2019), p. 301-320.

Consultable (langue croate) sur :

[https://www.academia.edu/41983982/Pulsko\\_razdoblje\\_Franza\\_Leh%C3%A1ra\\_1894\\_1896\\_email\\_work\\_card=reading-history](https://www.academia.edu/41983982/Pulsko_razdoblje_Franza_Leh%C3%A1ra_1894_1896_email_work_card=reading-history)

## **Présentation**

Pula (en italien Pola, en slovène Pulj) est aujourd'hui une ville et une municipalité de près de 60.000 habitants, située en Istrie, dans l'actuelle Croatie. Lorsque l'on visite la vieille ville aujourd'hui on touche la réalité de ces villes au destin millénaire. Une légende locale place le mythe des Argonautes, en quête de la Toison d'or, non pas en mer Noire, mais en mer Adriatique, et en fait les fondateurs de Polis, la future Pula. En fait, il y a bien eu une colonisation grecque dans les environs, sur l'île de Cres (Chersos en grec) où ils fondèrent la colonie d'Apsois. Depuis 3000 ans, la ville s'est développée autour de son port naturel à la pointe de la péninsule d'Istrie. Peu d'endroits en Méditerranée regroupent autant d'architectures différentes dans un si petit espace. Les temples romains y défient les palaces baroques, les églises chrétiennes font face aux villas viennoises, et des pans de murs médiévaux voisinent avec des édifices remontant à l'Antiquité.

Bien oubliée aujourd'hui, Pula fut le principal port militaire du très puissant Empire austro-hongrois. Fortifiée par l'ingénieur militaire français Antoine de Ville, la ville s'affirme au XIX<sup>e</sup> siècle comme la principale base navale de l'Autriche-Hongrie, et est

renforcée en conséquence. Pola abritait un observatoire astronomique et le service hydrographique de la marine austro-hongroise. La ville est alors multiculturelle : il y a une majorité d'Italiens ainsi qu'une forte présence d'Autrichiens, de Slaves et d'autres nationalités dans la ville et ses environs. À l'issue de la Première Guerre mondiale, les troupes italiennes occupent Pola, annexée à l'Italie comme le reste de l'Istrie. Mais la ville est prise par les troupes yougoslaves en 1945 et aujourd'hui en Croatie.

En dehors de l'aspect touristique qui « vaut le voyage », Pula accueille entre 1894 et 1896 un jeune chef d'orchestre militaire : Franz Lehár (1870-1948). Fils du chef de la fanfare du 50e régiment d'infanterie de l'armée austro-hongroise nommé Franz Lehár (1838-1898) et de Christine Neubrand (1849-1906) il vit dans l'univers de l'armée. Son frère Anton, comme son père, entreprendra une carrière militaire, qu'il termine avec le grade de général et chevalier de l'ordre militaire de Marie-Thérèse.

Lehár père changeant souvent de garnison, Franz se retrouva dans différentes villes de l'Empire austro-hongrois où il s'imprégna de la musique folklorique des régions où la famille faisait escale. Mais son instruction risquait d'en pâtir. Franz fut donc mis en pension à Budapest, puis en Moravie. Là, à l'âge de 12 ans, il se décida pour la carrière musicale. Le père, tout d'abord réticent (il voulait que son fils devienne médecin), finit par accepter une carrière militaro-musicale.

Après ses études de piano, il entre selon les vœux de son père au Conservatoire de Prague et y suit un enseignement en violon, en théorie musicale et en composition (avec Antonín Dvořák). Il devient à vingt ans le plus jeune Kapellmeister (chef d'orchestre) militaire de l'armée austro-hongroise (la célèbre «KuK Armee»). En 1890, Lehár fils écrivit des danses que l'on commence à jouer. Mais il ne tient guère en place et profite d'une opportunité pour rejoindre la garnison de Losoncz (actuelle Slovaquie) où il fut nommé chef de musique d'un régiment hongrois. Trois ans plus tard, le jeune homme participa à un concours d'opéra en composant *Rodrigo*, qui n'obtint pas le prix et ne fut jamais joué. Une dispute avec un officier supérieur le conduisit à démissionner mais son talent lui permit d'obtenir la place de chef du prestigieux orchestre de la « Marine de guerre impériale et royale », souvent désignée par son abréviation K.U.K. Kriegsmarine. à Pola, sur l'Adriatique. Sa carrière se poursuivra comme chef de musique militaire avant que la postérité ne retienne la carrière de compositeur de Lehár et de ses opérettes à grand succès : *La Veuve joyeuse*, *Le Pays du sourire* ou *Le Comte de Luxembourg*. C'est cette présence à Pula qu'étudie Marijana Kokanović Marković<sup>1</sup>.

Patrick Péronnet, 21.10.2022

---

<sup>1</sup> Sur le sujet de la Musique Militaire de la Kriegsmarine austro-hongroise à Pula, nous engageons le lecteur à lire une autre étude signée DURAKOVIĆ Lada & KOKANOVIĆ MARKOVIĆ Marijana, *From the History of Military Music in the Austro-Hungarian Monarchy: Franz Jaksch, the Pula Navy Orchestra Bandmaster (1899-1917)* [De l'histoire de la musique militaire dans le Monarchie austro-hongroise : Franz Jaksch, le chef d'orchestre de l'orchestre de la marine de Pula (1899-1917)] qui nous semble un complément important pour la compréhension de l'importance de cette musique et de ses divers chefs et que nous présentons dans cette Bibliographie Afeev.



Franz Lehár en uniforme de chef de la musique de la marine (K.U.K. Armee) – 1895.

## L'autrice

**Marijana Kokanović Marković** est professeure associée au Département de musicologie et d'ethnomusicologie de l'Académie des arts de Novi Sad. Elle est diplômée en pédagogie musicale et titulaire d'une maîtrise et d'un doctorat de musicologie à l'Académie des arts de Novi Sad. Elle a participé à des conférences, dans le pays et à l'étranger, et a publié de nombreux articles en serbe, allemand, anglais et tchèque, ainsi que des articles de lexicographie pour le *Dictionnaire biographique serbe*, l'*Encyclopédie serbe* et *Grove Music Online*. Elle a co-édité *Kornelije Stanković - Piano Music*, Vol. 1 (édité par Danica Petrović, Institut de musicologie SASA, Institut pour la culture de Voïvodine, Belgrade, Novi Sad, 2004) et l'album de danses de salon pour piano - *From Salons of Novi Sad* (Matica Srpska, 2004). Elle a publié une monographie *The Social Role of Salon Music in the lives and system of values of the Serbian Citizens in the 19th century* (Institut de musicologie SASA, Belgrade, 2014).

Ses recherches actuelles portent sur l'histoire de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle dans le contexte serbe, balkanique et européen, et en particulier sur l'impact de la culture musicale d'Europe centrale dans les Balkans au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle participe régulièrement à des projets menés par Matica Srpska (Novi Sad), l'Institut de musicologie SASA (Belgrad), et a également collaboré à des projets internationaux (Université de musique et des arts du spectacle de Vienne, Centre de recherche interdisciplinaire sur l'Europe centrale à l'Université Paris – Sorbonne (Paris IV), et à l'Institut de musicologie de l'Université de Leipzig). Elle a suivi des cours de spécialisation à Vienne et à Leipzig.



Marijana Kokanović Marković

## Résumé

Le sujet de recherche de cet article est lié à la période peu connue de l'activité artistique du Kapellmeister et compositeur Franz Lehár à Pula. Aujourd'hui principalement reconnu comme compositeur d'opérettes à succès, Lehár a commencé sa carrière comme musicien militaire à Barmen / Elberfeld et Lučenec. Il a travaillé à Pula de 1894 à 1896 comme Kapellmeister de l'Orchestre de la Marine austro-hongroise.

Dans le contexte du milieu socio-culturel de Pula, dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, le travail de Lehár en tant que Kapellmeister est mis en évidence pour la première fois. Grâce à un aperçu détaillé de la presse de l'époque à Pula, et surtout de la gazette *Eco di Pola*, le répertoire de l'orchestre sous la direction de Lehár a été reconstitué. Une attention particulière a été consacrée aux œuvres de Lehár composées à Pula. Outre le répertoire typique de l'œuvre d'un Kapellmeister militaire (marches, danses, pots-pourris), Lehár explore également à cette époque des genres plus exigeants.

Pour Lehár, en tant que compositeur, sa rencontre avec le compositeur d'opéra de Pula Antonio Smareglia avec qui il a passé beaucoup de temps à parler de musique, ainsi qu'avec l'officier de marine et poète Felix Falzari furent d'une importance cruciale. Ses nouveaux amis ont encouragé Lehár dans son travail de composition. Falzari a écrit les paroles de son cycle de chansons *Weidmannsliebe* Op.26, ainsi que le livret de l'opéra *Kukuschka*.





3)

*Serbie*

VASILIEVIĆ Maja & ABRAMOVIĆ Vladimir

*Cultural Diplomacy, preservation and construction of national Identity : Dragutin F. Pokorni in North Africa during the Great War*  
[Diplomatie culturelle, préservation et construction de l'identité nationale : Dragutin F. Pokorni en Afrique du Nord pendant la Première Guerre mondiale]

2017, Actes de la Conférence internationale "L'élite dans la Grande Guerre", Novi Sad, 27-28 Octobre 2016, éd. B Andrić, 2017, p. 542-553.

Consultable (langue anglaise) sur :

[https://www.academia.edu/36118352/CULTURAL\\_DIPLOMACY\\_PRESERVATION\\_AND\\_CONSTRUCTION\\_OF\\_NATIONAL\\_IDENTITY\\_DRAGUTIN\\_F\\_POKORNI\\_IN\\_NORTH\\_AFRICA\\_DURING\\_THE\\_GREAT\\_WAR?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/36118352/CULTURAL_DIPLOMACY_PRESERVATION_AND_CONSTRUCTION_OF_NATIONAL_IDENTITY_DRAGUTIN_F_POKORNI_IN_NORTH_AFRICA_DURING_THE_GREAT_WAR?email_work_card=title)

## Présentation

Fort d'un constat autour des célébrations du centenaire de la Grande Guerre (1914-1918) et bien qu'usant d'un éventail extrêmement large de sources différentes, dont plusieurs numériques; les auteurs constatent qu'il existe encore un manque de discours musicologique sur cette période historique.

Évidemment, il n'est pas facile de traiter de la musique de la Grande Guerre, qu'elle soit militaire, folklorique ou populaire. Il y a toujours des craintes et des doutes chez les musicologues pendant la recherche. Si la musique du temps a voulu être utile, ils la trouvent trop simple, puisque la musique du temps de guerre a toujours célébré des batailles politiques et militaires concrètes ou les désirs personnels de personnes dispersées. Plus important encore, non seulement les historiens mais aussi les chercheurs d'autres branches des arts et des sciences humaines se sont souvent contentés de glorifier l'"héroïsme" et le sacrifice des soldats serbes, tout en gardant le silence sur les épisodes calmes et lyriques de la Grande Guerre, comme les activités de l'armée serbe en Afrique du Nord de mars 1916 à décembre 1918.

Enfin, il n'y a que peu d'historiens qui s'intéressent aux épisodes de cette période dramatique de l'histoire serbe et mondiale loin de la présence de la dynastie et des politiciens serbes.

En plaçant les activités d'un musicien, Dragutin F. Pokorni (1867-1956), leader de la seconde meilleure musique militaire serbe (après celle de la Garde royale) officiellement appelée Fanfare de la Division de Cavalerie (Muzike konjicke divizije), et examinant son rôle dans le contexte plus large de la diplomatie culturelle serbe pendant la Grande Guerre, cet article propose une contribution non conventionnelle aux débats actuels dans les sciences humaines concernant de nouvelles approches de la Première Guerre mondiale, mais aussi à la question sociologique de la (non-)existence d'une élite culturelle.

Musicien d'origine tchèque, qui vivait à Krajevina en Serbie depuis 1899, Dragutin F. Pokorni fut jusqu'à la guerre, dans l'ombre de la personne la plus influente de l'époque de la vie musicale serbe, auteur du premier opéra serbe Stanislav Binicki (1872-1942). La réimplantation dans la ville portuaire tunisienne de Bizerte en Afrique du Nord française de la Fanfare de la Division de Cavalerie, entre mars 1916 et septembre 1918, lui permit la rencontre des élites des colonies françaises et de pouvoir faire reconnaître sa haute éducation musicale, son intellect, sa facilité à parler un certain nombre de langues et ses excellentes capacités d'organisation.

L'étude de sa correspondance officielle ou privée, en français et en italien, avec le maire d'Alger, Charles de Galland (1851-1923), avec l'amiral Paul Émile Amable Guépratte (1856-1939) préfet maritime à Bizerte, grâce auquel il a effectué de nombreuses tournées dans les pays du Maghreb, au compositeur italien Francesco Santoliquido (1883-1970) et de nombreuses autres personnalités importantes dans les pays du Maghreb, conservée au Département des fonds spéciaux de la Bibliothèque nationale de Serbie, est extrêmement importante pour ce travail.

Dans leur étude, les Auteurs étudient la musique militaire sur deux niveaux : le premier concerne un service de la préservation de l'identité serbe et de la construction nationale dans le cadre de la diplomatie culturelle. En ce sens, on peut conclure que le commandement suprême serbe instrumentalise la Fanfare de la Division de Cavalerie en termes d'agent culturel et diplomatique. Un second effet est lié à cet usage, permettant une plus grande liberté au chef d'orchestre Pokorni et aboutissant à des événements musicaux réussis dans

les pays du Maghreb, ainsi que l'approfondissement de l'amitié franco-serbe à travers les pratiques musicales.

Patrick Péronnet 21.10.2022



Pokorny à la tête de la Musique de la division de la Cavalerie Serbe lors d'un concert de plein air à Bizerte (1915 ?)



Programme de concert donné le 3 octobre 1916 au Théâtre municipal d'Alger par la Musique de la division de la Cavalerie Serbe dirigée par Dragoutine Pokorni

## Les auteurs

**Maja M. Vasiljevic** a une formation universitaire multipolaire puisque possédant un Master de Musicologie, un Doctorat de Sociologie et enseignant l'Histoire à la *Filozofski Fakultet* de Belgrade. Aujourd'hui Assistante de Recherche, ses centres d'intérêt touchent à l'émergence d'un nationalisme en musique, à l'étude des musiciens juifs en Serbie, et développe une approche originale en sociologie culturelle pour la Serbie. Elle étudie particulièrement la montée du populisme dans l'Europe de l'Est.



Maja M. Vasiljevic

**Vladimir Abramović** est Docteur en Histoire et enseigne à l'Université de Belgrade. Spécialiste de l'histoire militaire de la période moderne (XVIIe et XVIIIe siècle notamment), il s'est récemment intéressé à l'histoire de la médecine et au développement de la théorie de l'eugénisme dans l'ancienne Yougoslavie.



Vladimir Abramović

## Résumé

Dans le contexte du centenaire de la Première Guerre mondiale, cette étude se concentre sur les résultats et la stratégie de la diplomatie culturelle qui a été menée par un chef de la fanfare militaire serbe, officiellement appelée la Fanfare de la Division de Cavalerie (Muzika Konjičke divizije) en Afrique du Nord (1916-1918), où une partie de l'armée serbe s'est réimplantée après la retraite à travers les montagnes d'Albanie<sup>2</sup>.

Ce document est le résultat d'une recherche archivistique approfondie dans les collections de la Bibliothèque nationale de Serbie et des périodiques publiés pendant la Grande Guerre en Afrique du Nord.

L'article met en lumière le travail d'un musicien, Dragutin F. Pokomi (1867-1956), ainsi que les points clés de la rencontre fructueuse entre les musiciens militaires serbes et les cultures plurielles des pays du Maghreb et examine l'importance de la promotion de la culture serbe à l'étranger par la Fanfare de la Division de Cavalerie, comme un type de diplomatie culturelle.

---

<sup>2</sup> Lire à ce sujet nos présentations de VASILJEVIĆ Maja et DAJC Haris, *Between Courtly, Civil and Military Service : Military Musicians in the Principality and Kingdom of Serbia 1815-1918* [Entre service court, civil et militaire : les musiciens militaires dans la principauté et le royaume de Serbie 1815-1918] et DUJOVIĆ Marijana, *The Activities of the Military Orchestra Muzika Kraljeve Garde during the World War I* [Les activités de la musique militaire Musique de la Garde royale de Serbie pendant la Première Guerre Mondiale], articles présents dans la présente Bibliographie Afeev.

\*\*\*  
**ЗБОРНИК РАДОВА**

СА МЕЂУНАРОДНОГ САВЕТОВАЊА

– ЕЛИТЕ У ВЕЛИКОМ РАТУ

— НОВИ САД, 27–28. ОКТОБАР 2016. —





4)

*Ghana*

HUKPORTI Frank Kwashie

*Military Band in Ghana : an historical Inquiry*  
[La musique militaire au Ghana : une enquête historique]

Göttingen (Allemagne), Sierke-Verlag éditions, collection Research in Africa Music, Culture, Politics and Sports, 2014, 352 p.

### **Présentation-résumé (par l'auteur)**

Cette étude vise à examiner l'introduction de la musique militaire par les Britanniques à l'époque de la Gold Coast, ancienne dénomination du Ghana entre 1821 et 1965. Ces musiques (*bands*) sont maintenant institutionnalisées dans les services de sécurité tels que la police, l'armée, la marine, l'armée de l'air, l'administration pénitentiaire, les services de l'immigrations et les pompiers.

La recherche a porté sur quatre aspects principaux de l'existence de la fanfare militaire dans le Ghana d'aujourd'hui, sous les rubriques suivantes : (1) le développement historique, (2) ses traditions musicales (répertoire), y compris les influences acculturatives, (3) le costume et les insignes, et (4) les contributions des premiers missionnaires européens.

Naturellement, certaines des pratiques socioculturelles des Britanniques, que Hobsbawm et Ranger<sup>3</sup> appellent la "tradition inventée", sont restées à travers leur pouvoir de colonisation, notamment la formation d'une fanfare militaire. Le *Royal Military Brass*

---

<sup>3</sup> HOBBSAWN Eric & RANGER Terence, *The Invention of Tradition*, Past and Present Publications, Cambridge University Press, 1983, 320 p.

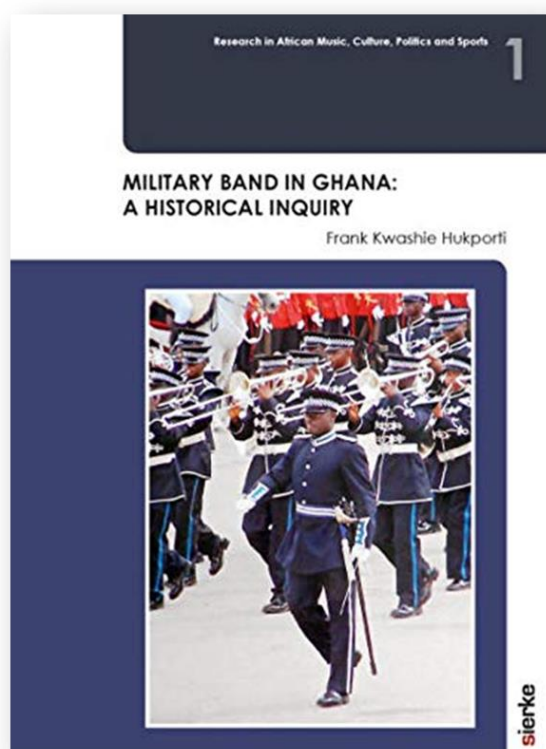
*Band*, qui a vu le jour en 1900, était peut-être la première tentative à cet égard, mais malheureusement, les historiens, d'une manière ou d'une autre, ont négligé son importance.

Outre le développement historique, l'étude examine et décrit le costume et les insignes utilisés de l'époque de la Gold Coast et à l'époque actuelle. Cependant, un travail de terrain a été entrepris en utilisant des méthodes de recherche documentaire, tandis que des entretiens ont également été menés au Ghana et en Angleterre pour recueillir des données de première main auprès de chefs d'orchestre retraités, d'anciens musiciens et de leurs témoignages.

Le mouvement des fanfares civiles est attribué à l'influence et à la venue des missionnaires. Entre les mains des missionnaires, la musique est devenue un outil permettant de restructurer fondamentalement les sociétés traditionnelles du monde entier. L'étude explore les contributions apportées par les missionnaires au mouvement des bandes militaires au Ghana.

Les résultats montrent que, bien que la tradition des fanfares militaires soit un phénomène européen, les instruments africains indigènes peuvent coexister avec l'application de matériaux folkloriques ghanéens. À cet égard, l'instrumentation, les traditions musicales et le répertoire ont également été abordés.

Aujourd'hui de nombreux directeurs de fanfare ne connaissent pas le patrimoine musical des fanfares qu'ils dirigent, sans parler de l'histoire, et de ses cultures musicales. Les chefs d'orchestre, qui sont pour la plupart considérés comme des "initiés" et connaissent leur profession dans ses moindres détails, ne sont pas intéressés par la documentation de la tradition dont ils ont hérité. Nous espérons donc que cette étude contribuera utilement à l'étude de l'ethnomusicologie en général, et à la littérature sur les fanfares militaires en particulier au Ghana.





## L'auteur

**Frank Hulporti** est directeur des fanfares du service de police du Ghana. En août 2018, le surintendant principal (commissaire adjoint de police ACP) Dr Frank Hukporti a été nommé pour superviser les activités des musique militaires à l'échelle nationale ; d'où le titre de Director of Bands. Formé à l'Université du Ghana, il est titulaire d'un doctorat en musique (ethnomusicologie) de l'Université de Bayreuth, en Allemagne, et a obtenu des résultats remarquables dans le domaine de la musique et des initiatives communautaires.

Sous son commandement, la musique principale de la police (Ghana Police Central Band) et les neuf musiques régionales de la police ont connu et continuent de connaître des progrès significatifs, en particulier dans le développement des infrastructures et les performances musicales.



Frank Hulporti



5)

*Espagne*

AYALA HERRERA Isabel María

*Música y Municipio : Marco normativo y administración de las Bandas Civiles en España (1931-1986). Estudio en la Provincia de Jaén*  
[Musique et municipalité : cadre réglementaire et administration des fanfares civiles en Espagne (1931-1986). Étudier dans la province de Jaén]

Thèse de doctorat, Université de Grenade, Faculté de philosophie et de lettres, Département d'histoire et sciences de la musique, Grenade, 2013, 2 volumes, (vol. 1 : texte d'étude : 870 p., vol. 2 : appendices documentaires : 470 p.)

Consultable partiellement (langue espagnole) sur :

[https://www.academia.edu/5335326/M%C3%BAsica\\_y\\_municipio\\_marco\\_normativo\\_y\\_administraci%C3%B3n\\_de\\_las\\_bandas\\_civiles\\_en\\_Espa%C3%B1a\\_1931\\_1986\\_Estudio\\_en\\_la\\_provincia\\_de\\_Ja%C3%A9n](https://www.academia.edu/5335326/M%C3%BAsica_y_municipio_marco_normativo_y_administraci%C3%B3n_de_las_bandas_civiles_en_Espa%C3%B1a_1931_1986_Estudio_en_la_provincia_de_Ja%C3%A9n)

### **Présentation-résumé (par l'autrice)**

En pleine Seconde République espagnole (1931-1939), le *Cuerpo Técnico de Directores de Bandas de Música Civiles* (Corps technique des directeurs de fanfares de

musique civile) a été créé dans le cadre de l'administration locale (loi du 20 décembre 1932), une exception dans le contexte international.

En vigueur jusqu'au début de la démocratie (loi 7/1985), en tant qu'élément visible des fanfares des corporations officielles, l'organisme jouera un rôle culturel, éducatif, propagandiste et représentatif important dans la vie musicale des communes, négligé jusqu'alors au profit d'autres aspects de la création musicale contemporaine.

L'objectif principal de cette thèse de doctorat est d'étudier les causes et les processus qui ont conduit au soutien et à la législation des groupes de musique civile en Espagne par les différents gouvernements dans les décennies centrales du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'articulation et le développement de la réglementation au niveau national, dirigé par l'organisme susmentionné.

À cette fin, l'auteur analyse les différents appels aux concours d'entrée, les concours de recrutement et de mobilité des chefs d'orchestre, la publication des barèmes et des classifications, ainsi que les résolutions relatives à la suppression de postes (partie I).

En même temps, nous analysons les implications esthétiques et idéologiques et les principaux débats au sein de l'Association et du Collège des chefs d'orchestre qui a suivi, qui, dans de nombreux cas, ont transcendé le niveau de l'ensemble à vent pour devenir une partie du scénario de la pensée musicale globale et de la politique culturelle. Afin de vérifier le respect des dispositions légales ainsi que les particularités et les subtilités de la petite administration, le cas de la province de Jaén (partie II), l'une des provinces ayant la plus grande concentration de *bandas* du pays, est examiné.

Dans ce sens, est inventorié pour la première fois les groupes et leurs directeurs dans la province, du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, afin d'étudier leur règlement intérieur, leur fonctionnement et leur organisation, la relation entre la corporation et la musique, comme en témoignent les annonces de postes, la résolution des concours, les nominations et les licenciements, l'impact social et culturel sur le territoire et le développement professionnel des directeurs et leur visibilité sur la scène nationale.



1<sup>ère</sup> Assemblée générale des Directeurs de Bandas Civiles (Madrid, du 23 au 27 novembre 1931).

Journal *Ritmo*, n° 45 (1<sup>er</sup> décembre 1931).

Au centre-gauche, entre le président de l'Association nationale, Ricardo Villa, et le secrétaire, Román García Sanz, Pedro Echevarría Bravo, rapporteur de l'Assemblée.

## L'autrice

**Isabel Maria Ayala-Herrera** est aujourd'hui Professeure titulaire en Didactique de l'Expression musicale, plastique et corporelle de l'Université de Jaén (UJAEN). Elle est titulaire d'un doctorat (2013) dont le sujet est présenté ici.

Elle enseigne dans les diplômes de professeur d'éducation musicale, d'éducation primaire et infantile, (licence), maîtrise en formation des enseignants (UJA) et patrimoine musical (UNIA).

Elle est membre du groupe de recherche *Patrimonio Musical Andaluz* (HUM-263) et collabore au groupe *Aspectos Multiculturales e Interdisciplinares de la Educación, Actividad Física, Música y Bellas Artes* (HUM-653).

Ses projets universitaires concernent l'ensemble à vent en Andalousie ("*Bandas de música en Andalucía : aproximación histórica y estudio del repertorio*") ainsi que le patrimoine musical oral en Andalousie orientale ("Documentation, traitement archivistique numérique et étude lexicologique, historico-littéraire et musicologique du patrimoine oral de l'Andalousie orientale").



Isabel Maria Ayala-Herrera



6)

*Australie*

SKINNER Anthea

*Marching Forward, Looking Backward: Tradition and Change in Australian Military Bands, 1930-1955* [Marcher en avant, regarder en arrière : Tradition et changement dans les musiques militaires australiennes, 1930-1955]

Thèse de doctorat de Philosophie, Université Monash (Melbourne, Australie), École de musique Sir Zlman Cowen, Faculté des Arts, 2016, 248 p.

Consultable (langue anglaise) sur :

[https://www.academia.edu/81509934/Marching\\_Forward\\_Looking\\_Backward\\_Tradition\\_and\\_Change\\_in\\_Australian\\_Military\\_Bands\\_1930\\_1955](https://www.academia.edu/81509934/Marching_Forward_Looking_Backward_Tradition_and_Change_in_Australian_Military_Bands_1930_1955)

### **Présentation**

La musique militaire en Australie est un sujet très lié à l'histoire de l'Angleterre et de ses colonies, le Commonwealth d'aujourd'hui. La colonisation de l'Australie ne fit pas en un seul instant, ce qui semble logique au vu de l'immensité du territoire et ses étapes sont régionales.

Les premiers groupes de musique militaire à arriver en Australie sont venus avec les régiments britanniques en garnison dans la Nouvelle-Galles du Sud (NSW en anglais) de 1809 à 1870. Le premier régiment à arriver fut le 73<sup>e</sup> en décembre 1809. Le nombre de régiments stationnés dans les colonies est passé à quatre ou cinq dans les années 1820,

principalement dans la NSW et en Tasmanie, avant de retomber à deux dans les années 1870. Le premier régiment et la première fanfare à venir dans le Victoria fut le 40e qui arriva en 1852 en réponse à la ruée vers l'or.

Les régiments étaient envoyés en Australie pour deux raisons principales, pour "faire la police et protéger" les colonies, et dans le cadre d'une " campagne d'endurcissement " des soldats en vue de leur service en Inde. De ce fait, plusieurs des meilleurs régiments de l'armée britannique étaient stationnés temporairement dans les colonies australiennes au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, et avec eux certains des meilleurs musiciens de l'armée britannique.

Lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale, les régiments pour le service à l'étranger ont été nouvellement recrutés dans le cadre de l'Australian Imperial Force (AIF). De nombreux civils se sont alors engagés dans la vie militaire. Les musiques militaires de l'AIF étaient toujours recrutées, dotées en personnel et dirigées par les régiments et non par la hiérarchie militaire. Cela signifie que les membres de la « fanfare » étaient pris parmi les personnes intéressées déjà présentes dans le régiment. Aucun équipement, instrument, cours ou uniforme n'était fourni de manière centralisée. Tous étaient payés par les régiments individuels. La nature informelle des « fanfares », et le fait que l'appartenance à une fanfare ne figurait pas dans les dossiers militaires des individus, explique la difficulté à déterminer le nombre exact de musiques et de musiciens servant dans l'AIF pendant la Première Guerre mondiale.



Musique du 21<sup>e</sup> bataillon australien, Cappy (Département de la Somme en France) le 7 septembre 1918  
(collection de l' Australian War Memorial)

Un particularisme s'impose dans les musiques militaires liées à la marine (*Royal Marine Corps*) au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Souvent liées au bâtiment principal (navire amiral) elles ont la particularité d'avoir un nombre limité de musiciens (une dizaine) pratiquant tous deux instruments (vent et cordes).

Mais le sujet d'étude présenté par Anthéa Skinner est centré sur la Seconde Guerre mondiale, période qui fit évoluer fondamentalement les musiques militaires en Australie. Dans un premier temps leur nombre augmente considérablement. En 1934 ce sont 52 musiques qui sont réparties dans six régions militaires (7 dans le Queensland, 18 en Nouvelle-Galles du Sud, 18 dans l'état de Victoria, 4 dans le South Australia, 3 dans le Western Australia et 2 en Tasmanie). L'autre évolution est la professionnalisation de ces dernières, donnant un statut au musicien militaire et assurant une organisation pérenne. La participation féminine aux musiques militaires dans cette période du milieu du XX<sup>e</sup> siècle reste pour nous, européens, une curiosité, rappelons cependant que le monde anglo-saxon fut en avance sur le sujet du féminisme vis-à-vis de l'Europe occidentale dans cette période.

La lecture de cette thèse est une mine d'informations et nous ne pouvons que nous incliner devant ce travail, même si nous regrettons qu'il reste autocentré sur la sphère anglo-saxonne et qu'il pêche parfois par une glorification un peu trop énoncée d'une forme hégémonique de l'Empire britannique.

Patrick Péronnet



Le Women's Air Training Corps et l'Australian Women's Flying Club Drummers. Phyllis Arnott, la première femme australienne à détenir une licence de pilote commercial, est la plus proche de la caméra. (collection de l'AWM).



## L'autrice

Le Dr **Anthea Skinner** a obtenu un doctorat en musicologie à la Sir Zelman Cowen School of Music de l'Université Monash en 2017. Ses principaux domaines d'études sont la musique militaire, la culture musicale des personnes handicapées et l'organologie. En 2012, elle a reçu le prix étudiant de la Musicological Society of Australia pour le meilleur article académique.

En plus d'être musicologue, Anthea est diplômée en archivistique et en relations publiques. Elle a été chroniqueuse régulière pour *Link Disability Magazine* pendant plus de 15 ans et a également écrit des articles réguliers pour le site web *Ramp Up* de l'ABC, aujourd'hui disparu. Anthea joue également des percussions dans le groupe crip-folk *Bearbrass Asylum Orchestra*.



Anthéa Kinner

## Résumé

Près d'un million d'Australiens ont servi pendant la Seconde Guerre mondiale. Les musiques militaires étaient, à bien des égards le visage public des forces armées, se produisant lors des cérémonies de départ et de retour au pays, des campagnes de recrutement et pour pacifier les sympathisants ennemis potentiels.

Malgré cela, peu de recherches ont été menées sur l'histoire des musiques militaires australiennes du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Cette thèse est la première étude de la vie des musiciens militaires australiens avant, pendant et immédiatement après la Seconde Guerre mondiale.

La période de 1930 à 1955 a vu un changement marqué dans la structure organisationnelle de l'armée australienne en général et de ses services de musique en particulier, passant d'une force à temps partiel à un service entièrement professionnel avec des structures de carrière à long terme pour ses membres. Tout au long de cette période, les musiciens servant dans l'armée australienne étaient chargés d'exécuter la musique des cérémonies visant à rappeler à la population, militaire et civile, les traditions et l'éthique de l'armée.

Cette thèse explore la dichotomie à laquelle sont confrontés les musiciens qui travaillent dans une organisation en constante modernisation telle que l'armée, tout en maintenant des traditions cérémonielles largement immuables.

En explorant les changements et les traditions dans les fanfares militaires australiennes entre 1930 et 1955, l'auteur se concentre sur trois domaines principaux : la formation et les tâches non musicales, les performances musicales, et les changements organisationnels. À l'aide d'entretiens sur le terrain avec des vétérans retraités et leurs familles, ainsi que des archives et des articles de journaux contemporains, cette thèse montre un service de musique en pleine mutation.

Elle raconte l'histoire de miliciens à temps partiel, à peine formés, qui sont devenus la dernière génération de musiciens militaires australiens à participer aux combats ; des opérateurs radar hautement qualifiés qui sont devenus des musiciens à plein temps ; et d'un groupe de femmes jusqu'alors non documenté, accueillies dans les musiques militaires en temps de guerre, pour en être exclues pendant 40 ans une fois la paix revenue.

Cette période est aussi celle de la professionnalisation progressive des services de musique militaire australiens. Dans les années 1930, les musiciens remplissaient d'autres fonctions militaires, comme celle de brancardier, par exemple. Cependant, à partir de la Seconde Guerre mondiale et pendant l'après-guerre, les musiciens ont été progressivement retirés des lignes de front pour se concentrer uniquement sur leurs compétences musicales. Bien qu'il ait limité leurs fonctions militaires, ce processus de spécialisation était vital pour la survie des musiques militaires australiennes, car la modernisation a conduit à une spécialisation accrue du personnel militaire, l'idée d'avoir à se concentrer sur deux domaines distincts, comme la musique et le fonctionnement d'un radar, n'était plus appropriée.

Alors que le milieu du vingtième siècle a été une période de grands changements organisationnels pour les musiques militaires australiennes, cette thèse démontre également une forte continuité dans la performance cérémoniale. Le répertoire de cérémonie a souvent été utilisé depuis la Première Guerre mondiale et une grande partie de ce répertoire est encore utilisé aujourd'hui. Des cérémonies telles que le *Remembrance Day* [Journée du souvenir] sont toujours exécutées de la même manière aujourd'hui qu'à l'époque. Les musiciens militaires australiens ne sont peut-être plus chargés de se tenir au courant des dernières nouveautés en matière de médecine ou de radar, mais leur rôle de gardiens de la tradition et des cérémonies au sein d'une armée en constante modernisation signifie qu'ils marcheront toujours vers l'avant, en regardant en arrière.



7)

*Brésil*

PEREIRA BINDER Fernando

*Ordem na Festa : Bandas Militares no Brasil entre 1808 a 1889* [L'ordre dans la fête : les bandes militaires au Brésil entre 1808 et 1889]

Thèse présentée en 2006 et révisée en 2021, Sao Paulo (Brésil) Pimentas Cultural, Centro de Musica de Penedo, coll. « Teses e dissertações bandísticas, 2021 (vol. 1, 205 p.)

Consultable (langue portugaise) sur :

[https://www.academia.edu/67990103/Ordem\\_na\\_festa\\_bandas\\_militares\\_no\\_Brasil\\_entre\\_1808\\_a\\_1889](https://www.academia.edu/67990103/Ordem_na_festa_bandas_militares_no_Brasil_entre_1808_a_1889)

### **Présentation-résumé (extrait de l'Introduction, par l'auteur)**

Ce livre traite de l'une des institutions musicales les plus populaires du Brésil au cours du XIX<sup>e</sup> et de la majeure partie du XX<sup>e</sup> siècle : la *banda de musica*. Ce terme, avant d'être approprié par le rock et la pop culture, désignait un ensemble musical formé d'instruments à vent et de percussions.

L'instrumentation de ces groupes allait de modèles relativement fixes et stables à des formations qui réagissaient à la disponibilité momentanée d'instruments et d'instrumentistes. Cette plasticité des fanfares crée certaines difficultés d'interprétation, et, par conséquent, dans la manière dont l'histoire des *bandas* a été écrite ou racontée.

Le concept et les utilisations du terme *banda de musica* ont varié au cours des 250 dernières années. De nouveaux instruments sont apparus, d'autres ont disparu lorsque certains ont subi de profonds changements dans leur construction.

La nomenclature des instruments et des ensembles complique encore les choses. Certains termes déterminants sont restés inchangés malgré les modifications qui s'accumulaient pour eux. D'autre part, la construction et la circulation des instruments ont été radicalement modifiés par les nouvelles formes de production industrielle et le commerce transatlantique. Sans avoir l'intention de faire ici un inventaire complet de tous ces changements, Fernando Pereira Binder s'est donné comme objectif de souligner historiquement la complexité de la *banda de musica* tout en acceptant une part d'incomplétude.

L'histoire des « bandes de musique » commence avec le Moyen Âge, mais l'instrumentation moderne débute à la cour de Louis XIV (1638-1715) [notons que la musique de l'Écurie est repérable dès le XVI<sup>e</sup> siècle]. À cette époque, la musique de plein air joue une image ostentatoire du pouvoir monarchique faisant du roi à la fois un chef de guerre, de la religion et de l'État, loin de la connotation d'ensemble populaire qu'il a aujourd'hui.

Les ensembles à vent modernes ont commencé à prendre la forme que nous connaissons aujourd'hui dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En Angleterre, la popularisation des *brass bands*, la fanfare anglaise typique, a eu lieu entre 1830 et 1850, dans un processus que Trevor Herbert<sup>4</sup> a décrit comme l'un des changements sociologiques les plus remarquables de l'histoire de la musique : l'engagement des masses de travailleurs ordinaires en tant qu'auditeurs et interprètes de musique instrumentale (pour cuivres). Pour Herbert cette popularisation est due à plusieurs facteurs. L'un d'entre eux était la création et l'adaptation des pistons aux instruments en métal, ce qui les rend plus faciles à apprendre et à jouer. Un autre facteur important était la fabrication industrielle, les instruments à vent ont commencé à être produits en grandes quantités et vendus à bas prix, accessibles aux classes populaires.

La stimulation de la pratique musicale par les classes inférieures, encouragée par certains secteurs de la société anglaise, qui considéraient la musique comme une récréation rationnelle porteuse d'un développement moral. L'urbanisation a également contribué à la popularisation des fanfares. La population qui s'est concentrée dans les villes avait de l'argent et du temps libre en raison du type de travail dans les industries et le commerce, donnant naissance à une nouvelle idée de la communauté et à un nouveau marché pour les fabricants et les commerçants d'instruments de musique. Le commerce des instruments a été promu par de nouvelles stratégies commerciales : outre la publicité, les ventes à tempérament ont permis l'accès aux instruments de musique pour les personnes ayant peu de ressources financières. Ce processus a atteint son apogée en 1852 avec des compétitions publiques, les concours de musique, événements très populaires créés et gérés commercialement. Dans ces concours, le spectacle va au-delà du concert et comprenait une compétition, une émulation pour les prix entre les groupes.

Vicente Salles était l'un des rares musicologues brésiliens à avoir étudié avec intérêt l'histoire des *bandas de musica* au Brésil<sup>5</sup>. Pour lui, l'introduction des formations modernes a commencé en 1808, avec le transfert de la cour portugaise à Rio de Janeiro.

---

<sup>4</sup> HERBERT Trevor, *The British Brass Band, A Musical and Social History*, Oxford University Press, 2000 (2<sup>e</sup> édition), 400 p.

<sup>5</sup> Vicente Juarimbu Salles (1931 - 2013) est un historien, anthropologue et folkloriste du Pará considéré comme l'un des intellectuels les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle, pour l'Amazonie et du Brésil. Il est notamment l'auteur de SALLES

« La grande impulsion donnée à la formation de bandes militaires dont celle de la Brigade Royale (*Brigada Real*), mise en place par le roi João VI en 1808, bien qu'encore archaïque.

Au Portugal, la fanfare n'a commencé à se moderniser qu'en 1814, lorsque ses soldats sont revenus de la guerre péninsulaire et ramenés à Rio de Janeiro, ramenant de brillantes fanfares, où prédominaient les musiciens engagés, principalement espagnols et allemands. Dès lors la musique militaire servirait de modèle pour la formation de bandas civiles » (SALLES Vicente, *Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará*. Brasília: Ed. de l'auteur, 1985, p. 20).



Banda da musica du 1er régiment de l'armée royale portugaise en 1793

Même s'il considère la fanfare de la Brigade Royale comme "archaïque" en comparaison aux modèles qui ont émergé au Portugal à partir de 1814, cet ensemble, selon Salles, représentait encore une avancée vis-à-vis des modèles brésiliens de fanfares de fifres, de hautbois, de trompettes, de cors et de tambours : "primitifs, déficients et imparfaits", ou,

---

Vicente. *Artesanato*, in: *História Geral da Arte no Brasil*, éditions Walter Zanini. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983 2<sup>o</sup> v.

pour reprendre les termes de José Ramos Tinhorão<sup>6</sup>, les "formations confuses des musiciens jouant des hautbois, des tambours et des trompettes, provenant des premiers siècles de la colonisation ". Cela n'empêcha nullement le Père José Diniz, de regretter la disparition dans certaines fêtes religieuses de Recife, "des trompettes et des clairons", et les timbales et les vieux et chers hautbois", remplacés par la "musique des régiments" dans la deuxième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle.

Malheureusement, ni Salles ni Tinhorão n'ont justifié leurs arguments. Après tout, qu'y avait-il d'archaïque dans la formation de la *Banda da Brigada Real* ? Où était la confusion dans les ensembles du Brésil colonial ? Ces jugements expriment plutôt notre incompréhension de la logique qui a régi la formation, l'organisation et la fonction de ces groupes. Et les causes de ces malentendus sont nombreuses : l'indifférence des musicologues brésiliens à l'histoire de ces groupes depuis longtemps ; l'absence ou l'ignorance des sources musicales qui permettraient les éditions de partitions et d'enregistrements musicaux ; le manque d'attention portée à l'histoire, à l'utilisation et à l'interprétation de la musique, l'utilisation et la construction d'instruments à vent.

En général, les études récentes sur les groupes de musique au Brésil divisent les ensembles en deux types : civils et militaires. De nombreux auteurs lient l'émergence des bandes civiles à la formation de l'armée, dont Vicente Salles, cité plus haut.

Dans ce livre, j'ai essayé de détailler la fonction des fanfares militaires dans le processus de diffusion des *bandas da musica* au Brésil.

Mon hypothèse est que les fanfares militaires avaient deux dimensions distinctes, l'une à caractère symbolique, et l'autre, structurel.

Les fanfares militaires ont souvent participé aux festivités officielles de la monarchie luso-brésilienne, à la fois celles honorant la famille royale et impériale (anniversaires, fiançailles, mariages, baptêmes, etc.) ; pour des raisons d'État (acclamations, victoires militaires, etc.) et les célébrations civico-politiques en général. La participation répétée de ces ensembles favorisait la liaison des bandes en tant qu'un des éléments symboliques de la représentation monarchique.

Cette remarque s'inspire du livre *As Barbas do Imperador*, étude biographique de Lílian Schwarcz sur Dom Pedro II (SCHWARCZ Lilia Moritz, *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998). Dans ce travail, l'autrice a étudié comment l'image de l'empereur servait à créer les symboles et les rituels d'affirmation du pouvoir impérial et central, tout en contribuant à la construction d'une représentation nationale. De manière analogue, j'ai essayé de situer les fanfares militaires comme l'un des éléments sonores des cérémonies et des rituels du pouvoir monarchique. Rapports de chroniqueurs, de voyageurs, documents officiels et autres sources bibliographiques ont été examinés à la recherche de données sur la performance des fanfares militaires dans quatre importants événements qui ont eu lieu à Rio de Janeiro entre 1808 et 1818 : le débarquement de la famille royale, en 1808 ; le mariage de la princesse Maria Teresa, en 1810 ; la réception de la princesse Léopoldine, en 1817 et le couronnement de Dom João VI, en 1818. J'ai ensuite enquêté sur des cérémonies similaires dans d'autres parties

---

<sup>6</sup> José Ramos Tinhorão (1928 - 2021) était un journaliste brésilien, essayiste, critique musical, historien de la musique et auteur de nombreux livres sur la musique populaire brésilienne. Son œuvre magistrale reste : *Música Popular no Romance Brasileiro* (1992) en 3 volumes.

du pays à travers des récits, des chroniques et des histoires de la musique régionale, en comparant ces deux pôles du Brésil au XIX<sup>e</sup> siècle : la cour et la province.

D'autre part, l'aspect infrastructurel (création et le maintien de bandes militaires, exécution de ce type d'ensemble : instruments, musiciens, répertoire et enseignement) a été étudié par le biais de l'analyse de la législation administrative. Bien que cette législation soit utilisée de façon récurrente comme source pour l'histoire des *bandas*, elle n'avait pas encore été explorée de manière systématique. En examinant les collections de droit portugais et brésilien, j'ai rassemblé 93 textes relatifs aux groupes de musique militaire. Cette documentation permet de dévoiler comment les fanfares militaires étaient organisées dans l'espace luso-brésilien depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Autour de ces deux axes, cette étude a été organisée en quatre chapitres. Dans le premier, je caractérise mon objet d'étude - la *banda da musica* - comme un objet historique, sujet à des variations et à des transformations au fil du temps. En utilisant le critère de la formation instrumentale j'ai comparé les modèles de bandes définis pour l'Europe aux modèles luso-brésiliens. De cette façon, j'ai pu réévaluer le processus d'introduction des groupes musicaux dans l'armée luso-brésilienne dans le passage du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le deuxième chapitre, je discute de la performance des fanfares militaires dans les festivités choisies. Dans les rapports des chroniqueurs, des voyageurs et les documents officiels et des documents officiels, j'ai tenté d'identifier certaines des bandes militaires qui étaient à la disposition de la cour Joanine. J'ai suivi la même procédure pour des cérémonies similaires célébrées dans différentes régions du Brésil. A partir de ces observations, je vérifie l'existence d'un ethos militaire que les groupes de musique du XVIII<sup>e</sup> siècle ont hérité et réutilisé.

Dans le troisième chapitre, je propose une façon d'étudier la législation administrative collectée. J'ai développé une méthode d'analyse qui a permis de retracer la ligne d'action de l'État impérial brésilien pour les fanfares militaires.

Dans le chapitre 4, je présente l'analyse de la législation recueillie dans le cadre de l'enquête sur les services de santé. J'étudie les actes du ministère de la guerre depuis 1808 jusqu'à la Proclamation de la République (1889) pour la création et le maintien structurel des musiques militaires et les règlements relatifs aux bandes musicales des différentes unités militaires brésiliennes.



## L'auteur

**Fernando Pereira Binder** est musicologue et enseignant. Sa production comprend des études dans les domaines de la musicologie historique, de la sociologie de la musique, de l'archivistique et de l'édition de textes critique. Il est diplômé de l'Instituto de Artes de l'Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) en 2002. Il obtient son Master en 2006 dans le même institut avec une étude pionnière des *bandas da musica* brésiliens et portugais aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, recherche internationalement reconnue récemment publiée par le Centro de Musicologia de Penedo et présentée ici. Il a obtenu son doctorat à l'Escola de Comunicações e Artes de l'Universidade de São Paulo (USP) en 2018, avec une étude approfondie de l'histoire du piano au Brésil, son développement à São Paulo et de la carrière du pianiste Guiomar Novaes.

Fernando Pereira Binder a reçu des bourses d'études du Conseil national pour le développement scientifique et technologique (CNPQ), de 1996 à 1998, et de la Fondation de recherche de São Paulo (FAPESP), de 2004 à 2006. Il a préparé plusieurs éditions musicales de musique sacrée brésilienne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Dans ce domaine, il a travaillé sur de nombreux projets, parmi lesquels la *Collection de musique brésilienne*, la restauration et la diffusion des partitions du Musée de la musique de la Marina (2003) et le Patrimoine archivistique musical du Minas Gerais (2009).

Il a également travaillé pour le Musée du Travail des Salésiens du Brésil (MOSB) où il a structuré la Section Musique. Entre 2007 et 2010, il a coordonné le projet de revitalisation



et d'organisation de la Section Musique. Entre 2015 et 2016, il a été le coordinateur technique du projet de conservation préventive et de catalogage de la collection musicale de José Geraldo de Souza, financé par le Programme d'actions culturelles (ProAC) du Département de la culture de l'État de São Paulo. Depuis 2014, il est professeur d'histoire de la musique et d'histoire de la musique brésilienne à l'Escola Municipal de Música da Fundação do Teatro Municipal de São Paulo.



Fernando Pereira Binder



8)

*Italie*

CARLINI Antonio

*La musica militare austriaca nel primo Ottocento: gli scritti di Giuseppe Fahrbach sulla Gazzetta musicale di Milano* [La musique militaire autrichienne au début du 19e siècle : les écrits de Giuseppe Fahrbach dans la *Gazzetta musicale di Milano*]

Musica e realta, Luglio, 1995, n° 47, p. 146-177.

Consultable (langue italienne) sur :

[https://www.academia.edu/45010441/La musica militare austriaca nel primo Ottocento gli scritti di Giuseppe Fahrbach sulla Gazzetta musicale di Milano](https://www.academia.edu/45010441/La_musica_militare_austriaca_nel_primo_Ottocento_gli_scritti_di_Giuseppe_Fahrbach_sulla_Gazzetta_musicale_di_Milano)

### **Présentation-résumé (introduction par l'auteur)**

En 1846, cinq articles substantiels paraissent dans la *Gazzetta musicale di Milano* sous la signature de Giuseppe Fahrbach. Tous sont dédiés à l'organisation de la musique militaire autrichienne. Ce sujet paraît curieux et anodin pour le lecteur contemporain, plutôt habitué à voir traitées les chroniques théâtrales dans les périodiques dans les journaux de l'époque. Cependant, cette insistance de Fahrbach montre l'importance qu'un tel sujet pouvait susciter dans le journal musical le plus cité du pays. Cet intérêt a été influencé par l'importance du phénomène des ensembles à vent dans la consommation musicale quotidienne du XIX<sup>e</sup> siècle italien et son imbrication avec les environnements : la place, l'église ou/et le théâtre.

Une relation riche sur un plan strictement musical, où l'ensemble à vent faisait partie de la musique dite « cultivée », à défaut de « savante » impliquant son profil institutionnel (la progression du phénomène associatif productif), son évolution dans le domaine des répertoires et de l'organologie (contribution de l'ensemble à vent au développement technique des instruments à vent).

Les événements historiques ont fait que la *banda* du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement née dans un environnement militaire, mais a également été appelé à symboliser la militarisation au cours des événements révolutionnaires et napoléoniens, et du militarisme quand, dans les années de la Restauration, il consolide le modèle paternaliste (ou impérialiste) de la domination étrangère.



De l'inévitable intersection entre le monde militaire et le monde civil, la *banda militare* elle-même a dérivé une pratiquement double et exhaustive des besoins musicaux collectifs : d'où la fonction non seulement d'incitation (réservée par le pouvoir aux soldats au combat, et, contre le pouvoir, aux révolutionnaires ou au adeptes du Risorgimento), mais aussi récréatives (officiellement destinées pour le repos du soldat, mais surtout pour le contentement des civils).

Une fois la représentativité admise, il y a un véritable intérêt des militaires dans l'établissement, la croissance et l'amélioration des fanfares régimentaires limité cependant par la disponibilité financière relative de l'armée mais renforcée par les mécanismes typiques de la concurrence et de la jalousie entre les différentes musiques régimentaires.

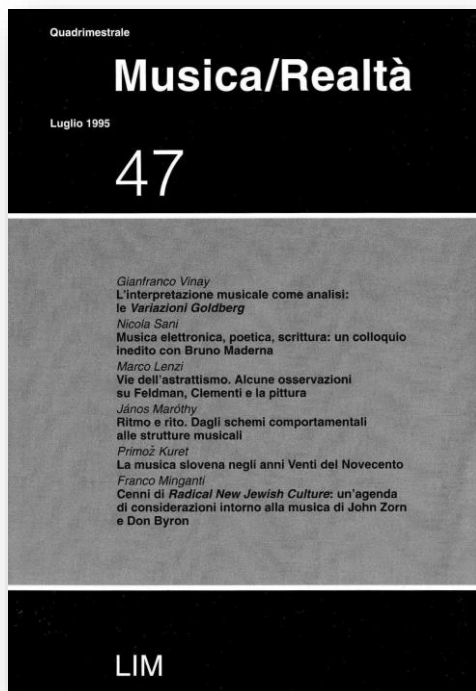
Il n'est donc pas surprenant que la musique militaire se soit enracinée dans le tissu européen, et par conséquent en Italie également, comme un symbole des absolutismes issus du Congrès de Vienne, destinés à l'idéologie dans les États satellites et, bien sûr, dans les territoires soumis à la domination. Comme dans le cas italien, où l'influence directe (sur les territoires dominés) ou l'influence indirecte (subordination politique) de l'Autriche a conduit, en l'absence d'un État fort et d'une tradition de fanfare indigène, à la diffusion de la musique de fanfare militaire impériale et, plus important encore, aux fins du style de fanfare nationale, à la référence aux modèles instrumentaux pertinents pour la création d'ensembles militaires et civils nationaux.

Le processus d'infiltration (ou d'influence) s'est déroulé à la fois par le biais d'anciens musiciens des fanfares régimentaires qui ont formé un ensemble dans leur pays d'origine, en s'appuyant sur leur expérience musicale dans l'armée, et grâce à la présence généralisée - confirmée par d'innombrables témoignages - d'ensembles régimentaires sur les places, dans les églises et les théâtres de la péninsule. Vers les années 1820 sur l'une des places les plus célèbres d'Italie, la place Saint-Marc à Venise, les fanfares des garnisons autrichiennes avaient " la coutume de se produire certains jours de la semaine en public pour montrer leur savoir-faire ".

Par la suite, les mêmes ensembles, entre 1850 et 1866, ont totalisé une moyenne de 60 à 80 concerts par an, devenant ainsi une attraction permanente notamment pour le public du tourisme naissant. Parmi les étrangers fascinés par les ensembles autrichiens, il y avait aussi d'illustres musiciens : Richard Wagner qui, dans son autobiographie, après avoir souligné le manque d'attrait du public pour la vie musicale vénitienne, faisait une exception pour "l'excellente musique militaire, telle qu'elle est admirablement réglée dans les l'armée autrichienne [Les fanfares des deux régiments autrichiens] ont pris le relais tous les soirs pour le concert au milieu de la place Saint-Marc splendidement illuminée, ce qui rend une excellente acoustique pour de telles performances musicales. Plusieurs fois j'ai été surpris à la fin du repas par le son soudain de mes ouvertures" (WAGNER Richard, *La mia vita* [Ma vie], *Introduzione e traduzione di Massimo Mila*, EDT Torino 1982, p. 441).

Il faudrait encore citer Stendhal qui, en 1817, à Milan écoutait de la musique militaire : « Hier, aux Giardini [aux Jardins], vers une heure, il y avait de la musique instrumentale délicieuse. Le régiment allemand compte quatre-vingts musiciens. Une centaine de belles femmes ont écouté cette musique sublime. Ces Allemands ont joué les plus de belles pièces de Mozart et d'un jeune homme, un certain Rossini. » (STENDHAL, *Rome, Naples et Florence, voyage en Italie de Milan à Reggio de Calabre, Laterza, Bari*, 1974, p. 55).

Si nous arrêtons là le récit d'Antonio Carlini, nous ne pouvons qu'en recommander la lecture pour qui s'intéresse aux influences nées de la présence d'une musique militaire « d'occupation » et pas seulement dans le cadre des colonies lointaines. C'est le grand enseignement de ce travail de grande qualité.



## L'auteur

Directeur artistique de la Société philharmonique de Trente, **Antonio Carlini** a enseigné l'histoire de la musique aux conservatoires de Trente, Bolzano, Vicence, Modène et Brescia. De 1976 à 2014, il a été chargé 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.

Académicien des Agiati et membre des Studi Trentini di Scienze Storiche, 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.



Antonio Carlini



9)

Grèce

KARDAMIS Konstantinos

*Échos musicaux de la Révolution française dans les îles Ioniennes*

Revue *Oraniste*, n° 26, 2007, p. 79-104.

Consultable (langue grecque) sur :

[https://www.academia.edu/185495/ Musical echoes of the French Revolution in the Ionian Islands](https://www.academia.edu/185495/Musical_echoes_of_the_French_Revolution_in_the_Ionian_Islands)

## Présentation

Nous sommes bien désolés de trouver de nombreuses études réalisées dans une langue nationale assez impénétrable malgré la diffusion récente de « traducteurs littéraires électroniques ». L'étude présentée ici a échappé jusqu'à présent à notre veille informatique. Et pourtant le sujet nous semble captivant.

Pour la contextualiser, il serait heureux de se rappeler la brillante conquête de Bonaparte en Italie du Nord et notamment de Venise sous prétexte d'un massacre de prisonnier français à Vérone. Sous sa pression, le Grand Conseil de Venise (occupée le 12 mai 1797) vote l'abolition des institutions de la république de Venise. Le peuple se soulève mais l'insurrection est réprimée. Un gouvernement démocratique provisoire est instauré le 16 mai. Une des conséquences de ce fait est que les Îles ioniennes (archipel réparti sur trois mers : Adriatique, Ionienne et Égée) jusqu'alors vénitiennes se trouvent dans le domaine français. L'annexion des îles par la France révolutionnaire en 1797 lors de la signature du traité de Campo-Formio, entraîne la création de trois départements français de Grèce baptisés : Corcyre, Ithaque et Mer-Égée.

# V O Y A G E

DE DIMO ET NICOLO STEPHANOPOLI

EN GRÈCE,

PENDANT LES ANNÉES V ET VI,  
(1797 et 1798 v. st.)

D'après deux missions, dont l'une du Gouvernement français, et l'autre du général en chef Buonaparte.

RÉDIGÉ PAR UN DES PROFESSEURS  
DU PRYTANÉE.

AVEC FIGURES, PLANS ET VUES LEVÉS SUR LES LIEUX.

T O M E P R E M I E R .



A P A R I S ,  
DE L'IMPRIMERIE DE GUILLEMINET.  
AN VIII.

La présence française, comme celle de n'importe quel autre régime étranger, devait trouver une base locale afin de s'établir dans cette société insulaire. L'aristocratie locale, engourdie, avait été privée de ses anciens privilèges, l'inexpérimentée classe moyenne était prête à revendiquer ses propres droits, tandis que la "troisième classe" (les manouvriers urbains ou ruraux, pour ne pas dire les prolétaires) n'était pas préparée à assumer son rôle de manière dynamique.



Dans ce contexte, et comme dans toutes les régions européennes conquises et occupées par la France du Directoire, des célébrations révolutionnaires ont eu lieu dans les îles Ioniennes. Ces événements, dont le point culminant est l'anniversaire de la proclamation du 1<sup>er</sup> vendémiaire (22 septembre 1792), jour où la France devient officiellement républicaine et 1<sup>er</sup> jour de l'année du calendrier républicain. Cette fête se devait d'avoir un caractère hautement propagandiste, multipliant sur une journée les temps symboliques du « renouveau ».

Comme le pensent les Révolutionnaires, l'adhésion du peuple peut se réaliser en lui donnant une part à jouer ou interpréter et non seulement un spectacle où il resterait passif. C'est en cela que la fête révolutionnaire est un modèle du genre. Mais avec le temps, la spontanéité disparaît pour devenir une fête organisée, pensée par une élite intellectuelle et artistique, privilégiant le plein air, pour rester au contact du peuple, mais usant de symboles qui parlaient de moins en moins à une grande part de la population.

La fête finit par être confisquée, militarisée par Bonaparte et devient ce que nous avons appelé des « fêtes bottées ».

L'étude de Kostas Kardamis montre le transfert de ces fêtes (et particulièrement celle du 1<sup>er</sup> vendémiaire) dans cette région méditerranéenne qui devait ouvrir de grands yeux devant le faste voulu sans en comprendre vraiment l'essence. Au moins prend-on le son de traduire en grec les paroles des hymnes fournis par les Maîtres du Conservatoire de Paris (Gossec, Méhul, Lesueur, etc.).

Ce qui nous semble tout à fait pertinent dans cette étude, c'est la trace ou la résurgence (notamment lors de la Révolution grecque de 1821) que laissent ces pratiques dans la culture grecque, alors que l'occupation française fut relativement brève puisque les trois départements français sont conquis par les forces Russo-ottomanes commandées par Fiodor Ouchakov en 1798 et 1799, et supprimés *de jure* en 1802.

Patrick Péronnet, 23.10.2022

## L'auteur

Les activités de recherche et les publications de **Kostas [Konstantinos dit] Kardamis** sont principalement axées sur la musique néohellénique (avec un accent particulier sur les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles) et sur l'interaction de la musique, de la société et de la politique. Ses intérêts de recherche incluent également l'opéra, le théâtre musical, l'histoire des cuivres, la musique communautaire et la musique pour harmonie.

Diplômé du Département de Musique de l'Université Ionienne en 2000, après avoir soutenu une thèse dans le domaine de la Musique Néohellénique, il a été boursier de la « Panayotis and Effie Michelis Foundation » en 2002, il obtient le titre de Master in Advanced Musical Studies du Music Department of Royal Holloway, University of London. En 2006, il termine ses études doctorales à l'Université Ionienne et présente avec succès sa thèse intitulée *Le "pré-solomien" Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros et ses travaux*.

Depuis 2002, il enseigne au Département de Musique de l'Université Ionienne. Il est membre du 'Hellenic Music Research Lab' dudit département et du comité de rédaction des

revues musicologiques *Moussikos Loghos* et *Moussikos Ellenomnemon*, ainsi qu'éditeur général de la série *Monuments of Neohellenic Music*. Il est également membre du Comité « Répertoire International de Littérature Musicale » (RILM) collaboration internationale basée sur le modèle de l'UNESCO dont le Centre est situé au Graduate Center, City University of New York. Kostas Kardamis y représente la Grèce.

Ses activités parallèles incluent son intérêt pour les cuivres et le jeu des cuivres. Son occupation particulière du tuba, une inclination résultant de ses premières expériences dans la Société Philharmonique de Corfou qui ont été cultivées plus avant pendant ses études à l'Université Ionienne, ne dépasse pas les limites de l'amateurisme positivement abordé. Il a été l'élève de Nikos Zervopoulos (Opéra national) et de George Rarakos (Orchestre national d'Athènes), et a obtenu un certificat de tuba. Il a participé aux masterclasses de George Rarakos, Roger Bobo et Hed. Jan Renes, ainsi que des séminaires pour ensembles de cuivres (Melos Brass, Fred Mills, Ben van Dijk, Walter Hilgers). Il est coordinateur du *Ionian Brass Quintet*, membre fondateur du *Just Tuba Quartet* et est fier d'avoir été membre de l'*Egham Brass Band* (Royaume-Uni).



Kostas [Konstantinos dit] Kardamis

## Résumé

Cet article examine les changements apportés à la musique dans les îles Ioniennes par l'avènement de l'Armée révolutionnaire française (1797-1799), qui annonce la chute du régime aristocratique alors en vigueur. Sur la base de sources d'archives récemment récupérées, les détails concernant les « fêtes » révolutionnaires dans les îles Ioniennes sont reconstitués et l'utilisation de la musique comme moyen de propagande est soulignée.

De ce point de vue, l'utilisation de vers grecs adaptés sur des mélodies révolutionnaires françaises, tel qu'elle est documentée par le matériel d'archives, revêt une importance particulière. Il est également souligné que l'expérience et le souvenir mélodique de cet usage politiquement orienté de la musique sont restés, directement ou non, vivaces dans les îles Ioniennes au cours du XIX<sup>e</sup> siècle à travers les originaux (et parfois 'monumentaux') hymnes patriotiques créés par des compositeurs ioniens, qui exprimaient ainsi le nationalisme romantique ou les luttes sociales de leurs compatriotes.

Il est également souligné que les mélodies révolutionnaires françaises en vers grecs constituaient une part importante de la musique militaire grecque de la révolution de 1821 en Grèce continentale.



10)

*Espagne*

ORIOLA VELLÓ Frederic

*Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)* [Les musiques militaires dans l'Espagne de la Restauration (1874-1931)]

Revue *Nassarre*, n° 30, 2014, p. 163-194.

Consultable (langue espagnole) sur :

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/92/06oriola.pdf>

### **Présentation**

Dans l'évolution historique de la musique sur le territoire péninsulaire espagnol, la fin de la guerre d'indépendance contre l'occupation de l'Empire français entraîne une profonde réorganisation de l'armée par le biais de l'ordonnance du 2 mars 1815. Celle-ci introduit un nouveau règlement qui réduit le nombre de régiments d'infanterie à quarante-sept et les bataillons de troupes légères à douze. C'est à cette époque que la figure des musiciens régimentaires apparaît pour la première fois dans les règlements militaires espagnols. Ils font partie de l'état-major du régiment, dans le premier bataillon, qui comprend "le Tambour Major et les musiciens ", à l'exemple des régiments français. En outre, les salaires et les gratifications sont augmentés par l'État à deux mille *réals* pour leur entretien. Ainsi, l'existence d'instrumentistes, et non de militaires-musiciens des temps de guerre ou d'exception, est officiellement reconnue dans les unités régimentaires.

Par la suite, la principale norme qui est venue réglementer la musique régimentaire au cours du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, est l'arrêté royal du 31 mai 1828. Il accompagne une

réorganisation de l'armée dans laquelle l'Infanterie est composée de vingt-quatre régiments, divisés en dix-sept régiments de ligne, six régiments légers et le régiment fixe de Ceuta. L'arrêté royal établit l'existence de douze musiciens au sein de l'État-major de chaque régiment, y compris le chef de musique (*el Músico Mayor*). Ce nombre se retrouve également dans les régiments du Corps d'artillerie et du Génie.

Au moment où les musiciens acquièrent une visibilité documentaire et de meilleurs salaires, le ministère de la Guerre promulgue une réorganisation en 1832 qui, bien qu'elle augmente quantitativement le nombre d'individus, débute la perte qualitative des musiques militaires. Le décret royal du 28 juin 1832, réduit le nombre de soldats sous contrat (professionnels ou gagistes). Les effectifs des musiques militaires sont complétés par des soldats-musiciens, également appelés « de place » [*"de plaza"*] dont la formation musicale est de piètre qualité puisque ne faisant l'objet d'aucun contrôle ni examen. L'objectif de cette mesure est de réduire les coûts, puisque "avec une gratification modérée la musique du Corps sera dans un état suffisant, préservant à moindre frais ce mystérieux élément d'animation et d'amusement qui, depuis l'Antiquité a favorisé et développé l'harmonie guerrière ". On sent dans ce décret royal de Fernando VII l'influence de militaires de haut rang qui furent souvent les premiers à dénigrer l'intérêt et l'importance des musiques militaires en Espagne comme dans le reste du monde.

En ce qui concerne le nombre de personnel dans l'infanterie, il est réduit de douze à neuf musiciens professionnels, y compris le chef de musique, une formation qui est complétée par dix-huit musiciens « de place », soit un total de vingt-sept personnes. Pour sa part, dans l'infanterie de la Garde royale [*Infantería de la Guardia Real*], la musique est composée de quinze musiciens contractuels et de vingt et un musiciens « de place », soit un total de trente-six.

À partir des années 1830, une dichotomie est introduite dans les fanfares militaires entre les musiciens contractuels et les musiciens « de place ». Il convient ici de souligner que le cas espagnol du premier tiers du siècle n'est pas différent des autres pays où la partie musicale est occupée par des musiciens engagés, comme c'est le cas dans les armées britanniques, mexicaines, portugaises, belges et françaises. Il s'agit d'une situation de personnel mixte qui perdure jusqu'aux réformes législatives de 1875.

La monarchie qui a émergé avec la restauration d'Alfonso XII en 1874, a créé la structure politique la plus stable érigée par le libéralisme espagnol au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle marque le triomphe des secteurs sociaux et idéologiques conservateurs du pays, qui, après l'instabilité vécue entre 1868 et 1874 a culminé dans la communion entre l'Église, les oligarchies agraires et les bourgeoisies industrielles et commerciales, qui ont donné à leur soutien au nouveau régime créé par Cánovas del Castillo. Dans cette nouvelle étape, l'armée assume le rôle de garant de l'ordre social, établi sur la base de la propriété bourgeoise.

La situation héritée d'une grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle a été modifiée dans le nouveau cadre politique par l'arrêté royal du 10 mai 1875, qui règle la situation des musiques des régiments d'infanterie et des fanfares (*bandas*) des bataillons de chasseurs.

La raison invoquée pour ce changement juridique repose sur le fait que ces entités étaient composées d'éléments hétérodoxes, constitués d'individus liés par un contrat, et qu'il était souhaitable de les standardiser et de les homogénéiser. La véritable raison qui a motivé le général Joaquín Jovellar y Soler (1819-1892), président du Conseil des ministres au début

de la Restauration bourbonienne et ministre de la Guerre, était l'élimination du personnel civil sous contrat de la musique militaire. En plus de cela, il y avait également un désir de mettre fin à la pratique de l'embauche de chefs de musique par le Corps, puisque désormais à la disposition de l'autorité militaire et pouvant fournir leurs services partout où ils étaient affectés.

L'arrêté royal compte onze articles, dont celui précisant que la musique régimentaire doit être composée d'un chef de musique et d'un personnel composé de premiers, seconds, troisièmes et échelons. En ce qui concerne les chefs de musique, ils reçoivent un salaire fixe de 1 800 pesetas pour les dix premières années, 2 400 ptas. pour la deuxième décennie, et à partir de vingt-cinq ans 3.000 pesetas. Ils sont nommés par concours et ne peuvent être licenciés que par leur propre démission ou à la suite d'une décision de la Commission justifiant par écrit auprès du ministère le motif de leur licenciement.

Ces nouvelles dispositions donnèrent de bons résultats mais elles laissaient les musiques militaires comme des corps distincts de l'armée et les musiciens militaires dans une situation d'infériorité à leurs homologues non-musiciens, notamment pour l'avancement, le système d'émoluments pour des décorations auxquelles ils ne peuvent prétendre ou, plus ennuyeux, le cas de la retraite ou des pensions d'invalidité auxquels ils n'ont pas droit.

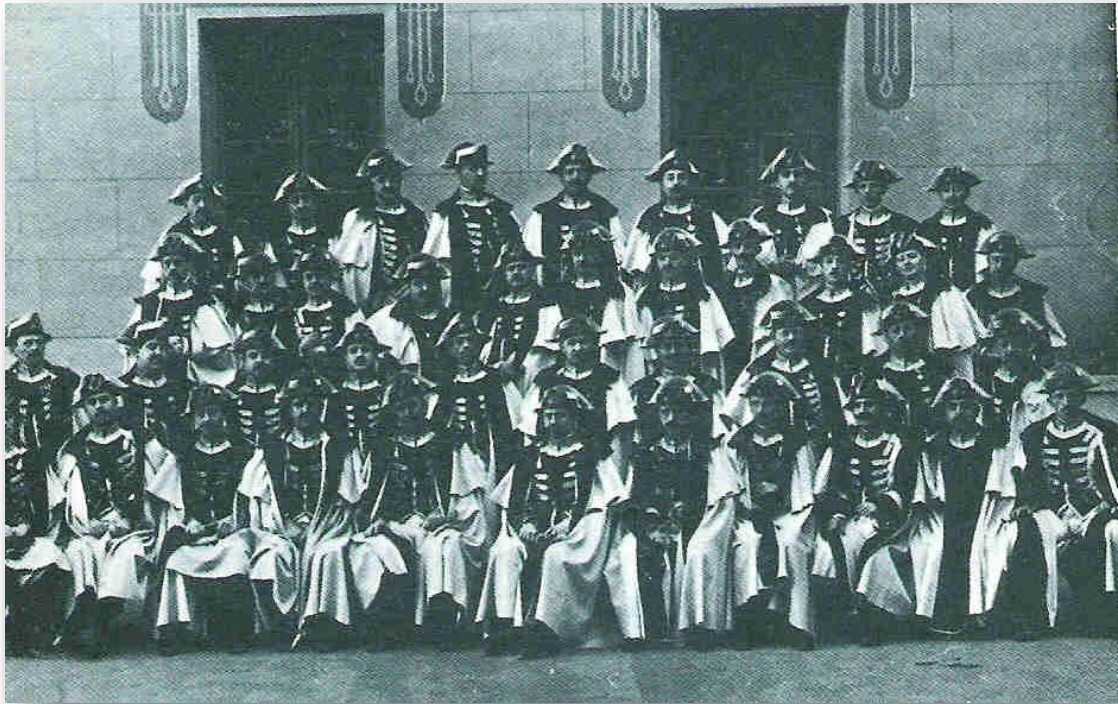
Il faut attendre une série de petites réformes de 1910 à 1931 pour voir évoluer la situation. Leur condition s'est améliorée depuis 1875 en termes de salaires, d'indemnités de veuve et d'orphelin,

les pensions et les retraites, mais il est également vrai que toutes ces avancées législatives ont été reflétées dans de nombreux journaux et se sont traduites par de vastes campagnes journalistiques impliquant à la fois des musiciens militaires et des critiques musicaux.

Le bras de fer entre les autorités militaires et les musiciens montre l'absence d'une réelle volonté de la part des militaires pour développer un véritable corps musical.

C'est le cœur de la recherche de Frederic Oriola Velló que nous présentons ici.

Patrick Péronnet, 23.10.2022



Banda del Real Cuerpo de Alabarderos [musique du Corps royal des hallebardiers] (1924)

## L'auteur

**Frederic Oriola Velló** (né en 1978) est un historien, musicien et écrivain en catalan valencien. Il est titulaire d'une licence en histoire et d'un diplôme en bibliothéconomie et sciences de l'information de l'Université de Valence. Il s'est spécialisé dans la gestion culturelle des sociétés musicales à l'Universitat Jaume I de Castelló de la Plana.

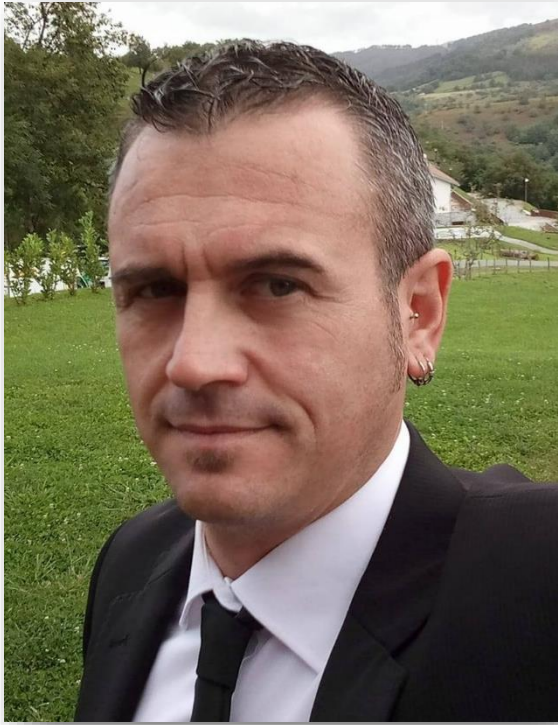
En tant que musicien, il a obtenu un diplôme élémentaire de trombone et de tuba (*bombardí*) au Conservatori Lluís Milàn de Xàtiva. Il est membre de l'Associació de Compositors de Música de Moros i Cristians (ACMMIC), de l'Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida (IEVA), ainsi que de l'Unió Musical La Nova de Quatretonda.

Il se consacre à l'étude de l'art musical, de l'association de *bandas*, de la musique des fêtes populaires et de la musique religieuse, en tant que phénomène musical du Pays valencien, ce qui se traduit par une variété de travaux informatifs, tels que des articles, des livres, des monographies et des conférences.

Parallèlement à la recherche, il collabore en matière d'archéologie musicale avec des institutions telles que l'Associació Espanyola de Documentació Musical, l'Institut Valencià de la Música et la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana.

Il a fondé récemment le site internet *En clau de vents / registres sonors* [A l'abri des vents / enregistrements sonores] qui produit des enregistrements de musique originale pour

ensemble d'instruments à vent espagnols dont *Rapsodia gallega* (1898) de Juan Montes Capón (1840-1899), *Fantasia para clarinette* (1868) de Manuel Monlleó Rosell (1832-1900) ou la *Fantasia militar* (1897) d'Eduardo López Juarraz (1844-1897) et bien d'autres encore œuvres de grande qualité que nous vous proposons à l'écoute sur youtube (frapper *En clau de vents* dans la barre de recherche).



Frederic Oriola Velló

## Résumé

La période historique entre 1874 et 1936 a été le plus grand développement législatif qui se réfère aux bandes militaires dans l'armée espagnole. Entre ces dates, les deux principales règles qui affectent ce groupe, en particulier le décret royal du 10 mai 1875 et le décret du 13 août 1932, s'ajoutent au développement politique qui en découle pour réglementer la situation sociale et de l'emploi tant pour les chefs d'orchestre que pour le reste des musiciens militaires.





11)

*Îles Vierges des États-Unis*

## CLAGUE Mark

*Instruments of Identity : Alton Augustus Adam Sr, the Navy band of the Virgin Islands, and the Sounds of Social Change* [Instruments d'identité : Alton Augustus Adam Sr, la musique de la marine des îles Vierges, et les sons du changement social]

*BRM Journal*, volume 18, n° 1/2 (printemps/automne 1998), p. 21-65.

Consultable (langue anglaise) sur :

[https://www.academia.edu/20368058/Instruments\\_of\\_Identity\\_Alton\\_Augustus\\_Adams\\_Sr\\_the\\_Navy\\_Band\\_of\\_the\\_Virgin\\_Islands\\_and\\_the\\_Sounds\\_of\\_Social\\_Change](https://www.academia.edu/20368058/Instruments_of_Identity_Alton_Augustus_Adams_Sr_the_Navy_Band_of_the_Virgin_Islands_and_the_Sounds_of_Social_Change)

## Présentation

Le travail que nous proposons ici est tout à fait digne d'intérêt même s'il traite d'une question limitée et apparemment lointaine de nos centres d'intérêt : l'achat des Îles Vierges par les États-Unis d'Amérique.

Géographiquement, les îles Vierges se composent d'une centaine d'îles, dont la majorité ne sont que des îlots et récifs, totalisant près de 600 km<sup>2</sup>. Elles sont bordées par la mer des Caraïbes et s'étendent depuis Porto Rico jusqu'à la fosse d'Anegada. Elles sont

subdivisées en trois entités politiques distinctes : les Îles Vierges britanniques, à l'est et au nord, sont un territoire britannique d'outre-mer ; les Îles Vierges des États-Unis, au sud, sont un territoire organisé non incorporé des États-Unis ; les Îles Vierges espagnoles, à l'ouest et faisant partie de Porto Rico, l'État libre associé aux États-Unis.

Le sujet abordé par Mark Clague ne concerne que les Îles Vierges des États-Unis. Découvertes par Christophe Collomb lors de son deuxième voyage d'exploration du Nouveau Monde, en 1493, elles sont nommées les îles « Santa Ursula y las Onze Mil Vírgenes » (« Sainte Ursule et les Onze Mille Vierges », raccourci en « Las Vírgenes ») d'après le jour de leur découverte, la Sainte Ursule, et à la légende des onze mille vierges qui est associée à cette dernière. À l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle, victimes de maladies introduites par les colons européens ou réduit en esclavage et déportés sur l'île voisine de Hispaniola, les autochtones ont disparu des îles Vierges.

Ce sont les Danois, en 1652 qui se sont intéressés pour la première fois aux îles Vierges. Après plusieurs expéditions au cours de laquelle ils ramenaient des cargaisons de tabac et de sucre, le roi Frédéric III installa une colonie danoise à Saint-Thomas en 1672. La compagnie danoise aux Antilles et en Guinée (compagnie dite des Indes occidentales danoises), au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour la culture de la canne à sucre, mais aussi du tabac, du gingembre et de l'indigo a amené des esclaves d'Afrique.

Après l'abolition de l'esclavage en 1848, l'économie est tombée et a forcé les Danois à quitter les îles Vierges. Ce sont les États-Unis en 1916 qui ont acheté les Îles Vierges danoises pour y installer un gouvernement avec le statut de territoire non constitué en société et organisé.

Le personnage central de l'étude est Alton Augustus Adams. Né en 1889 dans une famille d'artisans urbains de la classe moyenne inférieure, il a grandi sous le gouvernement colonial du Danemark dans ce qu'on appelait alors les Antilles danoises. Bien qu'il ait été mis en apprentissage de cordonnerie, Adams a continué à se former à la musique, pratiquant la flûte et le piccolo avec assiduité et en prenant des cours par correspondance de théorie musicale et de composition. Lorsque les îles Vierges ont été achetées par les États-Unis, Adams avait déjà développé un ensemble performant connu sous le nom d'*Adams Juvenile Band*. Un mois après le transfert de souveraineté, Adams et son groupe ont été incorporés dans la marine des États-Unis pour servir de "pont de communication" entre l'administration navale blanche et la population majoritairement noire et comme "un facilitateur du dialogue et de la compréhension interculturels" (Adams, 1970-, chap. 4). En l'espace de quelques mois, Adams a auditionné et recruté des musiciens membres de deux autres groupes de la plus grande des îles Vierges, St. Croix, la plus grande des îles Vierges : le *Christiansted Industrial Brass Band*, sous la direction de Jacob Paulus, et le *Fredericks Brass Band* dirigé par Eric Nielson.

Après une année de formation avec Adams à St. Thomas en 1918, ces musiciens ont été renvoyés à St. Croix et se sont installés dans leurs villes d'origine.

Adams a continué à être le chef d'orchestre du principal ensemble de la marine à Charlotte Amalie, la ville portuaire de St. Thomas et le siège du gouvernement des îles.

Ce réseau de trois ensembles donnait à Adams une influence géographique beaucoup plus large que celle des autres leaders noirs des îles.

Moins connu que James Reese Europe (1880-1919), Adams est pourtant devenu le premier Noir à être chef d'orchestre pour une musique de la marine. Il a également fondé et dirigé un ensemble entièrement noir qui interprétait de la musique classique, des ballades et du blues.

Après avoir quitté la marine en 1932, Adams a déménagé à Philadelphie, en Pennsylvanie, où il a étudié à l'Université de Pennsylvanie. Il a ensuite étudié à la School of Music Theory du Carnegie Hall de New York. Il a obtenu un baccalauréat ès arts en musique du Chicago University Extension Conservatory, Chicago en 1934.

À ce stade, Adams était un compositeur accompli. Ses compositions comprenaient *Warbling in the Moonlight* pour flûte/piccolo et orchestre, *Doux Rêve d'Amour* pour piano, ainsi que *Sweet Virgin Isles*, *Bull Passin*, *Ingolf March*, *Spirit of the USN* et *Caribbean Echoes*, toutes écrites entre 1910 et 1924. Ses compositions *The Governor's Own* et *Virgin Islands March*, écrites respectivement en 1919 et 1921, sont ses compositions les plus fréquemment jouées. Ce dernier était et reste particulièrement populaire dans les îles Vierges et dans les communautés où les insulaires vierges se sont installés.

Adams était aussi un entrepreneur. Il était membre fondateur de la Virgin Islands Hotel Association fondée en 1952 et en a ensuite été le président. Il a converti sa maison en une maison d'hôtes florissante et y est resté jusqu'à sa retraite de la scène active en 1971.

En 1978, l'Université Fisk a célébré Adams en lui décernant un doctorat honorifique en lettres humaines pour avoir ajouté au vaste corpus de connaissances en musique en tant que compositeur, chef d'orchestre et enseignant. En 1983, la quinzième législature des îles Vierges lui a décerné la médaille d'honneur des îles Vierges.

Alton Augustus Adams Sr. est décédé à l'âge de 98 ans le 23 novembre 1987 à Charlotte Amalie. Il laisse des *Mémoires* qui sont au centre du travail de Mark Clague. Nous laissons à ce dernier le soin d'établir une biographie plus complète de ce personnage dans cette période 1917-1932, mais l'étude ne s'arrête pas à cela puisqu'elle aborde avec pertinence l'environnement d'Adams, la question coloniale et, par essence, celle du statut des Noirs (Afro-Caribéens ou Afro-Américains) dans une recherche pan-Africaine aux Etats-Unis pour la période 1917-1925.



Alton Augustus Adams en 1922 (photographie communiquée par le Center for Black Music Research)

## L'auteur

**Mark Clague** est professeur titulaire de musicologie à l'École de musique, de théâtre et de danse de l'Université du Michigan. Il est également affilié à la culture américaine, aux études africaines et afro-américaines, à la gestion à but non lucratif et à l'entrepreneuriat. Il est directeur de recherche à la School of Music, Theatre & Dance et codirecteur de l'American Music Institute.

Avant de rejoindre la faculté du Michigan, le professeur Clague a été rédacteur en chef de *Music of the United States of America*, une série d'éditions savantes de musique américaine publiées par AR Editions pour l'American Musicological Society. Il a également occupé des postes de rédaction pour le *Center for Black Music Research* à Chicago, où il a aidé à compléter le Dictionnaire international des compositeurs noirs sous la direction du Dr Samuel Floyd. Sa thèse pour l'Université de Chicago - *Chicago Counterpoint: The Auditorium Theatre Building and the Civic Imagination* - a été achevée sous la direction des professeurs Philip Bohlman et Richard Crawford et a remporté le prix de thèse H. Wiley Housewright 2003 de la Society for American Music.

Son premier livre est une édition annotée de *The Memoirs of Alton Augustus Adams, Sr.: First Black Bandmaster of the United States Navy* (University of California Press, 2008). Il termine actuellement un livre pour l'University of Illinois Press intitulé *Music for the People: Chicago's Auditorium Building and the Institutional Revolution of Gilded Age Culture*, ainsi qu'un manuscrit intitulé *O Say Can You Hear: A Cultural Biography of 'The Star-Spangled Banner'*.



Mark Clague

## Résumé (Introduction par l'Auteur)

Il dût y avoir un moment où aucun drapeau ne flottât sur les îles Vierges. Un moment qui a capturé l'incertitude, l'ambiguïté et la peur créées par l'échange de domination et, d'autre part, l'opportunité économique et le potentiel social qu'il présentait.

Le drapeau colonial Danemark, nommé Dannebrog (« vêtement rouge » ou « vêtement danois ») est descendu lentement - à contrecœur pour certains, qui considéraient son départ comme un signe d'espoir et pour d'autres un signal de danger. Depuis le 3 juillet 1848, date à laquelle les esclaves des îles ont été libérés par décret, une trêve sociale précaire avait préservé le statu quo. Le Danemark n'avait peut-être pas les ressources financières pour apporter de nouvelles industries ou écoles aux îles ou même pour offrir de l'aide après l'ouragan de 1916, mais ils avaient démontré ce qu'un observateur de la cérémonie, le chef de musique Alton Augustus Adams a appelé "une atmosphère de tolérance raciale". Dans ce cas, la tolérance ne signifiait pas l'absence de racisme, mais un racisme qui était une quantité connue et stable.

Ce moment de liberté symbolique par rapport à la bannière d'une autorité extérieure a toutefois été de courte durée. Dans la pratique, il était purement imaginaire. Nous sommes le 31 mars 1917, une semaine avant l'entrée des États-Unis dans la Première Guerre mondiale. Les États-Unis avaient acheté les îles de St. John, St. Croix, et St. Thomas pour 25 millions de dollars afin de priver l'Allemagne d'une base sous-marine potentielle à proximité du continent américain et en prenaient maintenant possession.

Selon Adams, qui avait vingt-sept ans à l'époque, immédiatement après la descente des couleurs du Dannebrog, "La fanfare de l'U.S.S. Olympia a entonné *The Star-Spangled Banner*, les canons ont de nouveau tiré leur salve de 21 coups et la bannière étoilée monta rapidement sur le mât pour y rester".

Les règles du jeu colonial avaient changé. Un ensemble d'administrateurs étrangers et exclusivement blancs avaient été échangés contre un autre. La loi était dans un état de flux,

suspendue entre deux systèmes. L'identité locale avait été déstabilisée, créant un moment de forte ambiguïté. Une question juste pour les habitants des îles aurait été, "Qui sommes-nous maintenant ?"

Beaucoup ont supposé que cette question était inutile et que les termes du traité de vente clarifiaient le statut politique des insulaires, mais en fait, l'essentiel de la réponse se trouvait dans une autre série de questions : Qui répondrait à la question de l'identité locale ? ; Qui obtiendrait l'autorité pour parler ? ; Quelles situations pourraient survenir et orienter l'interprétation du traité de vente ? ; Quelles tactiques pourraient être employées pour naviguer dans l'incertitude périlleuse de cette nouvelle circonstance sociale ?

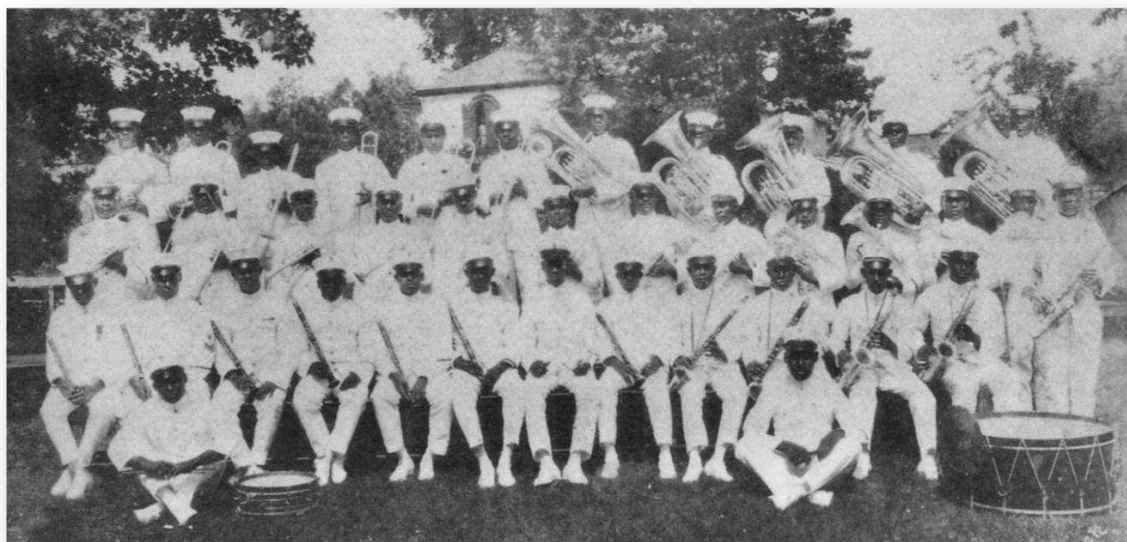
Le gouvernement des États-Unis n'a pas abordé la question, sans doute distrait par l'entrée du pays dans la Première Guerre mondiale le 6 avril 1917. Bien que les habitants locaux aient supposé le contraire, quatre ans plus tard, il sera révélé que les articles de transfert n'incluaient pas une disposition faisant des insulaires des citoyens américains. La Constitution des États-Unis ne suivait pas le drapeau. La loi coloniale danoise se poursuit, désormais appliquée par un gouverneur de la marine américaine plutôt que par un représentant du roi du Danemark. Vivant sous le drapeau américain, mais pas vraiment sous son emprise, les habitants de l'île vivaient dans un vide social créé par une vente stratégique de biens immobiliers.

Le silence relatif du gouvernement des États-Unis sur la question de la citoyenneté a créé l'opportunité pour les leaders noirs locaux, tels que Adams, Rothschild Francis, Caspar Holstein, D. Hamilton Jackson et Lionel Roberts, de commencer à répondre eux-mêmes à la question de l'identité. Francis, Holstein, Jackson, et Roberts ont adopté une position de résistance active et ont demandé un changement politique - une stratégie qui s'est avérée de plus en plus efficace lorsque les insulaires deviendront finalement des citoyens américains en 1927, lorsque l'administration navale sera retirée et qu'une administration civile sera mise en place et un gouverneur civil a été nommé en 1931, et lorsque la plupart des aspects de la Constitution et de la Déclaration des droits ont été introduits dans les îles Vierges par les autorités américaines par la loi organique de 1936. Chacun de ces quatre leaders a utilisé les journaux pour faire passer ses arguments en faveur du changement. Holstein et Roberts envoient fréquemment des lettres aux rédacteurs en chef des journaux locaux et continentaux, tandis que Jackson et Francis ont créé des syndicats qui géraient des journaux indépendants. Jackson a édité le *St. Croix Herald*, tandis que Francis éditait l'*Emancipator de St. Thomas*. Les quatre hommes ont plaidé avec véhémence pour l'autonomie et de meilleurs salaires. Holstein était président du *Virgin Islands Congressional Council* à New York. Roberts est devenu président du comité qui a façonné la loi organique.

Fait remarquable, Francis et Roberts ont également créé leurs propres fanfares (*band*) dans la période précédant le transfert, chacun servant de chef d'orchestre, d'organisateur et de professeur. Si la fanfare de Francis n'a pas duré longtemps, celle que Roberts a dirigé à poursuivit son activité jusque dans les années 1920.

Alton Augustus Adams a adopté une autre approche, apparemment très différente mais contribuant aux succès ultérieurs de Francis, Holstein, Jackson et Roberts. Plutôt que d'être un révolutionnaire social, Adams était un évolutionniste. Alors que d'autres s'efforçaient d'expulser la marine des Îles Vierges, Adams coopéra avec le nouveau gouvernement, s'engageant dans la marine avec les membres de sa musique et a ainsi obtenu une voix dans l'administration locale.

l'administration locale. Mettant temporairement de côté sa préoccupation pour l'autonomie, il réussit néanmoins à insérer un groupe d'insulaires dans le gouvernement local. Il a ensuite commencé à solliciter l'aide de la marine pour pourvoir répondre à ce qu'il considérait comme les besoins sociaux et économiques immédiats des îles. Il espérait également transférer sa vision personnelle d'une communauté tolérante sur le plan racial en réalité pratique.



L'U. S. Navy Band of the Virgin Islands, sous la direction d'Alton A. Adams  
Washington, 17 juillet 1924



12)

*Chili*

DÍAZ ARAYA Alberto

*Los Andes de Bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las Bandas de Bronce en el Norte de Chile* [Les Andes des cuivres. La conscription militaire des andins et l'émergence des fanfares de cuivres dans le nord du Chili]

Revue HISTORIA, n° 42, Vol. II, juillet-décembre 2009, p. 371-399.

Consultable (en langue espagnole) sur :

[https://www.academia.edu/14595551/Bandas\\_de\\_Bronces\\_M%C3%BAsicos\\_ind%C3%ADgenas\\_andinos](https://www.academia.edu/14595551/Bandas_de_Bronces_M%C3%BAsicos_ind%C3%ADgenas_andinos)

### **Présentation**

Avant l'arrivée des Espagnols en Amérique du Sud, le Chili actuel est habité par divers groupes indigènes, les Mapuches étant la principale communauté amérindienne au Chili.. Les premiers Européens à venir en reconnaissance sur le territoire chilien sont le Portugais Fernand de Magellan (en 1520) puis le Conquistador espagnol Diego de Almagro (1536). Ainsi débute une longue période de colonisation marquée par des révoltes locales (guerre d'Arauco). La situation géographique du Chili, à part les principales routes terrestres et



maritimes, est un des inconvénients les plus importants auxquels se heurte la colonisation du pays.

En 1879, les heurts diplomatiques entre le Chili et la Bolivie concernant le contrôle de la frontière nord du pays et les intérêts chiliens dans les mines de salpêtre, provoque le débarquement chilien en région d'Antofagasta le 14 février. C'est la guerre du Pacifique, le principal conflit armé de l'histoire du pays. La victoire des troupes congressistes lors de la guerre civile (1891), permet l'établissement d'un système politique connu comme « la république parlementaire ». Il est dominé principalement par l'oligarchie composée par les grands propriétaires terriens, la bourgeoisie minière et bancaire et l'aristocratie chilienne.

C'est dans un contexte de forte instabilité ministérielle que le Chili décide l'enrôlement massif des population indigènes des Andes dans l'armée chilienne afin de protéger les frontières du Nord.

Le système de conscription militaire, sous l'empreinte moderne de l'État-nation, a été conceptualisé comme un dispositif utilisé comme mécanisme de propagation du sentiment national dans la population et de reproduction des liens avec la nation. En même temps, elle permet l'unification, par l'usage de la force ou de la discipline, pour créer un 'imaginaire collectif de la nation et le doter des symboles qui renforcent la cohésion de la société, garantissant la loyauté des citoyens qui partagent des traditions, les coutumes et les règlements déployés par l'État.

À la suite de ces considérations théoriques, il est possible d'affirmer que la conscription militaire, depuis sa mise en place en 1900, a été un mécanisme permettant d'impliquer différents segments de la société chilienne dans les principes et les valeurs patriotiques du pays. Si tel est le cas, il est également approprié d'affirmer que la conscription (ainsi que l'école publique) était un appareil qui reproduisait la nation dans les territoires annexés après la guerre du Pacifique (1883), tels qu'Iquique et Arica, aujourd'hui la zone nord du pays.

La conscription militaire étudiée dans cet article s'intéresse aux population amérindiennes des Andes contraintes par l'Etat à rejoindre les rangs de l'armée. Au sein des institutions militaires la conscription fut efficace intégrant comme recrues des paysans andins jusqu'alors peu concernés par l'Etat central et qui furent parfois tentées d'intégrer l'armée comme personnel sous contrat une fois leur service militaire terminé.



Banda (musique militaire) du Collège Militaire de la Nation, Santiago du Chili, 1912

Dans les régiments, ils prennent des emplois de tailleurs, mécaniciens, électriciens ou musiciens, participant au système logistique des institutions militaires que la réforme inspirée des méthodes prussienne a établi dans toutes les casernes du pays. En participant au système d'enrôlement, ils ont assumé leurs engagements envers le Chili en tant que sujets politiques intégrés dans le travail civique de l'État-nation.

L'intégration à l'armée a rendu possible, entre autres alternatives de travail, celle de musicien de bataillon, apprenant à jouer des cuivres que les fanfares régimentaires instrumentales avaient récemment incorporés. Les fanfares militaires ont accompagné, avec des marches prussiennes, des défilés officiels, des hymnes martiaux, retraites ou prises d'arme sur les places, dans les kiosques ou dans les rues des villes et villages montagneux du nord.

Dans cette dynamique, les soldats-musiciens andins ont progressivement adapté leurs anciennes mélodies au son amplifié des instruments en cuivre. La réponse de la communauté à ce processus a été de reproduire la fanfare militaire dans la tradition culturelle andine, principalement au cours des festivités du saint patron. Le transfert du militaire au civil et de la musique ethnique au répertoire « folklorique » est le cœur de la démonstration faite dans cet article par Alberto Díaz Araya.

Patrick Péronnet, 24.10.2022

## L'auteur

**Alberto Eugenio Diaz Araya** est professeur titulaire à la Faculté d'Éducation et d'Humanités de l'Université de Tarapaca. Il est diplômé comme Professeur d'Histoire et Géographie de la même université (2000) et d'Anthropologie (2011) à l'Universidad Católica del Norte. Il a bénéficié d'un financement pour suivre une année postdoctorale à l'Università degli studi di Roma La Sapienza (Italie, 2012).



Alberto Eugenio Diaz Araya

## Résumé

Cet article analyse le système de conscription militaire mis en place par l'État chilien auprès de ses citoyens. Celui-ci est étudié dans le contexte de la loi de conscription de 1900, fournissant une caractérisation de la conscription au Chili mais surtout dans ses territoires du Nord.

L'article explore la conscription dans les régions andines du nord du pays, qui a rendu possible l'enrôlement militaire des communautés indigènes dans l'armée chilienne. Beaucoup de ces personnes ont assumé des rôles tels que musiciens de bataillon, rendant possible l'apparition de nouvelles pratiques culturelles au niveau local. Le meilleur exemple en est l'apparition de fanfares (de cuivres) qui sont devenues partie intégrante des festivités dans les villes, les villages et les sanctuaires des Andes chiliennes.



13)

Chili

MADRID MORAGA Luis Antonio

*Artistas y militares afrodescendientes. Un tránsito regional histórico en la coyuntura revolucionaria independentista de Chile*  
[Artistes militaires afro-descendants. Un transit régional historique dans la conjoncture révolutionnaire de l'indépendance au Chili]

Revue Historia Crítica, n° 70, octobre-décembre 2017, p. 65-85.

Consultable (langue espagnole) sur :

<https://doi.org/10.7440/histcrit70.2018.04>

### Présentation

La période étudiée ici par Luis Antonio Madrid Moraga est celle que l'on désigne en Argentine et au Chili comme celle de l'Indépendance qui va de la prise du pouvoir par Mateo de Toro y Zambrano, un militaire stationné au Chili, en 1810, à l'exil du Libertador Bernardo O'Higgins du territoire en 1823. Elle est marquée par diverses batailles contre les Espagnols qui tentent d'organiser la reconquête et des problèmes politiques à la tête du pays.

En 1808, l'empire colonial espagnol vit dans un état croissant d'agitation. Les nouvelles de l'invasion napoléonienne de l'Espagne arrivent au Chili, ainsi que celles de la

captivité de Ferdinand VII d'Espagne (1784-1833)<sup>7</sup>. Francisco García Carrasco (1742-1813) est à cette époque gouverneur du Chili (*Gobernador Real de Chile*). Confondu pour des faits de corruption, il doit démissionner le 16 juillet 1810. C'est le militaire le plus ancien du Chili (il a 85 ans), Mateo de Toro y Zambrano (1727-1811), qui doit prendre temporairement le commandement. Dès cet instant se propage le mouvement junte, c'est-à-dire la volonté de remplacer la tutelle espagnole par une junte de notables qui exercerait le pouvoir pendant la captivité du souverain.

Les troupes envoyées par le vice-roi du Pérou, José Fernando de Abascal y Sousa (1743-1821) entre 1806 et 1816, aux côtés des adhérents à la cause loyaliste qui habitent le territoire, mettent finalement en déroute les troupes patriotes à la bataille de Rancagua, le 2 octobre 1814. C'est le début de la *Reconquête* espagnole. On rétablit alors les institutions coloniales, avec les gouvernements de Mariano Osorio (1777-1819) et Casimiro Marco del Pont (1765-1819).

Après la bataille de Rancagua, la plupart des leaders indépendantistes doivent fuir à Mendoza, en Argentine. C'est là qu'est formée l'Armée des Andes, dirigée par le libérateur argentin, José de San Martín (1778-1850), *El Libertador*, à laquelle participe Bernardo O'Higgins (1778-1842), chef des milices chiliennes. Cette armée de libération compte initialement 4 000 hommes et 1 200 miliciens auxiliaires pour l'acheminement des vivres et munitions<sup>8</sup>. Ces hommes traversent la cordillère des Andes et, le 12 février 1817, mettent en déroute les troupes loyalistes à la bataille de Chacabuco. Cette période se nomme la *Patria Nueva* (Patrie nouvelle).

O'Higgins est nommé Directeur suprême. Le 12 février 1818, premier anniversaire de la bataille de Chacabuco, il déclare officiellement l'indépendance du Chili qui est confirmée avec la victoire de l'armée patriote à la bataille de Maipú, le 5 avril. Environ 60 jours après cette bataille, Bernardo O'Higgins énonce le décret qui donne le nom de Chiliens aux habitants, le 3 juin 1818 et publié dans la *Gazette ministérielle du Chili* le 20 juin 1818. Ce texte fut la première lettre de citoyenneté chilienne. Cette dernière s'étendit à tous les autochtones du pays qui sont désormais considérés Chiliens comme tous les habitants du pays. Elle permet un sentiment d'appartenance aux habitants du territoire qui ne sont plus sous la domination espagnole.

---

<sup>7</sup> Il détrône son père Charles IV lors du soulèvement d'Aranjuez en mars 1808, puis régne pendant deux mois avant d'être à son tour contraint à l'abdication en mai 1808 lors de l'entrevue de Bayonne. Il passa toute la guerre d'Espagne prisonnier à Valençay, chez Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, ministre des Affaires étrangères de Napoléon I<sup>er</sup>.

<sup>8</sup> Nous recommandons la lecture de GUZMÁN Florencia, *Bandas de música de libertos en el ejército de San Martín. Una exploración sobre la participación de los esclavizados y sus descendantes durante las Guerras de Independencia* [Les ensembles à vent des affranchis de l'armée de San Martín. Une exploration de la participation des esclaves et de leurs descendants pendant les guerres d'indépendance]. Cette étude est présentée dans la Bibliographie Afeev (série n° 8).



L'«étreinte de Maipú» entre José de San Martín et Bernardo O'Higgins après la victoire de la bataille de Maipú, le 5 avril 1818.

La population noire d'Argentine et du Chili est issue de la traite négrière sous la domination espagnole du vice-royaume du Río de la Plata. Elle a représenté la moitié de la population de certaines provinces aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Comme dans d'autres territoires d'Amérique latine, la faible densité de population native, la résistance de certains groupes à l'acculturation, le taux élevé de mortalité lié au travail et aux maladies introduites, ont conduit à diversifier la main d'œuvre locale avec des esclaves noirs en provenance d'Afrique subsaharienne. Dans le Río de La Plata, les esclaves africains sont arrivés dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, d'abord comme produit de la contrebande facilitée par l'emplacement stratégique du port de Buenos Aires. Le trafic n'a cessé de prospérer au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. La grande majorité des esclaves était originaire des territoires actuels de l'Angola, la République Démocratique du Congo, la Guinée, la République du Congo.

La participation du monde afro-descendant aux guerres d'indépendance en Amérique du Sud a été, en partie, minimisée, rendue invisible et même niée par l'historiographie traditionnelle du continent, marquant ainsi une absence qui contredit les preuves documentaires de la plus vaste mobilisation des esclaves noirs pour leur militarisation, dans la période qui encadre traditionnellement les révolutions d'indépendance en Amérique espagnole : de 1808 à 1826.

En termes de nombre et de participation active, par exemple, les recrues africaines et d'ascendance africaine se sont avérées d'une importance vitale pour les troupes révolutionnaires dans les vice-royautés de La Plata, de Nouvelle-Grenade et du Pérou. À leur

tour, de nombreux militaires afro-descendants libres qui étaient présents au cours des conflits pour l'indépendance étaient des hommes ayant plusieurs dizaines d'années d'expérience dans la pratique du commerce de détail, de l'artisanat ou des métiers artistiques, parallèlement à leurs activités de miliciens, plusieurs d'entre eux étant des agents économiques et des soldats exceptionnels de la patrie. La grande majorité des soldats noirs, métis et mulâtres venaient de différentes parties du monde, apportant avec eux un présent ou un passé d'esclave, développant leur vie publique tant dans la sphère artistique que militaire, dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cet article analyse le rôle des musiciens-militants et des artistes afro-descendants dans la société et dans le processus d'indépendance au Chili, qui ont été les premiers à s'engager dans le processus d'indépendance. Provenant de différentes régions du sud du continent, ils ont contribué par leur expertise et leurs inclinations à ce projet séparatiste, transportant et reproduisant à la fois le contenu de leurs propres provinces, des villes ou des petits villages, ainsi que celles de l'entreprise libératrice elle-même. Cette étude permet d'une part d'élargir l'horizon géographique du processus d'indépendance du Chili et de ne pas le cantonner aux seuls espaces nationaux, et, d'autre part, d'identifier les musiciens, instrumentistes et artistes afro-américains comme des "médiateurs" entre différentes sociétés ou groupes ethniques pendant la période coloniale et le début de la période républicaine.

Afin d'atteindre cet objectif, la présente recherche intègre les études généalogiques, l'analyse des archives et des sources historiques éditées, qui permettent d'aborder les familles, les individus, les relations et les activités des afro-descendants tant au Chili qu'en Argentine.

Patrick Péronnet, 24.10.2022

## L'auteur

Licencié en histoire avec une spécialisation en études culturelles, à l'Universidad Academia de Humanismo Cristiano, **Luis Antonio Madrid Moraga** est titulaire d'un Master et d'un Doctorat en Histoire à l'Université du Chili. Il a mené des recherches sur les esclaves et les personnes libres d'origine africaine de la période coloniale tardive et de l'indépendance du Chili. Ces centres d'intérêt touchent la militarisation, les relations avec l'État, le transit colonial et le franchissement des frontières, les liens avec le projet patriotique des élites créoles chiliennes et argentines. Il a fait partie de Groupes de recherche thématiques sur les processus d'ascension sociale des soldats libres et des esclaves d'ascendance africaine au Chili de 1780 à 1820, et a participé à des groupes d'étude sur le phénomène de l'afro-migration au Chili, apportant une perspective historique du passé et du présent au phénomène.

Il a effectué des séjours de recherche aux Archives historiques de la province de Mendoza et de l'Université nationale de Cuyo, ainsi qu'aux Archives historiques de la province de Cordoba, en Argentine.

L'article présenté ici est issu du travail pour sa thèse de recherche intitulé "Les bataillons d'Afro-descendants libres et asservis dans le temps de l'indépendance : construction identitaire et coïncidence le projet patriotique 1813-1822", présenté dans le cadre du projet régulier de FONDECYT intitulé "*Towards a sociology of absent popular*

*culture* : Corporalité, représentation et médiatisation du "populaire refoulé" et du "populaire non représenté" à Santiago du Chili (1810-1925)" de l'Institut de la communication et de l'image (ICEI) intégré à l'Université du Chili. Ses recherches ont été présentées lors de conférences nationales et internationales et ont été publiées au Chili, en Espagne et en Colombie



Luis Antonio Madrid Moraga

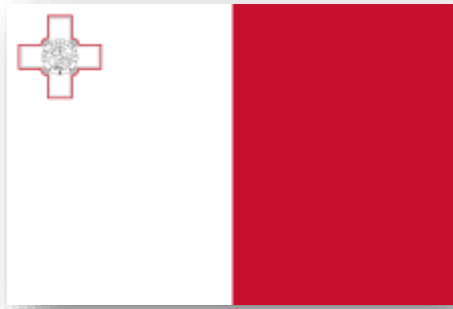
## Résumé

Cet article analyse la participation des musiciens-militaires et des artistes afro-descendants dans le processus d'indépendance du Chili et la manière dont leurs inclinaisons et leur expertise ont convergé vers un projet conforme à la fois à leurs intérêts et à ceux de la révolution patriotique.

On suppose que ces hommes, se déplaçant d'une région à l'autre, ont transporté et reproduit leurs propres savoirs et pratiques depuis leurs lieux d'origine, ainsi que ceux de l'entreprise libératrice, et l'on conclut que leurs pratiques ont généré un mécanisme symbolique naissant mais important d'appartenance aux idées patriotiques.

Enfin, cela permet d'élargir l'horizon géographique du Chili dans le processus d'indépendance chilien et analyse ces sujets dans leur rôle de "médiateurs" entre différentes sociétés ou des groupes ethniques pendant la période coloniale et le début de la période républicaine.





14)

*Malte*

FARRUGIA Simon

*The Maltese Wind Band: A Musical Tradition and Its Practice Today* [L'ensemble à vent maltais : Une tradition musicale et sa pratique aujourd'hui]

Jefferson (Caroline du Nord / États-Unis d'Amérique). McFarland & Company (21 avril 2023), 133 p.

### **Présentation et critiques**

"Voici un sujet sur lequel le monde musical ne sait presque rien. Par conséquent, ce livre assez complet décrivant l'histoire, le développement et l'avenir de l'orchestre à vent maltais est un ajout bienvenu à l'intérêt croissant des cercles musicaux pour l'orchestre à vent, mouvement identifiable dans chaque pays et culture. Nous sommes initiés non seulement à la longue histoire de l'harmonie et à son rôle et son importance dans la musique de Malte, mais aussi aux répertoires joués et interprétés hier et aujourd'hui. Ce livre sera certainement d'une grande importance dans le monde entier."--Samuel Adler, professeur émérite, Eastman School of Music, The Julliard School

"Est-il possible dans les pays méditerranéens d'avoir une fête, religieuse ou non, sans orchestre d'harmonie quelconque ? Probablement pas. Sûrement pas à Malte. Dans une langue courante, Simon Farrugia nous accompagne dans le monde des orchestres d'harmonie de son pays décrivant tous les aspects qui y sont impliqués, depuis ses origines jusqu'aux tendances les plus récentes. L'expérience des orchestres à vent maltais est analysée non seulement de manière diachronique mais aussi synchronique. Un orchestre à vent n'est pas seulement fait par des musiciens et des instruments ; il est fait par des lieux, des symboles qu'il investit. "La musique est toujours plus que la musique" est l'une des hypothèses fondamentales de l'Anthropologie de la musique, et le livre de Farrugia en est une superbe démonstration. Les continuités et les changements identifiés et décrits par Farrugia parlent

d'une tradition vivante qu'il décrit avec efficacité. « L'association de musique maltaise est une représentation de la société maltaise mais dans un espace beaucoup plus restreint », écrit l'auteur. En d'autres termes, pour saisir la réalité de Malte, une possibilité efficace est de lire ce livre. »--Fulvia Caruso, professeure associée en ethnomusicologie, Università Di Pavia

"Le livre de Simon Farrugia sur la tradition des orchestres à vent maltais est extrêmement bien documenté. Ses études détaillées nous donnent un aperçu complet d'une belle tradition maltaise que très peu de gens connaissent. Mes compliments !" - Johan de Meij, compositeur/chef d'orchestre, New York

"Le livre brillant de Simon Farrugia définit, décrit et rumine une pratique musicale de longue date et son reflet du milieu culturel de la société maltaise. Il décrit avec justesse la *banda* maltaise sur le plan sonore et socioculturel, et à travers les complexités de son histoire multinationale d'importations coloniales britanniques et de migrations régionales de l'Italie vers cette île-nation carrefour de la mer Méditerranée. Farrugia a produit une belle étude dans l'exploration méticuleuse des sources historiques et des récits ethnographiques qui nous amènent à une compréhension d'initiés des groupes communautaires à Malte tout en donnant lieu aux réalités complexes de la culture des groupes dans son ensemble. Il exprime les conditions sociales qui ont façonné et soutenu la *banda*, et souligne comment l'identité maltaise a été activement préservée à travers des marches de rue festives et d'autres spectacles destinés au public. Le travail est magistral et significatif pour les chercheurs qui étudient les communautés musicales locales, pour les éducateurs de musique instrumentale qui servent à la fois les écoles et les communautés, et pour à peu près tous ceux qui ont déjà douté du rôle central que jouent les musiciens dans la vie dynamique de leur société locale et culture."--Patricia Shehan Campbell, professeur de musique Donald E. Peterson, Université de Washington

"Située à un carrefour historique, les riches traditions de Malte sont prises en compte dans l'œuvre de Farrugia - mettant en lumière un corpus musical qui n'a pas été exploré par la communauté mondiale des chefs d'orchestre d'harmonie. Un recueil de style régional, cet aperçu historique offre tout ce qu'un chef d'orchestre doit présenter les marches maltaises telles qu'elles devaient être exécutées. Cela s'avère une ressource inestimable pour les professionnels, les amateurs et les passionnés."--Ken Thompson, College of Musical Arts, Bowling Green State University

"La civilisation de l'île de Malte est très ancienne et, à une époque plus moderne, a été occupée ou influencée par un certain nombre d'autres nations. Nous sommes redevables à Simon Farrugia d'un récit des plus extraordinaires sur les orchestres à vent et la musique folklorique de Malte. J'espère qu'un jour, nous aurons des comptes rendus aussi complets de la musique à vent pour tous les pays."--Dr. David Whitwell, chef d'orchestre américain et auteur de 60 livres sur l'histoire de la musique

"*The Maltese Wind Band Tradition* offre une vision globale des orchestres à vent, illustrant la forte insertion des formes musicales dans l'histoire locale et les structures sociales. Cette contribution à l'ethnomusicologie intéresse donc également les sociologues, y compris sur les aspects politiques de vie musicale, magnifiquement éclairée dans ce livre."--Vincent Dubois, professeur de sociologie et de sciences politiques, Université de Strasbourg, France; co-auteur, *The Sociology of Wind Bands*

"Écrivant en tant qu'historien, ethnographe et musicien, Simon Farrugia plonge profondément dans l'une des formes de musique communautaire les plus omniprésentes en Europe, l'ensemble à vent. À Malte, ces groupes opèrent au centre physique de la vie du village, et Farrugia écrit de manière engageante sur leur valeur esthétique, politique, sociale et de divertissement dans le passé et dans le présent."--Timothy Rice, UCLA professeur émérite d'ethnomusicologie

## L'auteur

**Simon Farrugia** est professeur de musique au ministère de l'Éducation de Malte et travaille avec des élèves de tous âges et de tous niveaux. Certains de ses projets incluent une série télévisée sur les musiques du monde et un livre co-écrit sur l'anthropologie maltaise, parmi plusieurs autres publications.



Simon Farrugia

## Résumé

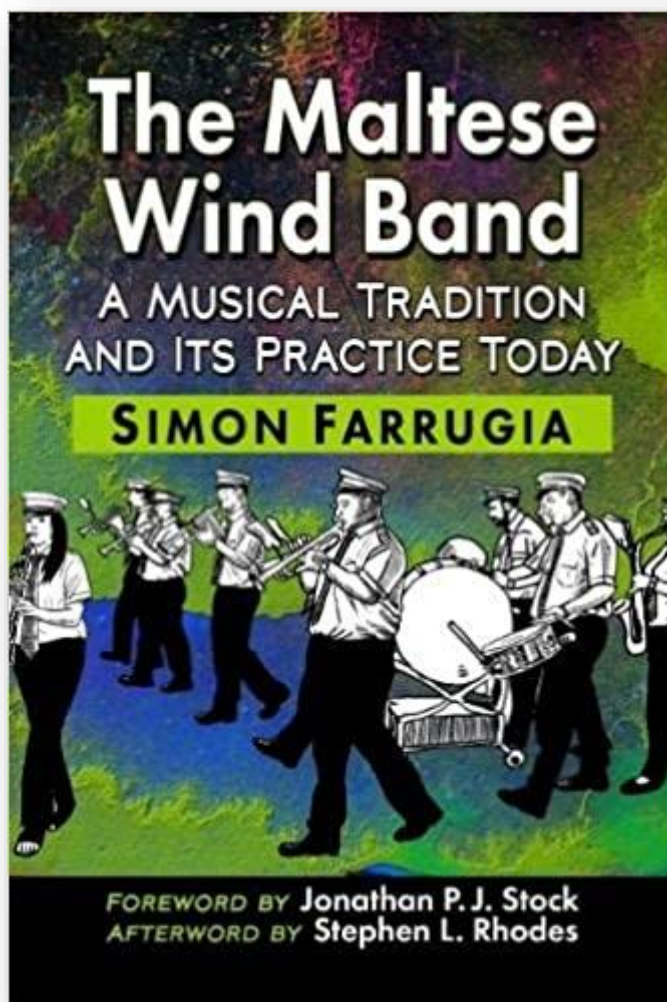
Les orchestres à vent sont courants dans le monde entier et la petite île méditerranéenne de Malte ne fait pas exception. Leur abondance à Malte témoigne de la popularité de la tradition des orchestres à vent parmi les habitants. Il est au cœur de la vie quotidienne, notamment lors de la fête du village, synonyme de fanfares maltaises. Ces ensembles ne sont pas composés uniquement d'interprètes et d'instruments de musique, mais incarnent une tradition riche et complexe ancrée dans la communauté locale<sup>9</sup>.

Ce livre décrit l'histoire et le développement des orchestres à vent maltais, les valeurs sociales et politiques, la marche maltaise, le divertissement et l'industrie du disque. Les chapitres démontrent comment la communauté locale, la division politique partisane et la rivalité, les influences étrangères, la continuation des pratiques passées ainsi que

---

<sup>9</sup> Nous invitons le lecteur à découvrir le travail de IACOVAZZI Giovanna, *Un bruit pieux. La musique des bandas à la fête de Santa Maria Mater Gratiae à Zabbar* (Malte). Cette étude est présentée dans la Bibliographie Afeev (série n° 5).

l'introduction de nouvelles, et d'autres intérêts ont fusionné pour façonner la tradition contemporaine des orchestres à vent maltais.





15)

Suède

SVENSSON Anna

*Att trivas i orkestern : En fallstudie om gemenskap och sammanhållning i en ungdomsblåsorkester* [S'épanouir dans l'orchestre : une étude de cas sur la communauté et la cohésion dans un orchestre d'harmonie de jeunes]

Thèse de licence professionnelle de l'Université de Karlstad, Faculté des arts et de l'éducation, Académie de musique d'Ingesund, 2012, 62 p.

Consultable (en langue suédoise) sur :

<http://kau.diva-portal.org/smash/get/diva2:530108/FULLTEXT01.pdf>

### Présentation-résumé

La présente étude examine comment la communauté et la cohésion dans une harmonie de jeunes peuvent apparaître et sont traitées à la fois par le chef d'orchestre et les jeunes participants. L'importance de la communauté et de la cohésion et la manière dont elles prennent forme sont des questions auxquelles répond l'étude.

Le mot « communauté » (*community* en anglais, *Gemeinschaft* en allemand, *gemenskapen* en suédois) n'est pas sans poser problème pour l'historien, l'ethnologue ou le

musicologue. Il est même sujet de travaux sociologiques tel celui de Claude Jacquier<sup>10</sup> auquel nous empruntons les réflexions suivantes.

« Au sens étymologique, la communauté est donc un groupe de personnes (cum) qui jouissent de manière indivise d'un patrimoine, un bien, une ressource, ou bien au contraire une obligation, une dette (munus). Une communauté est formée indépendamment de la volonté de ses membres et sans qu'ils décident de leur implication, ce qui la distingue de l'association ou de la société. Dans les groupements humains, l'intention, la croyance, les ressources, les besoins ou les risques sont des conditions qui pèsent sur l'identité des individus et sur leur cohésion. Aujourd'hui, l'usage du mot communauté évoque souvent des collectivités historiques ou culturelles et renvoie aux notions de minorités ou de communautarisme<sup>11</sup> ».

C'est dans le sens « communauté culturelle » qu'il faut comprendre le travail d'Anna Svensson. Le matériel d'enquête sociologique se compose d'entretiens avec différents groupes de membres de l'ensemble à vent de jeunes (ou « Junior ») et d'un entretien avec le chef d'orchestre. Le groupe étudié vient d'une ville du centre de la Suède. Le résultat montre qu'il est important d'avoir une communauté d'orchestre et que la communauté est présente et active à travers des activités sociales et musicales, y compris des voyages, des camps, des pauses café, des répétitions et des concerts.

L'orchestre à vent a des objectifs musicaux clairs et le chef comme les jeunes s'efforcent d'obtenir un bon son et d'obtenir de bons résultats musicaux. Afin d'obtenir de bons résultats, le leader souligne que la communauté et la cohésion sont essentielles pour que les activités et le travail musical fonctionnent. Les activités sociales sont certainement considérées comme importantes et pour beaucoup un facteur contribuant à rester dans l'harmonie, mais la musicalité est toujours considérée comme le facteur le plus important.

Les résultats sont discutés sur la base d'activités formelles et informelles, des théories des groupes et de ses processus, des théories du leadership et des théories de la cohésion.

Les entretiens montrent que la plupart des jeunes interrogés ont une vision similaire de ce qu'est la communauté et la convivialité : ils mentionnent des activités et des phénomènes tels que "pouvoir rire ensemble, s'amuser ensemble", "passer un bon moment", "pouvoir se parler", "ne pas être tendu", "ne pas se sentir seul" et "s'amuser". Le plaisir est également le premier mot que le leader exprime lorsqu'on lui demande ce qu'est la communauté et la sociabilité. Un participant du groupe 2 dit que "si vous pouvez vous socialiser les uns avec les autres, amusez-vous et profitez-en, alors il y a une communauté".

Ce qui nous paraît mériter l'intérêt de cette étude c'est qu'elle se veut une enquête sociologique pertinente pour un ensemble à vent formé de jeunes (mineurs). Peu de références existent sur ce même registre et il y a là, sans doute, une part de recherche à mener pour le devenir de nombre de formations musicales d'amateurs.

---

<sup>10</sup> JACQUIER Claude, *Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui?*, Vie sociale, 2011, n° 2, p. 33-48.

<sup>11</sup> *Ibid.*



Fanfare de jeunes à Växjö (Suède)



16)

*Egypte / Israël*

KOLIRIN Eran

*La Visite de la fanfare* [titre original : Bikur Ha-Tizmoret]

Film, comédie dramatique, coproduction États-Unis, France, Israël, 2007, réalisation : Eran Kolirin.

DVD, 2009, 85 minutes.

### Présentation

Une rareté pleine d'intelligence, voilà ce que nous proposons avec ce film délicat sur le conflit israélo-arabe. La fanfare qui est à la fois le titre et le personnage principal et polycéphale ne devient qu'un prétexte pour mener le spectateur dans des réflexions sur l'autre et la situation de guerre larvée entre mondes qui semblent irréconciliable. Nous sommes loin de *Brassed Off (Les Virtuoses)*, mais les films prenant prétexte de l'ensemble à vent sont tellement rares, qu'il serait malheureux de ne pas citer *La Visite de la fanfare* d'autant que le message nous semble revêtir une grande importance contrairement à ce que le ton léger, avec lequel le sujet est traité, pourrait laisser penser.

Peu diffusé en France et accueilli dans l'esprit des cinémas d'art et d'essai, ce film a été proposé dans la série *Collège au cinéma* pour l'année scolaire 2009-2010. *Collège au cinéma* propose aux classes des collèges qui se portent volontaires de découvrir des œuvres cinématographiques lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma, et d'acquérir – grâce au travail pédagogique d'accompagnement conduit par les enseignants – des notions essentielles sur les éléments constitutifs des œuvres proposées. C'est ainsi que l'auteur de ces lignes a rencontré ce film.

Nous reprenons ci-dessous les éléments intéressants du dossier proposé aux enseignants pour introduire et exploiter avec les élèves ce film.

Patrick Péronnet, 27.10.2022



## **Autour du film**

### *Dynamitage des certitudes*

Dès les premières minutes, le metteur en scène nous annonce clairement qu'il va bousculer les certitudes. L'aspect éclatant des musiciens suant à grosses gouttes, stoïques dans leurs gros uniformes, leur alignement impassible et la rectitude des lignes, la durée des plans, leur fixité, leur perpendicularité par rapport à l'axe de la caméra et leur palette monochrome aux tons bleu-gris, chaque détail reflète la discipline, la dignité, l'autorité et l'assurance toute martiale des fonctionnaires de police aux lourds galons. On se dit qu'avec une telle équipe, il n'y aura de place ni pour l'imprévu ni pour la fantaisie. Pourtant, une incongruité a déjà semé le doute en retardant l'apparition des musiciens, cachés par la camionnette d'un homme tranquillement occupé à déplacer un gros ballon jaune de l'arrière à l'avant de son véhicule. Le décalage entre la futilité absurde de cette activité et la gravité silencieuse de la scène suscite un effet de surprise d'autant plus dérisoire qu'il a fallu attendre. Avant que le conducteur ne démarre, un carton vient encore malicieusement saper par avance la pompe désuète des militaires et la fière importance de leur chef en stipulant que l'arrivée de la fanfare « n'était pas un événement très important. »

### *Rigueur esthétique*

Face à la friche urbaine de Beit Hatikva où arrivent par erreur les musiciens, le réalisateur Eran Kolirin n'a pas cherché à noircir le tableau. Au contraire, il a fait le choix d'une mise en scène impeccablement soignée. Comme si la précision maniaque des cadres, la géométrie euclidienne des plans, la fixité patiente des images, en plus de servir les enjeux esthétiques et moraux du film, pouvaient redonner un peu de dignité à ce coin de province sans âme, soumis à la lente consommation de l'ennui. Et, afin que rigueur stylistique ne rime pas avec raideur critique, il a pris le parti d'en rire en laissant entrer quelque vent de folie douce dans l'image d'une théâtralité très graphique pouvant aller jusqu'à l'abstraction (du moins, dans la première partie). Ajouté au désenchantement des dialogues, ce choix formel tire le film avec distance vers la comédie discrètement ironique et l'éloigne de facto de la fable consensuelle.

### *Cadre ouvert*

Pour ce film qui cherche à définir un nouveau territoire, les bords du cadre ne sont pas des frontières infranchissables. Leur fréquente traversée est même un des premiers principes comiques du film. Ils laissent entrer l'accessoire pour tromper l'attention ou le dérisoire pour tronquer la tension. À leur descente du bus, les musiciens regardent la ville avec circonspection. Plan sur les barres d'immeubles, végétation rare. Sa durée et sa fixité mobilisent et inquiètent un instant notre regard jusqu'à ce que les musiciens entrent un à un par la droite de l'image, venant créer l'incongruité et inscrire en une ligne graphique d'un bleu absurde et déplacé leur présence sur l'ocre sale du décor. Peu après, le large plan frontal (même durée, même fixité) sur le boui-boui de Dina sur lequel vient buter le regard des hommes place ces derniers face à leur responsabilité et creuse un peu plus l'ampleur de leur désillusion.

### *Ironie et burlesque*

Comme le recours à l'imaginaire, les plans frontaux sont une des figures de l'ironie du film souvent destinées à exprimer le dénuement du lieu et le désarroi des personnages. Outre qu'elle modifie notre appréciation sur la nature de son contenu, leur durée imprime une lenteur (orientale ?) au rythme du film en accord avec la nonchalance du burlesque à combustion lente dont le meilleur exemple est sans nul doute la scène d'apprentissage amoureux dans la discothèque. Cette scène tournée en plan-séquence dépasse le cadre de sa propre représentation et nous ramène à l'âge du muet (déjà évoqué par les cartons du début), la chanson sentimentale servant seule de commentaire dérisoire. Khaled, face caméra et regard moqueur dans le vide, transmet les accessoires nécessaires à la séduction de Yula et guide un à un les gestes novices de Papi dont la tête éberluée va de l'un (pour lui demander ses soins) à l'autre (pour les lui offrir) : mouchoir, mignonnette d'alcool, main et caresse sur les genoux respectifs de Papi et de la fille, jusqu'au baiser de Papi à la fille. Le gag très visuel repose sur une mécanique bien huilée d'enchaînement-répétition minimaliste et précis des gestes symétriques. Deux partitions différentes semblent se dérouler ici simultanément dans le même cadre : du côté gauche la tristesse, du côté droit la séduction. L'apprentissage de celle-ci se déroulant en direct de son exécution, les deux hommes jouent leur petite scène en ignorant comiquement la présence de la fille. Entièrement fondé sur l'effet de contraste, le burlesque trouve son ressort principal dans l'interaction des hommes au caractère et au comportement opposés. Pour autant, l'attitude diversement désolée des deux garçons ne prête a priori pas à rire, l'immense désarroi de l'un (tétanisé à l'idée d'agir) suscitant l'exaspération de l'autre. Laconique verbalement et physiquement (on pense aussi au running gag de la cabine téléphonique), le gag est d'autant plus efficace que l'entreprise de séduction semble menacée d'échec quand Papi, encore dans l'incompréhension des gestes à exécuter, se retourne vers Khaled et lui pose à son tour la main sur le genou. Enfin, la chute ou assaut final longtemps différé laisse supposer que Khaled va parachever sa démonstration par un baiser, comique et, ô combien, symbolique du projet du film, à Papi. Mais, l'élève s'affranchit du maître et peut mettre un point d'honneur à ravir seul le cœur de la belle explorée. La parenthèse peut se refermer sur cet enchantement drolatique qui, à l'instar du film, a été propice à l'épanouissement progressif, à l'union et la reconnaissance de chacun, parenthèse – enchantée – qui a fait de cette rencontre fortuite un moment de partage, d'humanité, de compréhension – de bonheur et de rêve – que promettait la formule augurale.



*La Visite de la fanfare*

## Le réalisateur

**Eran Kolirin** est né en 1973 à Tel-Aviv, dans une famille juive ashkénaze. Cela ne l'empêche pas, comme nombre de familles israéliennes du début des années 80, de se nourrir durant sa jeunesse de films égyptiens qu'il regarde à la télévision tous les vendredis après-midi, puis d'assister en suivant, à la retransmission du concert donné par l'Israël Broadcasting Authority, un orchestre arabe classique (aujourd'hui dissous) constitué en majorité de musiciens juifs originaires d'Irak, d'Égypte et du Maroc. Enfant, Eran accompagne parfois son père monteur réalisateur et producteur de films, dans les salles de montage et de cinéma où ce dernier lui décortique les films. Pendant ses études de droit au terme desquelles il décroche un diplôme d'avocat, il s'intéresse de plus en plus aux aspects techniques du cinéma. Il abandonne alors l'idée d'une carrière juridique, mais n'entreprend pas pour autant de formation en cinéma.

Autodidacte, il débute dans le métier avec l'écriture du scénario de Zur-Hadassim, une comédie dramatique mettant en scène les rêves d'avenir de quatre individus, pour lequel il reçoit le prix Lipper du meilleur scénario au Festival International de Jérusalem en 1999. Après avoir collaboré à l'élaboration de quelques séries télé (notamment Shabatot Vehagim en 1999 et Meorav Yerushalmi en 2003), il écrit et réalise en 2004 le téléfilm *The Long Journey*, puis son premier long métrage de cinéma, *La Visite de la fanfare*, en 2007.



Eran Kolirin

## Synopsis

Un jour, il n'y a pas si longtemps, la fanfare de la police d'Alexandrie débarquait en Israël pour l'inauguration du centre culturel arabe de Petah Tikva. Personne ne se présentant à l'accueil, Toufik, le chef d'orchestre, décide alors qu'ils s'y rendraient par leurs propres moyens. Hélas, un quiproquo les envoie la fanfare à Beit Hativka, petite ville oubliée au fin fond du désert, où ils se trouvent bloqués jusqu'au bus du lendemain.

En l'absence d'hôtel, Dina, la séduisante tenancière d'un petit bar-restaurant pousse ses deux clients, Itfersik et le Papi, à héberger trois musiciens chacun, tandis qu'elle se charge de Toufik qui prend le jeune Khaled avec lui.

Ses hôtes installés, Dina invite Toufik à se restaurer en ville. Au cours de la soirée, l'Israélienne délurée et l'Égyptien guindé se rapprochent insensiblement. Chez Itsik, l'atmosphère tendue se réchauffe quand Israéliens et Égyptiens entonnent ensemble *Summertime*. Khaled, lui, accompagne Papi et ses amis dans une discothèque-patinoire. Incapable de maîtriser les patins et la langue, il ne peut draguer et en vient à donner une leçon d'initiation amoureuse au jeune Papi paniqué par les filles. De retour chez Dina, il finit la nuit dans son lit.

Le lendemain matin, la fanfare rejoint Petah Tikva où elle peut enfin remplir sa mission officielle. Ainsi s'achève brillamment une histoire sans importance...

Le coup de cœur de Cannes !



COUP DE CŒUR DE JURY "EN CERTAIN REGARD"  
PRIX DE LA JEUNESSE  
PRIX DE LA CRITIQUE INTERNATIONALE

RONIT ELKABETZ

SASSON GABAI

# La Visite de la Fanfare

UN FILM D'ERAN KOLIRIN

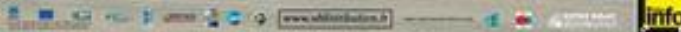
Un jour, il n'y a pas si longtemps,  
une petite fanfare de la police égyptienne  
arriva en Israël.

Peu de gens s'en souviennent,  
cette histoire semblait sans importance...



BUZZ MAGNET PRODUCTIONS / BLUBBER ENTERTAINMENT / SOPHIE DULAC PRODUCTIONS PRÉSENTENT  
RONIT ELKABETZ SASSON GABAI SAJID BAKSI KHADJA NATOUR

ÉCRITURE GUY ARTHUR & COSTUME DESIGNER MOHAMED • DIRECTEUR ARTISTIQUE ERAN LITVI • MUSIQUE ORIGINAL JEAN-PIERRE HANNA  
MONTAGE ARIF LADAN LEBOVITZ • DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE MEIR GARDMAN • CO-PRODUCTEURS SOPHIE DULAC • MICHEL CANA  
PRODUCTEURS SAJID BAKSI • SHLOI BLUBBER • NIRM GURD • SEIT AL-KADHI • GUY HELLER • DORIT ET RÉALISÉ PAR ERAN KOLIRIN





17)

*Pologne*

ŁOPATECKI Karol

*Muzycy Wojskowi W Rzeczypospolitej - Zarys Problematyki [Les musiciens militaires en République des Deux Nations (Pologne) – Aperçu de la question]*

Nad społeczeństwem staropolskim, t. II : Polityka i ekonomia - Społeczeństwem i wojsko – religia i kultura w XVI-XVIII wieku, Red. D. Wereda, Siedlce 2009, p. 231-246.

[Sur l'ancienne société polonaise, t. II : Politique et économie – Société et armée – Religion et culture aux XVIe -XVIIIe siècles, Siedlce, D. Wereda, 2009, p. 231-246]

Consultable (langue polonaise) sur :

[https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10941/3/K\\_Lopatecki\\_Muzycy\\_wojskowi.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10941/3/K_Lopatecki_Muzycy_wojskowi.pdf)

## **Présentation**

L'histoire de la Pologne est celle d'un peuple confronté aux dimensions d'un État. Si l'Histoire polonaise débute à la fin du X<sup>e</sup> siècle de notre ère, avec la dynastie des Piast (966-1370) elle marque la naissance d'une Grande Pologne chrétienne peuplée de *Polanes* (en polonais *Polanie*, littéralement « peuple de la plaine »), une tribu slave qui s'était fixée sur

les rives de la Warta au VIII<sup>e</sup> siècle, qui vivait principalement de l'agriculture et se disputait les terres avec des tribus germaniques.

En 1385, la reine de Pologne, Hedwige d'Anjou<sup>12</sup> et le grand-duc de Lituanie, Ladislas II Jagellon<sup>13</sup> signent l'Union de Krewo qui marque le commencement de l'Union de Pologne-Lituanie, sous la dynastie lituanienne des Jagellon qui règne de 1384 à 1572. La période médiévale est marquée par des guerres larvées contre l'ordre des Chevaliers Teutoniques<sup>14</sup> ou la Russie, états voisins qui tentent des invasions expansionnistes à répétition.

La République des Deux Nations (*Rzeczpospolita Obojga Narodów*), extension de l'Union de Pologne-Lituanie en existence depuis 1386, est concrétisée par la signature, en 1569, du traité de l'Union de Lublin qui unit le Royaume de Pologne et le Grand-duché de Lituanie en un seul État. Le royaume couvre alors un territoire qui va de la mer Baltique à la mer Noire et jusqu'aux portes de Moscou. La capitale est Cracovie. L'Union de Pologne-Lituanie a deux diètes et deux sénats situés chacun à Cracovie et Vilnius. La Pologne et la Lituanie conservent cependant leurs armées, leurs administrations et leurs lois propres. Cette République des Deux Nations connaît son apogée vers 1600, mais un déclin du pouvoir se trouve confronté à l'émergence de nouvelles puissances, la Suède, le Brandebourg ou le Tsarat de Russie menaçant de faire disparaître l'État. Entre résistance, idée nationale, ambitions de grands États et faiblesse militaire, le Royaume des Deux Nations voit son territoire se réduire sous les amputations « négociées » par des traités.

Ce Royaume à la monarchie élective voit Stanislas Leszczyński ou Leczinski, en polonais, Stanisław Leszczyński (1677-1766) devenir roi de Pologne de 1704 à 1709 puis de 1733 à 1736 sous le nom de Stanislas I<sup>er</sup> (Stanisław I) et grand-duc de Lituanie dans le cadre de la République des Deux Nations. Il n'est autre que le beau-père de Louis XV (1725) ce qui lui permet de s'installer à Versailles puis à Lunéville au titre de duc de Lorraine et de Bar de 1737 à sa mort.

Mais la perte de puissance de la Pologne se trouve accélérée et elle devient une « terre partagée » entre la Russie (territoires de l'Est), la Prusse (au Nord) et l'Autriche (à l'Ouest) en 1772. C'est le début d'une série de trois partages pour dépouiller plus encore la Pologne et faire disparaître la République des Deux Nations (1795).

L'étude proposée par Karol Łopatecki s'intéresse aux musiciens militaires employés dans les armées de la République des Deux Nations au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le sujet nous semble d'autant plus intéressant que, comme nous l'avons déjà publié dans nos études, l'installation

---

<sup>12</sup> Hedwige I<sup>re</sup> de Pologne (1373 ou 1374 -1399), régna sur la Pologne de 1384 à 1399. Canonisée le 8 juin 1997, elle est également une sainte catholique.

<sup>13</sup> Ladislas II Jagellon (en polonais Władysław Jagiełło, en lituanien Jogaila Algirdaitis), né entre 1351 et 1362 à Vilnius et mort le 1er juin 1434 à Gródek Jagielloński, est grand-duc de Lituanie de 1377 à 1392 et roi de Pologne de 1386 à 1434.

<sup>14</sup> Après les croisades, l'ordre des Chevaliers Teutoniques (fondé en 1128) s'établit en Allemagne, en Hongrie et en Transylvanie, où il a de larges possessions. En 1226, le duc Conrad I<sup>er</sup> de Mazovie, qui redoute l'invasion des Prussiens (restés païens), invite les chevaliers à s'installer aux frontières de la Pologne avant de soumettre la Prusse qui devient un État teutonique. On y bâtit de nouvelles villes, dont Königsberg en 1255 et Marienbourg en 1280. Par la force des armes et de l'argent, les Teutons se rendront maîtres de la quasi-totalité du littoral de la Baltique, depuis la Vistule jusqu'au golfe de Finlande. Ils sont au faite de leur pouvoir vers 1400. Pourtant, leurs excès et leur despotisme les rendent impopulaires. Les relations avec la Pologne se dégradent jusqu'à l'affrontement militaire. Ils perdront de nombreux territoires, dont leur capitale, Marienbourg.

de la Cour de Pologne à Versailles puis à Lunéville a permis à des musiciens de qualité de toutes nations, de se côtoyer.

Nous laissons l'Auteur nous expliquer la pertinence de son étude et proposons, ci-après, une simple traduction de son travail.

Patrick Péronnet, 28.10.2022



Trompette des Hussards de Bercheny en 1772

Le comte hongrois de Bercheny, de grande naissance mais sans fortune, propriétaire de son régiment, a été invité par Stanislas I<sup>er</sup> duc de Lorraine et de Bar, à venir s'établir avec sa famille à Lunéville.

## Introduction (par l'auteur)

Dans l'historiographie polonaise contemporaine, le rôle et l'importance de l'histoire de l'Europe les musiciens militaires dans les armées de l'ère moderne (du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle) ont été peu étudiés, contrairement à leurs homologues civils. Ce phénomène peut être expliqué par le manque d'attrait du domaine de recherche. La musique militaire n'a pas présenté un haut niveau artistique, et n'est pas non plus apprécié comme un outil de transmission de l'information. Cet article signale les problèmes liés à ce groupe professionnel : les fonctions, les tâches, la hiérarchie et l'importance de cette formation dans le cadre militaire, apportant une contribution précieuse à la recherche détaillée dans ce domaine.

Dans toute l'Europe, l'organisation et la composition des musiques militaires s'opère à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. On suppose que ce n'est que dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'un modèle s'impose en Prusse, un peu plus tard en Angleterre et en France. La



République des Deux Nations n'eut jamais de règlement sur cette question jusqu'à la fin du statut d'État (1795).

Le premier problème fondamental concernant cette question a été d'établir la proportion de musiciens pour l'effectif total de l'armée. Les sources documentaires sont en mesure de donner de précieux renseignements pour les années 1776-1778 pour l'armée du Grand-Duché de Lituanie. Disposant de données complémentaires, concernant à la fois le statut et l'état réel, il est possible de créer une image complète de la présence des musiciens dans l'armée de la *Rzeczpospolita*.

Après la première partition de la République de Lituanie (1772), 184 musiciens militaires ont servi dans l'armée. Cela représentait près de 3,9 % du total des soldats. Il convient de noter que les proportions selon le statut supposé et le statut réel ne diffèrent guère. Ainsi, il est possible de créer une estimation modélisable, basée sur des données normatives de périodes antérieures, permettant d'estimer le nombre de musiciens en fonction des effectifs réels de l'armée.

Nous constatons de très grandes disparités dans la proportion de musiciens militaires entre les types de formation. Dans la cavalerie, les musiciens représentaient environ 2,5% des effectifs dans la cavalerie, 3,2% dans l'artillerie, et près de 6% dans les unités d'infanterie. La surreprésentation des musiciens dans les unités d'infanterie est due au caractère de parade, qui obligeaient à leur tête (la tête de colonne) des fanfares ou musiques militaires. Il est donc raisonnable de supposer qu'avant l'établissement des bandes de musique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le pourcentage était beaucoup plus faible.

Ces chiffres globaux indiquent la marge d'erreur dans laquelle se situent les calculs effectués sur la base des informations provenant des différentes sources. Cependant, à partir de l'exemple, on peut supposer que les musiciens militaires oscillaient entre 1 et 3% du personnel à temps plein. L'inclusion des fanfares et de musiciens salariés augmente significativement le pourcentage de musiciens par rapport au nombre total de soldats. Sans aucun doute, les informations des années 1776-1778 ne peuvent servir de base pour supposer une proportion fixe des musiciens militaires de l'ère moderne. Des fluctuations importantes se sont produites sur de courtes périodes de temps, notamment lorsque des activités de représentation étaient exigées de l'armée.

Une telle proportion de musiciens, qui pèse lourdement sur la trésorerie de l'État, n'est pas sans conséquence et ne pouvait être le résultat du seul rôle de prestige qui leur était attribué. Ils effectuaient une grande variété de tâches, exigeant parfois la plus grande confiance. Les musiciens de toute l'Europe ont été utilisés comme émissaires, relayant des messages à des armées hostiles. Une des tâches caractéristiques des musiciens était également de transmettre toutes sortes d'ordres des autorités ou d'informations dans le camp. De plus, tous les soldats étaient obligés par les articles militaires d'exécuter les ordres donnés par eux. [C'est ce que nous nommons la céleustique].

Les batteries et sonneries militaires revêtent une importance évidente depuis le début de l'ère moderne, dirigeant les troupes, donnant des ordres pendant les batailles au moyen d'instruments de musique. En particulier, la musique militaire permet aux troupes de se reconnaître entre elles pendant les opérations de combat. L'aspect psychologique ne doit pas non plus être marginalisé. Les musiciens pendant les batailles jouaient pour les soldats. [...] Les musiciens jouent tout au long de la conduite des batailles, stimulant la troupe. Surtout

lors des assauts, lorsque des masses de soldats attaquent l'ennemi caché derrière des fortifications, sous la grêle des balles et le grondement des canons, une importance était accordée à l'accompagnement musical (charge au tambour). Pour résumer, l'attitude des musiciens militaires a souvent été décisive dans l'issue de la bataille, et les instruments de musique acquis (capturés) pendant les guerres étaient un symbole de la victoire. Il n'est donc pas surprenant que les comptes-rendus faits pendant la guerre donnent une indication claire de la présence de la musique militaire dans les troupes.



## L'auteur

**Karol Łopatecki** (né en 1979) a suivi un cours de mathématiques et de physique à l'école secondaire n ° 3 de Białystok, où il a réussi son examen de fin d'études secondaires en 1998. La même année, il débute ses études d'histoire et de droit à l'Université de Białystok. Il a obtenu son diplôme avec mention dans les deux facultés en 2003. Il a rédigé ses thèses de maîtrise sous la direction du prof. Piotr Fiedorczyk (Faculté de droit) et prof. Jerzy Urwanowicz (Faculté d'histoire et relations internationales). Le 21 février 2005, il est employé comme assistant à l'Institut d'histoire de l'Université de Białystok. Le 13 octobre 2011, il a soutenu son doctorat avec mention à l'Institut d'histoire de l'Université de Białystok et en 2016, il obtient le diplôme de docteur habilité dans le domaine des sciences juridiques dans la discipline du droit.

Professeur à l'Université de Białystok, il est membre du Comité lituanien et du Groupe d'histoire militaire opérant au sein du Comité des sciences historiques de l'Académie

polonaise des sciences. De 2006 à 2010, membre du conseil d'administration du Centre de recherche sur l'Europe centrale et orientale et, de 2007 à février 2019, secrétaire de l'association de l'Institut de recherche sur le patrimoine culturel de l'Europe. Depuis 2019, il est membre du conseil d'administration de la Société historique polonaise, branche de Białystok. Il est membre du Conseil scientifique du Bulletin de conservation de la voïvodie de Podlachie.



Karol Łopatecki

## Résumé

Les musiciens de l'armée n'ont pas encore fait l'objet de recherches dans l'historiographie polonaise, par conséquent, peu d'informations sur cette question ont été recueillies et élaborées. En attendant, les archives personnelles montrent que dans les unités d'infanterie, ils auraient pu représenter 5 % des effectifs. Leur rôle était crucial non seulement en raison de leur nombre, mais aussi en raison des tâches qui leur étaient confiées.

Les musiciens étaient utilisés comme émissaires auprès des armées ennemies, transmettant des informations dans les camps comme dans les batailles et ils étaient notamment chargés de délivrer et de remettre les courriers d'ordres. Ils jouaient un rôle important dans le maintien du moral de l'armée.

Simultanément, nous constatons une lente dépréciation de ce groupe professionnel au cours des XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. À cette époque, trois groupes distincts se forment à partir du groupe initial des « musiciens ». Chacun d'entre eux avait un statut distinct dans la hiérarchie de l'armée, chacun ayant également des tâches différentes. L'armée devait être perçue comme une organisation majeure façonnant la culture musicale. D'autre part, le niveau de performance musicale présenté par les musiciens de l'armée et notamment des musiciens d'état-major, variait et, très souvent, ne répondait pas aux exigences qui leur étaient imposées.



18)

*Italie / Haut Adige – Sud Tyrol*

MOCK Hubert

*In Treue fest durch die Systeme: Die Geschichte der Südtiroler Blasmusik 1918–1948* [Fidèle à travers le temps et les régimes politiques : L'histoire de l'ensemble à vent dans le Tyrol du Sud 1918-1948].

*In Vom Wert des Erinnerns* [De la valeur de la mémoire] ouv. coll. publié par le comité consultatif du Pôle d'encouragement à la culture de la mémoire (financement 2014-2018)

Innsbruck (Autriche) Tiroler Landesarchiv, 2020, p. 43-63

Consultable (langue allemande) sur :

[https://www.tirol.gv.at/fileadmin/themen/kunst-kultur/landesarchiv/downloads/Vom\\_Wert\\_des\\_Erinnerns-neu.pdf](https://www.tirol.gv.at/fileadmin/themen/kunst-kultur/landesarchiv/downloads/Vom_Wert_des_Erinnerns-neu.pdf)

## Présentation

Nous avons eu l'occasion de découvrir récemment cette belle région du Haut-Adige ou Sud Tyrol, province autonome du nord de l'Italie, à l'occasion de la Conférence Internationale de l'IGEB qui s'est tenue à Bolzano (Bozen) du 14 au 18 juillet 2022.

Le bilinguisme italien/allemand pratiqué dans la région est à l'image de son passé et de sa culture. C'est à la commune italienne de Tirol (Tirolo en italien) que l'on doit le nom de la région Sud-Tyrol. Rattachée autrefois à l'Autriche, jusqu'en 1918, elle fait partie aujourd'hui de l'Italie. En allemand, la région s'appelle Südtirol. Quant au Tyrol, il s'agit d'une région de l'Europe centrale s'étendant à l'est des Alpes sur une partie de l'Autriche et de l'Italie.

Le Tyrol du Sud en tant qu'entité administrative est né pendant la Première Guerre mondiale. Les Alliés ont promis la région à l'Italie dans le traité de Londres de 1915 comme une incitation à entrer en guerre à leurs côtés (les fameuses « *terres irrédentes* »). Jusqu'en 1918, elle faisait partie du comté princier austro-hongrois du Tyrol, mais ce territoire presque entièrement germanophone fut occupé par l'Italie à la fin de la guerre en novembre 1918 et fut annexé au Royaume d'Italie en 1919. La province, telle qu'elle existe aujourd'hui a été créée en 1926 après une réorganisation administrative du Royaume d'Italie, et a été incorporée avec la province de Trente dans la région nouvellement créée de Venezia Tridentina ("Trentine Vénétie").

Avec la montée du fascisme italien, le nouveau régime s'efforça d'accélérer l'italianisation du Tyrol du Sud. La langue allemande est bannie de la fonction publique, l'enseignement de l'allemand est officiellement interdit et les journaux allemands sont censurés. Le régime a également favorisé l'immigration en provenance d'autres régions italiennes.

L'alliance ultérieure entre Adolf Hitler et Benito Mussolini a déclaré que le Tyrol du Sud ne suivrait pas le destin de l'Autriche, qui avait été annexée par l'Allemagne nazie. Les dictateurs ont accepté que la population germanophone soit transférée sur le territoire sous domination allemande ou dispersée autour de l'Italie, mais le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale les a empêchés de réaliser pleinement leur intention. Chaque citoyen avait le libre choix de renoncer à son identité culturelle allemande et de rester dans l'Italie fasciste, ou de quitter sa patrie et de s'installer dans l'Allemagne nazie pour conserver son identité culturelle. Le résultat a été qu'à l'époque difficile du fascisme, les différentes familles du Tyrol du Sud ont été divisées et séparées.

Après la guerre, les Alliés ont décidé que la province resterait une partie de l'Italie, à condition que la population germanophone se voit accorder un niveau significatif d'autonomie. L'Italie et l'Autriche ont négocié un accord en 1946, reconnaissant les droits de la minorité allemande. Alcide De Gasperi, le premier ministre italien, originaire du Trentin, a voulu étendre l'autonomie à ses concitoyens. Cela a conduit à la création de la région appelée Trentino-Alto Adige/Tiroler Etschland. L'accord Gruber-De Gasperi de septembre 1946 a été signé par les ministres des Affaires étrangères italien et autrichien, créant la région autonome du Trentin-Tyrol du Sud. L'allemand et l'italien sont devenus des langues officielles et l'enseignement en allemand a de nouveau été autorisé.

Le sujet abordé dans cette étude dit toutes les difficultés qui peuvent entourer les concepts de nation et de musique ou encore de l'instrumentalisation par les régimes autoritaires de la culture en général et des ensembles à vent en particulier. Nous laissons Hubert Mock vous présenter les causes, les conditions et les buts de cette recherche.

Patrick Péronnet, 28.10.2022



Les pompiers de Kurtatsch an der Weinstraße (en italien Cortaccia sulla Strada del Vino) et leur fanfare peu avant leur dissolution, 1925

## Introduction (par l'Auteur)

### *Le projet : concept, thèmes et méthodes*

Lorsqu'à l'automne 2013, des irritations publiques dans le nord du Tyrol concernant l'implication de représentants importants de la musique populaire et de la musique pour instruments à vent dans le régime nazi ont également été médiatisées dans le sud du Tyrol, une initiative a été prise par la conseillère régionale de l'époque Sabina Kasslatter Mur, l'association des fanfares du Tyrol du Sud [*Verband Südtiroler Musikkapellen (VSM)*] et les archives régionales du Tyrol du Sud pour lancer un projet de recherche "L'histoire de la musique de fanfare du Tyrol du Sud 1918-1948".

Les chercheurs ont ainsi voulu évoquer, non seulement l'époque du national-socialisme, mais aussi l'évolution de la musique à vent du Tyrol du Sud, de la Première Guerre mondiale à la création de l'association VSM. En raison de la complexité de la question, le projet est le fruit d'une coopération entre les compétences en histoire contemporaine, en histoire de la musique et en ethnologie. Le mandat de réalisation opérationnelle a été confié à l'historien Hubert Mock (Bolzano), le musicologue Thomas Nußbaumer (Innsbruck) et l'ethnologue Christoph Gasser (Seis). Leurs rapports de résultats sont complétés par une introduction générale et critique à l'histoire de la musique à vent d'Achim Hofer (Landau/Palatinat) ainsi que par une contribution sur les relations entre la musique à vent et la politique, à l'exemple du Gau Tyrol et Vorarlberg par Kurt Drexel (Innsbruck).

La publication a lieu dans la série de publications des Archives régionales du Tyrol du Sud. En même temps, le projet est reconnu par son contenu comme une contribution majeure

à la « culture de la mémoire » du Tyrol du Sud que le gouvernement régional du Tyrol a mis en place à Innsbruck dans un programme de soutien à la mémoire du Tyrol.

Le projet de recherche porte sur les formations de musique à vent civiles constituées en association qui existaient dans le Tyrol du Sud pendant la période du projet. L'accent est mis sur les associations elles-mêmes, leur musique et leur présentation en public, c'est-à-dire leurs tenues, dans les conditions de différents systèmes politiques. Les perceptions et les attitudes sont étudiées du point de vue des dirigeants respectifs et des formations musicales.

La thématique exige certes la réception d'un maximum d'histoires d'associations, mais aussi l'élargissement de la focalisation des questions pertinentes pour le projet, de la formation individuelle à l'ensemble du territoire de l'actuelle province autonome de Bolzano. La méthode utilisée est la quantification comparative des données de sources associatives et officielles au sens large, ainsi que des analyses d'événements significatifs.

Les ensembles à vent sont, dans le passé comme dans le présent, des entités polyvalentes, intégrées dans les sociétés locales respectives. Ils sont fortement intégrés sur le plan individuel structurel et émotionnel, avec un large profil de fonctions. Les différentes valeurs attribuées aux fanfares justifient leur importance et leur attrait, qui vont bien au-delà de leur activité musicale. La musique pour instruments à vent organisée en association se déroule dans l'espace public, pour lequel les conditions sociales, économiques et politiques forment le cadre structurel. Elle ne se limite pas non plus aux lieux centraux mais s'étend à l'ensemble du territoire.

En raison de son degré sociologique élevé, de son potentiel d'agrégation sociale et de son impact identitaire, la musique pour instruments à vent représente pour les autorités en place une pratique culturelle d'intérêt politique pour le pouvoir en place. Le contexte politique n'est cependant pas toujours clairement perceptible pour les exécutants et les récepteurs, soit parce qu'il reste complètement caché derrière les habitudes de la vie quotidienne, soit parce qu'il n'est pas pris en compte. Inversement il peut s'imposer massivement dans la conscience des participants. Indépendamment de l'intensité de cette perception, il existe une différence entre les acteurs musicaux et les institutions qui créent le cadre de la musique à vent, une relation dialectique, guidée par l'intérêt. La présentation de la relation de cette relation pour la période de 1918 à 1948 est l'objectif premier de ce projet.

Un deuxième point fort dans le continuum thématique découle de la qualité communautaire de la musique pour instruments à vent, qui lui est régulièrement attribuée et qui constitue l'un des atouts du genre. Il en résulte un ensemble de questions inspirées par les approches des sciences culturelles. C'est le cas pour la dimension historique formulée du présent projet, qui oblige à se pencher sur la fonction identitaire de la musique pour instruments à vent.

Le projet de recherche sur l'histoire de la musique d'instruments à vent du Tyrol du Sud de 1918 à 1948 ne représente pas la somme des histoires des différentes fanfares ayant existé durant cette période. Une telle approche cumulative n'aurait pas de sens et ne serait pas réalisable. Il s'agit ici exclusivement d'essayer, sur la base des sources disponibles ou sélectionnées, d'établir les bases de l'histoire contemporaine, de l'histoire de la musique et de la culture populaire, de mettre en évidence les lignes de développement des ensembles à vent du Tyrol du Sud au cours de la période couverte par le projet, d'étudier les relations

entre les fanfares et les régimes politiques respectifs et de mettre en lumière le rôle des fanfares dans la conscience collective du Tyrol du Sud.

Jusqu'à présent, l'histoire récente de la musique à vent du Tyrol du Sud n'a pas fait l'objet d'une attention particulière de la part des chercheurs en histoire contemporaine régionale ni des institutions de musique à vent. Le projet en question doit contribuer à combler ce déficit, et les résultats obtenus jusqu'à présent réservent quelques surprises.

L'état d'avancement du projet est tel que les informations qui suivent se réfèrent principalement à la période allant jusqu'à 1939.



*Merano, septembre 1943 : la fanfare des jeunes garçons de Merano défile dans la rue de la Liberté.*

## L'auteur

**Hubert Mock** (né à Bozen en 1960) dirige les Archives municipales de Brixen. Ses nombreux projets de recherche portent sur la période fasciste au Tyrol du Sud, les options, l'associationnisme et l'histoire urbaine. En tant que membre fondateur de l'association "Storia e Regione/Geschichte und Region" et collaborateur du magazine du même nom, il a contribué à la production, entre autres aux volumes bilingues *Hans Egarter : glimpses of a life* (2009) et *100 years : the City Hall of Brixen* (2011).

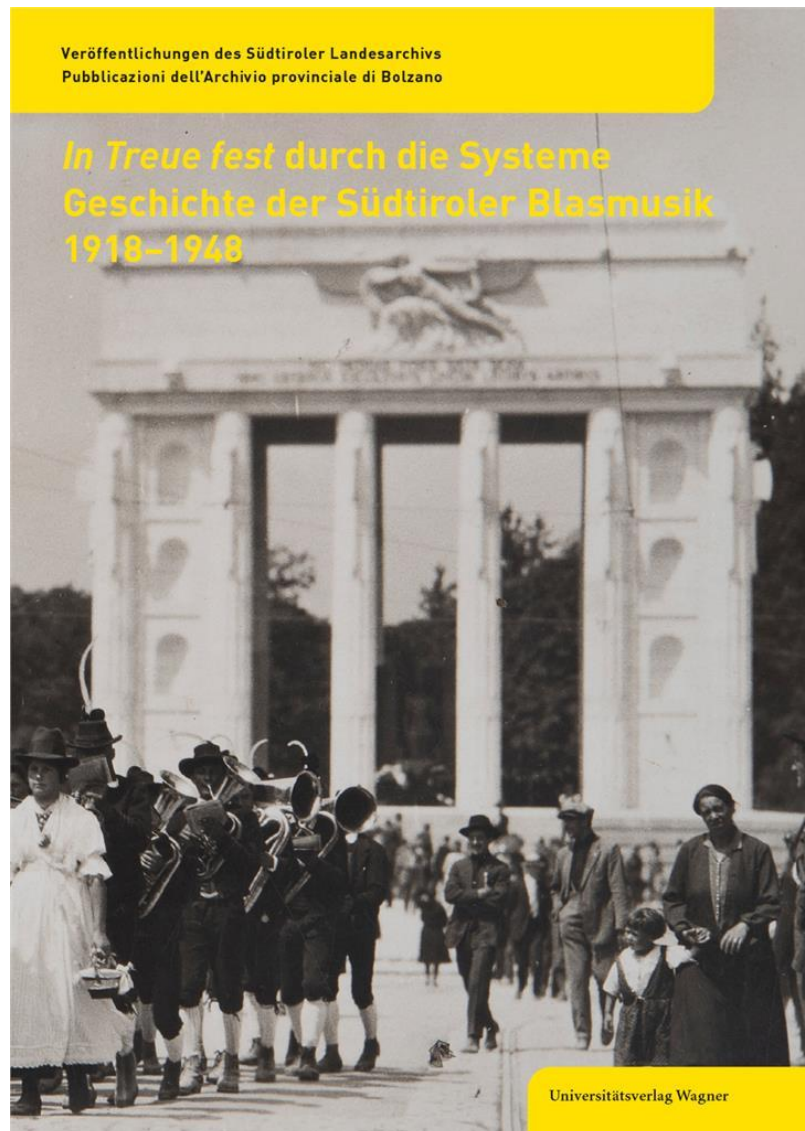
Récemment, il a coécrit une partie importante de l'ouvrage *In Treue fest durch die Systeme Geschichte der Südtiroler Blasmusik 1918-1948*. Il y retrace l'histoire des fanfares du Tyrol du Sud dans un article de 451 pages. Et dans le livre *Domplatz und via Roma*, paru fin 2017, Hubert Mock a retracé l'histoire des noms de rues de Bressanone.

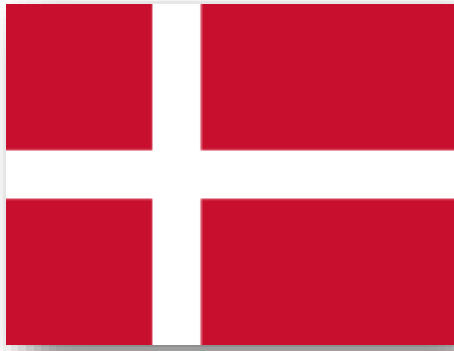




Hubert Mock

À noter que depuis la publication de la présente étude en 2020, le livre *In Treue fest durch die Systeme Geschichte der Südtiroler Blasmusik 1918-1948* (Wagner, Innsbruck, 860 p.) a été publié en mai 2021.





19)

*Danemark*

GAARDBO Mogens Ahrensburg

*Militærmusikken i Danmark* [La musique militaire au Danemark]

Site internet consultable (langue danoise) sur :  
<http://www.danskmilitaermusik.dk/index.html>

### **Présentation**

Lorsque notre curiosité nous a poussé à nous renseigner sur l'ensemble à vent au Danemark, nous n'avons pas trouvé de référence satisfaisante. Cependant, nos recherches internet nous ont permis de découvrir un site tout à fait exceptionnel par ses contenus. Il s'agit de *Militærmusikken i Danmark* [La musique militaire au Danemark] dont le rédacteur-webmaster est Mogens A. Gaardbo.

Nous avons tous déjà visité des sites de l'internet spécialisés. La plupart restent superficiels et « légers » dans leurs contenus, les auteurs refusant de « divulguer » des informations contenues dans des livres qui eux ne sont pas gratuits. L'historien comme le musicologue repoussent ce genre de média trop peu fiable dans la qualité de l'information et trop sommaires dans le contenu. Si cela était le cas pour le site que nous vous proposons, sachez bien que cette notice n'existerait pas.

Le Danemark est un petit état scandinave de près de 6 millions d'habitants. Monarchie parlementaire depuis 1849, cette démocratie parlementaire est membre de l'Union Européenne depuis 1973 mais n'adhère pas à la zone Euro. Etat-nation depuis le X<sup>e</sup> siècle, les démêlés du Danemark avec son puissant voisin, la Prusse, devenu l'Empire allemand en 1870, l'ont territorialement, démographiquement et économiquement affaibli (notamment en 1864 avec l'annexion par l'Allemagne des duchés de Schleswig, de Holstein et de Lauenbourg). Bien qu'il se déclare neutre lors des deux guerres mondiales, son histoire récente est marquée par l'invasion et l'occupation par le régime nazi entre 1940 et 1945.

Pays de rencontre entre terres et mers, le Danemark a une culture marquée par les influences scandinaves. La musique danoise est en règle générale considérée comme apparentée aux autres musiques scandinaves (norvégienne, suédoise et islandaise) étant donné que le Danemark a longtemps régné sur une majeure partie (voire épisodiquement sur l'ensemble) des pays nordiques, en particulier de 1397 à 1814. Héritant d'une longue tradition militaire, l'histoire de la musique militaire danoise et un sujet particulièrement intéressant pour le XIX<sup>e</sup> siècle.

La bibliographie donnée dans le site (onglet : *Faktasiser, Litteratur og kilder. En fortegnelse over bøger og tidsskriftsartikler med relation til dansk militærmusik* [Littérature et sources. Une liste de livres et d'articles de journaux relatifs à la musique militaire danoise]) dit assez bien que si des ouvrages anciens (articles ou brochures) sont recensés, il semble que la musicologie universitaire danoise se soit éloignée du sujet « musique militaire » depuis le début du millénaire. Le seul ouvrage publié ces vingt dernières années est en fait la réédition de Jesper Gram-Andersen, *Den Kongelige Livgardes Musikkorps. Den Kongelige Livgarde 350 år - 1658-2008* [Le corps de musique de la Garde Royale<sup>15</sup>, 350 ans 1658-2008]<sup>16</sup> à l'occasion de la date anniversaire du corps. Bien que révisé, l'ouvrage a déjà plus de 35 ans ! Nous faisons confiance en l'Auteur pour nous livrer dans une veille éditoriale toute nouvelle publication sur le sujet, mais il faut reconnaître que la lecture de ce blog répond à cette demande.

---

<sup>15</sup> Le corps de musique de la Garde Royale ( en danois : *Den Kongelige Livgarde Musikkorps* , DKLM ) est le premier orchestre militaire de la défense danoise. Basé à Copenhague, il participe principalement aux défilés et aux cérémonies pour le monarque danois (actuellement Margrethe II du Danemark ) et la famille royale danoise . Il soutient également le gouvernement et l'armée, augmentant spécifiquement l'esprit de corps dans les unités de l'armée ainsi que dans le public.

<sup>16</sup> GRAM-ANDERSEN Jesper, *Den Kongelige Livgardes Musikkorps, Den Kongelige Livgarde 350 år - 1658-2008*, Engstrøm & Sødring 1986 (1<sup>ère</sup> édition) et Greens Forlag 2008 (2<sup>ème</sup> édition).



"La parade de la garde sur le green" 1888. À cette époque, Copenhague avait deux parades quotidiennes de la garde. L'une d'entre elles était le Livarde, des casernes de Rosenborg à Amalienborg. L'autre allait de Sølvgades Kaserne à Kastellet. Ici, l'un des corps de musique de l'infanterie (1er, 3e ou 4e régiment) dirige le défilé.  
(Détail d'une peinture d'Erik Henningsen)

Si Mogens A. Gaardbo est le principal rédacteur des articles (il y en a 42 dont certains très longs) de nombreux auteurs de qualité contribuent à la richesse du site : Hans Erik Christiansen, actuel chef du Prinsens Livregiments Musikkorps, Martin Corfix, Axel Bøgeskov, Julian Hrasko Sonne, etc. D'autres articles sont des documents anciens introuvables et mis à la disposition du lecteur : la brochure publiée en 1916 par Charles Kjerulf, le témoignage de Theodor Diring chef d'orchestre de la Garde royale (*Den Kongelige Livgarde*) unité de garde / cérémonielle de la monarchie danoise, au moment de l'invasion du Danemark par l'Allemagne nazie, etc.

Dire que ce site est une mine paraît une évidence lorsque l'on commence à investir l'ensemble des items proposés, y compris de remarquables illustrations visuels (avec une collecte de films anciens montrant les diverses musiques militaires danoises) ou auditives et une remarquable rubrique « biographie » contenant 180 notices présentant les chefs de musique et les compositeurs danois de musique militaire des XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle.

Le travail de Mogens A. Gaardbo est une source inépuisable de renseignements pour qui veut comprendre la musique militaire danoise de ses origines à nos jours.

Patrick Péronnet, 28.10.2022



Parade de la garde royale à Amalienborg 1883 (Peinture de Frants Henningsen – détail)

## L'auteur

**Mogens Ahrensburg Gaardbo** est né à Hjørring en 1941, fils du chef de chœurs et d'orchestre Villy Gaardbo (1917-1987). À l'âge de 7 ans, il a rejoint le KFUM-Spejdernes Orkester [orchestre des scouts], qui était dirigé par son père. Son premier instrument était la caisse claire - plus tard la cymbale, mais bientôt il étudia la clarinette.

Après avoir déménagé à Middelfart, il devient musicien (clarinette) dans le "Statshospitalets Salonorkester" et plus tard dans le "Middelfart DUI-Orkester" - cette fois au cornet. En 1958, Mogens Gaardbo rejoint le "Fredericia Jernbaneorkester", dont Villy Gaardbo avait pris la tête. Après avoir déménagé en Zélande, il est devenu musicien au sein du "Helsingør Jernbaneorkester", puis en 1977, il est passé au "Hjemmewehrnsdistrikt Roskildes Musikkorps", où il a joué du cornet piccolo (en mib) pendant plusieurs années.

En 1981, il a été cofondateur - et pendant plusieurs années président - de la branche danoise de l'IMMS (International Military Music Society), où il est toujours rédacteur en chef du magazine "Reveille".

En 1986, il cofonde le "Roskilde Hornorkester" qui, quelques années plus tard, est devenu le "8. Regiments Musikkorps", dont la garnison se trouve à Kastellet. Il porte l'uniforme d'infanterie de l'armée, modèle 1880.

Mogens Gaardbo s'intéresse depuis de nombreuses années à l'histoire de la musique militaire danoise et est souvent consulté par le corps musical professionnel de l'armée sur des questions historiques. Il est l'éditeur d'un DVD-rom interactif *Militærmusikken i Danmark*. Il a composé des marches sous le nom de famille 'Ahrensburg'.



Mogens Ahrensburg Gaardbo



20)

Allemagne

WUNDERLE Tobias

*Die „Turnhallenkonzerte“ in der Fürstlich Waldeckischen Residenzstadt Arolsen unter der Leitung des Militärkapellmeisters Hugo Rothe (1864–1934). Ein Beitrag zur Erforschung der Verbindung von Militärmusik und musikalischer Volksbildung im Deutschen Kaiserreich [Les "concerts de gymnase" à Arolsen, ville de résidence de la principauté de Waldeck-Pyrmont, sous la direction du chef d'orchestre militaire Hugo Rothe (1864-1934). Une contribution à la recherche sur le lien entre la musique militaire et l'éducation musicale populaire dans l'Empire allemand].*

Thèse pour l'obtention du titre de docteur de la Faculté des Lettres de l'Université Julius-Maximilian de Würzburg, 2017, 333 p.

Consultable (langue allemande) sur :

[https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/17449/file/Wunderle\\_Tobias\\_TurnhallenkonzerteTeil1.pdf](https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/17449/file/Wunderle_Tobias_TurnhallenkonzerteTeil1.pdf)

## Présentation

De mémoire ancienne, les musiques militaires « allemandes » ont été admirées par nombre d'esthètes, voire de compositeurs, à commencer par Berlioz. Bien que la dénomination « allemande » soit toujours contestable puisque mêlant au XIX<sup>e</sup> siècle, les royaumes et les principautés de l'Allemagne contemporaine, l'Empire d'Autriche et ses régions périphériques dont les pays de la Couronne de Bohême. Sans doute faut-il prendre cet adjectif pour décrire toutes les anciennes terres d'élection du Saint Empire Romain Germanique jusqu'à sa disparition en 1806, que l'on retrouve dans la Confédération germanique à partir de 1815.

La multiplicité des cours et des résidences princières, l'émulation entre elles, le modèle militaire imposé par la Prusse, les rivalités, la volonté d'ostentation et de puissance de la Saxe, de la Bavière, du Wurtemberg, le prestige de l'Empire austro-hongrois, tout concourt à la multiplication des musiques militaires dans cette sphère germanique.

Le travail de Tobias Wunderle repose sur les archives du chef de musique militaire Hugo Rothe (1864-1934) et le répertoire qu'il interpréta à Arolsen à la tête de la musique du 3<sup>e</sup> bataillon du régiment d'infanterie de Wittich (3<sup>e</sup> Kurhess.) du prince de Waldeck-Pyrmont, qu'il dirigea de 1898 jusqu'à sa dissolution en 1918. La conservation exceptionnelle de ces archives à Arolsen permet, lors de la succession de la famille Rothe, lors d'un premier dépouillement, de faire apparaître non seulement un nombre important de cartonniers contenant les partitions manuscrites, mais aussi une collection complète des programmes de présentation des concerts de l'époque.



État des fonds d'archive d'Hugo Roth en cours de dépouillement



La principauté de Waldeck, bien oubliée aujourd'hui a été incarnée à l'époque par le prince Frédéric (1865-1948). Il succède à son père à la tête de la principauté à la mort de ce dernier, le 12 mai 1893. Comme les autres souverains d'Allemagne, Frédéric doit abdiquer le 13 novembre 1918, alors que l'ensemble des princes du Reich doivent abandonner le pouvoir les uns après les autres.



Le corps de musique du 3e bataillon du régiment d'infanterie von Wittich (3e Kurhess.) n° 83 sous la direction du chef d'orchestre militaire Hugo Rothe (1904).

La particularité des musiques militaires allemandes est qu'elles ont toujours employé des musiciens poly-instrumentistes et que les ensembles à vent pouvaient se transformer à volonté en orchestre à cordes.

L'aspect le plus original du travail de Tobias Wunderle est l'analyse d'un postulat : les musiques militaires furent des agents de diffusion et de culture musicale. L'étude de cet axe éducatif a été souvent négligé parce que considéré comme « naturel ». Dans un temps qui ne connaissait pas, ou presque, un autre moyen d'écoute que le concert (bourgeois ou populaire), les choix de programme et de musiques par les chef de musique ont consacré des répertoires que l'on pourrait qualifier, historiquement, de patrimoniaux.

En cela, l'étude de Tobias Wunderle est un modèle du genre.

Patrick Péronnet, 29.10.2022

## L'auteur

**Tobias Wunderle** (né en 1985) a suivi pendant sa scolarité des cours de piano, d'orgue, de cor ténor et de trombone. En tant que lauréat du concours "Jugend musiziert" et deux fois lauréat de l'association bavaroise de musique à vent, il a été récompensé par le "prix

d'encouragement 2003" de la fondation culturelle "Klingendes Schwaben". Il a ensuite été jeune étudiant en trombone à l'Académie de musique (Hochschule für Musik) d'Augsbourg. En tant que tromboniste dans le Bayerisches Landesjugendorchester et Bundesjugendorchester, il a pu acquérir une précieuse expérience de l'orchestre. Il a réalisé plusieurs productions avec le Bayerischer Rundfunk et le Westdeutscher Rundfunk. Des tournées de concerts l'ont mené entre autres à Lyon, Hamamatsu et Tokyo.

Après son baccalauréat, il a commencé son service dans le corps de musique d'instruction de la Bundeswehr. Après avoir réussi l'examen d'aptitude, il a entamé des études de direction d'orchestre auprès du professeur Rüdiger Bohn à la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf. Dans le cadre de ses études, Il a dirigé des concerts de musique en Estonie, au Mexique, en Suède, en France et en Suisse. Il a également étudié le piano auprès d'Udo Falkner et a obtenu son diplôme artistique principal en direction d'orchestre avec "distinction".

Tobias Wunderle a obtenu un bachelor en pédagogie musicale à l'Université Julius-Maximilian de Würzburg et est titulaire d'un doctorat en musicologie présenté ici, dans la même université. Sa thèse a été récompensée par le "prix de reconnaissance IGEB 2018".

Après avoir été affecté en tant que directeur adjoint corps de musique d'état-major de la Bundeswehr à Berlin, le lieutenant-colonel Tobias Wunderle dirige désormais le Luftwaffenmusikkorps (Musique de l'Armée de l'Air) à Erfurt depuis juillet 2018.



Tobias Wunderle

## Résumé

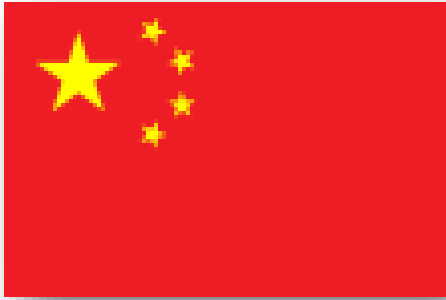
Outre les orchestres d'opéra et symphoniques, le paysage des concerts de l'Empire allemand était surtout marqué par les nombreuses représentations des fanfares militaires lors des événements les plus divers. Les corps de musique s'avéraient être des formations

polyvalentes et pouvaient apporter une contribution spécifique à la culture musicale. Grâce à leur activité de concert, les orchestres militaires avaient la possibilité d'exercer une grande influence sur le profil culturel musical d'une région ou d'un bassin de population donné. De cette manière, la musique militaire assurait une éducation musicale populaire intensive. A cet égard, Georg Kandler, dans son ouvrage *Die kulturelle Bedeutung der deutschen Militärmusik* (La signification culturelle de la musique militaire allemande), soulignait déjà d'une part que "la musique militaire est un établissement d'enseignement musical d'une importance culturelle inestimable !" (KANDLER Georg, *Die kulturelle Bedeutung der deutschen Militärmusik*, Berlin 1931, p. 29). et d'autre part que les corps de musique disposaient d'un "effectif à cordes" précieux et nécessaire à cet effet (*Ibid* . p. 27).

En ce qui concerne cet aspect, une mission éducative concrète pour les orchestres militaires n'était certes pas formulée ou écrite officiellement, mais elle était mise en œuvre par le biais de concerts actifs. De cette manière, l'éducation musicale était déjà prévue. A l'origine, il était prévu de procéder à un simple catalogage du matériel musical, ce qui a finalement donné naissance au présent travail avec le catalogue correspondant comme colonne vertébrale.

Le fonds du chef d'orchestre militaire Hugo Rothe (1864-1934) peut montrer, à l'aide de différents documents sous forme de partitions, de programmes de concerts ainsi que de comptes rendus de journaux, de quelle manière les orchestres militaires s'impliquaient dans la société. Le lieu de cette découverte, Bad Arolsen, était la ville de résidence de l'ancienne principauté de Waldeck (1712-1918)

En outre, l'état actuel de la recherche montre que l'aspect éducatif des orchestres militaires est un phénomène qui n'a pas encore été pris en compte dans ce contexte particulier et qui, à l'aide des sources disponibles, apportera de nouvelles connaissances et confirmera ou infirmera les hypothèses actuelles.



21)

*Chine /*

*Région administrative spéciale de Hong Kong*

NIERMEIER Ada

*The History of Wind Bands in the Hong Kong Special Administrative Region* [L'histoire des orchestres à vent dans la Région administrative spéciale de Hong Kong]

Devoir de Master en Education musicale, Université de Victoria (Canada), 2007, 90 p.

Consultable (langue anglaise) sur :

<https://dspace.library.uvic.ca/bitstream/handle/1828/1787/The%20History%20of%20Wind%20Bands%20in%20Hong%20Kong%20Special%20Administrative%20Region.pdf?sequence=1>

## **Présentation**

Nous savons la situation fragile de la Région administrative spéciale de Hong Kong. Située dans le Sud-Est de la Chine, sur la rive orientale de la Rivière des Perles, l'histoire de Hong Kong est liée à la tentative de colonisation de la Chine, par les occidentaux, au XIXe siècle. En 1898, l'Allemagne, la France et la Russie acquièrent des droits sur différents territoires chinois. Par réaction, le Royaume-Uni cherche à agrandir sa colonie de Hong Kong. Il signe avec la Chine la Convention pour l'extension du territoire de Hong Kong, qui lui attribue un bail emphytéotique de 99 ans sur des zones adjacentes à Kowloon et sur les îles adjacentes.

Hong Kong connaît à partir des années 1960 un essor économique. Celui-ci est d'abord fondé surtout sur le textile, puis, à partir des années 1970, la finance prend une place

prépondérante, faisant de Hong Kong l'un des « Quatre dragons asiatiques » (avec Taïwan, la Corée du Sud et Singapour) des années 1980.

À partir de 1979, le président chinois Deng Xiaoping entreprend d'ouvrir économiquement la Chine avec l'étranger. L'expérience se limite d'abord à des zones économiques spéciales. Parmi les premières zones à bénéficier de ces investissements, l'une d'entre elles connaît un développement spectaculaire, c'est Shenzhen, située aux portes de Hong Kong et cette dernière devient alors un point stratégique pour les échanges avec la Chine : presque tous viennent de la colonie anglaise, ou tout au moins transitent par elle.

Les Nouveaux Territoires ayant été loués pour 99 ans, sont revenus à la République populaire de Chine au terme du bail en 1997. D'un point de vue juridique, Hong Kong se distinguait nettement de la Chine continentale lors de la rétrocession, la région appliquant le système de *common law* et le respect de libertés fondamentales tels qu'hérités des britanniques. Cependant, la loi fondamentale de la région administrative spéciale de Hong Kong, en application depuis la rétrocession, prévoit que ces dispositions puissent être interprétées et/ou évoluer suivant certaines conditions ; cette loi précisant néanmoins que le système socialiste de la République populaire de Chine ne sera pas appliqué à Hong Kong.

Cependant, après l'entrée en vigueur (sans vote ni consultation du Conseil législatif de Hong Kong) de la loi sur la sécurité nationale le 30 juin 2020, la justice de la République populaire de Chine peut directement juger certaines actions considérées comme étant des infractions, telles qu'afficher son soutien à l'indépendance de Taïwan, du Tibet, ou de la région Xinjiang ou de Hong Kong. En effet cette nouvelle loi « permet de réprimer quatre types de crimes contre la sécurité de l'Etat : subversion, séparatisme, terrorisme et collusion avec l'étranger ».

La volonté d'une intégration totale sans autonomie de Hong Kong (une absorption, en fait), fait craindre des perspectives semblables pour Taïwan et pourrait constituer un *casus belli* entre la Chine communiste et le monde occidental. Mais cela est une autre histoire.

Les instruments à vent occidentaux ont été introduits en Chine dès le XIX<sup>e</sup> siècle, mais ce n'est qu'au cours des années 1970, à Hong Kong, que les orchestres sont devenus des activités parascolaires (ou périscolaires) standard après l'école, sans faire partie du programme d'études régulier. Il est intéressant de noter qu'après plus de cent cinquante ans en tant que colonie britannique, ce qui correspond au nombre d'années d'existence de musiques militaires (britanniques) à Hong Kong.

Avec les incertitudes politiques à Hong Kong dès la fin des années 1980 et au début des années 1990, de nombreux résidents de Hong Kong ont choisi d'émigrer vers d'autres pays. C'est le cas de l'autrice.

Les événements de la colonisation, de l'éducation occidentale et de la transformation culturelle mondiale ont contribué au développement culturel de Hong Kong, y compris la scène musicale. La *Hong Kong Band Directors Association* (HKBDA) a été créée en 1982, mais les orchestres spéciaux et les orchestres à vent professionnels n'existaient pas jusqu'à il y a quelques années.



La majorité des musiciens de ces groupes d'harmonie, y compris les fondateurs eux-mêmes, sont également des professeurs d'orchestre à temps partiel. Certains d'entre eux sont actifs dans divers ensembles communautaires et groupes professionnels. En plus des groupes spéciaux, le groupe d'harmonie pour jeunes a été créé peu après la formation du premier orchestre à vent professionnel. Il semble y avoir plus de groupes d'instruments à vent d'enfants et plus de compétitions interscolaires également. Leur croissance remarquable au cours des dernières années est étonnante. Les enfants de cette génération ont l'occasion de découvrir la musique d'orchestre à un niveau plus élevé.

L'enseignement dans la fanfare des écoles locales de Hong Kong diffère des modèles occidentaux d'enseignement musical efficace. Il utilise des techniques associées à l'éducation morale et à la pédagogie traditionnelle chinoises. L'éducation morale traditionnelle chinoise peut-elle, d'une manière ou d'une autre, renforcer le développement de l'orchestre à vent comme l'éducation musicale japonaise ?

Le sujet d'Ava Niermeier explore les orchestres d'harmonie dans le système scolaire à Hong Kong avec une référence particulière au contexte social, à l'impact culturel, à l'éducation et aux structures politiques et économiques.

Patrick Péronnet, 30.10.2022

## L'autrice

Ancienne professeure de musique à la *Hong Kong International School*, titulaire d'un Master présenté ici à l'Université de Victoria, en Colombie-Britannique (Canada), **Ava Niermeier** est également formatrice d'enseignants au *Hong Kong Musikgarten* pour les tout petits enfants avant l'entrée en cycle primaire.

Ada Niermeier joue de tous les instruments d'orchestre et elle a mis en place ceux-ci dans les programmes *Musikgarten* afin d'attribuer celui qui conviendra le mieux pour entamer un cursus professionnalisant.

Doctorante à l'Université de Liverpool de 2014 à 2021, elle y obtient un doctorat en éducation. Elle est aujourd'hui enseignante à Stratford Hall, école privée canadienne située à Vancouver.



Ava Niermeier

## Résumé

Cet ouvrage documente divers aspects de l'histoire de l'orchestre d'harmonie à Hong Kong et examine les valeurs qui émergent de ces domaines, notamment les croyances musicales dans la société, et la fusion de la mentalité occidentale et chinoise.

Une image globale de la création des orchestres à vent, y compris les influences économiques, sociales, politiques, historiques et musicales, et une revue de la littérature qui a été écrite sur les ensembles à vent dans quelques autres pays est présentée pour permettre la compréhension et l'étude comparée du phénomène.

Tout d'abord, le contexte historique est abordé, en mettant l'accent sur l'émergence de valeurs communautaires qui permettent à l'orchestre à vent de se regrouper en un mouvement. Ensuite, la formation des orchestres d'harmonie est examinée, toujours en accordant une attention particulière aux valeurs communes et à une tradition qui se consolide.

Cette étude révèle la véritable importance sociale des orchestres d'instruments à vent et jette les bases d'enquêtes futures sur leur développement à Hong Kong.







22)

*Allemagne*

WALTER Elmar

*Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik* [L'ensemble à vent. Une musique entre musique populaire, musique folklorique, musique militaire et musique d'art]

Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Salzbourg (Autriche). Tutzing, Schneider, 2011, 438 p.

### **Présentation-analyse par Damien Sagrillo (extrait)**

Le nombre croissant, mais encore trop modeste, de thèses de doctorat sur la musique à vent montre bien l'importance d'un champ de recherche englobant des disciplines telles que la musicologie, l'ethnomusicologie, l'histoire, la sociologie et les sciences de l'éducation. La recherche sur la musique à vent se développe mais n'est pas encore solidement ancrée dans les universités européennes.

La thèse d'Elmar Walter donne un aperçu détaillé de quatre aspects de la musique à vent dans les pays germanophones. Alors que la partie historique la plus importante couvre les 250 premières pages de la thèse, la deuxième partie traite des analyses de compositions allant des polkas aux œuvres symphoniques pour harmonie. Le livre se termine par quelques digressions plus courtes et des index complets.

L'introduction est consacrée à une indispensable définition des termes figurant dans le titre. Il est basé sur un examen de nombreuses études antérieures sur la musique à vent, y compris des œuvres fondamentales telles que *Blasmusikforschung* d'Achim Hofer. *Eine*

*kritische Einführung* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992) et *Historie der geblasenen Musik* de Werner Bodendorff (Obermayer : Buchloe, 2002).

Définir des termes dans et entre les langues peut être une tâche difficile. Il semble que certains termes ne puissent être attribués de manière uniforme, comme par exemple "genre", ce qui est en partie dû à la relation complexe en allemand entre "Gattung" (type, espèce, genre) et "Genre" (genre).

Cela inclut également la distinction entre "Blasmusik" et "Bläser musik". La traduction anglaise serait *wind music* dans les deux cas, respectivement "musique à vent" et "musique pour ensemble à vents" en français. Mais les nuances entre ces deux termes ne seraient compréhensibles ni en anglais, ni en français et, dans la plupart des cas, ne s'appliquent pas à la musique à vent dans la tradition anglaise et nord-américaine. Alors que "Blasmusik" suggère une approche folklorique de la musique à vent dans la région alpine germanophone, le terme "Bläsermusik" pourrait être compris comme plus étroitement lié au terme "musique à vent". Il englobe les deux sens : la musique à vent en musique classique et en musique de chambre, et la musique à vent symphonique dans les grands orchestres à vent. Elmar Walter propose la combinaison des deux termes comme solution, donc "Blas- und Bläsermusik".

Deux autres termes posent des problèmes similaires : "Volksmusik" peut être traduit de manière appropriée avec le terme anglais "folk music" ; le premier décrit la musique "authentique" des pays germanophones, alors que la "folk music" fait de même pour la musique "authentique" dans la sphère anglophone. Souvent, le terme allemand est complété par des adjectifs tels que « echt », « unverfälscht » et « original » (pur, sans mélange, original).

"Volkstümliche Musik" est plus difficile à rendre en anglais ; une traduction correspondante pourrait être "musique folklorique". Cette musique est issue de la musique folklorique, et elle est associée à la tradition allemande dans une forme sonore reconnue dans le monde entier. Ici, Elmar Walter décèle à juste titre une parenté étymologique avec le terme « musique populaire » en comparant « folk » et « populaire », ce dernier venant du terme latin *populus*. Le facteur déterminant semble être la distribution des médias de masse. La musique folklorique et la musique folklorique sont souvent interprétées sur des instruments à vent ; la musique populaire, cependant, ne l'est pas.

De plus, la musique à vent est à peine imaginable sans la musique militaire ("Militärmusik"). La musique militaire est principalement une musique fonctionnelle, et en son cœur se trouve un corps de musique à vent.

Enfin, Walter définit la musique savante ("Kunstmusik") comme une musique pour elle-même avec une composition complexe et des exigences esthétiques. Cette remarque est également valable pour les premières œuvres de musique à vent de compositeurs principalement anglais. Walter énumère Gustav Holst (1874-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958) et Percy Grainger (1882-1961) parmi ceux qui composent de la « musique d'art » pour orchestre à vent souvent basée sur des chansons folkloriques.

Le livre de Walter a une structure intelligible mettant l'accent sur ces quatre aspects : la musique folklorique, la musique populaire, la musique militaire et la musique savante, toutes en relation avec la musique à vent, qu'il traite de différents points de vue. [...]

Damien Sagrillo

## L'auteur

**Elmar Walter** (né en 1979) est un musicologue, chef d'orchestre, compositeur et musicien allemand.

Après l'apprentissage de la flûte à bec et de l'accordéon. Il débute le tuba en 1992 et en 1994, il apprend l'harmonica styrien. Après avoir obtenu un diplôme de fin d'études secondaires à la Reiffenstuel-Realschule de Traunstein (filière technique), il passe en 1997 le Fachhochschulreife à l'école secondaire spécialisée de Traunstein. En tant que soldat à temps partiel, il est devenu membre du Heeresmusikkorps 12 à Veitshöchheim. En mai 1998, il a été muté au Luftwaffenmusikkorps à Neubiberg près de Munich. C'est à cette époque qu'il a commencé ses premières études de tuba basse avec Tom Walsh (Münchner Philharmoniker) au Conservatoire Richard Strauss de Munich.

En 2000, il s'est inscrit à l'Université Mozarteum de Salzbourg. De 2006 à 2009, il y a passé son doctorat en musicologie. Le 11 mars 2010, il a été reçu Docteur en Philosophie pour *Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik* (Tutzing 2011). Parallèlement, Walter a travaillé d'octobre 2004 à septembre 2008 comme tubiste et chef d'orchestre au sein du Gebirgsmusikkorps, stationné à Garmisch-Partenkirchen.

Depuis 2008, il est directeur du département de musique folklorique de l'association bavaroise pour la conservation du patrimoine (Bayerischer Landesvereins für Heimatpflege e.V.), à Munich[1], où il est notamment rédacteur de la revue "Volksmusik in Bayern". Il rédige également des articles spécialisés dans les domaines de la musicologie, du folklore musical et de la pédagogie musicale. En outre, il intervient comme conférencier lors de formations continues, de stages et de groupes de travail. Ses recherches se concentrent sur le domaine de la musique populaire traditionnelle.

Walter dirige depuis 2003 l'orchestre d'instruments à vent semi-professionnel Schabernack, avec lequel il a publié cinq CD. Depuis 2010, il est à la tête de la fanfare Jung-Traunwalchen. Entre-temps (2013), l'orchestre a fondé sa propre association, qui porte le nom de "Musikkapelle Nußdorf im Chiemgau". .

En raison de sa position au sein de l'association bavaroise pour la conservation du patrimoine, il est membre du conseil musical du ministère bavarois de la science, de la recherche et des arts. Il est également président de la "Arbeitstagung der hauptamtlichen, überregional tätigen Volksmusikpfleger und -forscher in Bayern" et président du groupe de travail "Musikantenfreundliches Wirtshaus".



Elmar Walter

### **Résumé par Werner Bodendorff**

On l'aime et on la déteste à la fois : la musique pour cuivres et instruments à vent, qui transmet aussi bien l'ambiance de la bière que sa raison d'être artistique dans les salles de concert. Elle se trouve entre deux chaises, celle de la musique populaire et celle de la musique savante, et c'est la raison pour laquelle elle passe encore aujourd'hui entre les mailles du filet du folklore musical et de la musicologie traditionnelle.

Et c'est justement de cet état des lieux qu'Elmar Walter s'occupe dans sa thèse de doctorat déposée à l'Université de Salzbourg. Selon l'auteur, il s'agit moins de partir de la sémantique évidente dans la partie historique et biographique que de s'appuyer sur les interactions et les contextes pour aboutir à une sorte de définition. Après avoir présenté et évalué les explications des termes donnés par d'autres auteurs, Walter doit cependant presque se résigner à se poser la question inévitable de savoir s'il est vraiment nécessaire de chercher une définition claire aussi bien pour la musique à vent que pour la musique pour instruments à vent, car les termes sont utilisés en partie comme synonymes, en partie comme contraires, et il en vient à l'idée, en guise de conclusion, d'autoriser les deux termes "musique à vent" et "musique pour instruments à vent" comme double terme.

Avant de retracer l'histoire de la musique pour instruments à vent et à vent depuis la musique primitive jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, Walter examine en détail, à l'aide d'une vaste littérature, les différentes notions de musique populaire et folklorique, de musique militaire et de « musique d'art » ou savante, où il se heurte là aussi à des problèmes de définition similaires.

L'année 1814, année de l'invention des pistons par Stölzel, marque pour Walter un tournant décisif. A partir de là, il divise l'histoire en genres susmentionnés et les illustre clairement par des exemples tirés de sa région natale, la Bavière et l'Autriche. Les domaines

de la musique militaire, en particulier de la musique militaire bavaroise avec des détails biographiques sur Max Högg (1854-1933)<sup>17</sup> ou Georg Fürst(1870-1936)<sup>18</sup>, présentés de manière plus détaillée mais en aucun cas exhaustive dans le cadre de la thèse, sont remarquables. Elle est suivie d'une section plus courte sur la musique savante. Walter doit cependant laisser ouverte la question de savoir si et quand la musique militaire devient de la « musique artistique ».

La deuxième partie, qui met en lumière les aspects analytiques, est également divisée en genres, avec en point de mire la Symphonie n° 1 *The Lord of the Rings* d'après J.R.R. Tolkien, de la plume de Johan de Meij.

La partie finale se penche sur la musique pour instruments à vent dans certains pays voisins, examine brièvement la musique militaire de la RDA et présente une abondante bibliographie. La lecture de plus de 900 notes de bas de page, qui notent l'intégralité des références même lorsqu'elles sont répétées pour la énième fois, est un peu laborieuse.

Werner Bodendorff

---

<sup>17</sup> Le compositeur bavarois Max Högg (1854-1933) a reçu très tôt des leçons de musique au violon et au piano. Plus tard, il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent et s'engage en 1874 comme aspirant dans le régiment d'infanterie royal bavarois "Prinz Karl von Bayern" n° 3 à Augsburg. En 1877, il postule avec succès au poste de maître de musique au sein du régiment royal bavarois d'infanterie à Munich et succède au maître de musique Carl Hagel. Parallèlement à son activité de maître de musique, il étudia à Munich le contrepoint et l'arrangement avec Franz Lachner ainsi que la composition musicale avec Joseph Rheinberger. À partir de 1911, il est nommé formateur pour les futurs chefs d'orchestre militaires à l'Académie d'art musical de Munich.

<sup>18</sup> Georg Fürst (1870-1936) est un compositeur allemand considéré comme l'un des plus importants musiciens militaires bavarois. Son œuvre la plus connue est la *Badoviller-Marsch*, qu'il a écrite en 1914 pendant la Première Guerre mondiale. En raison de son utilisation ultérieure comme marche d'entrée en scène d'Adolf Hitler, cette marche ainsi que l'ensemble de l'œuvre de Fürst ne sont que peu jouées depuis 1945.

Elmar Walter

# BLAS- UND BLÄSERMUSIK

Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik,  
Militärmusik und Kunstmusik





23)

*Suède*

ROSTIN Per

*Flottant musikkår i Carlskrona* [L'orchestre de la Flotte à Carlskrona]

Karlskrona (Suède), Fören, 1994, 152 p.

### **Présentation-résumé**

Le corps de musique de la marine royale remonte à 1680, lorsque des musiciens individuels et des ensembles servaient à bord des navires de la marine. On sait avec certitude qu'il y a des musiciens de la marine à Karlskrona depuis 1685, date à laquelle l'église de l'Amirauté, qui porte le nom d'Ulrica Pia, a été achevée. La veille de l'ouverture des portes de la nouvelle église, des musiciens de la marine ont défilé dans la ville pour informer les habitants de la prochaine consécration.

Karlskrona (Carlskrone en français) est une ville située sur la côte sud de la Suède, dispersée sur plusieurs îles de l'archipel du Blekinge. La ville a été fondée en 1680 par le roi Charles XI de Suède (1655-1697, roi de 1660 à sa mort), afin d'y être le siège de la marine royale suédoise et de son chantier naval, et son développement ultérieur fut ainsi fortement lié à celui de son port et de son chantier naval. Elle fut au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle la troisième plus grande ville du pays, en grande partie grâce à la forte demande en navires liées aux conflits pour le contrôle de la mer Baltique.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'instrumentation a changé. Des flûtes, des bassons, des cors, des trompettes et des tambours ont été ajoutés au groupe. Les musiciens étaient issus des régiments de volontaires et de marines et du corps de cosaques du navire.

En 1862, la Musique de la Marine royale suédoise (*Kungliga flottans orkester* en suédois) a été formée à Karlskrona. Le premier directeur musical était August Friedrich Fiedler, qui a dirigé le corps des volontaires de la marine pendant dix ans. En 1868, les officiers de la marine ont créé un fonds pour la musique afin d'aider à acheter les instruments et les accessoires dont les musiciens avaient besoin. Tous les membres donnaient 0,3 % de leur salaire annuel et tous les officiers nouvellement recrutés devaient également contribuer

à hauteur de cinq riksdaler, ce qui équivaut à environ 1000 sek ou couronnes suédoises par an (soit un peu plus de 90 € en monnaie d'aujourd'hui).

Au fil du temps, le corps s'est développé pour inclure un grand ensemble restant à terre et se produisant à la fois civilement et militairement, ainsi que deux sextuors en mer sur des navires de la marine.



Sextuor de la Musique de la Marine suédoise embarquée (année 1920)

L'ensemble était à son apogée pendant la Seconde Guerre mondiale avec 45 musiciens. À cette époque, tous les musiciens étaient des soldats de rang inférieur ou des étudiants et le corps était dirigé par un directeur musical ayant le grade de capitaine ou de lieutenant. Les soldats avaient des titres comme celui d'officier de musique de drapeau. Tous les musiciens avaient également d'autres emplois principaux dans la marine, la musique n'étant qu'un travail à temps partiel. Par exemple, ils pouvaient travailler dans l'administration ou comme aides-soignants, et c'est ainsi que cela a fonctionné jusque dans les années 1950.

Lorsque la Musique de la Marine royale suédoise a été créée en 1862, elle était entièrement composée de cuivres. L'ancienne configuration suédoise avec un cornet en mib et un trombone à pistons comme instruments mélodiques manquait de hautbois, de basson, de saxophone et de contrebasse.

En 1915, George (Fredrik) Ringvall est nommé chef d'orchestre du corps musical de la flotte de Karlskrona. Né à Stockholm en 1880 il était le fils de Carl Fredrik Ringvall, un célèbre directeur musical militaire. Son grand-père, Fredrik Wilhelm, était directeur musical



du *Hälsinge régiment* à Gävle. Son père Carl Fredrik a commencé sa carrière musicale à la Garde nationale de Gotland et a ensuite été enseigne de musique et musicien de campagne à l'école de l'armée de l'air, Régiment de Skaraborg, puis au La lande d'Axevalla.

Georg Ringvall a suivi un chemin légèrement différent de la plupart des musiciens militaires de l'époque. Il a commencé en tant que mousse supplémentaire en 1895 à Stockholm à l'âge de 15 ans et, en 1899, il s'est enrôlé marin de 3ème classe. Il a fréquenté les écoles habituelles pour marins jusqu'en 1904, date à laquelle il a quitté la marine pour six ans aux fins d'étudier au Conservatoire de musique de Stockholm, où il a étudié la trompette, le piano, l'harmonie et le contrepoint. Il reçoit son diplôme de directeur musical en 1911.

En 1915, il rejoint Karlskrona en tant que directeur de la Musique de la Marine royale suédoise. Vers 1918, il restructure le corps de la musique en introduisant les bois, les flûtes et les clarinettes. Il obtient le grade de lieutenant en 1920. Il écrit un certain nombre de marches pour les militaires dont la plus célèbre est la "Marche de manœuvre". Georg Ringvall était chevalier de l'ordre de Vasa et de l'Ordre finlandais de la Rose blanche. Il est mort le 22 novembre 1935 des suites d'une longue maladie.



George (Fredrik) Ringvall (1880-1935)

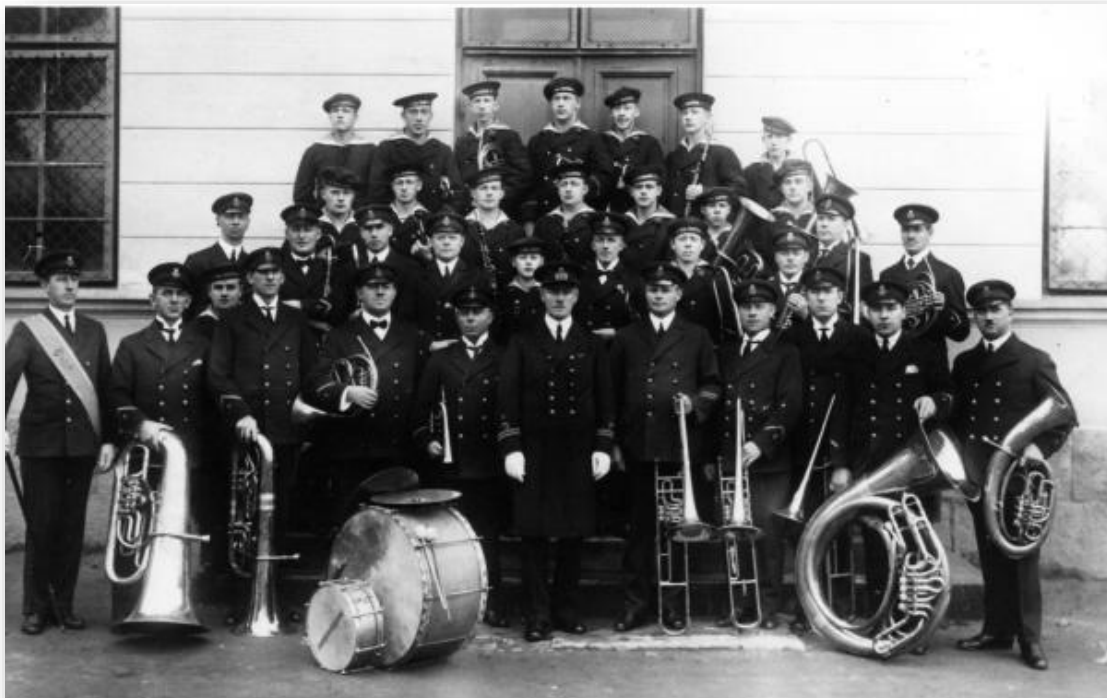
Avec la réorganisation de la musique militaire suédoise en 1957, une formation de *brass band* a été adoptée. Dans le même temps, le nombre de musiciens a été réduit de 45 à 25, et le nom officiel a été changé en *Flottans Musikkår*. Ce nom n'a été conservé que pendant trois ans, et en 1960, l'orchestre a été rebaptisé *Musique militaire de Karlskrona*. En 1971, il était de nouveau temps de réorganiser la fanfare militaire suédoise. Tous les corps du pays sont devenus civils et ont été inclus dans une structure appelée *Regionmusiken* [musique régionale]. Le nom officiel devient désormais *Regionmusiken Karlskrona*, bien que le *Flottans Musikkår* reste dans l'esprit du public.

La musique militaire a joué un rôle important dans la vie musicale suédoise dès le début et le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La musique militaire était porteuse de culture et le musicien était une ressource pour la scène musicale locale. La pratique de la musique dans les

associations et les communautés agricoles, ainsi que dans l'église et le système scolaire, s'est développée vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les orchestres à vent et les ensembles à vent, en particulier, sont devenus extrêmement populaires. Ici, les musiciens militaires pouvaient servir de tuteurs, de chefs et de professeurs. Les théâtres et les opéras ont également puisé dans les cuivres et les percussions de la musique militaire. Le nombre de groupes a varié au fil des ans. Même à cette époque, les décisions de la défense ont affecté la disponibilité de cette importante ressource culturelle.

À la fin des années 1960, il n'y avait pas moins de 25 fanfares militaires professionnelles en Suède, avec un total d'environ 600 musiciens. Pendant et après la réorganisation en *Regionmusiken* / (plus tard) *Länsmusiken* en 1971, le nombre de corps professionnels a été considérablement réduit, c'est le moins que l'on puisse dire.

En 1993, les forces armées suédoises ont repris la responsabilité principale de la Musique de la Marine royale suédoise (*brass band*) dans le cadre d'un accord avec le conseil du comté de Blekinge et la municipalité de Karlskrona. Le corps appartenait initialement à la base navale de Karlskrona, mais un an plus tard, il a été transféré au centre musical de la défense (FömusC), qui a été construit au P10 à Strängnäs. En 2006 et 2008 le groupe a été menacé de disparition mais a survécu. Il a alors été proposé de déplacer le groupe à Stockholm, mais l'expatriation est restée sans suite. Après une réorganisation, le centre de musique de la défense a été fermé et la fanfare de la défense a été incorporée aux *Gardes du Corps* (*Livdrabanter* en suédois) en 2010. En 2013, il y a eu une nouvelle menace de fermeture, mais cette fois la fanfare est restée à Karlskrona.



Royal Swedish Navy Band à Karlskrona en 1928. Directeur de la musique Ringvall au premier rang.

S'il fallait être plus complet encore sur ce sujet, il faudrait évoquer une création postérieure à l'édition de l'ouvrage de Per Rostin. Il s'agit de la Musique des Cadets de la Marine royale suédoise (en anglais : *Royal Swedish Navy Cadet Band* - RSwNCB et en suédois : *Marinens ungdomsmusikkår* - MUK ). C'est un orchestre à vent aux traditions militaires créé en 2002 en tant qu'organisation à but non lucratif en coopération avec la Musique des Forces Armées suédoises et la Musique de la Marine royale suédoise (*Marinens musikkår*) . Le RSwNCB est le seul jeune groupe en Suède, aux côtés des anciens groupes de conscrits, qui a été approuvé et admis à jouer lors de la cérémonie de la relève de la garde royale au palais de Stockholm.

Le groupe entretient un contact étroit avec la Musique de la Marine royale suédoise / Gardes du Corps. Le RSwNCB se compose d'environ 70 jeunes musiciens et a la plupart de ses répétitions dans la ville navale de Karlskrona dans le sud-est de la Suède . Les musiciens viennent de toute la Suède, mais le sud y est particulièrement bien représenté. Le groupe travaille sous forme de projet et répète un week-end par mois et se produit en Suède ou à l'étranger à l'occasion de festivals de musiques militaires et autres Tattoo.

L'objectif principal du RSwNCB est de sauvegarder et de développer la musique militaire suédoise en général et la musique navale suédoise en particulier. Ceci est réalisé en utilisant les uniformes du corps des cadets de navire et en conservant ainsi leurs traditions depuis 1685. Un autre objectif est d'être une plate-forme solide pour le développement musical et l'éducation.



Le Marinens ungdomsmusikkår (MUK )

# FLOTTANS MUSIKKÅR

av Per Rostin





24)

*Pays-Bas*

SMIT John

*Tussen Leger en Maatschappij: Militaire muziek in Nederland 1819-1923* [Entre armée et société : La musique militaire aux Pays-Bas 1819-1923]

Thèse de doctorat à l'Université d'Amsterdam le 1<sup>er</sup> décembre 2020, édité par Paperback, juin 2021, 480 p.

### **Présentation par Joséphine Hoegaerts**

Dans *Tussen leger en maatschappij* [Entre armée et société], John Smit étudie le développement de la musique militaire aux Pays-Bas au cours du long XIX<sup>e</sup> siècle - une période marquée non seulement par des changements budgétaires (avec des effets sur la rémunération des musiciens militaires et l'occupation des musiques militaires), mais aussi par des développements majeurs dans la construction d'instruments à vent, une expansion de la musique professionnelle et amateur, et des événements politico-militaires majeurs tels que la guerre franco-allemande de 1870 et la Première Guerre mondiale. L'étude de Smit est structurée chronologiquement, retraçant les changements matériels et idéologiques autour de la musique militaire tout au long du siècle. Ce faisant, il adopte une perspective internationale saisissante : *Entre armée et société*, place la musique militaire néerlandaise dans le contexte des développements parfois contradictoires en France, dans les pays allemands (surtout en Prusse) et en Belgique. Cela lui permet d'une part de brosser un tableau complet de la pratique instrumentale internationale des musiciens, des chefs d'orchestre et des instruments, mais aussi de distinguer et d'expliquer ici et là des développements spécifiquement "néerlandais" - comme la place atypique de la "marche" dans la culture néerlandaise de la composition militaire (pp. 342-355).

Smit a une expérience d'archiviste et de musicien, ce qui se reflète dans les connaissances détaillées et la précision empirique de ce livre. *Entre armée et société* est un ouvrage volumineux, richement illustré, qui s'appuie non seulement sur une étude approfondie des débats internes à l'armée sur la musique militaire, mais aussi sur une large sélection de représentations et d'échanges dans la presse locale et nationale, ainsi qu'au parlement. Le résultat est un ouvrage de référence qui présente systématiquement l'instrumentation, le personnel et le statut interne de la musique au sein des forces armées néerlandaises. En outre, le livre contient un vaste répertoire personnel et quatorze annexes contenant des informations plus empiriques sur, par exemple, la discographie et le répertoire des forces armées néerlandaises.

Comme indiqué dans l'introduction, Smit a donc utilisé une définition relativement étroite de son sujet de recherche : aux connexions entre la musique militaire et une histoire de la musique européenne plus large, ou l'histoire militaire néerlandaise, il accorde relativement peu d'attention. Cela donne parfois l'impression d'une occasion manquée de participer à des débats historiographiques plus larges : le "diapason en question", par exemple (un discours sur la standardisation du ton) qu'il décrit au chapitre trois, semble ici être principalement une conversation privée entre des musiciens néerlandais et européens sur une question pratique relativement unilatérale. Le riche discours de l'histoire des sciences et de la musique sur le rôle du ton standardisé dans le développement des idées occidentales sur l'acoustique, ou l'autorité et le goût musicaux, est absent, alors que le travail de Smit aurait pu simplement y apporter une contribution innovante avec son travail.

En dépit de l'accent mis sur la société dans le titre, cet ouvrage semble particulièrement institutionnel dans son approche et son sujet : les acteurs (notamment les directeurs et les aumôniers), les budgets et les équipements au sein des forces armées sont au centre de l'attention. Toutefois, cela ne fait pas d'*Entre armée et société* une simple histoire de "grands hommes" : c'est précisément parce que Smit examine en détail tous les aspects du matériel empirique des archives militaires qu'il peut également donner un aperçu de la vie quotidienne des musiciens sur lesquels il écrit. Par exemple, la pratique de la transcription et de la composition d'arrangements (un aspect souvent peu étudié de l'histoire de la musique, où l'accent est surtout mis sur les compositions originales) est fortement mise en avant. Les relations interpersonnelles entre les personnages principaux sont également mises en évidence... nous apprenons, par exemple, que le bâton de François Dunkler (chef du corps de musique d'état-major des grenadiers et des chasseurs, puis inspecteur du corps de musique) a non seulement fini dans les mains de son successeur Nicolai, mais qu'il a aussi été transmis plus tard par sa veuve à Gottfried Mann : un rappel matériel de la nature intergénérationnelle de l'évolution historique (p. 189). Ces histoires prennent la forme d'anecdotes.

Les différents rôles de la musique au sein de l'armée sont traités de manière fragmentée : Smit relève différents points de vue sur la manière dont la musique pourrait contribuer au prestige des forces armées vis-à-vis de la population mais aussi au moral des soldats (p. 94), le rôle possible de la musique militaire dans l'éducation culturelle des soldats (p. 145) et la détente que la musique pourrait procurer (p. 280).

Dans une période où la musique militaire ne jouait que peu ou pas de rôle sur le champ de bataille (p. 396), elle restait un aspect important de la vie militaire et une source de discours et de débats. Une évolution possible du rôle de la musique dans les forces armées néerlandaises émerge quelque peu laborieusement de ces descriptions quelque peu

fragmentées. Les tensions entre les attentes et les responsabilités musicales et militaires des " artistes en uniforme " (p. 384) sont également dispersées. La structure chronologique soutenue du livre (qui est également maintenue dans les résumés de chaque chapitre) empêche quelque peu une conclusion plus globale

Avec cette structure et les nombreux détails institutionnels, *Entre armée et société* peut sembler être un texte un peu trop exigeant pour les non-experts. En même temps, par sa richesse d'aperçus sur l'organisation pratique, les relations interpersonnelles, les pratiques musicales quotidiennes et les opinions politico-culturelles sur l'importance du lien entre l'armée, la musique et la société, il peut apporter une contribution importante à la recherche au-delà du contexte institutionnel des forces armées, et bien au-delà des frontières de l'histoire néerlandaise.

Joséphine Hoegaerts, septembre 2022 dans *The Low Countries Journal of Social and Economic History*

## L'auteur

Titulaire du prix de cor au Conservatoire d'Amsterdam, **John Smit** (né en 1959) a travaillé comme 1<sup>er</sup> cor dans la Musique de l'armée de l'air néerlandaise pendant de nombreuses années. Entre-temps, il a étudié la musicologie à Utrecht puis a obtenu son doctorat à l'Université d'Amsterdam (UvA).

À la demande du ministre surinamais de la Défense, M. Van Middelkoop (ministre de la Défense des Pays Bas) a accepté, de soutenir le groupe de musique et les musiciens militaires surinamais. Mais après avoir enseigné quelques années au Suriname la coopération entre les Pays-Bas et le Suriname a été arrêtée immédiatement en 2010, lorsque Desi Bouterse, instigateur d'un coup d'État menant à la dictature militaire du Suriname, est arrivé au pouvoir. Aujourd'hui, avec un nouveau président en place depuis cette année, la coopération a repris.

Le livre *Tussen Leger en Maatschappij* est la thèse de Jon Smit légèrement modifiée pour la rendre accessible à tous.



John Smit

## Résumé

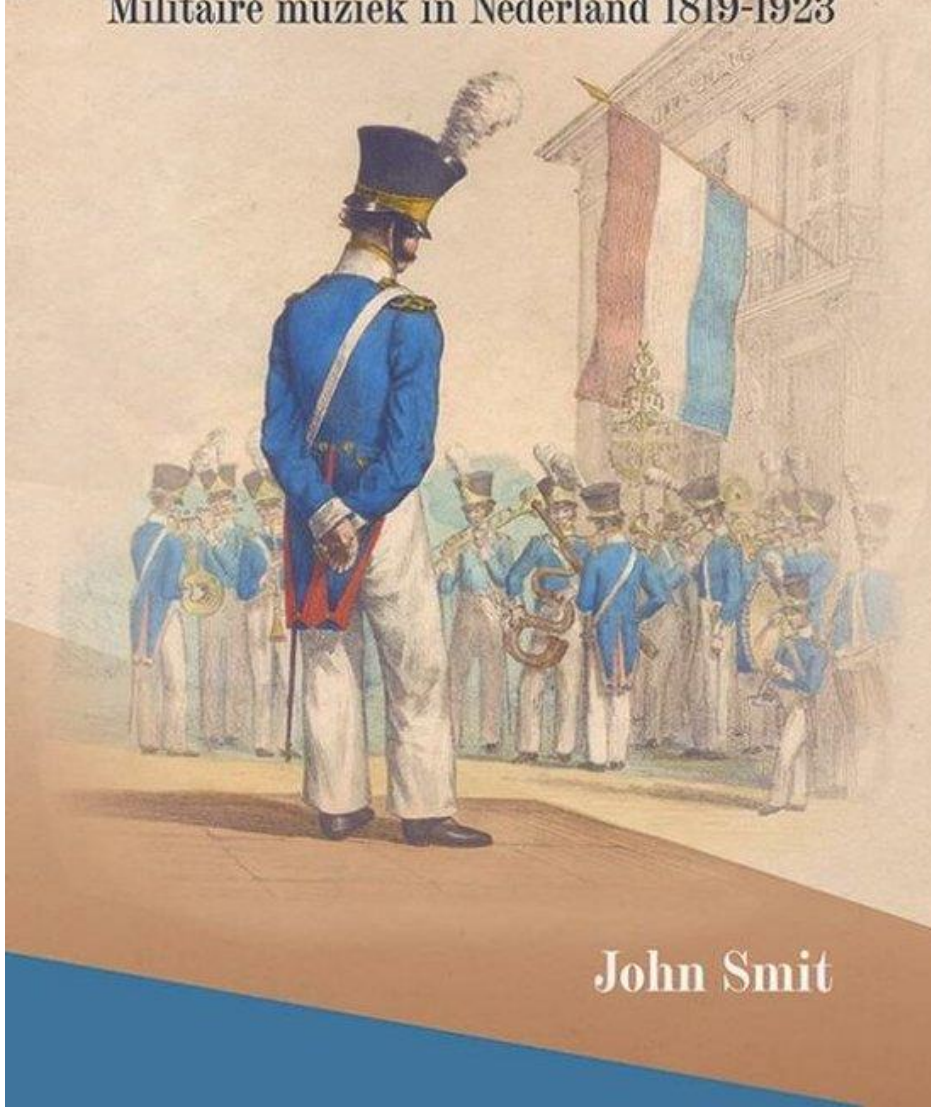
L'ouvrage *Entre armée et société, la musique militaire aux Pays-Bas 1819-1923*, se concentre sur la position du musicien militaire. Au cours du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, il a occupé une place particulière, souvent vacillante, entre l'organisation militaire et sa hiérarchie rigide et le monde civil de la musique, où régnait une culture totalement différente.

L'organisation militaire a toujours eu une part affective ambiguë envers les musiques militaires qui, d'une part, appréciait le musicien pour des raisons pratiques et aussi pour l'image des forces armées, mais qui, d'autre part, ne voulait pas dépenser beaucoup d'argent pour cela. Ce n'est que vers 1900 que la Chambre des représentants commence à se préoccuper de la position du sous-officier, et donc de la musique militaire. Cela ne signifie pas, d'ailleurs, que le musicien s'est amélioré. La contraction du corps de la musique était l'objectif principal.

La musique militaire néerlandaise a été innovante et influente tout au long du XIXe siècle, notamment par l'étendue de sa diffusion nationale. Mais son statut militaire rend difficile l'émancipation des musiciens. Sur le plan militaire, son statut reste faible et vulnérable en période d'austérité. Cette étude est le premier aperçu détaillé du monde de la musique militaire néerlandaise au dix-neuvième siècle. Elle examine le répertoire, l'instrumentation ainsi que la position sociale et militaire.



**Tussen Leger en Maatschappij**  
Militaire muziek in Nederland 1819-1923



John Smit



25)

*Portugal*

PEREIRA Luciano

*The Repertoire and the Wind Band: The repertoire practice as a tool for the artistic development* [Le répertoire et l'ensemble à vent : La pratique du répertoire comme outil de développement artistique]

Thèse pour le diplôme de Master en Musique, direction d'orchestre, HaFaBra, présenté à la LUCA School of Arts (collège universitaire en Flandre : Bruxelles, Gent, Gand & Louvain, Belgique), 2022, 161 p.

Consultable (langue anglaise) sur :

[https://www.academia.edu/89181855/The\\_Repertoire\\_and\\_the\\_Wind\\_Band](https://www.academia.edu/89181855/The_Repertoire_and_the_Wind_Band)

## **Présentation**

Nous connaissons le développement des ensembles à vent portugais et une forme de renouveau mélioratif qui accompagne les formations musicales pour vents ces dernières décennies que ce soit la formation des chefs d'orchestre ou l'émulation par les concours nationaux et internationaux. Cet engouement est accompagné par une abondante littérature<sup>19</sup>, ce dont nous ne pouvons que nous réjouir.

---

<sup>19</sup> Lire à ce sujet BRUCHER Katherine, *Composition de l'identité et transposition des valeurs dans les ensembles à vent amateurs portugais* (2013), CIDADE José, *As bandas de música civis em atividade no final do primeiro vinténio do século XXI* [Les orchestres à vent civils portugais en activité à la fin du premier vingt-et-unième siècle] (2020) et/ou MONIZ Miguel, *The Emergence of Fanfarra Brass Bands in Portugal (1990s-to present)*:

L'ouvrage que nous présentons ici est dû à un musiciens issu du milieu des ensembles à vent qui en est devenu un animateur important tout en suivant un cursus musical et académique de grande qualité. En tant que praticien, sa réflexion s'oriente sur le rapport entre programme musical mis au pitre de l'orchestre et éducation à la sensibilité et au répertoire original.

Ce lien, cette pédagogie pourrait paraître une évidence. Cependant nous constatons en France que rares sont les orchestres d'harmonie à suivre une politique musicale axée sur des œuvres originales et des esthétiques diverses. L'Afeev a été créée pour limiter cet effet mercantile d'une musique de qualité médiocre qui a l'heur d'être (très) bien desservie par des réseaux commerciaux efficaces et de proposer une réflexion collective.

Imaginer que le musicien amateur vienne à la répétition pour « prendre son cours de musique » hebdomadaire est souvent une vue de l'esprit. Et pourtant c'est grandir l'interprète que de lui donner le meilleur dans les limites de ses compétences et d'amener le groupe, l'orchestre à un niveau artistique « le plus convenable possible ». Cependant l'expérience nous dit que, selon le principe de Peter fondé sur le degré d'incompétence, l'excès d'enthousiasme ou de prétention fait oublier à nombre de chefs la responsabilité devant une œuvre. Qu'importe si le seul à en souffrir est le compositeur bafoué... Il serait heureux de ne pas confondre ambition et prétention.

Nous ne connaissons pas Luciano Pereira, mais nous aimerions lui donner un conseil amical. Les personnes qui réussissent de grandes choses ont, pour la plupart du temps, appris à développer l'humilité. « Il y a ceux qui déplacent une pierre et qui en parle comme s'ils avaient déplacé une montagne. Et puis, il y a ceux qui déplacent une montagne... dans un silence absolu ! » C'est tout la grâce que nous lui souhaitons.

Nous avons été ravis de pouvoir lire ce travail de Master. Nous trouvons dans cette recherche un travail de terrain fait avec application et bon sens. Le fait de s'appuyer sur le « vécu » personnel ne doit pas mésestimer les aléas de la vie associative. Comme le chante Brassens « Rien n'est jamais acquis à l'homme... ». C'est donc avec réalisme qu'il faut regarder cette proposition et, pour tous les chefs d'orchestre d'ensembles à vent qui portent en eux la conscience de n'être qu'un passeur de savoir, essayer d'en adopter la philosophie (et la pratique, ce serait encore mieux, mais peut-être ne faut-il pas trop rêver....).

Patrick Péronnet, 31.10.2022

## L'auteur

**Luciano Pereira** commence des études de flûte à l'âge de 11 ans à la *Banda Musical de Loivos* sous l'orientation du chef d'orchestre Lourenço Costa. À l'âge de 15 ans, il rejoint la classe de flûte du professeur Jorge Correia Salgado au *FCR* de Gaia, où il obtient son diplôme avec distinction. Il est titulaire d'un diplôme de musique, spécialité flûte traversière

de l'Université d'Aveiro. En même temps, il approfondit ses études avec plusieurs maîtres, parmi lesquels M. Debost, V. Prats, F. Rengli, J. Charievsky et A. M. Ribeiro. Entre 2004 et 2010, il collabore régulièrement avec l'*Orquestra Filarmonia das Beiras* et avec la *Filarmonia de Gaia*, et a été membre de la *Banda Sinfónica da Bairrada* et de l'*Orquestra e Banda Sinfónica de Jovens de Santa Maria da Feira*, avec lesquels il a eu l'occasion de travailler avec plusieurs chefs d'orchestre, parmi lesquels P. Martins, V. Lourenço, L. Carvalho, V. P. de Azevedo, J. Cober, E. Schelle, M. Mateus, J. P. Vilaplana et L. dela Fonte.

Il est récompensé en 2007 par le 3ème prix de flûte traversière - Senior Cat. Senior au Concours d'instruments à vent "Terras de La Salette". En 2008, il fonde l'*Academia de Artes de Chaves (AAChaves)*, en assumant le poste de professeur et de directeur pédagogique et artistique. Entre 2010 et 2012, il a assumé, en parallèle, le poste de directeur artistique de l'orchestre de musique Carlão. Depuis 2012, il est également le directeur artistique de l'orchestre musical Loivos.

En tant que chef d'orchestre de l'*AAChaves Wind Orchestra* et du *Loivos Musical Band*, il a obtenu plus de 15 prix internationaux. En tant que chef invité, il a déjà eu l'occasion de diriger plusieurs scènes d'orchestre à vent (Orchestre symphonique national de São Cipriano - Resende (2016), Orchestre à vent du Conservatório Regional de Música de Ferreirim - Sernancelhe (2018), Orchestre à vent du IIIe Festival d'été de l'Academia de Música de Arouca, Orchestre à vent de la IIIe édition de "Música nas Férias" à Sta. Bárbara - île de Terceira, Orchestre à vent d'ARTAVE - Santo Tirso (2019) et Orchestre à vent IV de Vale Varosa - Tarouca (2019).

À titre individuel, il a reçu la "Batuta d'Ouro" [« Baguette d'or »] lors des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> Concurso Internacional Bandas "Filarmonia d'Ouro" (2017 et 2018). Il a également été étudiant à l'*Academia Portuguesa de Banda* où il a suivi le « Curso de Formação de Maestros » sous la direction du Maestro Paulo Martins.



Luciano Pereira

## Résumé

*Le répertoire et l'ensemble à vent : la pratique du répertoire comme outil de développement artistique* vise à étudier la relation entre le répertoire utilisé à travers l'histoire et l'évolution de l'orchestre à vent du nord du Portugal en termes de développement technique, musical et artistique.

Dans cette optique, il prétend donner un aperçu de la pratique du répertoire et de la façon dont il est utilisé pour maximiser l'évolution artistique, au lieu d'en être seulement le produit. L'intention est d'indiquer une voie claire et bien fondée pour utiliser la pratique du répertoire comme outil de développement.

Le mouvement des ensembles à vent (orchestres d'harmonie) au Portugal est solidement implanté dans son contexte social. L'un des aspects les plus critiques de ce mouvement est le besoin et la volonté d'amélioration technique et artistique, ce qui entraîne une intense rivalité entre ces groupes. Les orchestres à vent de la communauté portugaise essaient de donner le meilleur d'eux-mêmes, en utilisant le répertoire et son exécution pour définir et déclarer le niveau artistique du groupe lui-même.

Cette thèse prétend comprendre le rôle du répertoire dans le développement artistique de l'orchestre à vent communautaire, tout en examinant la motivation, le travail et l'implication du musicien dans le processus global d'évolution.

L'utilisation de la *Banda Musical de Loivos*, comme étude de cas, vise à comprendre les spécificités du mouvement des orchestres d'harmonie dans le nord-est du Portugal et, plus

particulièrement, dans la région de Trás-os-Montes. Il s'agit en priorité de définir les pratiques performatives et de répertoire comme point de départ pour la connaissance du potentiel du répertoire comme agent décisif du développement artistique du groupe, en tenant compte de l'hétérogénéité caractéristique concernant l'âge, le niveau de formation, et le développement artistique des musiciens qui font partie de ces groupes. Grâce à l'analyse approfondie de l'arrière-plan social et historique, les spécificités et les idiosyncrasies de ces phénomènes donnent un regard intérieur sur le contexte artistique et les pratiques performatives de ces groupes.

L'étude définit une série de lignes directrices pour le choix et la définition du répertoire, en utilisant les critères sociaux et historiques. L'utilisation de la pratique du répertoire pour établir des objectifs performatifs permettra de maximiser la mise en œuvre de nouvelles méthodes de travail, de développer les méthodes habituelles et d'améliorer le processus de développement artistique de l'orchestre d'harmonie communautaire. En outre, cela contribuera au développement intégral et significatif de l'orchestre d'harmonie communautaire tout en élargissant les références artistiques de tous ceux qui participent à ce mouvement.



Banda Musical de Loivos en 2010



Banda Musical de Loivos en 2020