





# **LA MUSIQUE ET LA VILLE**

***Série Musiques et Champ Social***  
**Collection *Logiques Sociales***  
***dirigée par Anne-Marie Green***

Les transformations technologiques depuis cinquante ans ont bouleversé la place de la musique dans la vie quotidienne. Celle-ci est actuellement omniprésente tant dans l'espace que dans les temps sociaux, et ses implications sociales ou culturelles sont si fortes qu'elles exigent d'être observées et analysées. Cette série se propose de permettre aux lecteurs de comprendre les faits musicaux en tant que symptômes de la société.

**Déjà parus**

Françoise ESCAL, Michel IMBERTY (sous la direction de), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 2 tomes, 1997.

Anne-Marie GREEN, *Des jeunes et des musiques*, 1997.

Anne VEITL, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la "recherche musicale" et l'État en France de 1968 à 1991*, 1997.

Yves GUILLARD, *Danse et sociabilité. Les danses de caractères*, 1997.

Aymeric PICHEVIN, *Le disque à l'heure d'Internet*, 1997.

Jean-Marc CHOUVEL, *Les métamorphoses d'Orphée. Nouvelles perspectives pour la théorie et la composition musicales*, 1998.

Anne-Marie GREEN, *Musicien de métro*, 1998.

Gérald CÔTÉ, *Processus de création et musique populaire*, 1998.

Alfred WILLENER, *Instrumentistes d'orchestres symphoniques*, 1998.

**Jorge P. SANTIAGO**

# **LA MUSIQUE ET LA VILLE**

**Sociabilité et identités urbaines  
à Campos, Brésil**

*Préface d'Arlette FARGE  
Directrice de recherches au CNRS*

**L'Harmattan**  
5-7, rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris - FRANCE

**L'Harmattan Inc**  
55, rue Saint-Jacques  
Montréal (Qc) - CANADA H2Y 1K9

Publié avec le concours de l'association ALEPH (Amériques Latines : Expériences et problématiques d'Historiens).

Le présent ouvrage constitue une version remaniée d'une thèse de doctorat, pour la réalisation de laquelle je tiens de nouveau à remercier tout particulièrement Mme Marion Aubrée pour son accompagnement. Je remercie également Mme Arlette Farge pour le soutien sur le plan scientifique dont elle m'a témoigné depuis lors et pour avoir accepté de faire la préface de ce livre.

Sur le plan personnel, j'adresse ma gratitude à Martine Palmiéro pour m'avoir sans cesse stimulé et soutenu pour mener à bien ce travail.

D'autres personnes doivent être associées à ces remerciements. Elles représentent, outre le respect pour l'autre et son travail, de l'individu et de ses doutes, l'aide, l'écoute et le partage. Et à ce titre je remercie Mme Jöelle Chassin de m'avoir fait confiance et d'avoir cru en mon travail. Mais ce sont aussi Mme Monique Hébrard et M. Maurice Chassin qui ont réalisé le fastidieux travail de relecture et de correction du manuscrit, Claudie Duport et Mona Huerta, ainsi que les amis et membres d'Aleph qui m'ont apporté leur soutien et sans lesquels il n'aurait pas pu paraître.

Mais un tel travail implique aussi des inquiétudes quotidiennes, des responsabilités et une éthique qui parfois sont difficilement exprimables parce qu'il implique des engagements qui vont de la réflexion au texte, des débats aux nouvelles appréhensions d'un objet, de la présence au partage. C'est ainsi que bien que le contenu de cet ouvrage soit de ma totale responsabilité, Véronique Hébrard m'a accompagné avec la plus profonde expression d'amitié et la certitude de la signification de le faire, de sa conception au défi de sa mise-en-oeuvre, aussi bien par de longues et enrichissantes discussions que par ses silences respectueux. Je suis ici partagé entre le souhait de beaucoup dire et l'incapacité d'exprimer autant de reconnaissance. A Véronique, je dois cette réalisation, à elle je dédie cette trace d'un parcours.





## PREFACE

Faire surgir une ville, celle de Campos au Brésil ; aller à sa rencontre ; observer non pas ce que voulut dire "vivre en ville" mais ce que fut "devenir urbain" pour ses habitants à la fin du XIXème siècle, ce sont le pari et la réussite de Jorge Santiago. Il s'agit en somme d'un scénario, mais bien particulier, puisqu'il s'appuie entièrement sur ce que l'auteur appelle à juste titre un "plaisir", celui provoqué jour après jour par les sociétés musicales, la présence efficace, obsédante, joyeuse et conflictuelle des Lyres et Orphéons.

La musique est actrice sociale, subtilement emboîtée dans des processus d'organisation et de dynamique sociales. La musique est actrice ; elle est aussi mémoire, construction d'identités sociales et surtout ciment mélodique et coloré de pratiques urbaines qui naissent avec elle et non pas à cause d'elle. "Les groupes de musiciens racontent à leur manière le rêve du vivre de façon urbaine" ; dans le rêve se mêlent aussi tous les événements qui organisent la construction urbaine et tous ceux qui inaugurent d'autres façons de vivre. Celles qu'on dit modernes. Dans ce rêve, il y a le sens du geste et du groupe, celui que les photographies retiendront pour plus tard.

Devenir un être urbain, ce n'est pas obéir à des élites qui décident une fois pour toute des manières dont la modernité doit se créer ; devenir la ville, c'est pour l'habitant, fût-il le plus pauvre, inventer rationnellement sa rencontre avec les formes urbaines, et tisser cette rencontre des rythmes sonores des Lyres et des Orphéons.

L'Autre est politique, et dans cet ouvrage subtil, l'auteur, arrimé à des sources aussi variées que les témoignages, les enquêtes, les photographies, les archives, sait que la sociabilité et ses formes, tant étudiées par une historiographie traditionnelle, ne sont pas de douces coutumes à exhumer pour les plaisirs d'une nostalgie délétère, mais des modes d'être au monde qui délivrent du sens et du politique.

Arlette FARGE  
Directrice de Recherche  
au CNRS



## INTRODUCTION

Le présent travail a fait l'objet d'une thèse en anthropologie historique<sup>1</sup> dont la problématique de départ était d'analyser le rôle socio-culturel joué par des sociétés musicales, groupes musicaux instrumentaux (Lyres et Orphéons), composés essentiellement de personnes appartenant aux couches populaires, dans le moment de l'avènement de l'urbain et de la modernisation technique d'une ville brésilienne, Campos dos Goytacazes<sup>2</sup>. Cette ville est située au nord de l'état de Rio de Janeiro et se trouve alors au centre d'une zone d'agriculture sucrière dont la principale activité a tourné, tout au long du XIXème siècle, autour de la récolte et de la transformation des produits de la canne à sucre.

Bien qu'en privilégiant les jeux d'interactions sociales et les formes différenciées de sociabilité, on va voir que tant les acteurs musiciens que les divers groupes sociaux avec lesquels ils sont en permanente interaction, particulièrement dans des moments d'installation de la dimension festive, entretiennent des rapports qui sont aussi de l'ordre du conflit et participent de la définition du rapport à l'Autre. Ceux-ci sont donc partie intégrante de l'avènement et, par conséquent, de la réception de l'urbain.

A ce titre, les sociétés musicales ont été une "fenêtre" pour observer, puis aller à la rencontre de la ville de Campos, dans ce moment où s'engage un processus de construction de la vie urbaine, sous le signe de la modernité, d'incorporation et d'apprentissage des "règles de la civilisation" (pour reprendre une expression de l'époque,) et de la civilité. Processus qui entraîne une redéfinition de l'occupation des espaces et des rapports sociaux dans la ville. Ces sociétés musicales m'ont donc servi de guide pour appréhender ce processus, en privilégiant les productions symboliques et non plus les seules dimensions économique et politique habituellement retenues pour l'étude de cette ville, pour avoir été durant cette période l'une des principales régions de production de canne à sucre du pays.

Les deux Lyres étudiées (la Sociedade Musical Lira de Apolo et la Corporação Musical Lira Guarani) vont ainsi montrer que pour cette construction de l'urbain, l'ensemble des

---

<sup>1</sup> SANTIAGO, J. J. P. : *Les sociétés musicales dans la construction de l'urbain. Lyres et Orphéons, sociabilité et identités urbaines à Campos (Brésil), 1870-1930*, Paris, thèse de doctorat, EHESS, 1997, 518 p.

<sup>2</sup> "Campos dos Goytacazes", "Capitania da Paraíba do Sul" et "Planície Goitacá" étaient des expressions génériques qui, jusqu'au XIXème siècle, désignaient une vaste région, actuellement connue comme le Nord-Fluminense. Pour la suite du travail, on utilisera "Campos", nom par lequel cette ville est le plus habituellement désignée.

acteurs élaborent différents scénarios pour mettre en scène les pratiques qui les unissent et/ou les séparent. En jouant de la sorte dans l'espace de la ville, ces acteurs vont constituer un tableau composé des rôles et fonctions qu'ils occupent, dans des scènes différenciées et successives. Et c'est par leurs interactions que se construit le théâtre urbain, permettant d'appréhender la dynamique identitaire de Campos et ses multiples composantes.

En ce sens, cette recherche ne visait ni une histoire, ni une anthropologie urbaines qui, elles, travaillent sur des tissus urbains déjà constitués, puisque précisément j'ai analysé un "urbain" en train d'advenir. Et si, pour une ville brésilienne<sup>1</sup>, on peut encore parler véritablement d'avènement de l'urbain à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle (et jusque dans les années 1930), cela est directement lié au fait que le modèle portugais d'occupation de l'espace a privilégié une politique de comptoirs, contrairement à ce qui a été mis en œuvre dans l'Amérique hispanique. D'ailleurs, c'est au vu de cette différence que l'historien et sociologue brésilien S. Buarque de Hollanda a opposé, dans *Racines du Brésil*, l'Espagnol "carreleur" au Portugais "sемеur"<sup>2</sup>. Processus différencié dont A. Candido, dans sa préface de la nouvelle édition de cet ouvrage, rend compte en ces termes : "L'Espagnol, en 'carreleur' qu'il est, accentue le caractère de la ville en tant qu'ouvrage de la raison, contraire à l'ordre naturel ; il prévoit rigoureusement à partir de la ligne droite le plan de celles qu'il a fondées en Amérique, de préférence dans les régions de l'intérieur. Cela correspondait à l'intention d'établir un prolongement durable de la métropole, tandis que les Portugais, conduits par une politique de comptoirs, accrochés au littoral, dont ils ne se sont détachés qu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle, ont été des 'sемеurs' de villes irrégulières qui sont nées et ont poussé à la diable, rebelles à toute norme abstraite. Ce genre d'agglomération urbaine n'arrive pas à contredire le cadre de la nature, et sa silhouette s'enlace à la ligne du paysage"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ce qui, paradoxalement, fait de la ville brésilienne un terrain fertile pour l'anthropologie historique, puisque le caractère tardif de l'avènement de l'urbain permet, en quelque sorte, de le saisir dans l'instantané. Cf. entre autres BRESCIANI, M. S. ; ROLNIK, R. ; PECHMAN, R. M. (et alii) : *Cidade e História : modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*, Seminário de História Urbana, n° 1, 1990, Salvador, Faculdade de Arquitetura, 1992. Ce qui n'est pas le cas, en particulier pour les villes européennes, ainsi que le souligne J. P. BARDET : "L'existence d'une ville constitue un phénomène pratiquement inexplicable, parce qu'en Europe, l'urbain s'inscrit dans la très longue durée.", BARDET, J-P : *Rouen aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Les mutations d'un espace social*, Paris, SEDES, 1983, p. 18.

<sup>2</sup> HOLLANDA, S. B. de : *Racines du Brésil (1936)*, Paris, Gallimard/UNESCO, 1998, Chap. IV : "Le semeur et le carreleur", pp. 143-220.

<sup>3</sup> CANDIDO, A. : "Préface", in HOLLANDA, S. B. de : *Racines du Brésil (1936)*, op. cit., p. 22.

Toutefois, au-delà de ces caractéristiques de l'occupation de l'espace, il s'est agi d'analyser, dans le cadre de mes recherches, l'instauration de l'urbain et d'appréhender, à travers des traces différenciées, le "sens" qu'elle a revêtu pour les acteurs, au niveau tant individuel que collectif, ainsi que les empreintes laissées, lesquelles participent de l'identité de la ville. Cette période d'avènement de l'urbain correspond, au-delà de sa traduction en terme de réaménagement des espaces, à un moment où devenir urbain, et non plus seulement vivre en ville, est indissociable de l'absorption de la modernité et de la "civilisation", ce qui signifiait pour les élites (sucrières et intellectuelles), l'adoption des pratiques et des valeurs européennes. Il s'agit bien, par conséquent, de "construire" l'idée d'urbain. Pourtant, les groupes populaires sur lesquels je travaille, et dont je considère qu'ils sont eux aussi des acteurs de la construction de l'urbain, vont rarement recevoir les attributs de cette civilisation. Je pars en effet du postulat que tous les individus, y compris ceux parfois jugés comme les plus "indignes", sont dotés d'une rationalité propre et que, par conséquent, ils sont des acteurs à part entière de l'histoire<sup>1</sup>. Pourtant, nombre d'entre eux seront vus à Campos comme ceux qui "empêchent l'arrivée de la ville à la modernité", pour reprendre une expression fréquemment utilisée dans la presse de l'époque par les élites intellectuelles.

Par ailleurs, il convient de signaler que l'emploi de la catégorie "groupes populaires" ne saurait signifier qu'ils ont été appréhendés comme des entités homogènes et indifférenciées, dans la mesure où, précisément, on a toujours cherché à articuler la dimension individuelle et collective à l'intérieur de chacun de ces groupes d'acteurs. J'ai donc décidé, chaque fois que la possibilité m'en a été offerte, de livrer l'identité des individus-témoins -dès lors qu'ils m'avaient autorisé à le faire- sans pour autant retomber dans l'individuel et l'exceptionnel. Je visais, de la sorte, à réintroduire l'expérience des acteurs dans l'analyse de la construction du socio-culturel et, par cette démarche, à "rendre compte de la logique et de la signification de ces expériences dans leur singularité"<sup>2</sup>, ceci dans la mesure où "les gens (...) peuvent partager des symboles, mais ils ne partagent pas forcément le contenu de ces symboles"<sup>3</sup>.

L'idée d'analyser l'avènement de l'urbain à travers les sociétés musicales n'est certes pas née du hasard. En effet, mon attention

<sup>1</sup> Cf. FARGE, A. : *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIIIème siècle*, Paris, Seuil, 1992 ; *idem* : *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Seuil, 1997.

<sup>2</sup> REVEL J. : "Introduction", in REVEL, J. (dir) : *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Hautes Etudes-Gallimard-Seuil, 1996, p. 12.

<sup>3</sup> KILANI, M. : *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Editions Payot Lausanne, 1994, p. 23.

avait été attirée par le fait que, bien qu'au Brésil il est habituel de trouver plusieurs formes de pratiques musicales populaires, à Campos elles avaient connu une expansion assez étonnante puisque, entre 1870 et les années 30, on compte, en plus d'autres ensembles musicaux, une vingtaine de sociétés musicales, alors que dans la plupart des villes brésiliennes pour la même période, il y en avait rarement plus de deux. Pourtant, si des travaux ont été réalisés sur la pratique musicale des Lyres et Orphéons, en particulier ceux de V. Salles<sup>1</sup>, aucun n'a privilégié l'analyse des processus d'avènement et de réception de l'urbain à partir de ces groupes musicaux. C'est pour cela que j'ai choisi de placer l'étude de ce ceux présents à Campos dans la perspective d'une analyse des pratiques sociales comprises comme d'importants éléments de la culture, à partir des traditions musicales populaires construites dans la ville, directement rapportées à la dynamique de la construction d'une identité urbaine.

Par ailleurs, en raison de leur organisation interne, ces associations de musiciens se dénomment "sociétés musicales". Elles sont donc dotées de statuts, de règles écrites de fonctionnement, et d'une normatisation des pratiques internes et externes. Au niveau de leurs pratiques musicales, elles se caractérisent par l'emploi d'instruments à vent et peu de percussions, se rapprochant ainsi, si l'on se réfère aux ensembles musicaux français, des Orphéons et/ou des orchestres d'harmonie<sup>2</sup>. En outre, le fait qu'elles soient insérées dans un contexte où il existe une interaction très forte entre la vie rurale et la vie urbaine dans ce moment de développement de l'urbain, contribue également à donner sa spécificité à la ville étudiée ; ce qui, d'ailleurs, a marqué la physionomie et la formation de la société brésilienne en général. En effet, comme le souligne A. Candido, celle-ci "entre en crise lorsque décline l'esclavage, qui était son fondement, tandis que les valeurs et les pratiques liées aux établissements agricoles suscitent des conflits avec la mentalité urbaine"<sup>3</sup>. Cette forte interrelation s'exprime entre autres par la présence, dans une ville moyenne comme Campos, d'une importante aristocratie agraire représentée par plus de 30

---

<sup>1</sup> A ce sujet, cet auteur a récemment répertorié plus d'une centaine de travaux dont des publications des périodiques, de textes littéraires et à caractère scientifique. Cf. SALLES, V. : "Bibliografia Musical Brasileira - Banda de Música", in *Sociedade Musical Carlos Gomes*, Belo Horizonte, PMBH, Secretaria de Cultura, 1995, pp. 235-252.

<sup>2</sup> En raison des spécificités musicales de ces groupes, nous utilisons par la suite les vocables Lyres et Orphéons pour rendre compte, d'une part, de la dénomination adoptée à Campos (Lyres) et, d'autre part, de son équivalent le plus proche en France (Orphéons). Lorsque l'on se réfère à la structure normative des associations, on utilisera la dénomination "sociétés musicales".

<sup>3</sup> CANDIDO, A. : (préf.), *op. cit.*, p. 20.

vicomtes et barons (jusqu'à l'instauration de la République en 1889). Mais aussi, directement liée au développement de l'urbain, avec l'arrivée dans la ville d'une population rurale puis, après l'abolition de l'esclavage en 1888, de nombreux libres et affranchis issus des grandes fermes de canne à sucre. Cette co-présence de populations va engendrer différentes façons de concevoir le vivre en ville et l'usage d'un espace en pleine reconfiguration.

C'est dans ce contexte que les sociétés musicales vont s'insérer dans un processus général d'organisation des représentations politiques de différents groupes professionnels et de construction de nouvelles identités sociales urbaines. J'ai donc étudié ces sociétés musicales dans un scénario où agissent différents acteurs sociaux pour voir comment les uns et les autres intègrent ce nouveau décor urbain et contribuent à le dynamiser. Or, un tel processus laisse nécessairement des empreintes qui traversent le temps, par exemple la transmission de certaines valeurs, les dits et non dits pourtant diffusés par la rumeur (et ce jusqu'à nos jours), la dynamique des différentes formes de sociabilité engendrées par la pratique musicale. Traces que l'on peut saisir uniquement si l'on adopte une démarche qui ne se limite pas à un premier niveau d'appréhension des sources.

Ces traces, il m'a été possible de les atteindre, d'une part à travers les enquêtes de terrain auprès des musiciens et non musiciens (femmes et hommes âgés) et l'évocation de leurs "souvenirs"<sup>1</sup>. D'autre part, toujours dans ce premier registre, à travers les photos qui sont porteuses, si l'on prend soin de bien les lire, des traces de changements mais aussi des violences et des valeurs inscrites dans la ville. Enfin, en croisant l'analyse des archives de ces sociétés musicales avec le travail sur le terrain. Un tel croisement a permis de trouver d'autres traces de ces acteurs, des conflits alors existants et de décrypter les modalités selon lesquelles tous deux (acteurs et conflits) étaient partie prenante de cet avènement de l'urbain. Ainsi, en allant au bout des traces, j'ai pu disposer, en quelque sorte, d'un triple niveau de lecture de ce processus.

En premier lieu, les témoignages. En effet, l'audition des musiciens puis l'analyse de leurs récits, m'ont permis de noter l'importance de la parenté pour l'héritage culturel, la transmission de la connaissance musicale de père en fils, la préoccupation pour la formation des nouveaux membres, la

---

<sup>1</sup> Pour les obtenir, plusieurs séries d'entretiens ont été réalisées en 1991, 1992 et 1995, auprès d'une vingtaine de personnes dont l'âge était supérieur à 80 ans ou au moins supérieur à 70 ans pour ceux qui, musiciens ou non, étaient déjà fils de musiciens et/ou ceux qui à travers la musique avaient un rapport en commun à l'espace socioculturel de la ville de Campos dos Goytacazes.

valeur des symboles concernant l'histoire du groupe (étendards, uniformes, instruments, siège social), les cérémonies d'accueil des nouveaux musiciens, les concerts commémoratifs, les relations entre compagnons, qui tous permettent aussi de comprendre les sociétés musicales en tant que "famille symbolique". De la même façon, les entretiens ont mis en évidence l'expression et les spécificités d'une culture orale et son rapport à la culture écrite en tant que particularité de l'univers urbain étudié. J'ai ainsi pu observer que ce processus de transmission et d'élaboration de l'identité du groupe, qui est une garantie de la construction de la mémoire collective, devient également une représentation et acquiert un sens puisqu'il est intériorisé par ces musiciens et s'associe à leurs actions quotidiennes. Avec le temps, on observe un processus d'indifférenciation chez les membres de la société musicale entre leur fonction de musicien et leur activité professionnelle. L'identité d'un musicien dans les Lyres et Orphéons n'est pas liée à sa vie professionnelle mais à son activité musicale et c'est celle-ci qui devient la plus importante dans son histoire de vie. Cette façon de participer à la vie sociale de la ville est si importante pour eux que, selon leur conception, il existe une autre histoire de la ville de Campos tissée à partir de la vision propre qu'ils en ont.

Et c'est à partir de là que l'on a cherché à comprendre, en les interrogeant et en les écoutant, ce qu'a signifié, pour les plus anciens, l'avènement de l'urbain dans leur ville dans la mesure où ils en ont été témoin. Mais j'ai également cherché à saisir la mémoire que les plus jeunes d'entre eux en avaient, à partir de ce qui leur avait été transmis par les récits de leurs ancêtres. Mémoire qu'il fallait aussi décoder pour voir de quelle façon, en fonction de leur propre système de représentation, les musiciens et les non musiciens "racontent" cet avènement et sa réception.

Le second niveau concerne les photos d'époque<sup>1</sup>. Celles-ci, analysées dans un premier plan, livrent des traces matérielles de la ville et de ses habitants, mais je les ai aussi utilisées auprès des témoins comme "déclencheurs" de mémoire. Je me suis également servi de ces photos à certains moments des entretiens pour interroger les musiciens sur des endroits ou des bâtiments précis de la ville. D'autres fois encore, je les éparpillais sans ordre apparent pour voir celles qui allaient retenir leur attention,

---

<sup>1</sup> Ces photos proviennent d'une part des archives des sociétés musicales, d'autre part du fonds privé de M. Leonardo Vasconcellos Silva. Toutefois, un grand nombre de photographies, mais aussi d'images qui ont été partie intégrante de cette recherche, n'ont pu être communiquées ici, soit parce qu'elles faisaient partie de fonds privés, soit parce qu'appartenant au patrimoine des Lyres, nous avons dû les analyser sur place. (notamment toutes celles qui étaient encadrées et accrochées sur les murs des Salons Nobles).



ce qui signifiait alors qu'elles évoquaient pour eux des moments marquants, voire des événements qui faisaient jaillir d'autres souvenirs associés à d'autres personnages, d'autres lieux et espaces de la ville.

Par l'articulation des images vues et revues sur les photos avec les récits des témoins, je visais à réaliser un "montage" et à reconstituer des scènes d'une histoire. C'était une façon de chercher où et comment, dans les relations entre les différents types de sources, certains éléments implicites relatifs à ce qu'il y avait de symbolique dans des situations quotidiennes, comme les conflits et les ambiguïtés d'une époque, sont inscrits dans le regard des témoins directs ou indirects, à partir de la pratique musicale.

Quant aux sources écrites, qui constituent le troisième niveau de lecture, elles sont de trois types. D'une part, les archives des sociétés musicales (Livres des Actes, fichiers de membres, bilans de comptabilité, statuts, livres de discipline, partitions). J'y ai cherché avant tout "la population" des sociétés musicales, c'est-à-dire les musiciens et non musiciens dont on trouvait les noms dans ces archives. Généralement, étaient mentionnés les noms et prénoms, la filiation, la profession du père<sup>1</sup>, la date et le lieu de naissance, le sexe, les dates d'entrée et de sortie et l'instrument joué. Dans certains cas, il était indiqué si l'instrument appartenait à la Lyre ou au musicien. Toutefois, l'examen attentif des fichiers a révélé une large insuffisance de données susceptibles de permettre un traitement statistique des effectifs. Là encore, le croisement des sources avec les entretiens a permis de pallier les manques. D'un côté, ces archives attestent dans quelle mesure les sociétés musicales sont imprégnées des nouvelles valeurs urbaines ; de l'autre, elles ratifient les relations qu'elles entretiennent avec les autorités civiles et religieuses de la ville (dont certaines figurent parmi les membres) ; enfin, elles permettent de voir leur présence officielle dans différents espaces et leur participation à nombre d'événements de la ville.

D'autre part, on a utilisé les archives de la compagnie de chemins de fer Estrada de Ferro Leopoldina-Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima (RFFSA), qui comprennent, entre autres, les rapports des ingénieurs et les annonces d'inaugurations de nouveaux tronçons<sup>2</sup>, afin d'étudier les rapports entre les sociétés musicales, les musiciens et cette

<sup>1</sup> La majorité des membres y entraient très jeunes et vivaient encore chez leurs parents.

<sup>2</sup> J'ai eu accès à ce fonds par l'intermédiaire du Docteur Nilson Macêdo, qui a été ingénieur en chef de la RFFSA. Il s'agit d'une recherche et d'un archivage qu'il a réalisés et qui, composés en outre d'une riche iconographie (photos, dessins, cartes du tracé des voies), ont été séparés en 18 parties puis publiés dans le supplément (*cadernos especiais*) du journal du dimanche *A Folha da Manhã* entre le 12 août 1990 et le 27 janvier 1991.

compagnie. Enfin, j'ai travaillé à partir de la presse de l'époque<sup>1</sup>, en tant qu'espace d'expression écrite des élites. Elle donne la "vision" de ce que signifie pour elles être urbain et, par conséquent, on peut y déceler ce qu'elles considèrent comme incompatible avec leur envie de modernité. Ces journaux et revues ont été, en outre, d'un grand apport pour la définition des valeurs et caractéristiques de la dimension publique de la ville, mais aussi comme indicateurs de l'insertion des Lyres et Orphéons dans l'espace social.

Par ailleurs, pour une meilleure compréhension des jeux d'interactions dans lesquels les groupes musicaux étaient insérés, il fallait mettre en relief le processus de formation de ces groupes musicaux, leur évolution historique et leur expression comme espace de réunion autour de la musique, en particularisant les spécificités de leur avènement dans la ville. En ce sens, on a mis en évidence les changements culturels qui les accompagnaient à partir des années 1870/80, et la manière dont la sociabilité des musiciens au sein des sociétés musicales donnait une impulsion à d'autres formes de sociabilité qui ont surgi avec la participation de petits groupes de musiciens ou la formation d'orchestres qui vont animer de nouveaux espaces de la ville. Je suis parti du postulat que la sociabilité construite par les sociétés musicales était liée au cadre de formation et de structuration de l'espace urbain à Campos et que la dynamique de l'expressivité musicale de ces groupes était, elle aussi, partie intégrante du processus de construction du nouvel espace culturel inscrit dans l'urbain.

J'ai donc considéré que "la ville" impliquait une façon de vivre et des formes particulières de sociabilité et que la construction des espaces et des objets urbains pouvait déterminer une organisation collective spécifique. En ce sens, l'action et le processus d'interaction des groupes de musiciens qui composent les sociétés musicales avec les *irmandades* (confréries) religieuses, les sociétés littéraires, les associations de commerçants, la presse et les divers groupes populaires, ont permis de montrer que les relations et les rôles établies dans la construction de la nouvelle scène de la ville sont une contribution nécessaire à l'élaboration de la dynamique urbaine et du théâtre de la "modernité" envisagée. Ces relations mettent aussi en relief que l'expression de cadres et de modes de vie différenciés sont le résultat de nombreuses dynamiques particulières, parfois contradictoires, qui échappent en partie au

---

<sup>1</sup> A savoir, outre ceux contenus dans le fonds *Arquivo de Obras raras* de la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, les journaux : *A Gazeta do Povo de Rio de Janeiro*, *A Notícia*, *Jornal do Commercio*, *O Monitor Campista*, *Vinte Cinco de Março*, *A Gazeta do Povo de Campos* ; et les revues : *Revista Gênese* et *Almanak para a Cidade de Campos dos Goitacazes*.

contrôle des élites mais qui doivent être considérées dans leur ensemble. Car, plus que les projets élaborés en tant qu'essais de construction de valeurs, c'est cette dynamique qui va influencer, de fait, le processus de changement et la construction d'une vie urbaine effective.

Pour cette raison, il existe nécessairement d'autres voies pour parvenir à interpréter ce qui parfois ne semble pas familier pour réaliser une anthropologie historique d'une pratique socio-culturelle donnée. Comment, en effet, discerner des "normes culturelles" à travers l'étude de ce qui, dans la problématique du quotidien, est à l'origine de la construction d'un espace urbain ? De même, comment dans chaque contexte socio-culturel ou dans chaque culture urbaine, faut-il appréhender les pratiques sociales et culturelles ? D'où le souci d'associer l'analyse des documents écrits et iconographiques aux témoignages et aux "images construites" et repérées dans les différents récits.

En situant cette recherche à l'articulation de l'anthropologie et de l'histoire, je me suis donc proposé de montrer le pouvoir et les formes de diffusion de certaines représentations, ce qu'il y a de symbolique au sein des pratiques sociales, dans le renouvellement de l'héritage culturel, dans le renforcement d'une tradition et dans la signification de la sociabilité urbaine, tout particulièrement celle construite par les associations de musiciens. A partir de ces corrélations et articulations, j'ai considéré les sociétés musicales comme pratiques sociales et culturelles urbaines (comme objet de culture) et ce, de deux manières : d'une part, comme représentations de valeurs dans le contexte socio-culturel, en tant que pratique sociale largement significative dans cette vie urbaine ; d'autre part, comme éléments culturels produits par différents groupes dans le cadre de la construction de la nouvelle réalité de la ville. Au vu de cette double acception, j'ai appréhendé l'élaboration d'une forme particulière d'être et d'interagir dans la vie sociale urbaine en construction à partir des groupes musicaux et des pratiques sociales adoptées en vue de l'obtention d'une identité pour les différents acteurs.

En effet, cette recherche m'a fait prendre conscience qu'on n'en finit pas de rechercher les hommes du passé et de leur faire dire ce qu'ils savent, ce qu'ils ont vécu et pourquoi cela s'est passé de telle ou telle façon. Pour cette raison, cette étude se propose d'éclairer un aspect peu connu de la vie sociale d'une ville brésilienne : l'organisation, les rapports, les interactions toujours associés à un "plaisir" lié à la musique des Lyres et Orphéons. Parce que les groupes de musiciens racontent à leur manière le rêve du vivre de façon urbaine, mais souvent aussi les événements qui ponctuent l'avènement et la réception de l'urbain, dans la mesure où ils les expriment tout autant qu'ils les créent et les entretiennent. Pour cela, les musiciens regroupés

dans les Lyres et Orphéons, montrent que la pratique musicale n'est pas un "détail" historique et/ou anthropologique insignifiant mais un élément culturel dont on ne peut sous-estimer la signification dans un contexte donné. Des individus de tous rangs sociaux vont être liés à la pratique sociale mise en œuvre par certains groupes de musiciens. Qu'elle encourage à la bohème ou au contraire à l'obéissance zélée, qu'elle ait une fonction simplement récréative ou plutôt éducative, la musique est de toutes les rencontres populaires et même de celles des élites.

En effet, dès lors qu'une des fonctions de cette pratique musicale est précisément l'accompagnement de l'avènement de l'urbain, c'est de façon privilégiée à travers elle qu'il m'a été possible de lire la réception de l'urbain à proprement parler. D'autant que cet accompagnement existe à plusieurs niveaux et en différents espaces de la ville. D'une part, ainsi que le mentionnent les Livres des Actes, ces sociétés musicales sont officiellement invitées par les élites et les autorités à célébrer en musique les inaugurations de nouveaux bâtiments, les transformations de l'infrastructure de la ville (chemins de fer, aménagement des berges du fleuve, installation de l'éclairage électrique<sup>1</sup>) et à participer aux commémorations civiques et religieuses qui, elles aussi, célèbrent la modernisation de la ville. D'autre part, de petits groupes de musiciens, membres des sociétés musicales, vont animer, indépendamment de celles-ci, des espaces différenciés de sociabilité informelle, qu'il s'agisse de certains genres de bals populaires (*maxixes* et *gafieiras*) ou des espaces jugés à la marge (les bordels, les maisons de passe, les *botequins* (petits bars, gargotes) ; espaces dont l'élaboration est tout autant liée à cette dynamique de l'urbain. Que ce soit pour les musiciens et les non musiciens, pour les élites et les couches populaires, il s'agit de déceler, à travers les pratiques musicales et leurs réceptions différenciées, ce qu'a pu signifier l'avènement et la réception de l'urbain.

Une première partie est donc consacrée à l'analyse de la structuration interne et de la typologie des ensembles musicaux, en visant à montrer les spécificités quant aux instruments musicaux qu'ils utilisent pour leur répertoire musical, les modalités en vertu desquelles ils se différencient d'autres groupes musicaux, s'organisent et se légitiment en tant qu'écoles libres de musique et lieux de sociabilité au sein de la ville. Dans

---

<sup>1</sup> Signalons sur ce point que Campos est la première ville du pays et de l'Amérique du Sud, à disposer de l'éclairage électrique public, qui est inauguré le 24 juin 1883. Il le sera à Rio, capitale de l'Empire, en janvier 1884. Cf. RIBEIRO LAMEGO A. : *O Homem e o Brejo*, Rio de Janeiro, IBGE/ CNG, 1945, p. 145 et RODRIGUES H. S. : *Campos-Na taba dos Goitacazes*, Niterói, Biblioteca de Estudos Fluminense, imprensa oficial, 1988, p. 104.

cette même perspective, on étudie les symboles des représentations internes et les sièges des sociétés musicales en tant qu'espaces où sont emmagasinées des réserves de renseignements et dans lesquels "rêve et réalité" parfois se mêlent pour exprimer leur rapport avec l'urbain.

Après avoir caractérisé ces groupes dans le champ musical et leur forme d'organisation, il fallait saisir selon quelles modalités ces spécificités étaient dues au contexte dans lequel ils étaient insérés, objet de la deuxième partie. Ces groupes participent des pratiques et représentations qui expriment cette quête de modernité et d'urbanité et représentent un point de repère pour observer les permanences et les changements en cours. Lesquels se lisent dans les rues de la ville qui vont la diviser, d'une part en espace des élus et espace des exclus, d'autre part en espace de travail et de différentes formes de sociabilité populaire, au sein desquels les Lyres et les musiciens sont des acteurs privilégiés.

Enfin, dans une troisième partie, on opère un retour à l'intérieur de ces sociétés musicales afin de voir comment cette participation au processus de construction de la modernité de la ville influe sur les formes d'appréhension de l'individu et contribue à redéfinir l'identité individuelle comme une partie de celle du groupe, permettant aux musiciens de se considérer et d'être reconnus comme des acteurs participant pleinement de l'avènement de la nouvelle culture urbaine, à travers des formes différenciées de sociabilité.

Dans cette perspective, je n'ai pas cherché à reconstruire une histoire de Campos, mais j'ai plutôt visé à construire une anthropologie historique de cette ville à partir des sociétés musicales et des traces qu'elles y ont laissées : une documentation, des récits et des images sur la vie des groupes, sur les duels musicaux, des souvenirs, des "noms" et des surnoms qui différencient les élus et les exclus et des répertoires musicaux eux aussi différents selon qu'ils sont joués dans les espaces de la "norme" ou dans ceux de la "marge". Les sociétés musicales, les Lyres et Orphéons, insérés dans la ville, ont donc été un moyen de "lire" et de décrire les rapports à la vie sociale à travers leurs expressions indirectes et explicites, leurs représentations, leurs décors, les "façades" construites par les groupes, les jeux d'interaction présents dans les "coulisses", les scènes de sociabilité et de pratiques associatives. Cela comme une manière de montrer, à travers les sociétés musicales, que ce qui compte, non pour affirmer l'efficacité de la ville, mais pour discerner sa spécificité socio-culturelle en tant que tableaux de conflits et de complicités, ce sont les rapports élaborés dans la vie sociale, dans la mesure où la ville se veut le théâtre de la modernité et du nouveau vivre.



## **Première partie**

### **La dynamique des sociétés musicales**





## CHAPITRE I

### LYRES ET ORPHEONS ET SOCIETES MUSICALES

#### 1. La typologie des Lyres et Orphéons et autres *Bandas*

Les ensembles musicaux instrumentaux appelés Lyres ou Orphéons ont leur origine au XV<sup>ème</sup> siècle en Allemagne. A cette époque, les instruments pratiqués étaient des hautbois et bassons, qui font partie de la vie militaire. Cependant, préalablement à cette organisation et à l'emploi des Orphéons dans les troupes militaires, des groupes d'instruments en cuivre et des percussions jouaient depuis des années en Orient, en particulier dans les unités de cavalerie<sup>1</sup>.

C'est pourquoi, lorsque les Orphéons militaires commencent à être organisés en France et en Angleterre à l'époque de la Renaissance, ils sont aussi influencés par la musique d'un type d'ensemble musical originaire de Turquie venant des janissaires<sup>2</sup>. Mais c'est le XIX<sup>ème</sup> siècle qui va être la période de grand développement des orphéons militaires, qui se forment aussi bien en Russie qu'en Pologne. Par ailleurs, Ph. Gumpłowicz signale l'origine martiale de ces sociétés instrumentales populaires en écrivant que dès "1764, les Gardes Françaises se déplacent avec un orchestre régimentaire moderne : à côté des traditionnels tambours et fifres, cette musique compte 16 instruments, des cuivres et des anches ; 6 clarinettes, cet instrument se répand aux alentours de 1750, 1 flûte, 2 cors, 1 trompette, 3 bassons, 1 serpent (emprunté aux maîtrises où il accompagnait les chants liturgiques), 1 cymbale, 1 grosse caisse"<sup>3</sup>.

Cette apogée coïncide avec l'organisation de l'Exposition Universelle de 1867<sup>4</sup>. En effet, à cette occasion, des démonstrations instrumentales, des festivals auront lieu et, surtout, nombre de concerts de musique militaire, mais aussi classique ou "exotique", pour lesquels ont été invités des groupes musicaux de divers pays et où seront présentés des

---

<sup>1</sup> ANDRADE, H. de : *A Banda de Música na Escola de 1º e 2º Graus*, Dissertação de Mestrado, Conservatório Brasileiro de Música, 1987, p. 12.

<sup>2</sup> Soldat d'une infanterie régulière turque, employée du XIV<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle BORBA, T. ; GRAÇA, F. L. : *Dicionário de Música*, Lisboa, Cosmos, 1962, p. 40.

<sup>3</sup> MARÉCHAL, H. ; PARÈS, G. : *Monographie universelle de l'orphéon*, Paris, Delagrave, 1910, cité in GUMPOWICZ, Ph. : *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France - Harmonies, Chorales, Fanfares*, Paris, Aubier, 1992, p. 69.

<sup>4</sup> Cf. COMMETTANT, O. : *La musique en 1867*, Paris, 1867, cité in GUMPOWICZ, Ph. : *op. cit.*, p. 104.

instruments venus de toutes les parties du monde, y compris du Brésil<sup>1</sup>.

C'est en France que sont nés des "corps de musique" civils dont certains sont liés, à l'origine, à l'institution de la Garde nationale (1790), telle l'Harmonie municipale de Douai (1790) ou celle de Vimoutiers dans l'Orne. Puis, ces groupes d'instrumentistes apparaissent aussi bien dans le Midi (l'Harmonie d'Aubagne, en 1816), que dans l'Est (la musique des pompiers de Cernay en 1830, l'Harmonie militaire de Strasbourg en 1846) et dans le Nord (les Canonnières sédentaires de Lille). En 1822, s'ouvre à Tourcoing le premier concours des sociétés instrumentales. En 1842, est fondée à Paris la Fanfare des Ecoles. Imitant les musiques militaires, ces groupements d'amateurs en adoptent le répertoire (sonneries, marches) et même la tenue, pour prêter leur concours aux cérémonies publiques et jouer sur les places, dans les jardins et les kiosques<sup>2</sup>. Mais il leur faudra attendre la révolution technique introduite par le facteur Adolphe Sax, inventeur de la "famille des saxophones", entre 1850 et 1860, pour pouvoir lutter avec succès contre le chant choral. D'après P. Gerbod, "en vingt ans, le nombre des sociétés de musique populaire, chorale et instrumentale quintuple, et en 1867 on en a recensé 3 243 groupant près de 150 000 membres actifs et environ 100 000 membres honoraires (ou plutôt bienfaiteurs)"<sup>3</sup>. A ce moment, ce sont les sociétés chorales qui sont les plus nombreuses et les plus prestigieuses et, "lors de l'Exposition de 1867, la contribution orphéonique pourtant forte de 272 sociétés et organisée par Laurent de Rillé n'obtient qu'un succès d'estime"<sup>4</sup>. Toutefois, de la seconde République à la guerre de 1870, l'institution orphéonique<sup>5</sup> conquiert en France une dimension nationale, même si la guerre franco-allemande brise momentanément cet élan.

---

<sup>1</sup> *Idem* : p. 105.

<sup>2</sup> Le passé de la musique militaire française est souvent évoqué dans la presse avant 1870. Et Paul Gerbod affirme que son meilleur historien est Georges KASTNER auteur du *Manuel général de la musique militaire*. et indique que la réorganisation des musiques régimentaires amorcée en 1845 est définie par les décrets d'août 1855 et de mars 1860. Cf. GERBOD, P. : "L'institution orphéonique en France du XIXème au XXème siècle", *Ethnologie française*, Tome X, n° 1, Paris, 1980, pp. 27-74.

<sup>3</sup> *Idem* : p. 28.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Le vocable d'institution orphéonique s'inscrit dans la littérature orphéonique avant 1870. Il dérive de la chorale d'adultes appelée "Orphéon de Paris" et créée par Bocquillon Wilhem vers 1832. Vers 1820, il existe déjà près de Marseille une chorale ouvrière qui s'auto-baptise les "Enfants d'Orphée". Cf. GERBOD, P. : *op. cit.*, p. 26. Voir aussi GUMFLOWICZ, Ph. : *op. cit.*, pp. 28-50.

Les sociétés instrumentales constituent un ensemble de plus en plus varié : aux harmonies et fanfares classiques s'ajoutent des sociétés de trompettes, des groupes de cors de chasse, des *estudiantinas* (orchestres de mandolines, guitares, luths) et même des "symphonies" (grâce à l'adjonction des bois et cuivres aux harmonies traditionnelles composées d'instruments à cordes). A ce moment, la différenciation des orphéons est également marquée, sur le plan "socio-professionnel", par un recrutement qui reste toujours très populaire et par la multiplication des sociétés musicales d'établissements industriels et commerciaux.

On est alors dans un moment où "les instruments musicaux se doivent d'être de plus en plus performants, ils doivent être capables d'exprimer des effets de plus en plus précis ('croissant', 'décroissant', 'ligatures', 'rapidité sur les andantes', 'glissements' et autres effets)"<sup>1</sup>. Les nouvelles exigences musicales amènent les fabricants d'instruments à vent à les perfectionner techniquement, voire à en découvrir de nouveaux (introduction des pistons, des saxhorns et des saxophones), stimulant la création et l'exécution musicale des ensembles<sup>2</sup>. Les instruments à vent suscitent d'ailleurs un ravissement général et, dans ce domaine, les fabricants français occupent une position privilégiée, tant du point de vue de la qualité que de l'inventivité<sup>3</sup>. Les orphéons, à l'origine orientaux, se sont donc développés d'abord en Autriche, puis en Prusse, en France et en Angleterre, puis en Espagne et au Portugal.

Dans le cas de l'Espagne, ce n'est que récemment que certains travaux ont inclu des formes de sociabilité musicale délaissées par l'histoire de la musique, telles que les orphéons, les sociétés musicales, les chorales et les *bandas* ; travaux qui peuvent fournir des éléments sur les possibles rapports avec le Brésil à l'occasion de l'avancée Ibérique vers l'Amérique au XVIème siècle, bien qu'ils privilégient le XIXème siècle<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Andrade souligne qu'en matière instrumentale l'esthétique du Romantisme en plein essor au début du XIXème siècle a favorisé, dans une certaine mesure, l'apparition de ces groupes qui jouaient déjà d'une grande liberté de création et d'exécution musicale. ANDRADE, H. : *op. cit.*, p. 72.

<sup>2</sup> Cf. GUMPLOWICZ, Ph. *op. cit.* : pp. 72-75.

<sup>3</sup> Pour ce qui concerne les fabricants et les instruments musicaux, on sait que "depuis les grands facteurs du début du siècle, Sandhas, Raoux (cor), Closé (clarinette), Triebut (hautbois), Périnet (trompette), la France brille par l'excellence de sa facture". Cf. GUMPLOWICZ, Ph., *op. cit.*, p. 105.

<sup>4</sup> Cf. GOMES AMAT, C. : *Historia de la música en Española. V. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 93-103 ("Lírica y canción. Música Coral), et pp. 223-231 ("Las asociaciones. La Academia. Publicaciones musicales"); *idem* : *Pianos, voces et panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*, Madrid, Ediciones Endymion, 1988 ; BAGÜÉS, J. : "El coralismo en España en el siglo XIX", in *España en la música de*

Il existe en premier lieu une grande similitude chronologique, dans la mesure où c'est aussi au XIX<sup>ème</sup> siècle que plusieurs villes espagnoles vont avoir un orphéon ayant pour fonction de représenter la ville et auquel la population pouvait s'identifier. De même, par rapport à leurs répertoires musicaux, on peut dire qu'eux aussi "assurent une fonction médiatrice entre les formes musicales les plus élaborées et celles ayant une plus grande divulgation" et qu'ils contribuent "à la formation d'amateurs dans l'exercice de la musique". De la même façon, ils vont "servir de décor, de passe-temps et de divertissement lors des moments essentiels de la vie collective de la ville ou de ses groupes les plus influents"<sup>1</sup>. Toutefois, il existe une différence avec les groupes d'instrumentistes brésiliens du XIX<sup>ème</sup>, puisque la définition générale de l'orphéon proposée par Labajo Valdés est celle d'un groupe d'hommes de provenance sociale, professionnelle et culturelle variée et dans sa majorité constituée d'"amateurs" ayant un objectif commun : "chanter"<sup>2</sup>. Ainsi, la signification du mot "orphéon", est-il proche de ce qu'étaient les orphéons en France à leurs débuts<sup>3</sup>, ce qui montre qu'en tant qu'ensembles musicaux, s'ils ont le même nom, ils n'en assument pas moins des fonctions différentes. Néanmoins, si les travaux consacrés aux pratiques musicales locales ou régionales<sup>4</sup> soulignent le problème du

*Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, vol. II, 1987, pp. 173-198. NAGORE, M. : "Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX", Tercer Congreso Nacional de Musicología "La música en la España del siglo XIX", *Revista de Musicología*, vol. XIV, n° 1-2, Madrid, janvier-septembre 1991 ; CARBONELL, J. : "Sociedades corales en Cataluña: visión historiográfica y estado de la cuestión", *idem.*, pp. 113-123. Parmi ces travaux voir plus particulièrement LABAJO VALDÉS, J. : *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid, 1890-1923)*, Valladolid, Diputación Provincial, 1987.

<sup>1</sup> LABAJO VALDÉS, J. : *op. cit.*, p. 308.

<sup>2</sup> *Idem* : pp. 17-18.

<sup>3</sup> Cf. GUMPLowicz, Ph. *op. cit.*, pp. 16-50 ; GERBOD, P. : *op. cit.*, pp. 28-31.

<sup>4</sup> ARRONES PÉON, L. : *Historia coral de Asturias*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1978, 479 p. ; ARTIS I BENACH, P. : *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona, Barcino, 1980, 320p. ; DE LA CRUZ GARCÍA, I. : "Algunos aspectos de las sociedades musicales en el País Valenciano", in CUCO, J. y PUJADAS, J. J. (Eds.) : *Identidades colectivas : etnicidad y sociabilidad en la península ibérica*, Valencia, Generalidad Valenciana, 1990, pp. 209-218. PELAY OROZCO, M. : *Música sembrada. Orphéon denostara : su historia (1897-1978)*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1980, LVIII-417 p. ; POBLET, J. M. : *Josep Anselm Clavé i seva época (1824-1874)*, Barcelona, Dopesa, 1973, 326 p. Est également signalée l'étude récente de PALACIOS BAÑUELOS, *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba "Eduardo Lucena"* (*Música, sociabilidad y cultura*

passage du chant collectif spontané à la création d'une structure formelle dans les groupes musicaux, ils mettent aussi en évidence les rapports entre orphéonisme, éducation populaire et composition sociale des chorales et autres groupes musicaux.

En fait, ce qui se rapproche le plus en Espagne des sociétés musicales brésiliennes, ce sont les "sociétés musicales" dont la presse signale l'existence dès 1835, à savoir des groupes d'amateurs qui organisent ponctuellement des concerts publics au profit d'œuvres charitables. Certains de ces groupes répertoriés sont exclusivement musicaux et leur présence est signalée dans plus d'une quarantaine de villes espagnoles<sup>1</sup>. Toutefois, tant leurs processus de formation, avec des membres recrutés parmi les classes sociales dominantes, des professions libérales en passant par la bourgeoisie mercantile jusqu'à ce que Bernal et Lacroix ont nommé la "noblesse secondaire"<sup>2</sup>, que leurs objectifs et leur définition sont différents des groupes brésiliens ici étudiés. En outre, bien que désignés comme des "sociétés musicales" qui développent des pratiques associatives, multiplient les représentations musicales dans les lieux publics qui leur sont destinés, dans la mesure où "les programmes des séances musicales sont dans l'ensemble très uniformes et se composent principalement d'airs d'opéras, de chansons et de pièces pour guitare, violon ou piano"<sup>3</sup>, ils se distinguent aussi du cas brésilien par l'utilisation de ce type d'instruments.

A cette époque en Europe, ces ensembles musicaux étaient connus sous les noms d'Harmonies, Fanfares, Orchestres d'Harmonie, Chorales, Sociétés Musicales<sup>4</sup>. Au Brésil aussi, ce genre d'associations musicales instrumentales, lorsqu'elles sont suffisamment organisées, reçoivent de multiples dénominations : Sociedade Musical, Corporação Musical, Agremiação, Grêmio Musical, Filarmônica, Clube Musical, Lira ou Banda de Musica. Tant en Europe qu'au Brésil, ces ensembles musicaux

*popular*), Córdoba, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba-Cajassur, 1994, 282 p. Cf. "Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXème -XXème siècle)", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, Centre National de la Recherche Scientifique - Maison des Pays Ibériques, n° 20, décembre 1994.

<sup>1</sup> Cf. LÉCUYER, M-C : "Musique et Sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIXème siècle", in *"Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXème - XXème siècles)"*, *op. cit.*, pp. 48-56.

<sup>2</sup> Cf. MORALES MUÑOZ, M. : "Sociedades Musicales y Cantantes en Andalucía (1843-1913)", in *idem*, pp. 61-66. Voir aussi : LACROIX, J. et BERNAL, A. M. : "Aspects de la sociabilité andalouse. Les associations sévillanes (XIXe - XXe siècles)", *Mélanges de la Casa de Velásquez*, t. XI, Madrid, 1975, pp. 435-507.

<sup>3</sup> *Idem* : p. 53.

<sup>4</sup> *Ibidem* : pp. 67-75.

présentent, concernant leur fonction sociale, beaucoup de points communs et peuvent exercer des activités aussi bien civiles que militaires. Les distinctions vont alors s'exprimer par de nombreuses différences au niveau de l'organisation, de la formation et de la structure interne.

C'est en ce sens que pour définir les Lyres et Orphéons dans le contexte général du Brésil, le musicologue brésilien H. de Andrade les décrit comme "un ensemble d'instruments à vent et à percussion qui produisent un rythme généralement lié à une dimension festive et qui anime la société. Cependant, il est nécessaire que l'on fasse la distinction entre les Lyres et Orphéons (*Bandas de Musica*) et les autres groupes musicaux du genre *Bandas*, étant données les différentes dénominations qu'elles reçoivent dans tout le pays, à savoir : *Bandas Martiales*, *Bandas Scolaires*, *Bandas de Carnaval*, *Fanfarses*, *Bandas de Clairons*, et *Banda de Trompettes*, entre autres"<sup>1</sup>.

## 2. Lyres et Orphéons au Brésil et *Bandas* à Campos

A partir de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, les Lyres et Orphéons commencent à acquérir un niveau musical satisfaisant, tant dans la précision de l'exécution des musiciens que dans la création du répertoire. Ils seront aussi d'importants indicateurs des relations sociales alors en cours. En effet, à cette époque, les autorités stimulent les réunions de musiciens dans des espaces clos et sous l'égide des Lyres et Orphéons, alors que dans le même temps, elles limitent les activités particulières des petits groupes de musiciens dans les rues, les bars et les cabarets populaires.

Les principales différences au Brésil entre les Lyres et Orphéons et ce que l'on considère comme d'autres *Bandas* musicales résident dans leur choix concernant la quantité et le type d'instruments à percussion et à vent puisque, dans les autres *Bandas*, on observe la présence importante d'instruments à percussion et de peu d'instruments à vent. Une autre différence fondamentale réside dans le fait qu'au sein des Lyres et Orphéons on emploie des instruments à vent tels que la flûte, la clarinette, le cor, la trompette, auxquels s'ajoute la gamme d'instruments réalisés par Adolphe Sax, en fonction des besoins musicaux pour l'exécution en plein air<sup>2</sup>, tandis que dans les autres *Bandas* on utilise plutôt des instruments à vent dont les

<sup>1</sup> ANDRADE, H. de : *op. cit.*, p. 12.

<sup>2</sup> GUMLOWICZ, Ph., *op. cit.*, p. 74. En outre, ils ont toujours au Brésil, dans leur répertoire, certains rythmes qui leur sont spécifiques. C'est le cas des marches et plus particulièrement des *dobrados* comme on le verra par la suite.