UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE
Observatoire Musical Français

Le piano brésilien

actes de la journée d'étude du 30 janvier 2008

réunis et édités par Zélia CHUEKE
avec la collaboration de Didier Guigue

Série « Conférences et Séminaires », n° 40
2009

Le piano brésilien

composition, interprétation, pédagogie

Collection *Observatoire Musical Français*

Dir. Danièle Pistone

Série « Conférences et Séminaires »

Resp. Comité directeur de l'OMF

n° 40

© 2009, Observatoire Musical Français
Université de Paris-Sorbonne
1, rue Victor Cousin
75005 Paris

ISBN 978-2-84591-172-6 ISSN 1258-3561

S O M M A I R E

Fernando Bini (UFPR), *Introduction* 5

Danièle Pistone (Paris IV/OMF), *Le piano brésilien vu de Paris : situation et perspectives* 9

Zélia Chueke (UFPR/OMF*), La musique brésilienne pour piano : révélation d'une pluralité culturelle* 17

Luiz Paulo Sampaio (UNIRIO), *Le rôle du piano dans la vie musicale et culturelle de Rio de Janeiro depuis la fin du XIXe siècle* 33

Paula Da Matta (UNIRIO), *Les tendances néo-romantiques dans la musique brésilienne contemporaine pour piano* 41

Isaac Chueke (EMBAP/OMF), *Le Trio de Francisco Braga : (trio)mphe de la musique de chambre romantique brésilienne* 51

Fredi Gerling (UFRGS), *Performance analysis and analysis for performance: a study of Francisco Mignone's* Valsa de Esquina nº 2 67

Maria Helena Elias (Paris), *La création pianistique contemporaine au Brésil* 83

Didier Guigue (UFPB/OMF), *Les compositions pour piano d'Almeida Prado. Quelques éléments techniques* 93

Cristina Capparelli Gerling (UFRGS), *Tradition and innovation in recently composed Brazilian piano pieces* 103

Résumés/Abstracts 119

Index des noms cités 121

Fernando BINI
Université Fédérale du Paraná
fernando.bini@pucpr.br

INTRODUCTION

J'ai le grand honneur d'avoir été invité à présenter le texte d'ouverture de cette session du colloque intitulé *Le piano brésilien*, nouvelle occasion de coopération entre l'Observatoire Musical Français de l'Université de Paris-Sorbonne et le Département de Musique et Arts Visuels de l'Université Fédérale du Paraná à Curitiba.

Ces rencontres communes prennent place en effet pour la deuxième fois à la Sorbonne, car le programme de Masters en Musique de l'Université du Paraná a des objectifs communs avec cette université française, en ce qui concerne la recherche musicale contemporaine. Cette fois-ci, le contact avec la culture brésilienne s'est effectué à travers la musique pour piano.

En tant qu'historien d'art brésilien, je ferai quelques remarques sur les relations d'amitié qui lient la France au Brésil, lesquelles se sont renforcées au début du XIXe siècle, lors de l'arrivée au Brésil de la mission artistique française qui a participé à la création des Académies d'Art, de Sciences et de Lettres.

Déjà au début du XXe siècle, Curitiba fut grandement influencée par les poètes symbolistes français, et la modernité brésilienne commença à se développer sur le modèle des mouvements d'avant-garde de l'hexagone.

Pendant la Semaine d'Art Moderne, qui prit place en 1922 à São Paulo et devait être considérée comme le début officiel du mouvement moderniste dans notre pays, la pianiste brésilienne Guiomar Novaes, élève du Conservatoire National de Paris, a interprété Debussy et Villa-Lobos. La revue de divulgation du Mouvement Moderne a même alors pris pour titre un terme utilisé en français, « Klaxon ».

A propos du piano, nous ne pouvons pas oublier l'importance, dès la période coloniale, d'un des plus grands compositeurs de ce temps, José Maurício Nunes Garcia, qui a conçu une méthode de piano pour son fils ; c'est un volume très important pour comprendre les influences que la musique brésilienne a reçu de l'étranger, ainsi que la synthèse qui était en train de se réaliser dans la culture de ce pays entre les éléments d'importation, européens et africains, et les éléments autochtones.

Par ailleurs, M. Brasílio Itiberê da Cunha, compositeur, Ambassadeur du Brésil en France, a vu une de ses compositions, *Sertaneja*, jouée par Franz Liszt lui-même.

Je ne peux pas manquer de mentionner aussi Mme Jocy de Oliveira, née à Curitiba, qui a étudié à Paris et a travaillé avec Olivier Messiaen. Pianiste, elle est

aujourd'hui, compositeur d'opéras et a contribué à faire connaître la musique contemporaine brésilienne pour piano.

Avant de terminer, permettez-moi de faire référence à un épisode, pas véritablement académique, mais qui montre bien les liens d'amitié entre la ville de Curitiba et la France

Après la guerre, nous avons reçu la visite d'un compositeur français ; il a été l'hôte du Consul d'Angleterre dans notre ville et a écrit une chanson, très bien connue dans la France de l'après-guerre, intitulée *Monsieur le Consul à Curityba ;* elle fut chantée par Jacques Hélian, sur des paroles de Fernand Vimont et Henry Lemarchand, sur la musique conçue par Marc Heyral.

En voici les premiers vers :

Il est au Brésil une ville
Un charmant petit coin tranquille
Où la vie est douce et facile
Et qu'on nomme Curityba.
…….

Cette chanson a reçu le premier grand prix de la chanson au concours de Deauville de 1950.

En espérant que nous pourrons étendre à l'avenir nos relations de recherche jusqu'au domaine des arts plastiques, c'est avec plaisir que je vous invite à prendre connaissance des actes de ce deuxième colloque musicologique organisé entre le Brésil et la France.

Danièle PISTONE
Université de Paris-Sorbonne
daniele.pistone@paris-sorbonne.fr

LE PIANO BRESILIEN VU DE PARIS : SITUATION ET PERSPECTIVES

En hommage aux organisatrices du présent colloque – Mesdames Chueke, Elias et Da Matta, toutes trois Brésiliennes et pianistes en rapport avec notre pays[1] – qu'il me soit permis de prolonger l'étude menée en 2005 sur l'imaginaire brésilien dans la France contemporaine[2] en mettant en évidence ce que Paris en perçoit aujourd'hui par rapport au piano. Ce genre d'entreprise peut sembler relever de la gageure, car le Brésil, dix-sept fois plus grand que la France, est actuellement le cinquième pays le plus peuplé du monde (après la Chine, l'Inde, les USA, l'Indonésie), et il est naturellement difficile pour nous d'en dominer l'entière réalité ; notre saisie ne peut donc être que très parcellaire, mais peut-être révélatrice à travers les choix opérés. En fait ceux-ci seront plutôt, comme nous le verrons, nettement tributaires des relations existant entre ces deux pays, et plus précisément des artistes présents sur le sol français.

De l'instrument à sa musique

Si les questions de facture instrumentale sont assez rarement soulevées dans l'hexagone à propos du piano brésilien, les facteurs Essenfelder et Dietrich sont cependant cités par la revue *Piano* dans un article consacré à ce pays[3]. Mais il faut dire que l'instrument du XXe siècle a peu évolué dans son apparence comme dans sa mécanique et que les rares perfectionnements intervenus sont loin de susciter les débats soulevés à l'époque romantique. La présence du piano sous les tropiques interpelle toutefois certains scripteurs français, tout comme la nature de ces instruments tropicalisés dont on s'interroge sur la spécificité et l'efficacité. Mais comme le piano est

---

[1] En effet Zélia Chueke a publié à l'OMF (*Etapes d'écoute pendant la préparation et l'exécution pianistique*, 2004), Maria Helena Elias y a fait sa thèse (consacrée à l'œuvre de piano de Villa-Lobos), Paula da Matta est venue récemment en séjour d'études à Paris et s'est produite en concert à la Maison du Brésil.

[2] Publiée dans *Brasil musical* (Curitiba, UFPR, 2005, p. 127-146), recueil des actes du précédent colloque organisé entre Paris 4 et l'UFPR, où déjà deux articles concernaient le piano brésilien : Zélia CHUEKE, « O Piano Brasileiro : de 1950 aos nossos dias » (p. 19-41, particulièrement Gnatalli, Guarnieri, Guerra Peixe, Krieger, Lacerda, Lima, Mendes, Mignone, Santoro, Tacuchian et Widmer) et Cristina GERLING, « Ecos da Sonatina de Ravel nas sonatinas para piano de compositores brasileiros » (p. 43-66, notamment Fernandez, Guarnieri, Guerra Peixe, Krieger, Mignone, Nobre et Prado). Ces textes sont également parus en français dans *Brésil musical* (Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2007).

[3] *Piano* (Paris), n° 6, p. 34.

encore en France l'instrument-roi dans le domaine de la musique savante, les Français n'ont aucune peine à se convaincre qu'il peut en aller de même en Amérique latine et que, comme chez eux, cet instrument complet au répertoire imposant, favorisant l'individualisme musical, connaît toujours partout le même succès. Le concertiste et pédagogue Edson Elias[4] l'affirme d'ailleurs aussi dans ce même périodique *Piano,* insistant sur la dextérité et l'intuition des pianistes de son pays[5].

Parmi les compositeurs brésiliens joués en France, Villa-Lobos demeure au premier plan : on pourra voir ci-dessous, dans l'Annexe n° 2 quelle est son importance, mais remarquer aussi dans l'Annexe n° 3 que cette importance diminue actuellement alors qu'augmente toujours le nombre des références à la MPB. Mais Guarnieri, Krieger, Nazareth ne sont pas ignorés non plus de Français. Chez ces musiciens, le rythme semble toujours l'emporter pour les critiques français (comme Milhaud l'avait déjà affirmé dans les années vingt), et le samba paraît encore imposer de ce point de vue le plus puissant modèle brésilien. On reconnaît volontiers aussi dans les oeuvres musicales du pays le plus catholique du monde (155 millions de catholiques sur 187 millions d'habitants) une couleur modale proche du folklore, mais souvent aussi de la musique ancienne[6].

Les pianistes les plus souvent cités dans leurs rapports avec la France sont Guiomar Novaes, Magda Tagliaferro, Nelson Freire[7]Arnaldo Estrella, Arthur Moreira Lima et Cristina Ortiz (voir ci-dessous l'Annexe n° 1) ; même si cette dernière s'est établie en Angleterre, elle a enregistré en 2005 à l'IRCAM un disque de musique brésilienne dont la presse française s'est fait l'écho (Annexe n° 5).

A la Maison du Brésil (7, boulevard Jourdan – Paris 14e), les concerts de piano demeurent nombreux. Y dominent dans les programmes Villa-Lobos, Guarnieri, Nazareth, Gnattali, Krieger, Simone. Ivan Pires et Luis Simon s'y produisirent le plus souvent dans ces répertoires ces deux dernières saisons (voir l'Annexe n° 4).

On notera, comme on pouvait s'y attendre que – à en juger par ces répertoire réduits – nous avons notamment beaucoup à apprendre de l'intervention du professeur Luiz Paulo Sampaio sur le piano brésilien de ces deux derniers siècles, comme des autres exposés concernant le piano contemporain. Soulignons que José Francisco

---

[4] Rappelons que cet artiste brésilien, professeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Lyon et à l'Ecole Normale de Musique de Paris, nous a fait l'honneur de participer lors de ce colloque à une intéressante table ronde sur la pédagogie pianistique où ont pu être comparées les méthodes brésiliennes et françaises, avant de disparaître durant l'été 2008, lors d'une opération bénigne, à la clinique Saint-Joseph de Paris.

[5] *Piano* (Paris), n° 6, p. 32.

[6] C'est d'ailleurs aussi ce qu'une thèse récente a montré à propos d'un autre répertoire brésilien contemporain ; voir Daniele CRUZ BARROS, *La flûte à bec au XXe siècle. L'exemple du Brésil*, Thèse, Université de Paris-Sorbonne, 2007.

[7] *Cf.* ces trois articles de la revue *Piano* : Yves RIESEL, « Magda Tagliaferro, la femme de demain », n° 2, 1988-1989, p. 41-43 ; Frédérick REITZ, « L'école brésilienne de piano », n° 6, 1992-1993, p. 31- 36 [Neukomm, Chopin, Liszt, William Kappell, Jacques Klein, Nelson Freire, Edson Elias] ; Stéphane FRIÉDÉRICH, « Nelson Freire : le son et la couleur », n° 17, 2003-2004, p. 8-13.

Bannwart prépare à l'Observatoire Musical Français (Paris 4) une thèse concernant l'inspiration religieuse dans la musique de piano d'Almeida Prado.

Limites et perspectives

Il est donc évident que le piano brésilien doit encore se faire mieux connaître en France[8], à en juger actuellement par les quelques autres indices suivants. Par exemple, son absence dans les dictionnaires (tel le célèbre *Petit Larousse*[9]) voire sur la toile où seuls Magda Tagliaferro et Nelson Freire figuraient en janvier 2007 dans le Wikipedia français. Dans *Infos Brésil* 2006 (trimestriel), dans le domaine de la musique pianistique savante est uniquement mentionné un CD d'Ernesto Nazareth par Maria José Carrasqueira (Solstice) et les partitions contemporaines (en l'occurrence de Krieger, Guerra Peixe, Mignone) y sont d'ailleurs toujours considérées comme des « œuvres érudites »[10].

En fait, le piano jazz et l'improvisation y trouvent plus facilement leur place. Il est également depuis 2005 à Paris un Festival de choro ; les ouvrages relatifs au samba ou à la capoeira y demeurent nombreux. Parmi les événements récents, le plus marquant fut sans doute le retour au Brésil d'Henri Salvador qui y enregistra six chansons, chanta avec Caetano Veloso et fut décoré par Gilberto Gil. Deux romans français récents lui rendent d'ailleurs hommage, célébrant à travers lui le Brésil qu'il disait être son second pays[11].

Du côté des publications musicologiques, notons aussi le fait que l'historienne Anaïs Fléchet – qui avait publié chez L'Harmattan une recherche universitaire consacrée à Villa-Lobos à Paris – a fait paraître en avril 2006 dans les *Cahiers des Amériques latines* (Paris, Ed. de l'IHEAL, n° 48-49) un article intitulé « La bossa nova en France. Un modèle musical » et a soutenu l'année suivante à l'université de Paris 1 une thèse consacrée à *La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. Le journal *Le Monde* du 10 juillet 2005 avait d'ailleurs titré aussi : « La bossa nova une passion française »[12]. Le piano souffrirait-il de la concurrence de la MPB ? Faudra-t-il composer avec elle ? L'Annexe n° 3 montre l'importance de ce type de présence sur la Toile.

Au moment où il semble que Paris accueille un nombre toujours plus grand de jeunes pianistes brésiliens (à en juger par les effectifs de l'Ecole Normale de Musique, fondée il y a bientôt un siècle à Paris par Alfred Cortot), il sera intéressant de voir

---

[8] Il n'est par exemple rien actuellement sur le piano brésilien dans la base Malraux du ministère de la Culture et presque rien à l'Inathèque.

[9] Où il faut avouer que les pianistes les plus célèbres sont toutefois entrés fort récemment : Arthur Rubinstein en 1980 ; Walter Gieseking en 1981 ; Alexandre Braïlowski, Robert Casadesus et Clara Haskil en 1982 ; Daniel Barenboïm, Arturo Benedetti Michelangeli et Alfred Brendel en 1984 ; Sviatoslav Richter en 1985 ; Glenn Gould en 1994.

[10] *Infos Brésil* (Paris), n° 216, janvier-mars 2006, p. 37.

[11] Voir Olivier MIQUEL (romancier), *Henri Salvador. Le rire du destin*, Paris, Ed. du Moment, 2007. Et Axel GLYDEN (grand reporter à l'Express), *Le roman de Rio*, Monaco, Ed. du Rocher, 2007.

[12] Ce qui n'est pas sans rappeler des engouements latino-américains plus anciens : en 1913, par exemple, n'avait-on pas surnommé Paris « Tangoville ».

comment les traditionnelles particularités françaises (sobriété, clarté, raffinement, couleur…) pourront s'allier toujours davantage à la puissance rythmique comme à la force d'expression brésilienne, et il sera utile d'examiner aussi ce que l'Année de la France qui va s'ouvrir dans ce pays rapportera aussi à nos compatriotes de souvenirs et de découvertes pour juger – à l'occasion d'autres rencontres scientifiques de ce type que nous espérons encore nombreuses et fécondes – des progrès accomplis par les Français dans l'approche du monde artistique brésilien.

Annexe n° 1 – Les pianistes brésiliens les plus souvent cités par les critiques français contemporains

Lucia BRANCO (élève d'A. De Greef)
José Carlos COCARELLI (1er Prix du concours Marguerite Long en 1986)
Edson ELIAS (élève de B. Seidlhofer)
Arnaldo ESTRELLA (élève d'Y. Nat)
*Nelson FREIRE (élève de N. Obino, L. Branco, B. Siedlhofer)
Jacques KLEIN (élève de W. Kapell)
Fernando LOPES (Prix de Genève)
*Arthur MOREIRA LIMA (élève de M. Long et J. Doyen,
2e Prix du Concours Chopin de Varsovie en 1965)
*Guiomar NOVAES (élève d'I. Philipp, 1er Prix du Conservatoire de Paris en 1911)
Nise OBINO (élève d'A. De Greef)
*Cristina ORTIZ (élève de M. Tagliaferro)
Eliane RODRIGUES (élève d'A. Estrella)
Jean-Louis STEUERMANN (élève de C. Pagano)
*Magda TAGLIAFERRO (élève de Marmontel et Cortot)
*Anna Stella SCHIC (élève de M. Krause)
Merces de SILVA-TELLES (élève de Cl. Arrau)

* Faisaient déjà l'objet d'une entrée dans le *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle* d'Alain PARIS (Paris, R. Laffont, 2/1989)

Annexe n° 2 - Bibliothèque nationale de France
Catalogue BN-Opale plus

Nombre de notices au 1er octobre 2005 et au 28 janvier 2008
[tous supports réunis : livres, disques, cassettes, vidéos…]

Musiciens	oct. 2005	janv. 2008
Heitor VILLA-LOBOS	825	991
Carlos GOMES	39	57
Camargo GUARNIERI	21	27
Francisco MIGNONE	20	24
Cláudio SANTORO	17	24
Marlos NOBRE	10	20
Edino KRIEGER	4	6
Almeida PRADO	19	
Nelson FREIRE	46	50
Guiomar NOVAES	43	43
Magda TAGLIAFERRO	20	23
Anna Stella SCHIC	18	21
Edson ELIAS		7 (CD Mozart)
António Carlos JOBIM	459	506
Caetano VELOSO	240	272
Gilberto GIL	233	250
João GILBERTO	229	237
Baden POWELL	192	227
Milton NASCIMENTO	186	187
Maria BETHÂNIA	168	176
Naná VASCONCELOS	154	155

Annexe n° 3 - Présence de quelques danses latino-américaines sur la Toile

Résultats obtenus par Google, en octobre 2005 et en janvier 2008

Total	Pages francophones oct. 2005	WEB oct.2005	WEB janv. 2008
SAMBA	1 720 000 (soit *circa* 10 %)	**16 800 000**	**49 400 000**
BOSSA NOVA	151 000 (soit *circa* 6 %)	**2 510 000**	**7 110 000**
LAMBADA	56 800 (soit *circa* 3 %)	**1 460 000**	**2 920 000**
CAPOEIRA	390 000 (soit *circa* 5 %)	**2 069 000**	**7 870 000**
TANGO	**2 310 000** (soit *circa* 15 %)	**15 400 000**	**55 300 000**
SALSA	**3 870 000** (soit *circa* 22 %)	**17 500 000**	**61 400 000**
RUMBA	298 000 (*soit circa* 10 %)	**3 040 000**	**8 444 000**
A titre de comparaison			
VALSE (avec *Walzer* et *Waltz*)	1 410 000 (soit *circa* 21 %)	6 500 000	27 880 000
MAZURKA	77 400 (soit *circa* 9 %)	823 000	1 230 000
VILLA-LOBOS	929 000 (soit *circa* 39 %)	2 380 00	1 750 000

Annexe n° 4 - Pianistes programmés à la Maison du Brésil (7, bd Jourdan – Paris 14e) en 2006 et 2007

Ivan Pires, 2 VI 2006 (Nazareth, Villa-Lobos) + cours gratuits

Lucia Cervini, 23 VI 2006 (Denise Garcia, Orlando Alvez)

Luis de Simone, 19 X 2006 (Simone)

Luis Fabiano Rabello, 27 X 2006 (Gnatalli, Villa-Lobos)

Paulo Franciso Paes, 27 II 2007 (Nazareth/Paes, Villa-Lobos)

Paula da Matta, 24 IV 2007 (Villa-Lobos)

Ivan Pires, 27 V 2007 (Villa-Lobos)

Alexandre Dietrich, 13 IX 2007 (Guarnieri, Krieger, Mignone, Nazareth)

Eny da Rocha, 21 IX 2007 (Guarnieri, Mignone, Villa-Lobos)

Vanessa Cunha, 9 X 2007 (Guarnieri, Krieger, Santoro)

Sylvia Theresa, 17 X 2007 (Villa-Lobos)

Luis de Simone, 26 X 2007 (Simone)

On y notera l'importance de la présence de Villa-Lobos,
programmé dans plus de la moitié des cas

Annexe n° 5 - *Alma brasileira* par Cristina Ortiz

CD Intrada 016, enregistré en avril 2005 à l'IRCAM

Alberto Nepomuceno (1864-1920)
Prece
Galhofeira

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)
Dança Negra
Dança Brasileira

Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948)
Suítes Brasileiras n° 1, n° 2 et n° 3
Três Estudos em Forma de Sonatina

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)
A Lenda do Caboclo
Valsa da Dor

Fructuoso Vianna (1896-1976)
Toada n° 2, *Jogos Pueris, Schumanniana*
Prelúdios n° 3 et n° 4
Serenata Espanhola
Berceuse do Sabiá
Seresta

Zélia CHUEKE
UFPR/OMF
zchuekepiano@ufpr.br

LA MUSIQUE BRESILIENNE POUR PIANO : REVELATION D'UNE PLURALITE CULTURELLE

MUSIQUE, CULTURE ET CLASSIFICATIONS

L'approche analytique et musicologique de la production musicale brésilienne est révélatrice des complexités et ambiguïtés rendant impossible l'analyse de cette musique sous une perspective unique. Cette constatation est vérifiable à travers l'examen des premières études musicologiques au Brésil, dans la première moitié du XXe siècle, et même de périodes antérieures lorsque des pionniers allemands, d'ailleurs inspirés par un purisme rigide, essayèrent de classifier notre musique comme « musique primitive »[1], ne renforçant pratiquement que ses aspects ethniques.

Selon Andrade Muricy (1895-1984), les principales influences ayant contribué à enrichir notre musique incluent : (a) *la musique des Américains ; (b) la musique ibérique* : celle du Portugal, à savoir, les *modas*, les *acalantos*, etc., sans oublier l'héritage espagnol – la *tyranne*, la *habanéra coloniale*, le *boléro* et surtout le *fandango* ; (c) *la musique africaine* : les *congadas*, les *maracatus*, les *batuques*, les *jongos*, les *macumbas* et *candomblés*, le *samba* (dérivé du *lundu*) ; (d) *la musique européenne* : la formation technique et esthétique transmise aux Indiens par les jésuites, qui fondèrent le Conservatório da Fazenda de Santa Cruz.

Nous pouvons affirmer que, d'un point de vue général, la musique savante entre sur la scène musicale brésilienne à travers l'enseignement des jésuites, la présence de la cours portugaise et la fondation des conservatoires. Nos musiciens dans ce domaine n'avaient pas de contact avec la musique dite « primitive », celle que les musicologues avaient connu à travers leurs recherches. La *congada*, le *lundu*, tous les titres et sources d'inspirations trouvés dans les œuvres de nos compositeurs[2], représentaient en effet les fruits d'une confluence de plusieurs facteurs, des résultantes naturelles de l'expérience vécue entre l'Europe et le Brésil par des musiciens tels que Francisco Manuel da Silva[3] (1795-1865), auteur de l'hymne national brésilien et fondateur du premier conservatoire

---

[1] Voir Tiago de Oliveira PINTO, « Considerações sobre musicologia comparada alemã – experiências e implicações no Brasil », *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia* (São Paulo), 1, n° 1, 1983, p. 69-115.

[2] Parmi les nombreuses compositions bien connues des pianistes brésiliens, on peut citer comme exemple la *Congada* pour piano, de Francisco Mignone et le *Lundu* de Lorenzo Fernandez.

[3] *Cf. Enciclopédia da Musica Brasileira: popular, erudita e folclórica*, 2e éd., São Paulo, Art Editora Publifolha, 1998.

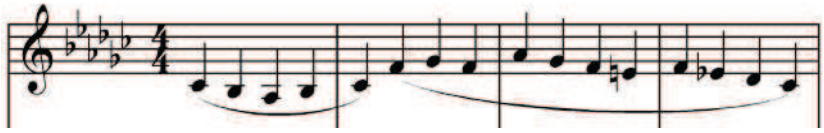
officiel de musique, l'actuelle *Escola de Música da UFRJ* [4] ; Arthur Napoléon (1843-1925), disciple de Liszt et de Hans von Bulow ; le compositeur Carlos Gomes[5] (1836-1896); Leopoldo Miguez (1850- 1902) ; Henrique Oswald (1852-1931) ; Alexandre Levy (1864-1892) ; Alberto Nepomuceno (1864-1920) ; Glauco Velasquez (1884-1914) ; Francisco Braga (1868-1945) ; Brasílio Itiberê (1846-1913) ; Ernesto Nazareth (1863-1934) ; Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ; Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) ; Francisco Mignone[6] (1897-1986).

Le piano constitue l'instrument de choix de nos compositeurs et la musique pour cet instrument représente une grande partie de la production musicale brésilienne ; c'est à travers le contact avec ce répertoire que nous aurons l'occasion d'explorer toute sa diversité.

Quelques exemples musicaux

Parmi les nombreux exemples de la diversité de la musique brésilienne, si l'on considère le passage au XXe siècle, l'on pense à Henrique Oswald (1852-1931). Fils de père suisse établi à São Paulo, Oswald transitait entre l'Europe et le Brésil ; il étudia à Florence, et fit la connaissance de Brahms, Liszt et Saint-Saëns. Succédant à Alberto Nepomuceno à la direction de l'Institut National de Musique – aujourd'hui Ecole de Musique de l'UFRJ – il fait naturellement sentir cette riche pluralité dans ses compositions. Prenons comme exemple l'une de ses oeuvres pour piano, *Il Neige*, pour laquelle il reçut le premier prix au concours du *Figaro* en 1902. Le compositeur nous fait entendre une mélodie dans le style le plus simple de la *modinha brasileira,* toutefois insérée dans un contexte sonore proche de l'impressionnisme français (Exemples 1 et 2).

Dans *Saudades das Selvas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos, œuvre composée à Paris en 1927, nous retrouvons également des exemples particulièrement intéressants. Dès son début, le morceau présente un *ostinato* en doubles croches pendant que la main droite joue une ligne mélodique évoquant un sifflement ; le tableau sonore (Exemple 3) semble plutôt reproduire un petit train champêtre, sillonnant le relief montagneux de l'intérieur de l'état du Minas Gerais, bien loin donc des "selvas" (jungles) figurant dans le titre.

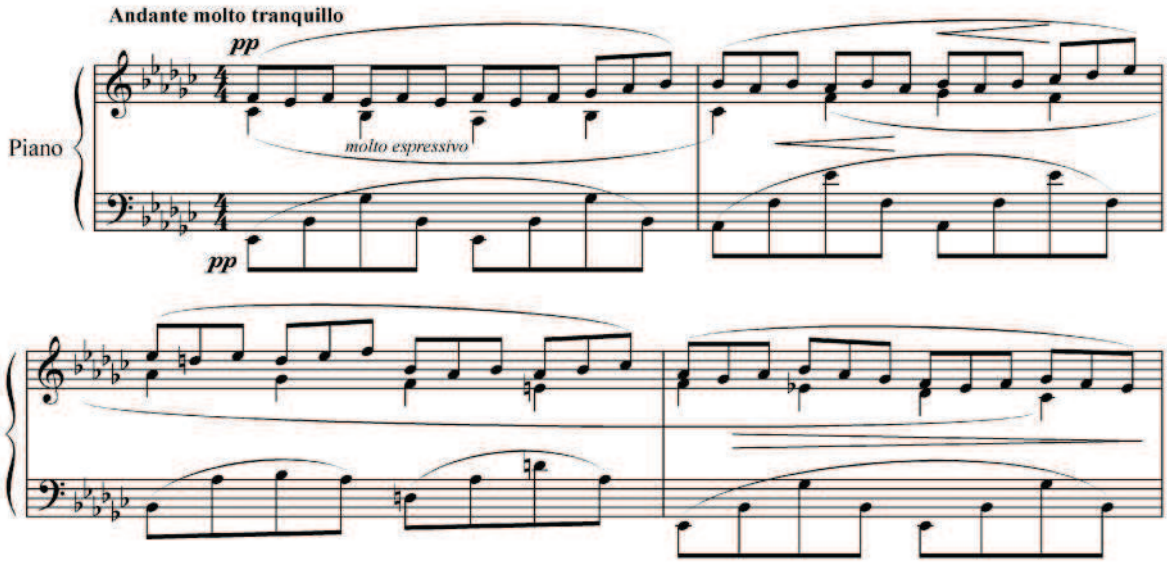


Exemple 1: *Il Neige,* mélodie de la *modinha*, dans la voix intermédiaire, mes. 1-4

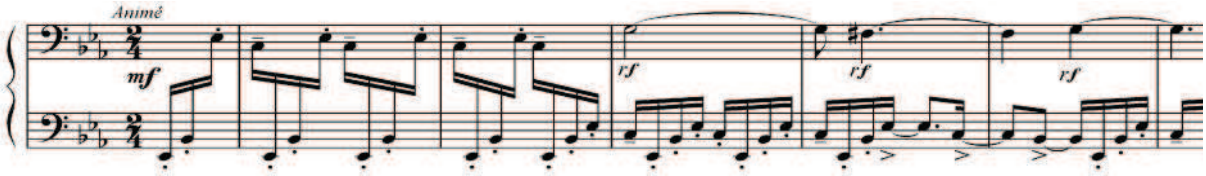
[4] Conservatoire Supérieur de Musique de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, prestigieuse institution nationale, avec un fonds richissime, malheureusement ne disposant pas de ressources suffisantes pour la préservation, la restauration et le catalogage de ses documents.

[5] Considéré par plusieurs musicologues le plus grand créateur du théâtre lyrique des deux Amériques, auteur des opéras *Il Guarany, Lo Schiavo, Fosca, Salvator Rosa, Marie Tudor* et de l'oratorio *Colombo*.

[6] Fondateur du Conservatoire de São Paulo, centre responsable de la formation de toute une nouvelle génération de compositeurs, ainsi que de l'instauration des études de musique et musicologie.

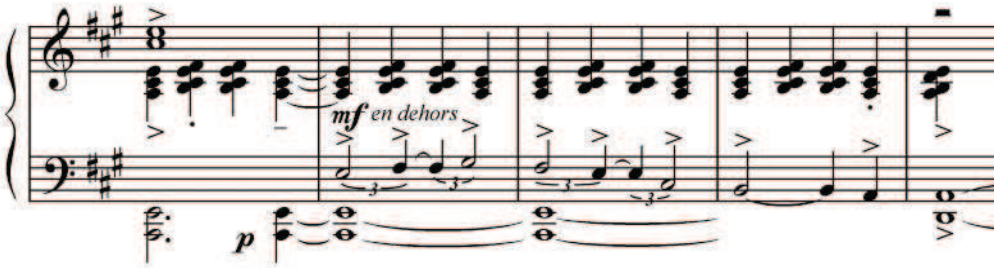


Exemple 2 : *Il Neige*, mes. 1-4



Exemple 3 : Villa-Lobos, *Saudades das Selvas Brasileiras*, I, mes. 1-5

De même, en ce qui concerne le second exemple extrait de l'œuvre de Villa-Lobos, un autre *ostinato*, cette fois-ci joué en accords, nous reporte également au *trenzinho caipira* ; le chant nostalgique (peut-être celui du cabocle) dans la ligne mélodique de la voix intermédiaire à la basse à nouveau ne rappelle en rien les s*elvas brasileiras* (Exemple 4). Malgré tout, le titre parait satisfaire jusqu'à nos jours l'imaginaire étranger en ce qui concerne notre territoire et sa culture "exotique".



Exemple 4 : Villa-Lobos, *Saudades das Selvas Brasileiras*, II, mes. 6-9

En 2006, l'*Observatoire Musical Français* (OMF) m'ayant demandé un article sur la musicologie au Brésil[7], publié dans *Musicologies*, je pus constater à travers ma

[7] Zélia et Isaac CHUEKE, « La musicologie au Brésil », dans *Musicologies* (Université de Paris-Sorbonne, OMF), n° 3, 2006, p. 31-42.

recherche combien les musicologues d'aujourd'hui arrivent à construire et documenter notre histoire de la musique grâce à l'observation de la trajectoire de nos compositeurs[8].

En effet si l'on examine les œuvres écrites dès le début de notre histoire, l'on vérifie qu'à partir de la seconde moitié du XXe siècle, la production brésilienne trouve un équilibre entre les influences étrangères, les accents nationaux et les nouvelles formes d'expression artistique. C'est ainsi que naît une modernité, à travers la construction d'un discours musical cohérent et soudé, combinant matériel sonore et notation traditionnelle, avec de nouveaux langages et de nouveaux symboles.

A titre d'exemple, nous avons exploré de façon succincte dans ce travail des œuvres pour piano, composées entre 1972 et 2006, qui portent la trace du *challenge* auquel doivent faire face tous ceux qui se proposent d'analyser la production musicale brésilienne. Parmi les facteurs à prendre en considération figurent : (a) l'énorme variété de races, d'héritages et de nombreuses influences ; (b) l'expérience individuelle de nos compositeurs doués d'une solide formation, assez souvent obtenue auprès des différentes écoles ; (c) l'ouverture et la curiosité de ces mêmes compositeurs en relation avec toutes les sources d'inspiration[9].

LINDEMBERGUE, LIMA, ET RIBEIRO

Observons d'abord trois disciples de l'école fondée par Ernst Widmer[10], compositeur suisse établi à Salvador ; la production musicale du Groupe de Compositeurs de Bahia présenta un discours beaucoup plus universel que typiquement régional.

Les œuvres choisies – *Toccatta* de Lindembergue Cardoso (1977), *Vés* (1999) et *Eis Aqui* (2003) de Paulo Lima ainsi que *Solo Piano* de Agnaldo Ribeiro (2003) – possèdent en commun les points suivants : (a) éléments qui se répètent, distribués dans l'œuvre, fournissant une unité au discours ; (b) absence de barres de mesure privilégiant le groupement naturel des phrases musicales – fluidité et style improvisé ; (c) traces de modernité et de tradition ; (d) enregistrement de l'idée musicale de façon précise, au service de la communication entre le compositeur et l'interprète.

Toccata

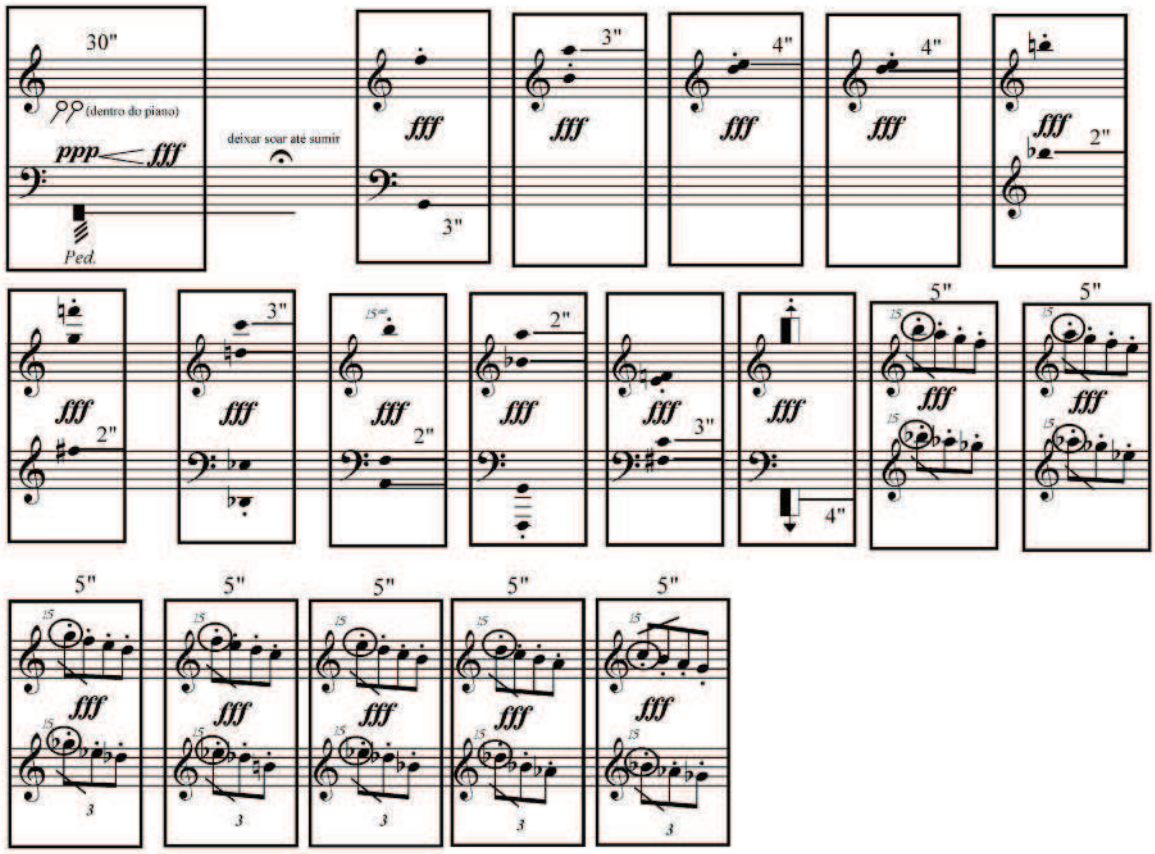
Dans l'introduction de la *Toccata* de Lindembergue Cardoso (Exemple 5), l'on entend d'abord des sonorités obtenues par la frappe des cordes du piano (soit avec des baquettes soit avec la main) qui résonnent pendant trente secondes. Ensuite un autre effet de réverbération est provoqué en jouant simultanément des hauteurs opposées, qui font la combinaison de *staccatos* et de notes soutenues dont la durée est indiquée en secondes.

---

[8] Pour une discussion sur ce type d'abordage, voir Boris SCHLOEZER et M. SCRIABINE, *Problèmes de la Musique Moderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1959.

[9] Selon Luci Cardoso, veuve de Lindembergue Cardoso, celui-ci s'inspirait de plusieurs sources, et cela sans négliger ses activités d'artiste plasticien.

[10] http://www.musicedition.ch/special/widmer.htm.



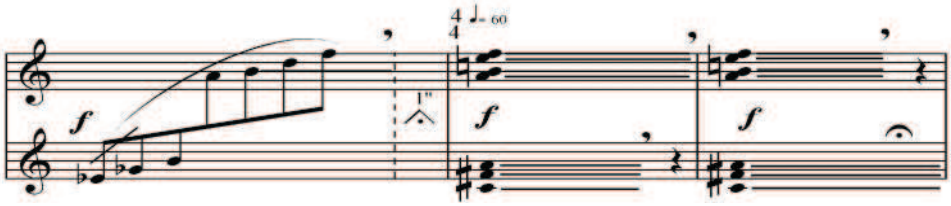
Exemple 5 : Lindembergue Cardoso, *Toccata*, introduction

Ainsi sont introduits deux plans sonores, divisés ensuite en deux lignes mélodiques (encerclées dans l'exemple 5 ci-dessus), jouées simultanément et formées par les premières croches de chaque groupe (quatre croches à la main droite, trois à la main gauche) ; la polyrythmie n'est pas nécessairement perceptible à cause du tempo assez rapide, ce qui donne d'ailleurs à ce début son caractère dynamique.

Les deux types d'ambiance sonore mentionnés ci-dessus s'intercalent, en conservant la forme suivante : introduction, A, B, A'. Cette symétrie formelle est facilement observable dès la première approche de la partition. Après les effets de résonance explorés dans l'introduction, la section A nous apporte un matériel totalement divers avec des lignes mélodiques qui se répètent dans un mouvement descendant dans les octaves suivantes en cinq groupes de sept mesures (5 x 7) et une ligne de huit mesures (7 + 1) en augmentation. La dynamique prédominante est *fff* , et le retour du même geste dans le registre plus aigu se présente en *ppp* dans un changement soudain, qui introduit une section similaire en termes de matériel sonore, exception faite de la dynamique, en fort contraste. A son tour, cette nouvelle section est divisée en sept groupes de six mesures (7 x 6) plus un autre groupe, également constitué de six mesures (7 - 1), faisant l'usage de la technique de la diminution.

La section B fait revenir les effets de résonance de l'introduction, l'interrompant par des moments de silence, indiqués en secondes. Ces moments d'attente sont

interrompus soit par le *pizzicato* exécuté directement sur les cordes (à l'instar d'une harpe), soit par le son produit à travers le glissement de la main sur les cordes et ensuite avec l'aide d'une règle en plastique. Le nouveau type de contraste dans la deuxième section est cette fois créé par l'alternance d'arpèges (avec le soutien d'une note particulière) et de clusters, interrompus de façon singulière (Exemple 6).

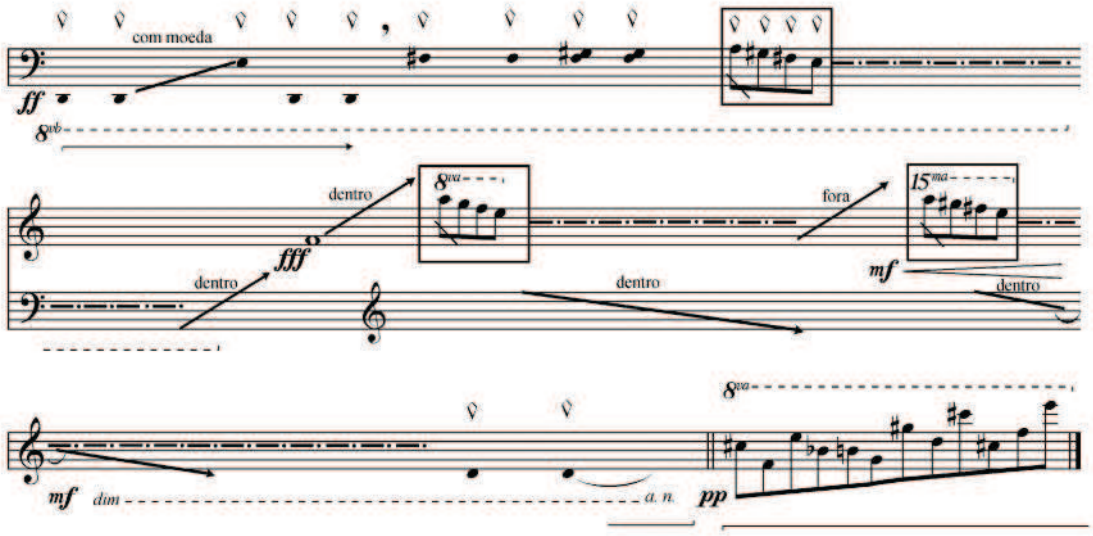


Exemple 6 : Lindembergue Cardoso, *Toccata* , Section B, 2e partie

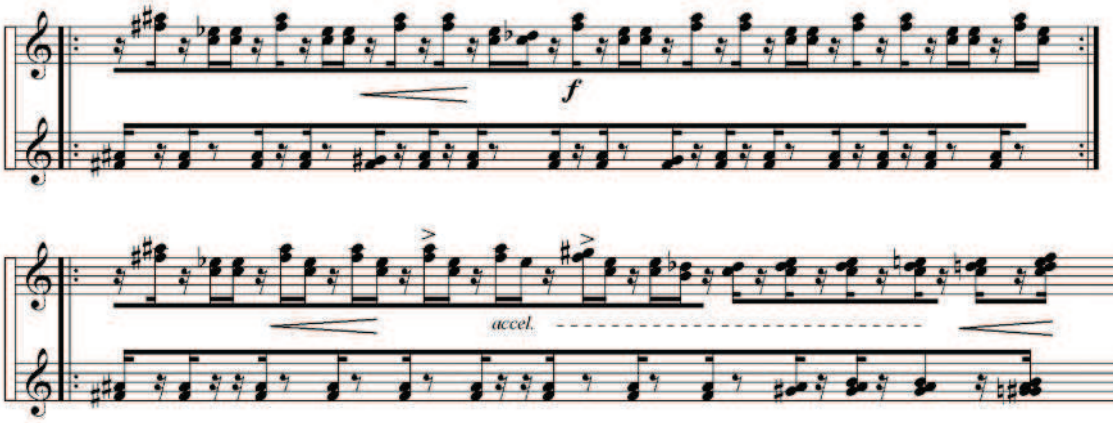
La section A' reprend des lignes mélodiques simultanées ; comme dans la section A, le fil conducteur est formé par les premières notes de chaque groupe de croches, mais cette fois-ci avec de grands sauts et de forts contrastes de dynamique.

Vés

Dans un autre contexte, l'interprète de *Vés* de Paulo Lima – en cinq mouvements – doit construire son phrasé à partir d'extraits où sont dispensées les barres de mesure (Exemple 7). Dans le cas de l'extrait exemplifié ci-dessous (Exemple 8), c'est plutôt la familiarité avec le matériel rythmique, typique du nord-est du Brésil, qui détermine les plans sonores méritant d'être mis en évidence.



Exemplo 7 : Paulo Lima, *Vés,* troisième mouvement

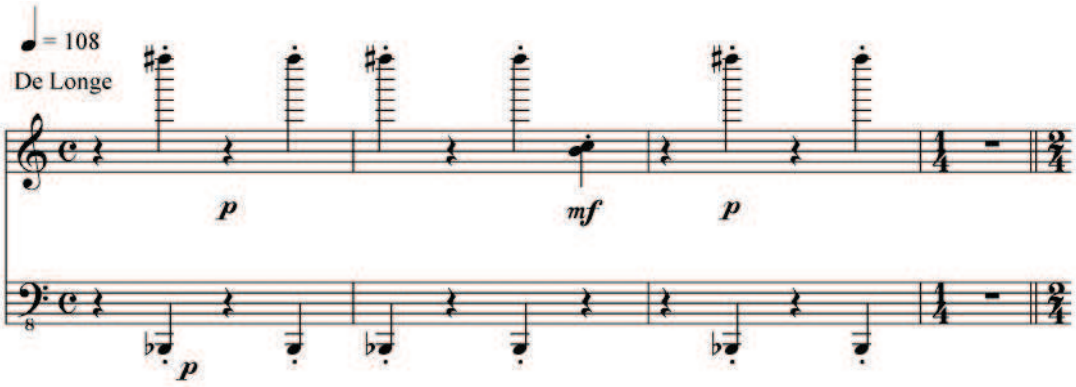


Exemple 8 : Paulo Lima, *Vés,* quatrième mouvement

Eis Aqui

La pièce musicale *Eis Aqui* du même compositeur, s'inspire du *Samba de uma nota só*, du compositeur *carioca*[11] Tom Jobim, présente une série de variations. La première d'entre elles apparaît dès l'introduction, lorsqu'on écoute le thème *de longe*[12] (Exemple 9).

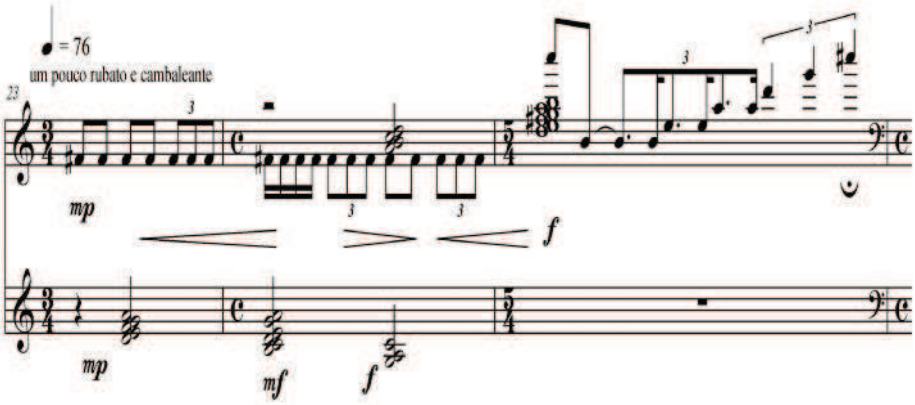
Suit un matériel contrastant (mesures 5-9) en termes de timbre et dynamique, mis à part le fait que celui-ci est essentiellement rythmique. Les doubles croches des mesures 10 à 15, sont groupées par quatre, cinq, six, se résorbant ensuite dans des groupes de deux (mesures 16-22).



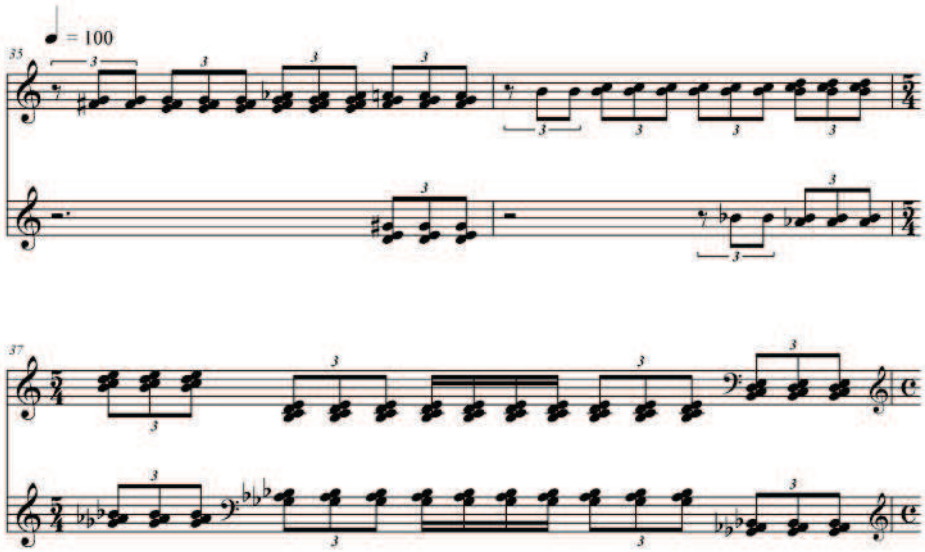
Exemple 9 : Paulo Lima, *Eis Aqui*, mes. 1- 4

Le thème réapparaît (Exemple 10), cette fois-ci plus défini, à travers une unique note (*fa #*) et plus en avant d'un caractère agressif, rattachant d'autres notes au *fa #*, formant des clusters qui s'imposent par l'exploration de divers registres (Exemple 11).

[11] Le terme désigne au Brésil les personnes nées à Rio.
[12] De loin.

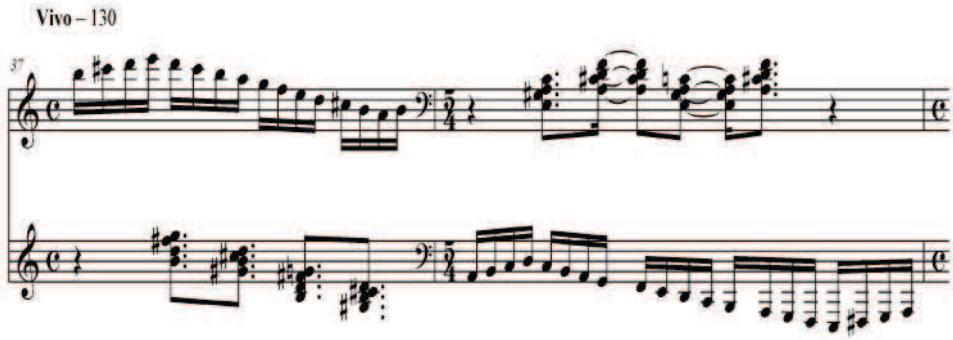


Exemple 10 : Paulo Lima, *Eis Aqui*, mes. 23-25.

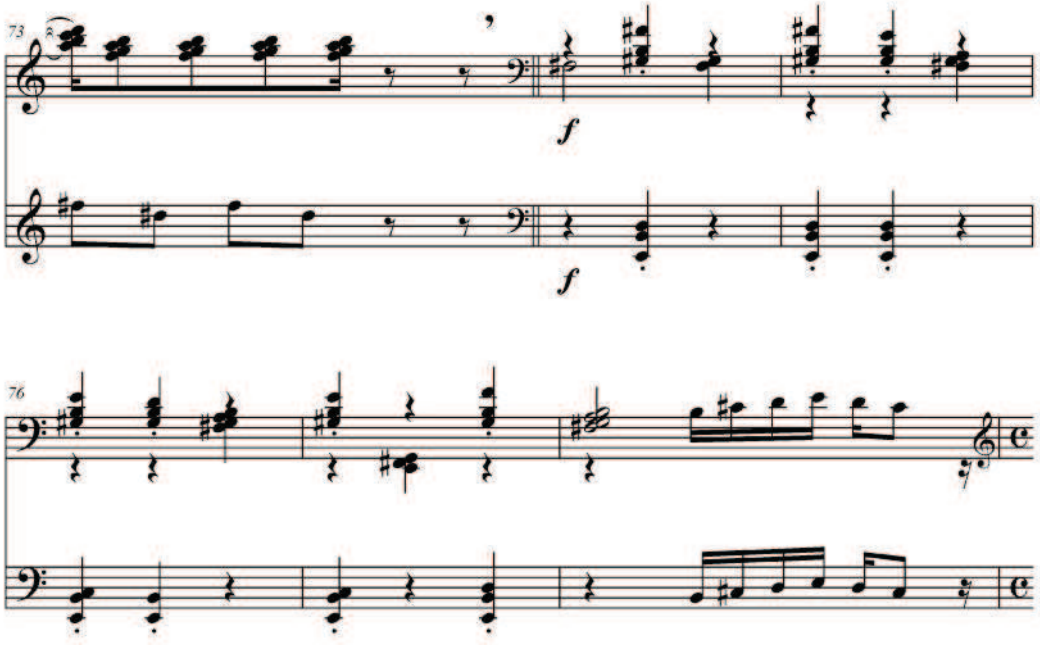


Exemple 11 : Paulo Lima, *Eis Aqui*, mes. 35-37

Le second thème, également inspiré de l'original, est introduit dans la ligne de la main droite, et repris à la basse (Exemple 12). Plus loin encore, ce même thème est présenté de façon compacte (Exemple 13).



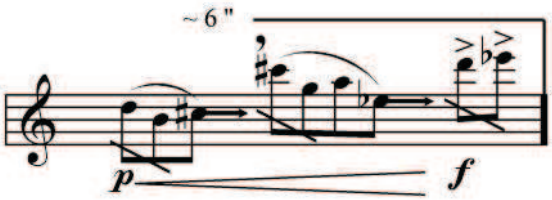
Exemple 12 : Paulo Lima, *Eis Aqui*, mes. 37-38



Exemple 13 : Paulo Lima, *Eis Aqui*, mes. 73-78

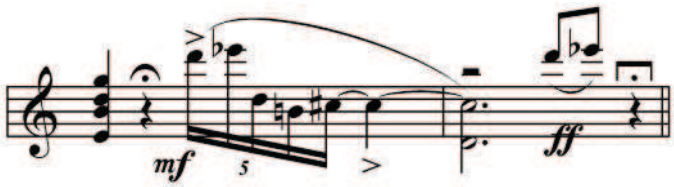
Solo piano

Dans chaque mouvement de cette œuvre d'Agnaldo Ribeiro, l'on aperçoit des éléments qui se combinent entre eux et seront présents dans le troisième mouvement, montrant l'unification du tout.



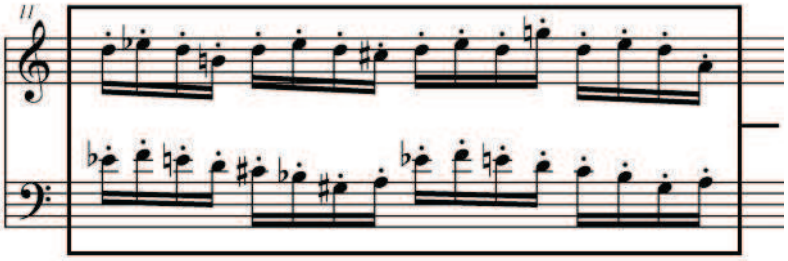
Exemple 14 : Agnaldo Ribeiro, *Solo piano*, premier mouvement, mes. 3

Le premier et le troisième des trois motifs présents au début du premier mouvement sont combinés dans des triolets de quintolets, en doubles croches.



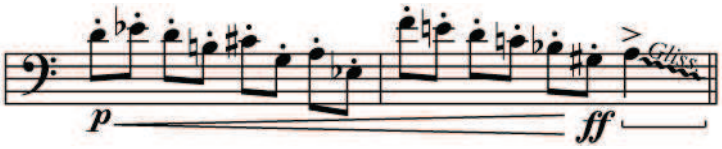
Exemple 15 : Agnaldo Ribeiro, *Solo piano*, premier mouvement, mes. 9

Le même groupe est présent à nouveau, de façon étendue, dans un "divertissement" en groupes de doubles croches ; l'indication signifie que le bloc doit être répété cinq fois de suite.



Exemple 16 : Agnaldo Ribeiro, *Solo piano*, premier mouvement, mes. 11

A la fin du mouvement, une autre variation du même groupe se dissout dans un *glissando.*



Exemple 17 : Agnaldo Ribeiro, *Solo piano*, premier mouvement, mes. 15

Observons que malgré l'absence de l'indication de mesure, le temps est déterminé soit par l'indication de la durée en secondes à chaque mesure, soit par la durée approximative indiquée pour la noire, permettant la stabilité de la pulsation et l'équilibre temporel.

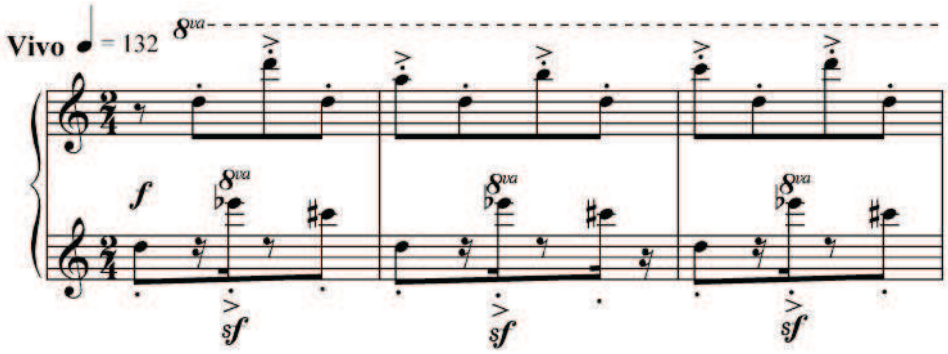
En d'autres termes, la nouveauté en matière de notation réside dans l'utilisation de la forme traditionnelle combinée avec d'autres possibilités, au service de la mesure.

Caboclinhos

Dans son oeuvre inédite, le *IV Ciclo Nordestino*[13], Marlos Nobre nous offre un discours musical richissime où, parallèlement à l'ambiance régionale de sa ville d'origine, l'on entend des interférences, l'exploration de registres et timbres, ainsi que d'autres éléments offrant d'innombrables options d'écoute. Un aspect universel de cette œuvre réside dans le propos didactique souligné par le compositeur, présent dans ses quatre *Ciclos Nordestinos,* avec une augmentation sensible de leurs difficultés musicales et techniques.

[13] Une copie du manuscrit a été envoyée par le compositeur à l'auteur qui a réalisé la création de la première pièce du cycle, *Caboclinhos,* à l'occasion du SINCAM (Symposium International de Cognition et Arts Musicaux, Salvador, mai 2007).

Longtemps établi à Rio de Janeiro, Marlos Nobre affirme son désir de se déclarer non nationaliste, sans aucune spécification de tendance [14]; il se reconnaît évidemment influencé par les rythmes de son enfance, mais certainement enrichi par sa vaste expérience, acquise aussi bien au Brésil qu'à l'étranger[15]. Dans le premier morceau du cycle, le *sf* sur le *mi* bémol, dès les premières mesures, dévie notre attention du contour mélodique, reproduisant un aspect caractéristique du *folguedo* (Exemple 18)



Exemple 18 : Marlos Nobre, *Caboclinhos*, mes.1-3

Le compositeur commente ainsi :

> "dans le folguedo des "Caboclinhos" du Carnaval de Recife, auquel du temps de mon enfance j'assistais émerveillé et enthousiasmé, l'une des choses qui marqua le plus ma mémoire et mon imagination fut justement le *sf* des coups de bois du petit arc en flèche utilisé par le garçon *caboclinho* [...] ; c'est là la caractéristique fondamentale du titre "Caboclinhos". Lorsque je me mis à composer cette pièce, je fis exprès, sans aucun doute, d'inclure de ces *sf* qui cassent justement la rythmique uniforme de la main droite et qui sont un élément fondamental dans l'écriture de l'œuvre. Le *mi* bémol "interfère" pourtant et de façon réelle, brisant les deux niveaux : mélodique et rythmique. Il est écrit de la sorte [...] pour interférer et presque couvrir les notes qui se choquent presque avec lui (le *ré*, le *si*, le *la,* le *do*), du deuxième temps de la main droite [..] ; la ligne de la main droite sans cet accent fondamental [...] s'appauvrit, perd totalement d'ailleurs le fondement caractéristique de mon intention et de ce que j'ai écrit [...]".[16]

Un autre aspect qui fascine nos oreilles est l'exploration des registres, qui s'initient dans la partie aiguë du piano et amplifient le champ sonore, créant une gamme de timbres assez riche. Le thème principal nous conduit à travers cette exploration des timbres.

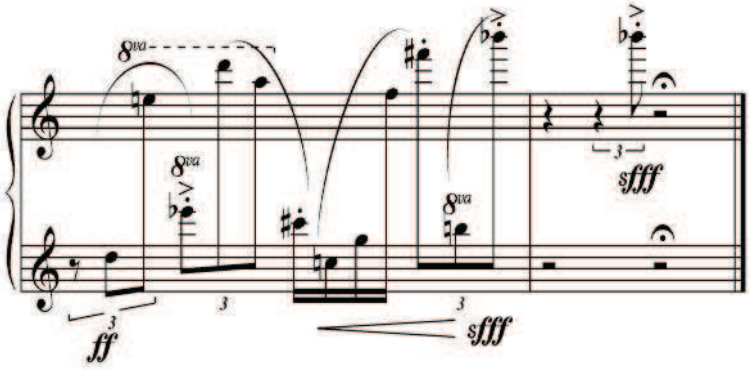
---

[14] Entretien avec Marlos Nobre, Rio de Janeiro, le 30 avril 2007.

[15] Disciple de Camargo Guarnieri, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Bruno Maderna parmi d'autres, actif sur trois continents, Nobre s'inspire évidemment de plusieurs sources. Voir Tomas MARCO, *Marlos Nobre. El sonido del realismo mágico*, Madrid, EDITA, 2005.

[16] Marlos Nobre, marlosnobre@uol.com.br, correspondance par mél au sujet du cycle n° 4, le 13 juin 2007.

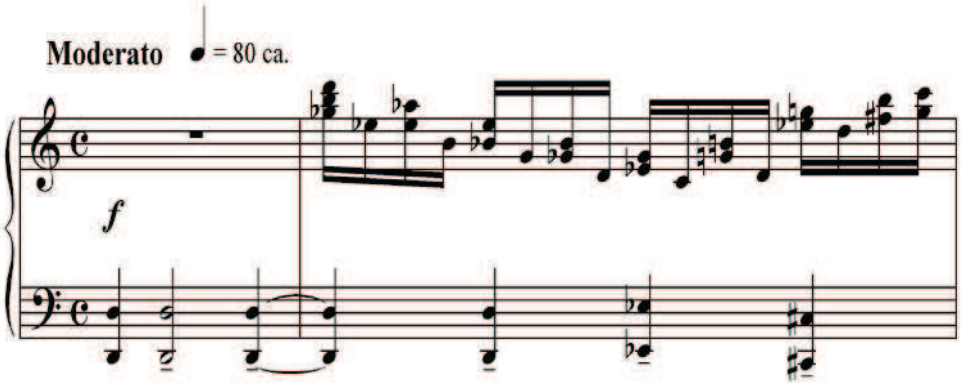
A la fin du morceau, comme une confirmation – selon le propre compositeur – de cette prise de position, l'on entend une série dodécaphonique (Exemple 19) ; l'option dans la composition est celle de la liberté.



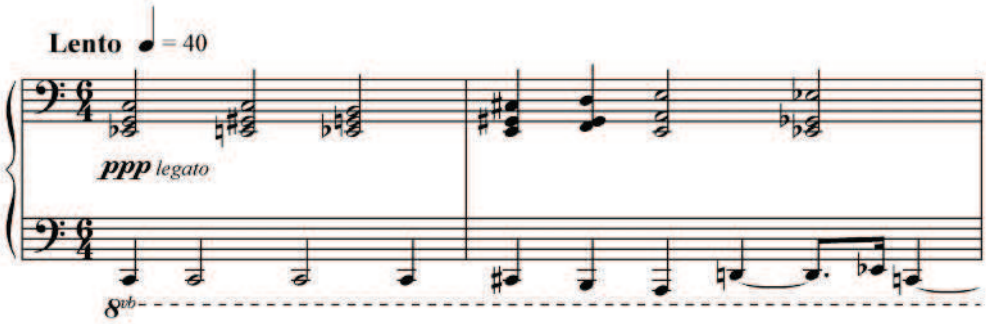
Exemple 19 : Marlos Nobre, *Caboclinhos,* mes. 155

Sonata para piano

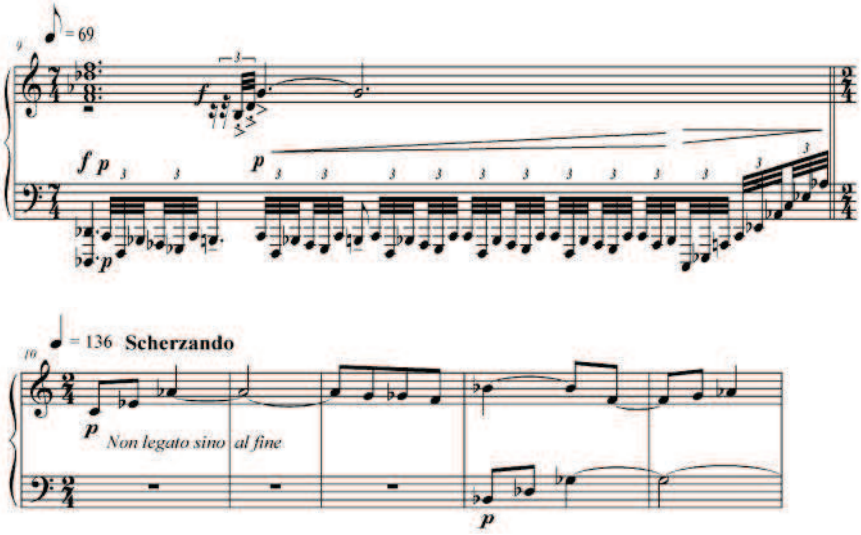
Renforçant notre concept de pluralité, Mário Ficarelli, de São Paulo, dans sa *Sonata para Piano*, fait d'innombrables allusions à des partitions du répertoire traditionnel, qui rendent l'écoute de cette pièce extrêmement amusante, aussi bien pour l'exécutant que pour le mélomane aimant des grandes oeuvres pianistiques de diverses périodes. Au sein d'un discours sonore extrêmement dense, on retrouve, parmi d'autres extraits familiers, l'une des études de Chopin (op. 25 n° 11 – Exemple 20), une sonate de Beethoven (op. 31 n° 2 – Exemple 21), suivi d'un fugato sur des rythmes brésiliens, l'ouverture du concerto pour piano et orchestre n° 2 de Rachmaninov (Exemple 22), et même la *Rhapsody in Blue* de Gershwin (Exemple 23).



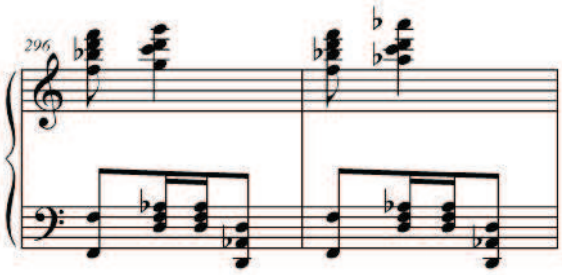
Exemple 20 : Mário Ficarelli, *Sonata para piano*, 1er mouvement, mes. 1-2



Exemple 21 : Mário Ficarelli, *Sonata para piano*, 2e mouvement



Exemple 22 : Mário Ficarelli, *Sonata para piano*, 2e mouvement.



Exemple 23 : Mário Ficarelli, *Sonata para piano*, finale du 3e mouvement, mes. 295-297

CONCLUSION

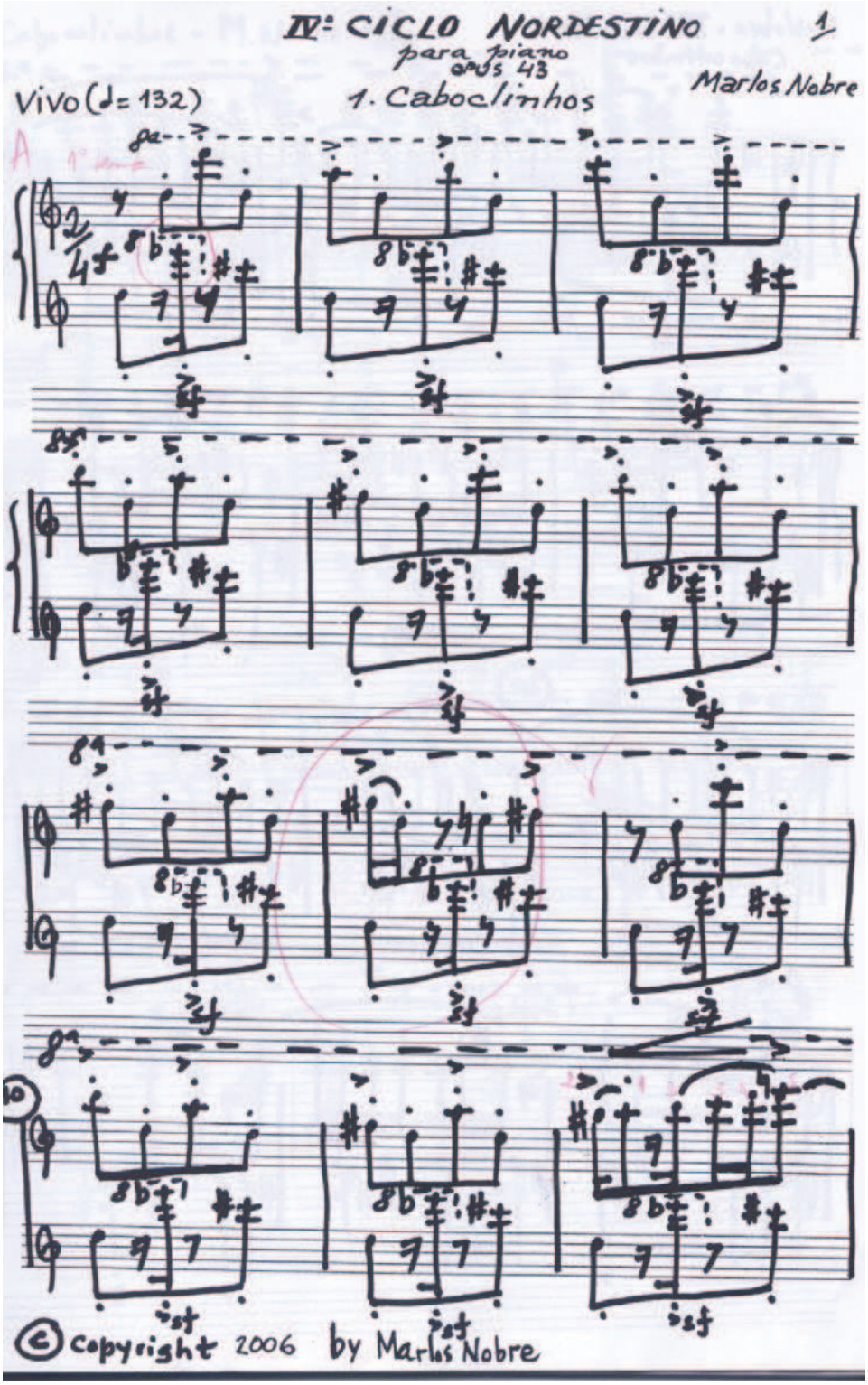
Toute tentative de classifier notre musique dans des cadres préétablis, révèle une tendance générale, assez commode, qui consiste à prendre appui sur des éléments isolés, caractéristiques de types spécifiques de répertoire qui, une fois enregistrés dans notre mémoire musicale, peuvent facilement être retrouvés. Nous recherchons des

similitudes, des formes et des formules connues, dans une attitude qui finit par inhiber notre perception de la pluralité des styles, des idées, des formes d'expression et de tout ce qui constitue la richesse de toute manifestation artistique[17].

La formation solide et éclectique de nos compositeurs, ajoutée à la salutaire ouverture à toute source d'inspiration, fait naître une riche diversité de discours sonores, exprimés et enregistrés à travers un langage et une notation soit traditionnelle soit novatrice. Sorte de réflexe de notre temps, de nouvelles possibilités sont explorées, qui parallèlement à une naturelle réinterprétation du passé, réorganisent les acquis antérieurs sans pour autant abandonner la tendance à l'innovation.

---

[17] Voir Zélia CHUEKE, « Music Never Heard Before: the fear of the unknown », *Musica Hodie* (Universidade Federal de Goías), vol. 2-3, 2003, p. 100-110.



Copie du manuscrit de la première page de *Caboclinhos* de Marlos Nobre[18]

[18] Avec l'aimable autorisation du compositeur.

Luiz Paulo SAMPAIO
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
sampaioluiz@hotmail.com

LE ROLE DU PIANO DANS LA VIE MUSICALE ET CULTURELLE DE RIO DE JANEIRO DEPUIS LA FIN DU XIXe SIECLE

Un grand nombre d'informations contenues dans cette communication est demeuré presque inconnu jusqu'à une date récente. Elles sont le produit de recherches de maîtrise ou de doctorat, soutenus ces dernières années, qui viennent éclairer plusieurs aspects importants relatifs à la création et à la vie musicale brésiliennes[1].

Le piano fut introduit à Rio il y a presque deux siècles et immédiatement accueilli avec enthousiasme. Selon l´écrivain Mario de Andrade, un des fondateurs de la musicologie brésilienne, les premiers pianos furent apportés au Brésil par le roi D. João VI pendant le séjour de la cour portugaise à Rio de Janeiro au début du XIXe siècle. Andrade, citant un chroniqueur de l´époque, remarque qu'en 1856, Rio était déjà devenue « la ville des pianos », et vers la fin du siècle plusieurs textes témoignent qu´on trouvait des pianos même dans les fermes à l´intérieur du pays, à des centaines de kilomètres des grandes villes[2].

Les premiers compositeurs d´œuvres pianistiques brésiliennes furent respectivement, un Autrichien et un Brésilien. Le premier, Sigismund Neukomm (1778-1858), disciple de Joseph Haydn et bon pianiste qui vécut à Rio entre 1816 et 1821, est l'auteur d´au moins deux œuvres pianistiques fondées sur la musique brésilienne : une fantaisie pour piano et flûte d´après une *modinha*, genre de chanson très populaire à l´époque, et un caprice pour piano solo d´après un *lundu* – genre musical d´origine africaine de la fin du XVIIIe siècle qui se développa sous la forme de chanson populaire et de danse, fort répandu au cours du XIXe siècle au Brésil et au Portugal. Le second compositeur, son aîné, le Brésilien José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), excellent organiste, auteur d´un méthode de piano[3], fut le plus important compositeur brésilien de cette époque.

---

[1] J´aimerais remercier particulièrement quelques collègues dont les textes, en grande partie inédits, m´ont particulièrement aidé dans ce travail : Marcelo Verzoni, Avelino Pereira et Manoel Corrêa do Lago.
[2] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Martins Editora, 1962.
[3] *Método de Piano* (1821)

Mais c´est seulement après 1850 que le piano joue un rôle décisif dans la vie musicale des deux centres culturels les plus importants du Brésil : Rio de Janeiro et São Paulo. L´arrivée à Rio, en 1855, de Sigismond Thalberg, célèbre pianiste et rival de Liszt, représente un moment significatif pour l´histoire du piano dans notre pays : ce fut le premier contact du public de cette ville avec un pianiste de renommée internationale. Pendant son séjour de six mois, il donna plusieurs concerts dans les deux grands théâtres et se présenta dans les salons, formant quelques disciples et laissant une forte impression dans les cercles musicaux et culturels du pays. Un second événement remarquable fut le séjour de quelques mois, en 1869 à Rio, du pianiste nord-américain Louis Moreau Gottschalk (1829-1869[4]). Personnalité flamboyante, Gottschalk était un vrai *showman*, vite devenu très populaire à Rio et à São Paulo. Il a réussit à rassembler plus de 650 musiciens dans un concert où il dirigeait du piano sa *Grande Fantasia triunfal sobre o hino brasileiro*[5]. Gottschalk fut un des premiers compositeurs à s´intéresser à la musique populaire afro-américaine ; il a sans doute influencé la jeune génération de compositeurs brésiliens en jouant dans les concerts ses compositions caractéristiques, comme la fantaisie pour piano intitulée *Dança de negros*[6], ainsi que de petites pièces comme *Ojos criollos*[7] et *Lembranças de Cuba*[8].

Il est intéressant d´observer que le Conservatoire de Musique, première institution officielle du genre au Brésil, existait déjà depuis 1841, et que pourtant la chaire de piano n'y fut créée qu'en 1871, deux ans après la mort de Gottschalk, preuve de l'importance croissante attribuée à l´enseignement de l´instrument.

Un autre aspect significatif en termes de diffusion concernant spécialement la musique pour piano sera le développement des imprimeries musicales au Brésil au XIXe siècle. Pendant toute la période coloniale, la couronne portugaise interdit l´établissement de typographies sur notre territoire. Ce fut seulement en 1808 que D. João VI fonda l´Imprimerie Royale à Rio, ouvrant ainsi la voie à l´établissement de cette activité dans le pays. Selon la *Enciclopédia da Música Brasileira* [9] (1998), le premier registre d´impression de musique à Rio date de 1824, donc deux ans après l´Indépendance, et apparaît sous forme de réclame dans un journal qui annonçait « Hino Imperial e Constitucional de Sua Majestade Imperial para piano e canto, recentemente impresso por MM. John Ferguson & Charles Crokaat. »[10] C´était en effet un hymne composé par l´Empereur Pedro I. Dans les années suivantes, un certain nombre d´imprimeries musicales furent fondées à Rio, la plus importante étant celle de Pierre Laforge, musicien français établi au centre ville en

---

[4] Décédé au Brésil.
[5] *Grande Fantaisie triomphale sur l´hymne brésilien.*
[6] *Danse de nègres.*
[7] Titre original en espagnol. Yeux Noirs.
[8] *Souvenir de Cuba*.
[9] Marco Anônio MARCONDES, *Enciclopédia da Música Brasileira*, São Paulo, Publifolha, 1998.
[10] « Hymne Impérial et Constitutionnel de Sa Majesté Impériale pour piano et chant, récemment imprimé par MM. John Ferguson & Charles Crokaat ».

1834, qui publiait avec régularité des petites pièces de compositeurs locaux ainsi que quelques airs d´opéra et des chansons. À partir de 1850, les successeurs commencèrent à publier également des collections de pièces légères pour chant et piano et pour piano solo, avec des titres suggestifs tels que « Delícias do jovem pianista », « Progressão da jovem pianista », « Buquê para os iniciantes », etc. Comme la plupart de ces imprimeries étaient aussi des magasins de pianos et d´autres instruments, les deux activités contribuèrent ensemble à la croissance rapide du marché musical. Toutefois, les maisons éditrices plus solides datent de la fin des années 1870, quand finalement l´impression de musique devint une activité industrielle et organisée, de plus en plus orientée vers la publication de musique brésilienne, surtout celle de danse et de caractère populaire.

Déjà à cette époque, en dépit de la grande influence du romantisme musical européen et des musiques de danse venues, elles aussi, d´Europe, on peut discerner le début d´un processus de mélange de ces musiques avec les genres musicaux établis au Brésil, qui finira par produire, au cours des dernières années du siècle, une identité musicale nettement brésilienne. L'on constate que ce processus a commencé par la musique de danse et de music-hall plutôt que par la musique savante, au moyen de la combinaison de différents rythmes, de la *polka* et de *la habanera* avec le *lundu* et la *modinha*, produisant des nouveaux genres comme le *maxixe* – considéré comme la première danse purement brésilienne, créée dans les cabarets du quartier bohème de Rio vers 1875 – et le *tango* brésilien, dont le développement fut bien différent du *tango* argentin. C´est seulement à la fin du siècle que les compositeurs de formation « classique » emploieront dans leurs œuvres des thèmes et des rythmes issus de la musique du peuple.

Les trois personnages les plus importants de la première génération de compositeurs de musique légère de danse et de divertissement sont Joaquim Antonio Callado Jr. (1848-1880), Francisca Gonzaga (1847-1935) et Ernesto Nazareth (1863-1934).

Joaquim Callado, qui portait le même prénom que son père, professeur de musique également en tête d'un groupe de musiciens, a reçu une éducation musicale quelque peu restreinte mais comprenant le piano, la flûte, la composition et la direction d´ensembles. Considéré comme un jeune prodige, il jouait de la flûte (son instrument préféré), à huit ans déjà, dans de petits orchestres et dans les salons de Rio, et écrivit des pièces brèves à l´âge de quinze ans. En 1871 il devint professeur de flûte au Conservatoire, et fut reconnu alors comme le meilleur flûtiste du pays. Son ensemble instrumental, connu sous le nom de « *Choro carioca* » ou « *Choro do Callado* » est devenu l´emblème d´un style musical sophistiqué, style cultivé avec passion à Rio depuis cette époque et jusqu´à nos jours : le *Choro*. Comme nous le verrons tout à l´heure, le mot *choro* est désormais polysémique désignant, soit une façon de faire de la musique, soit un groupe caractéristique de musiciens, ou encore un genre musical dont l´origine est quelque peu énigmatique.

Le deuxième personnage, Francisca Gonzaga, plus connue sous le sobriquet de « Chiquinha » Gonzaga, était la fille bâtarde d´un militaire de premier rang. Douée d´un beau talent musical, elle étudia le piano et, à l´âge de onze ans, composa sa première œuvre, une petite chanson de Noël. Comme le voulaient certaines habitudes de l´époque, elle se maria à 13 ans. Douée d'une personnalité forte et indépendant, elle quitta son mari avant ses 21 ans, causant un véritable scandale. Ayant rompu avec sa famille, cette excellente pianiste fut obligée de donner des leçons de piano pour subvenir à ses besoins, se faisant peu à peu connaître dans le milieu musical de Rio. Plus tard, grâce à son amitié avec Callado, elle commença à jouer du piano avec son ensemble dans les salons et les clubs locaux. En 1877, à l´âge de 30 ans, elle obtint son premier succès, une polka intitulée *Atraente* (*Attirante*, ou mieux, *Ravissante*).

Au début des années 1880, elle prit la décision de composer de la musique pour le théâtre, activité jusqu'alors interdite aux femmes. Après avoir surmonté une certaine résistance, elle réussit à composer une opérette, mise en scène au Théâtre Impérial en 1885. Au terme cette étape, elle devint le plus célèbre compositeur de théâtre de son temps, écrivant de la musique pour toutes sortes de spectacles : music-hall, zarzuelas, comédies, burlesques, etc. Mais le gros de son œuvre est dédié au piano, pour lequel elle a laissé près de 280 pièces pour piano solo, ainsi que pour chant et piano, embrassant de nombreux genres musicaux – traditionnels, tels que gavottes, mazurkas, barcarolles, valses, nocturnes, polkas, fados, modinhas, auxquels elle donnait une saveur typiquement brésilienne – mais également dans d´autres styles latinos-américains : le *tango* brésilien, la *habanera*, le *maxixe*, la *samba*, la *marcha carnavalesque*, genres nouveaux que son talent fit évoluer. Femme indépendante, à la personnalité énergique, Chiquinha Gonzaga, féministe avant la lettre, abolitionniste engagée et fondatrice de la Société Brésilienne des droits d´auteur, joua un rôle décisif dans le renouvellement de la musique et de la société au Brésil.

Notre troisième personnage possédait une personnalité bien différente, mais était, lui aussi, un musicien exceptionnel dont influence fut encore plus profonde que celle de sa contemporaine. Ernesto Nazareth, fils d´un fonctionnaire de la douane, est né dans un milieu bourgeois. Il reçut ses premières leçons de piano de sa mère, qui était pianiste, mais disparut quand il avait dix ans. En dépit de l´opposition de son père, il continua d'étudier l´instrument, recevant de façon intermittente les conseils d´un professeur. En effet, sa formation pianistique fut donc plutôt autodidacte, ce qui lui permit d'aborder l´instrument de manière originale, sans pourtant l´empêcher de devenir un excellent pianiste. Son premier récital eut lieu en 1880, au Club Mozart de Rio, alors qu'il avait presque 17 ans. Le succès de cette prestation nourrit le rêve de Nazareth d´aller étudier en Europe pour devenir un concertiste virtuose, mais sa famille n´avait pas les moyens nécessaires. Grand admirateur de la musique européenne de concert et ayant choisi Chopin comme

modèle sa vie durant, il se sentait en position d'infériorité devant ses contemporains musiciens qui avaient réussi à étudier en Europe. Comme nous l'explique Verzoni[11], cette intimité avec la musique savante a produit un style hybride, très proche d´une « musique de concert », raison pour laquelle on trouve aujourd´hui plusieurs de ses polkas, valses et tangos dans le répertoire des musiciens de formation académique. Cependant, la situation était bien différente de son vivant. Bien que considéré comme un excellent pianiste et un compositeur de grand renom – admiré par d´autres artistes importants comme Alberto Nepomuceno, Darius Milhaud et Villa-Lobos (qui lui a dédié la première œuvre de la grande série des *Choros*) ainsi que par des pianistes comme Arthur Rubinstein et Miecyslaw Horzowski – sa musique n´était pas jugée digne de faire partie du programme des écoles de musique. En 1922, certains académiciens eurent ainsi une réaction violente lorsque le pianiste et compositeur Luciano Gallet, alors directeur de l´Institut National de Musique, organisa une présentation de pièces brèves écrites par trente compositeurs brésiliens, dont la seconde partie était dédiée à Nazareth qui y joua lui-même trois de ses plus célèbres tangos. Le préjugé survivra plusieurs années après la mort du compositeur, pour commencer à disparaître, finalement, vers la fin des années 1960. Le catalogue publié par la Bibliothèque nationale lors de la célébration du Centenaire de Nazareth en 1963 montre qu'il a laissé une collection admirable d'œuvres pour piano, constituée de plus de 200 compositions dont presque la moitié est représentée par les *tangos* brésiliens, genre qu´il a pratiquement créé et certainement mis en vogue[12]. Quant aux valses, où l´influence de Chopin est plus évidente, elles occupent la deuxième position avec 41 titres, alors que la troisième place de la liste appartient à ses 28 *polkas*. De plus, on y trouve des *marchas*, *sambas*, *fox-trot*, chansons, quadrilles, *choros* et d´autres genres en vogue à l'époque.

Il convient de faire ici une petite digression pour parler du *choro*. Ce terme apparut à Rio dans les années 1880 pour désigner de petits groupes de musiciens amateurs, en général composés de modestes employés de la Poste et des Chemins de Fer. Comme ce mot vient du verbe *chorar* (pleurer, en portugais), certains musicologues pensent que le substantif provient du caractère mélancolique, voire plaintif, de la musique produite par ces groupes, l´œuvre de Joaquim Callado étant étroitement associée à la genèse de ce répertoire. Les instruments utilisés par les groupes originels étaient des guitares, des flûtes et le *cavaquinho* (petite guitare à quatre cordes d´origine portugaise à la sonorité quelque peu semblable à celle de la mandoline). Peu à peu, dans les décennies suivantes, d´autres instruments vinrent s´ajouter à ce groupe pionnier, comme les *calrientes*, trompettes, trombones, saxophones, et même le piano pour les présentations dans les salons et dans les clubs. Le répertoire était constitué de polkas, de valses et d´autres musiques

[11] Marcelo VERZONI, *Os primórdios do "Choro" no Rio de Janeiro*, Thèse, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000, p. 67.
[12] *Ibid.,* p. 77.

importées, lesquelles, grâce au caractère improvisé des exécutions, finirent par acquérir une qualité propre, typiquement brésilienne, engendrant des genres locaux qui, au début du XXe siècle, devaient recevoir le nom générique de *Choro.* Cette désignation est devenue si populaire que même les *tangos* de Nazareth et les *polkas* de Chiquinha Gonzaga, depuis les années 1920, furent publiés comme *choros*. Selon Verzoni[13], cela semble être plutôt le résultat d'une stratégie de la part des éditeurs de musique, et ne doit pas forcément être le signe de métamorphoses stylistiques importantes. L´attitude des éditeurs révèle néanmoins l´existence d'un marché important de partitions de piano, signe de la popularité de l´instrument et du grand nombre de pianistes amateurs, situation qui amena Mario de Andrade à employer le néologisme « *pianolatria* » pour définir la culture musicale brésilienne et l'importance de son intérêt pour le piano.

Dans ce même texte[14], cet auteur rappelle la définition notée par Villa-Lobos sur la première page du manuscrit de son *Choros n° 9* pour orchestre, composé en 1929 :

> « *Choros* – expression populaire qui définit les musiques (*tocatas*) typiques des petits ensembles de chanteurs rustiques, de solistes ou d´instruments, exécutées, généralement, à l'air libre. C´est le titre trouvé pour qualifier une nouvelle forme de composition musicale où se trouvent synthétisées plusieurs types de musique indigène brésilienne primitive, civilisée ou populaire, ayant comme éléments principaux le rythme et n'importe quelles mélodies [...]. Les procédés harmoniques contrapuntiques sont presque une stylisation de l´original lui- même... »[15]

Évidemment, Villa-Lobos fait ici référence à la monumentale série des quatorze pièces pour différents effectifs instrumentaux, dans lesquelles il a réussi à forger une forme unique et personnelle du *choro*. Cependant, du point de vue musicologique, le *choro* est un genre de musique urbaine, à la structure contrapuntique assez sophistiquée, né à Rio et toujours très vivant de nos jours.

Pour en revenir au piano, notre sujet, nous constatons que les années 1860 marquent aussi la naissance de deux autres compositeurs fondateurs d´une école nationaliste dans le domaine de la musique de concert : Alberto Nepomuceno (1864-1920) et Alexandre Levy (1864-1892). Utilisant certains aspects rythmiques et mélodiques des musiques populaires de leur temps et même des citations de thèmes et rythmes de certaines chansons folkloriques, ils ont laissé un répertoire symphonique et pianistique typiquement national, à coté d´œuvres calquées sur les modèles européens. Levy, bon pianiste et jeune prodige, a laissé, dans sa courte vie

---

[13] Marcelo VERZONI, *op. cit*., p. 126.
[14] *Ibid*., p. 128.
[15] Traduction de l'auteur.

(il est mort avant ses 28 ans), une œuvre assez abondante et variée qui comprend plusieurs pièces pour piano dont la plus célèbre a pour titre *Tango brasileiro* (1890).

Quant à Nepomuceno, il est considéré comme un des musiciens les plus importants de son époque. Pianiste de formation, il devient compositeur, chef d´orchestre et organiste, après avoir étudié en Europe pendant sept ans, d´abord en Italie, puis en Allemagne et en France. À son retour au Brésil, il s'affirme le défenseur passionné et important de la musique nationale, prenant position en faveur d´une école musicale essentiellement brésilienne. Une partie importante de son œuvre est dédiée au piano où figurent, à côté de pièces de la tradition romantique européenne, d´autres morceaux au caractère nettement brésilien.

Dans son livre sur Nepomuceno et son époque, Avelino Pereira mène une étude historique sur l´interaction entre le compositeur et la culture musicale de son temps. Comme directeur de l´Institut National de Musique, le plus important conservatoire du pays, Nepomuceno, qui occupa le poste deux fois, la seconde fois pendant dix ans, se trouva au centre de plusieurs polémiques concernant la rénovation de l´enseignement musical et l'accroissement du nombre des professeurs, se trouvant souvent pris entre deux feux : l´ingérence de la politique dans l´administration de l´institution, comme la querelle entre le courant nationaliste et l´influence traditionnelle de la musique européenne, en général, soutenue par la presse conservatrice.

Un témoin important de la situation musicale dans le Rio de cette époque fut Darius Milhaud, arrivé au Brésil au début du mois de février 1917, quelques jours avant le carnaval. La correspondance et les écrits de ce compositeur, ainsi que les nombreux textes concernant son séjour au Brésil et ses rapports avec la musique ou les musiciens brésiliens, représentent une source importante pour l´étude de la vie musicale à Rio en ce temps. Parmi ces textes, se détachent deux études pionnières qui mettent en évidence de façon très nette quelques aspects peu connus de l´expérience brésilienne du compositeur : le texte du pianiste et musicologue Aloysio de Alencar Pinto, publié dans le programme de la présentation du ballet *Le Boeuf sur le Toit* à l'Opéra de Rio (*Theatro Municipal*) en décembre 1980, et la thèse de doctorat de mon collègue Manoel Corrêa do Lago[16].

Le texte de Pinto analyse l´utilisation par Milhaud d´environ vingt-cinq thèmes de musique populaire dans la composition du *Bœuf*, dont plusieurs proviennent du Carnaval de 1917[17].

D´autre part, la thèse de Corrêa do Lago analyse des documents et une correspondance inédits pour mieux éclairer les rapports de Milhaud avec les interprètes et les compositeurs, de musique populaire tout autant que savante,

---

[16] Manoel Antonio CORRÊA DO LAGO, *O Circulo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical do Rio Janeiro antes da Semana*, Rio de Janeiro, Thèse, UNIRIO, 2005.

[17] Cette recherche a été élargie par Corrêa do Lago et publiée dans la *Latin American Music Review*. *Cf.* M. A. Corrêa do Lago, « Brazilian Sources in Milhaud´s *Le boeuf sur le toit :* a discussion and a musical analysis », *Latin American Music Review*, 23, 2002, p. 1-59.

pendant et après son séjour au Brésil. Dans son texte, Corrêa do Lago nous transmet quelques observations de Milhaud qui précisent bien ce qui l´a frappé musicalement à Rio:

> « [...en arrivant au Brésil…] j´était intrigué et fasciné par les rythmes de cette musique populaire […]. Donc, j'ai acheté une quantité de maxixes et de tangos et essayé de les jouer avec les rythmes syncopés qui passent d´une main à l'autre. À la fin, mes efforts ont été récompensés et j'ai réussi tant à jouer qu'à analyser ce petit rien typiquement brésilien. »[18]

et encore :

> « il serait souhaitable que les musiciens brésiliens comprissent l´importance des compositeurs de *tangos*, *maxixes*, *sambas* et *cateretês* comme Tupinambá[19] et le génial Nazareth. La richesse rythmique, la fantaisie indéfiniment renouvelée, la verve, l´entrain, l´invention mélodique d´une imagination prodigieuse, qui se trouvent dans chaque œuvre de ces deux maîtres, font de ces derniers la gloire et le joyau de l´Art brésilien. » [20]

Pendant les années suivantes et jusqu'à nos jours, la créativité des compositeurs-pianistes de musique populaire brésilienne, comme Eduardo Souto, Sinhô, Ary Barroso, Carolina de Meneses, Antônio Carlos Jobim (Tom), Sérgio Mendes, Luiz Eça et Wagner Tiso – pour n'en citer que quelques-uns – a conféré à cette musique une dimension internationale due à sa beauté, à son élégance et à sa vitalité. D´autre part, la majorité des compositeurs les plus représentatifs de la musique de concert, comme Nepomuceno, ont accordé au piano une partie importante de leur production et ont bien suivi le conseil de Milhaud, puisant dans la musique populaire et folklorique, cette source presque inépuisable, l´inspiration mélodique et rythmique qui caractérise si vigoureusement l´école nationaliste brésilienne.

J´espère que cette brève narration vous a donné une idée du développement de la culture musicale brésilienne – et surtout de celle de Rio – ainsi que de quelques-uns de ses aspects particuliers, comme le mélange historique entre le savant et le populaire, ou l´originalité provenant de ce mélange ethnique et culturel qui caractérise notre pays. En outre, j´espère vous avoir convaincu du rôle joué dans ce développement par le piano, dès la première moitié du XIXe siècle, rôle décisif qu'il a plus tard partagé avec les guitares de différents types, et aussi avec la flûte.

---

[18] Darius MILHAUD, *Ma Vie Heureuse*, Paris, Belfond ; trad. anglaise par Donald Evans, George Hall, and Christopher Palmer, 1995, p. 70-71, citée par Corrêa do Lago, *op. cit.*

[19] Marcelo TUPINAMBÁ, compositeur (1889-1953) [N.D.E.].

[20] Darius MILHAUD, « Brésil », *La revue musicale*, 1er novembre 1920, p. 60-61, cité par Corrêa do Lago, *op. cit.*

Ana Paula da Matta Machado AVVAD
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
paulamtt@globo.com

LES TENDANCES NÉO-ROMANTIQUES DANS LA MUSIQUE BRESILIENNE CONTEMPORAINE POUR PIANO

La musique brésilienne contemporaine offre plusieurs formes de manifestation artistique. Les compositeurs d'aujourd'hui ne se limitent pas à un seul langage et suivent différentes tendances esthétiques. Il est difficile de classer cette production à cause de la grande liberté de choix et de style qui leur permet d'adopter plusieurs tendances.

Après avoir interviewé quelques compositeurs, j'ai noté leur difficulté à définir une approche esthétique personnelle. Ils peuvent utiliser différents langages tout au long de leur carrière. Ils peuvent ainsi travailler dans le champ des musiques dodécaphonique, atonale, tonale, modale, électroacoustique, etc.

Dans cette véritable mosaïque musicale, est-il possible de discerner une tendance romantique ? Il faut d'abord préciser en quel sens est utilisé le terme romantisme. Si le romantisme est entendu comme le mouvement intellectuel, artistique et esthétique dominant l'Europe du XIXe siècle, il sera très difficile de découvrir une manifestation artistique qui en possède les caractéristiques. Le compositeur Paulo Costa Lima plaisante, par exemple, en disant que « qualifier une musique de "romantique" serait une grave accusation à mon époque. »[1] Pourtant, si l'on considère le romantisme comme un état d'esprit, ou, en un sens plus large, comme une réinvention poétique dans la musique, il est possible d'en trouver plusieurs exemples dans les œuvres contemporaines. Cette façon de voir le romantisme a déjà été formulée par plusieurs écrivains et philosophes. Dans ses « Appréciations »[2], le critique et écrivain anglais Walter Pater (1839-1894) définit le romantisme comme la manifestation du simple intérêt pour des éléments nouveaux qui peuvent provoquer un effet artistique. L'écrivain français Stendhal (1783-1842) souligne que tout art digne de ce nom a été romantique à son époque.

Le compositeur João Guilherme Ripper est en accord avec cette réflexion :

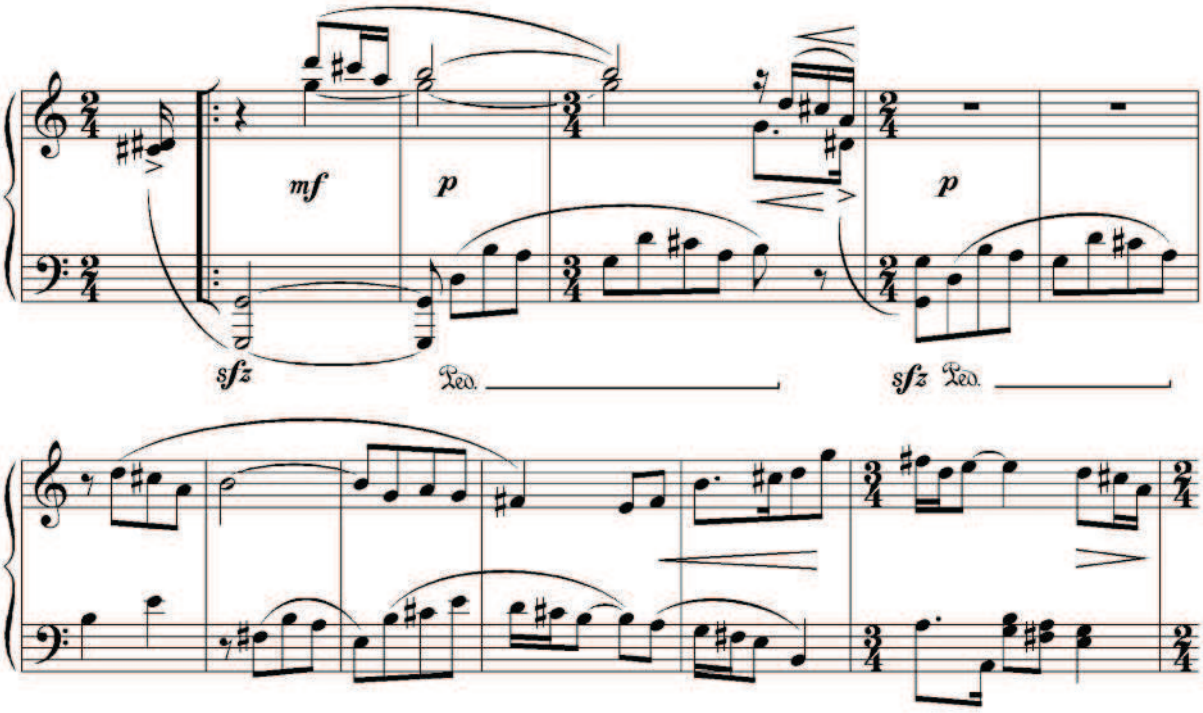
> « Le romantisme dans la musique brésilienne contemporaine est un sujet très complexe, parce qu'il peut se mêler avec l'idée d'expressivité. On trouve cet héritage romantique dans mes œuvres, et des compositeurs comme Ronaldo Miranda, Ernani Aguiar et quelques autres, si on fait une liaison entre le romantisme et la musique tonale. Ma *Sonata para piano* est, sans aucun doute, l'œuvre la plus romantique de mon répertoire. Si on pense le romantisme comme

---

[1] Paulo Costa LIMA, e-mail du 7 novembre, 2007.
[2] Voir Daniel Gregory MASON, *The Romantic Composers*, Westport, Greenwood Press, Publishers, 1970, p. 4.

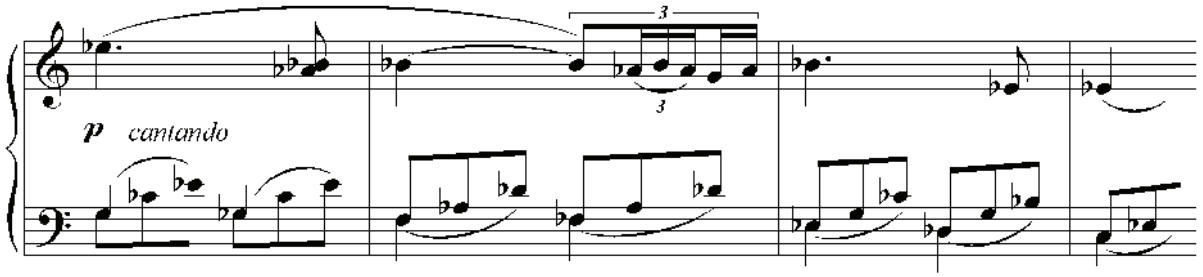
synonyme d'expressivité, d'autres langages peuvent être abordés dans une esthétique propre à chacun. » [3]

La *Sonata para piano* a été composée en 1994 ; écrite dans la tonalité de *sol*, elle obéit à la forme classique. Le compositeur dit qu'il a été influencé par la *Sonate op. 1* d'Alban Berg. Le premier thème est constitué d'un motif mélodique, présenté avec des rythmes variés (Exemple 1). Il sera bien exploité dans le développement, tout en revenant dans la coda finale.



Exemple 1 : J.G. Ripper, *Sonata para piano,* mes. 1-11

Le deuxième thème offre une belle ligne mélodique, accompagnée par des arpèges à la main gauche. Dans l'exposition, il apparaît dans la tonalité de *mi* bémol, alors qu'à la réexposition, il sera répété dans la tonalité principale de *sol* (Exemple 2).



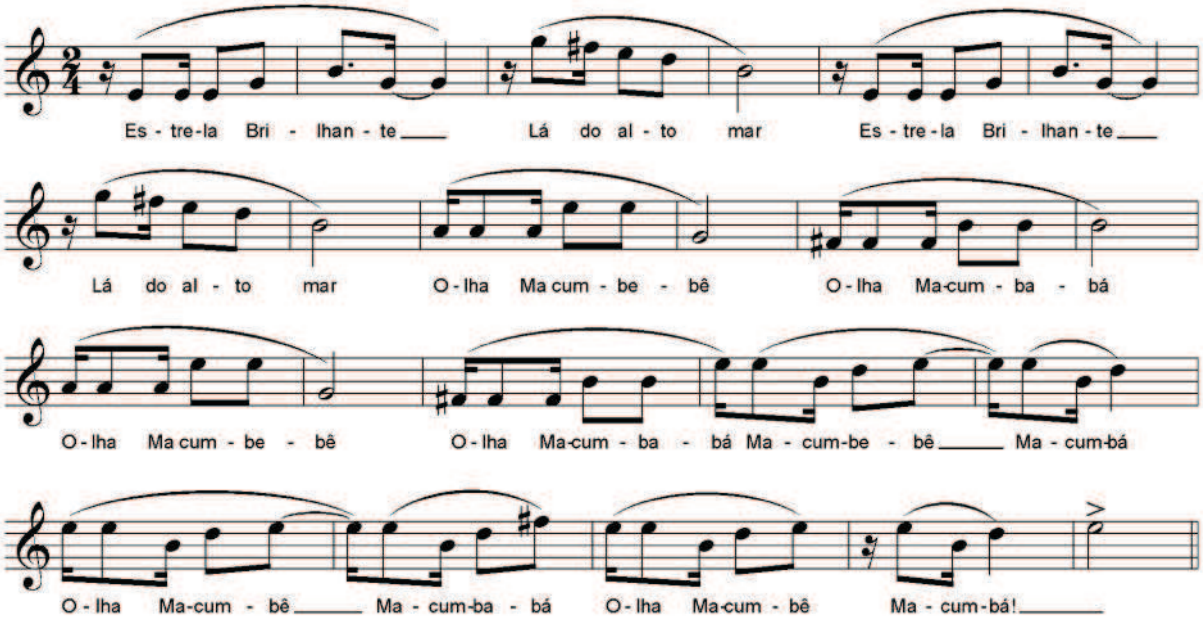
Exemple 2 : J. G. Ripper, *Sonata para piano,* mes. 69-71

[3] João Guilherme RIPPER, e-mail du 27 février, 2007.

Le compositeur Ronaldo Miranda est considéré comme l'un des compositeurs romantiques de sa génération. Il écrit à propos de son œuvre :

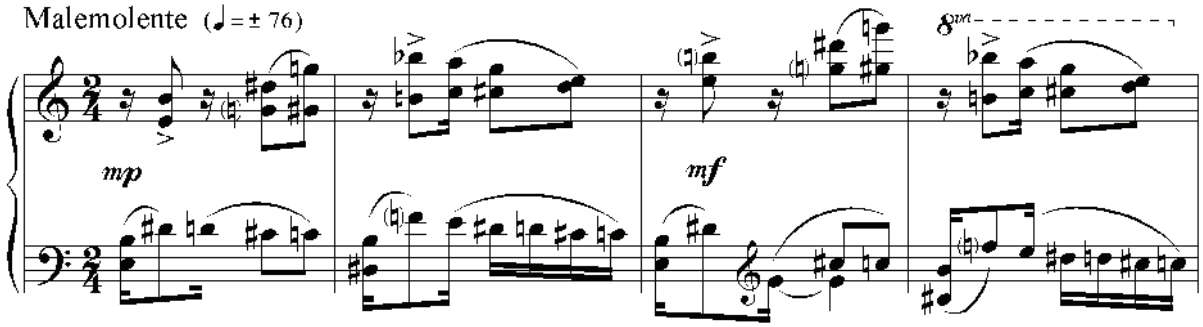
> « J'ai commencé à composer librement, de façon très traditionnelle. En 1977, a débuté une phase d'atonalisme qui s'est étendue jusqu'en 1984. Il y a des œuvres que je considère comme très importantes, telles que *Trajetória* (pour soprano et ensemble de chambre), le trio pour flûtes *Oriens III, Prólogo, Discurso e Reflexão* (pour piano solo), *Toccata* (pour piano solo), *Recitativo, Variações e Fuga* (violon et piano), et le *Concerto para piano e orquestra*, *Imagens* (pour clarinette et percussion), ainsi que *Lúdica I* (pour clarinette solo). À partir de 1984, commence une phase que j'appelle néo-tonale, qui peut être considérée comme néo-romantique. Cette période est caractérisée par une expressivité mélodique-harmonique. La première pièce est la *Fantasia para saxophone e piano* de 1984, dédiée à Clara Sverner et Paulo Moura, suivie de plusieurs autres comme le *Concertino para Piano e Orquestra de cordas* (1986), *Estrela Brilhante* pour piano (1984), celle-ci est peut-être l'œuvre la plus représentative en ce qui concerne les caractéristiques néo-romantiques avec les *Variations sérieuses* sur un thème d'Anacleto de Medeiros (composées en 1992) et la sonate pour guitare intitulée *Appassionata*, composée en 1984, mais créée seulement en 1996 par Fábio Zanon. À partir de 1997, avec le trio *Alternâncias*, j'ai commencé une nouvelle phase, dans laquelle je mélange des procédés d'atonalisme, de néo-tonalisme et de néo-romantisme. Cette période s'étend jusqu'à aujourd'hui et la *Sinfonia 2000*, le *Noneto* pour instruments à vent et mon quatuor à cordes *Texturas* (2007) en sont les œuvres les plus importantes. » [4]

Estrela Brilhante, pour piano[5], a été composée en 1984 ; le compositeur la considère comme l'œuvre la plus représentative de sa phase néo-romantique. Elle a pour sous-titre *Paráfrase sobre um tema popular brasileiro* et utilise une mélodie très connue du folklore *brésilien* de même nom (Exemple 3). La pièce recèle aussi beaucoup d'éléments rythmiques de la musique populaire (Exemple 4).



Exemple 3 : *Estrela Brilhante*, mélodie du folklore brésilien

[4] Miranda, Ronaldo, e-mail du 15 janvier, 2008.
[5] *Etoile Brillante.*



Exemple 4 : R. Miranda, *Estrela Brilhante*, mes. 1-4

Dans une interview accordée à Tom Moore[6] en 2004, Ronaldo Miranda dit, à propos de sa formation musicale :

> « J'ai reçu une éducation musicale très traditionnelle et rigide parce que l'école de musique suivait le modèle du Conservatoire de Paris, puisque les grands compositeurs brésiliens ont étudié en Europe au XIXe – Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, José Siqueira. Quand je suis entré à l'école de musique, José Siqueira était professeur de composition. Il a étudié avec Massenet au Conservatoire de Paris. L'école de musique était très européenne dans sa façon d'enseigner la musique. À cause de cela, j'ai eu une forte base technique avec l'étude du contrepoint et de la fugue, mais [le] contexte de la musique contemporaine m'a beaucoup manqué. Ainsi, il m'a été très difficile de m'habituer au langage contemporain, et tout ce que j'écrivais au début avait cette sonorité démodée, puisque c'était ma référence. Quand j'ai commencé à composer, j'avais un problème d'identité musicale. »

De cette façon, le compositeur justifie l'influence européenne et l'accent romantique dans son répertoire, surtout dans les premières œuvres. La *Suite n° 3* pour piano, de 1973, révèle quelques traces de Ravel, avec son harmonie modale. Le *Concertino para piano e orquestra de cordas*, de 1986, est conçu en deux mouvements et suit la forme classique traditionnelle. Sur l'opéra *Don Casmurro* (1992), sur un livret d'Orlando Codá fondé sur le roman homonyme du grand écrivain Machado de Assis, le critique Zito Batista Filho a écrit :

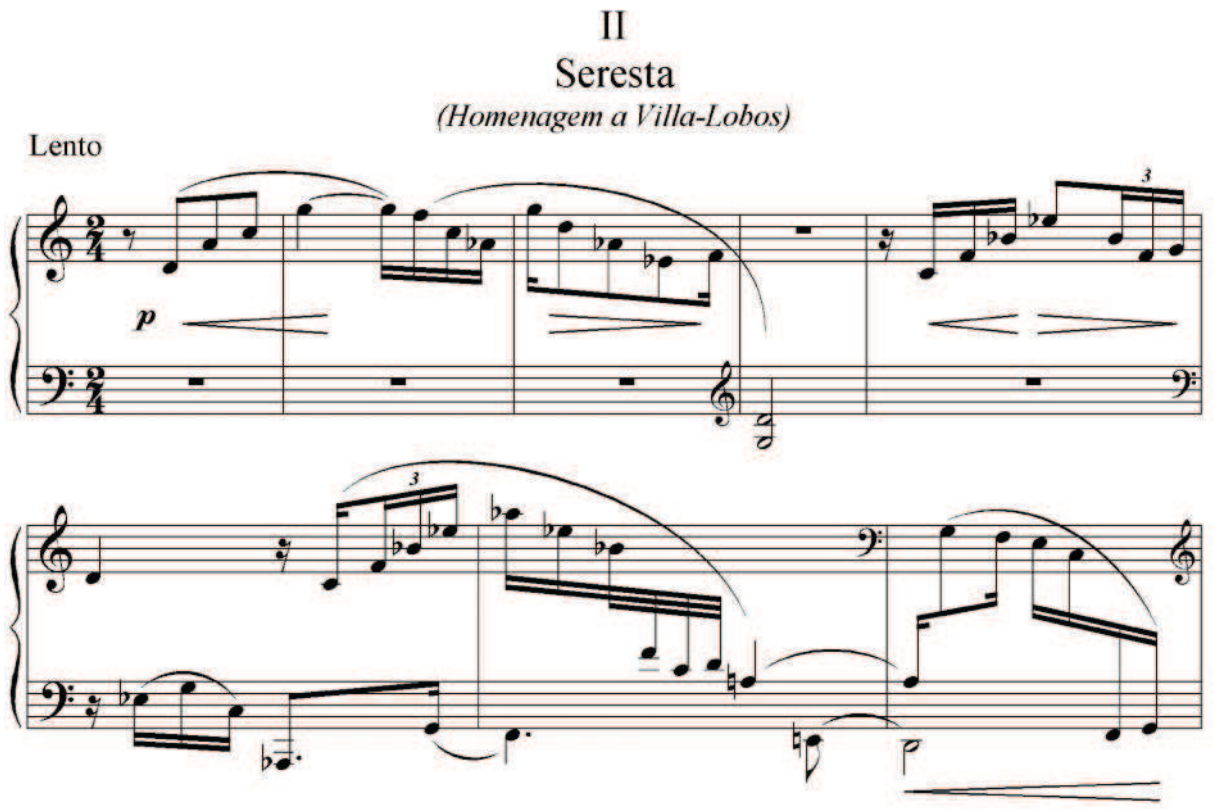
> « la musique de Ronaldo Miranda – primé pour ses œuvres pour piano et musique de chambre – présente les influences attendues et souhaitées de l'art italien, français et allemand. Elle grandit en expression d'acte en acte. Un texte de Machado de Assis ne pourrait être chanté dans une autre langue. Et l'attention portée à ce travail montre combien compositeur et librettiste se respectent mutuellement et sont enchantés par le langage incomparable de l'écrivain [...]. » [7]

Le compositeur Edino Krieger pense que les influences romantiques dans la musique brésilienne contemporaine puisent leur origine dans le mouvement nationaliste musical, lequel a dominé la vie culturelle du pays pendant les premières décennies du XXe siècle et a connu en Heitor Villa-Lobos (1887-1959) son plus important compositeur. Le nationalisme musical brésilien est caractérisé par une recherche d'éléments musicaux reflétant une identité

---

[6] Tom MOORE, dans *Revista Música Brasileira de A à Z*, mai, 2004.
[7] Zito BAPTISTA FILHO*,* Journal *O Globo,* Rio de Janeiro, 27décembre, 1992.

nationale, tout en niant les influences européennes. Les danses africaines et le folklore régional eurent beaucoup d'importance dans les compositions, qui sont remplies de ces éléments pour forger une musique authentiquement brésilienne. Le mouvement nationaliste brésilien est lui-même le fruit du romantisme qui a dominé l'Europe à la fin du XIXe siècle. À partir de cette influence, le compositeur Edino Krieger considère que toutes ses œuvres des années 50 et 60 revêtent une caractéristique de ce style. Selon le compositeur, l'expressivité de son œuvre se rapproche plutôt retenue, comme celle de Johannes Brahms ou Serge Prokofiev. Krieger cite ses deux sonates pour piano comme œuvres néo-romantiques. Elles ont la forme classique bithématique, l'harmonie tonale-modale et recourent à des éléments musicaux brésiliens. Il fait une relecture du romantisme. Le second mouvement de la première sonate pour piano a pour titre « Seresta » et le compositeur y rend hommage à Villa-Lobos (Exemple 5).



Exemple 5 : E. Krieger, *Sonata n° 1*, 2e mouvement, mes. 1-8

Élève de Koellreuter, Krieger a utilisé le sérialisme dans quelques œuvres de jeunesse. Après sa phase nationaliste, il a composé de façon éclectique, en employant librement divers procédés de composition. De 1994 à nos jours, il a adopté un langage néo-classique.

La professeure et musicologue Salomea Gandelman[8] est considérée comme une spécialiste du compositeur Almeida Prado. Celui-ci essaie de diviser sa production musicale en périodes, dans lesquelles son activité artistique peut être classée en sept phases :

[8] Salomea GANDELMAN, interview relative au compositeur Almeida Prado, 20 décembre, 2007.

1 - la première, juvénile, de 1952 à 1960 - œuvres sans structure élaborée ;
2 - de 1960 à 1965 - influence de Camargo Guarnieri et de l'esthétique de Mário de Andrade ;
3 – période d'autodidactisme, de 1965 à 1969 - sous l'influence esthétique du mouvement Música Nova et de Gilberto Mendes, en utilisant l'atonalisme sériel ;
4 – années post-tonales, de 1969 à 1973, avec Nadia Boulanger, Olivier Messiaen, Annette Dieudonné et d'autres musiciens français ; usage de la musique électro-acoustique. Pendant ces quatre ans, il a effectué un apprentissage profond, sur une base de type universaliste.
5 - Période écologique et astronomique, de 1973 à 1983 - pendant laquelle il écrit les six premiers volumes de ses *Cartes célestes pour piano* qu'il considère comme l'œuvre majeure de sa carrière.
6 - Post-modernisme, de 1983 à 1993 - qui exprime l'esprit des collages, citations et relectures des formes romantiques, comme les nocturnes, ballades, préludes.
7 - Synthèse, de 1993 jusqu'à nos jours - totale liberté d'expression, le compositeur ne suit pas un langage unique.

Les principaux thèmes traités par le compositeur sont : la mystique de l'inspiration spirituelle fondée sur les rites judéo-chrétiens, l'écologie, l'astrologie (qui a inspiré la série des *Cartes célestes*, fondée sur la carte céleste de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão), les religions afro-brésiliennes, des thématiques avec totale liberté dans le traitement du langage musical.

Dans la phase considérée comme post-moderne, de 1983 à 1993, Almeida Prado propose une relecture des formes expressives du romantisme (préludes, ballades et nocturnes), ainsi que des pièces brèves réunies en albums, dans lesquelles il recourt à des citations et à des thèmes de l'univers romantique.

Étant pianiste, le compositeur se dit passionné par l'instrument et très influencé par Chopin et Villa-Lobos. Dans une interview à Hideraldo Grosso, en 1997, Almeida Prado dit : « J'aime le piano, je pense le piano comme Chopin, et je vais orchestrer comme un grand piano, avec toutes ses résonances. »[9]

Comme Chopin, Almeida Prado a aussi écrit *24 Prelúdios*, en obéissant à l'ordre tonal du compositeur polonais. Les préludes sont en deux volumes ; le premier a été composé en 1989, et le second en 1991 et 1992.10

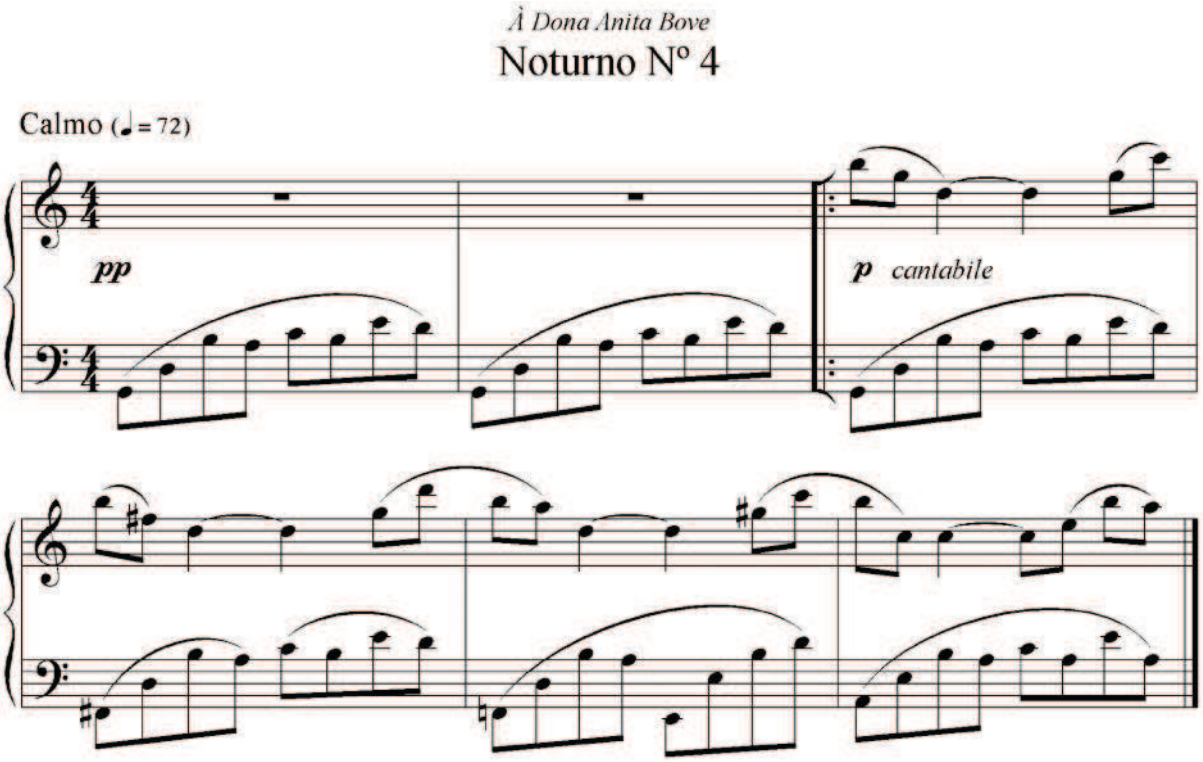
Les quatorze nocturnes ont été écrits entre les années 1985 et 1991 et sont fortement influencés par Field et Chopin. Le *Noturno n° 4* a une forme binaire, avec une introduction et coda où domine la tonalité de *sol* majeur. La ligne mélodique présente un caractère lyrique avec un accent populaire, accompagnée par la main gauche en arpèges au mouvement continu (Exemple 6)[11].

---

[9] Cité par Junia Canton ROCHA, « Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de *Poesilúdios* para piano solo, *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* (Belo Horizonte*),* n° 11, 2005, p. 130.

[10] Hideraldo GROSSO, *Os Prelúdios para Piano de Almeida Prado: Fundamentos para Uma Interpretação*, Dissertação Mestrado em Música, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997, 247 p.

[11] Ana Cláudia de ASSIS, *O Timbre de Ilhas e Savanas de Almeida Prado. Uma Contribuição às Práticas Interpretativas*, Dissertação de Mestrado em Técnicas Interpretativas da Música Brasileira, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997, 179 p.



Exemple 6 : Almeida Prado. *Noturno* nº 4, mes. 1- 6

D'autres compositions importantes de la phase post-moderne sont les seize *Poesilúdios* composés entre 1983 et 1985[12]. Le terme *poesiludio* a été créé par le compositeur et, d'après lui, cette œuvre correspond à un microcosme de sa production pianistique[13]; les 55 *Moments*, courts préludes écrits comme des flashes sonores, les pièces *Lavaamericas*, *Sonates 3* et *4* pour piano et *Kinderzenen*, toutes composées en 1984, *O Rosário de Medjugorgie*, œuvre mystique de 1987 et la *Fantasia*, de 1990.

Le compositeur, professeur et chef d'orchestre Ricardo Tacuchian, dans une interview à l'Université de Rio de Janeiro (Unirio), le 6 décembre 2007, a donné une classification très détaillée qu'il utilise dans ses cours à propos des tendances actuelles de la musique brésilienne contemporaine.

> « Toute sorte de classification d'un mouvement musical présente des ambiguïtés. À cause de cela, elle doit toujours être insérée dans un certain contexte. La classification doit être utilisée comme une stratégie de communication et interprétée en fonction du sens qu'elle a dans ce contexte. »

---

[12] Adriana Lopes da Cunha MOREIRA, *A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado: Análise Musical*, Dissertação de Mestrado em Música, UNICAMP, Campinas, 2002, 411 p

[13] Junia Canton ROCHA, *Decisões Técnico-Musicais e Interpretativas no Segundo Caderno de Poesilúdios Para Piano de Almeida Prado*, Dissertação Mestrado em Performance Musical, UFMG, Belo Horizonte, 2004, 125 p.

Tacuchian analyse la période de 1980 à 2007, dans laquelle il signale trois groupes principaux, qui ne comprennent pas la musique électroacoustique, puisque celle-ci constituait à elle seule un quatrième groupe.

Le premier groupe comprend les compositeurs néo-classiques. Ils travaillent avec des éléments liés à la tradition, en essayant de les moderniser. Ce serait une actualisation de la tradition. Le concept de tradition utilisé par Tacuchian est associé à n'importe quelle esthétique, en incluant des compositeurs de différentes périodes esthétiques ; selon lui, Beethoven aussi bien que Villa-Lobos représentent une tradition. Dans ce groupe, apparaissent trois subdivisions.

La première est représentée par des compositeurs qui se servent d'éléments soit subjectifs, possédant une expressivité et un mélodisme exacerbé, soit déjà fort utilisés ou popularisés. Ils sont appelés néo-romantiques. Malgré l'utilisation des éléments liés au passé, la production artistique de ces compositeurs ne peut pas être considérée comme dénuée de qualité artistique. Parmi les compositeurs brésiliens néo-romantiques, il cite Ronaldo Miranda, João Guilherme Ripper, Amaral Vieira et Villani-Cortes.

La deuxième est représentée par des compositeurs qui utilisent des éléments typiques du mouvement nationaliste, surtout le rythme et les danses qui ont été très exploités pendant la première moitié du XXe siècle, comme le *maracatu,* le *frevo,* le *maxixe* ou le tango brésilien. Ils sont appelés néo-nationalistes, tels Ernani Aguiar, Marlos Nobre et Guerra Peixe.

Les compositeurs qui utilisent plusieurs éléments appartiennent à la troisième subdivision ; on distingue les éclectiques : ils travaillent sur les formes classiques — comme la symphonie ou sonate, mais en employant des procédés de création tout à fait personnels. Le compositeur David Korenchendler peut être considéré comme un des représentants de cette catégorie.

Le deuxième groupe est formé par des compositeurs qui nient la tradition. Ce sont des compositeurs d'avant-garde. Ils ne se préoccupent pas particulièrement du public et recherchent la rupture totale avec les anciens modèles. Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Tato Taborda et Vânia Dantas Leite sont les représentants de cette catégorie.

Les compositeurs du troisième groupe essaient de concilier des éléments du premier et du second. Ils ont un pied dans la tradition et l'autre dans l'expérimental. Ils sont appelés post-modernes et ils cherchent une synthèse entre les groupes antérieurs, tout en essayant de dépasser cette polarité. Les représentants de ce groupe sont Ricardo Tacuchian, Edino Krieger et Almeida Prado.

Il faut remarquer qu'aucun compositeur contemporain ne s'insère dans une seule catégorie. Le compositeur Tacuchian dit que son œuvre laisse voir plusieurs phases. Dans les années 60, ce fut une phase néoclassique et éclectique alors que, dans les années 70, il a été un compositeur d'avant-garde et que, depuis les années 80, il est post-moderne.

Au terme de cette recherche sur quelques compositeurs brésiliens contemporains, cette étude peut conclure que les influences romantiques sont présentes dans les œuvres contemporaines de différentes manières. Le style romantique, vu comme état d'esprit ou rénovation de la poétique musicale, est présent dans plusieurs œuvres contemporaines, qui l'adoptent indépendamment de leur orientation esthétique. Il faut remarquer que les compositeurs brésiliens contemporains n'ont plus de préjugé contre l'emploi des éléments

associés à des esthétiques d'autrefois. Ils se sentent à l'aise en revisitant leur passé artistique, en s'appropriant un élément esthétique et en le recréant à leur manière. Le besoin constant de renouvellement artistique ne représente pas une entrave à l'utilisation de formes romantiques, lesquelles sont réapparues, remodelées et recréées dans l'univers artistique du monde contemporain.

Isaac CHUEKE
Embap/OMF
chuekemusic@hotmail.com

Francisco Braga et son *Trio* : (tri)omphe de la musique de chambre brésilienne

Nos compositeurs et leurs œuvres d'une façon générale souffrent encore aujourd'hui d'un manque de reconnaissance aussi bien de la part du public que de nos interprètes. Notre objectif principal, dans cet article, est celui d'éveiller un plus grand intérêt à propos de l'une de ces illustres figures : à partir du travail de thèse que nous avons entrepris sur Francisco Braga[1], nous essaierons de résumer la biographie de ce compositeur, en présentant également une brève analyse formelle de l'une de ses œuvres capitales, le *Trio pour piano, violon et violoncelle.*

Antonio Francisco Braga est né à Rio de Janeiro le 15 avril 1868 et décédé dans la même ville le 4 mars 1945. Il séjourna dix ans en Europe, entre la France et l'Allemagne, période pendant laquelle, entre 1890 et 1894, il fut l'élève de Jules Massenet au Conservatoire de Paris. Son catalogue réunit environ 300 oeuvres, écrites dans divers styles et Francisco Braga s'est fait remarquer encore par ses activités en tant que chef d'orchestre et professeur. En 1913 il fonda à Rio la Sociedade de Concertos Sinfônicos : pendant ses vingt ans d'existence, cette organisation, l'une des premières phalanges permanentes brésiliennes, se vit confier plusieurs créations nationales. Les premiers enregistrements de musique classique brésilienne se firent également avec la participation importante de Braga. Son activité en tant que pédagogue est directement liée à la formation d'un grand nombre de compositeurs, orientés par lui vers l'Instituto Nacional de Música (INM, actuelle Escola de Música da UFRJ), institution où Braga enseigna 37 ans durant le contrepoint, la fugue et la composition.

Né dans le quartier de Rio baptisé Largo da Glória, Francisco Braga fut orphelin avant l'âge de six ans. Interne depuis 1876 à l'*Asilo dos Meninos Desvalidos*, il entra en premier contact avec la musique en 1880, en jouant de plusieurs instruments qu'il construisait lui-même, parmi ceux-ci un cornet fait d'un bec d'arrosoir.

En 1883 Braga reçut ses premières leçons de saxhorn avant de choisir la clarinette. Alors qu'il fait partie de l'harmonie de l'Asilo et s'exerçait déjà à la

---

[1] Bibliographie : S.N. ALVIM CORRÊA, *Catálogo de obras: Francisco Braga,* Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2005 ; L.H. C. AZEVEDO, *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1956 ; I.Q. SANTOS, *Francisco Braga,*Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1954 ; L. SCAVARDA, *Maestro Francisco Braga: Centenário de seu nascimento*, Rio de Janeiro, Serviço de documentação-geral da Marinha, 1968 ; J. SOUZA ROCHA, *Perfil biográfico do Maestro Francisco Braga*, Rio de Janeiro, S. Rocha, 1921.

composition, il fut orienté vers *Conservatoire Impérial de Musique* (plus tard connu comme l'INM[2]). Il y eut comme principal maître Carlos de Mesquita, ancien disciple de César Franck et de Jules Massenet.

En 1886, Braga compléta brillamment ses études de composition et clarinette ; l'un de ses camarades de classe se nommait Raul Villa-Lobos, violoncelliste amateur, père de notre futur grand compositeur, Heitor Villa-Lobos. Le 5 juin 1887, sous la direction de son ancien professeur Carlos de Mesquita, Francisco Braga eut le plaisir l'entendre interpréter sa *Fantasia-Abertura*. 1888 marqua l'abolition de l'esclavage au Brésil, et l'année suivante la proclamation de la République. Au début 1890 fut lancé un concours pour la composition d'un hymne à la gloire du nouveau régime politique. Les quatre finalistes en furent Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Jerônimo de Queiroz et Francisco Braga. Miguez fut déclaré vainqueur tandis qu'avec son second prix Braga obtint une bourse d'études qui lui permit de passer deux ans en France.

A la fin de février, Braga se trouvait à Paris et fut reçu au concours d'admission au Conservatoire, dans la classe de Jules Massenet. Au terme de ces deux ans, la bourse du jeune musicien touchant sa fin, le maître français envoya une lettre de recommandation à l'Ambassadeur du Brésil suggérant de la lui renouveler.

Braga eut pour camarades de classe au Conservatoire Gustave Charpentier, Henry Barraud, Florent Schmitt, Paul Vidal. Il habitait place d'Anvers, et se lia d'amitié avec son compatriote Corbiniano Villaça, artiste plastique, poète, chanteur. De cette période parisienne datent les poèmes symphoniques *Paysage* et *Cauchemar*[3].

À la fin de ce séjour parisien, Braga décida de partir pour l'Allemagne. Après sa première visite à Bayreuth, il fut très impressionné par Le *Ring* et un échange de courrier avec la famille Buschmann, établie à Dresde, et propriétaire d'une importante maison d'édition, narre en détail les représentations auxquelles Braga assista. Ces lettres et cartes postales sont aujourd'hui conservées dans la Section des œuvres rares de la Bibliothèque nationale du Brésil, à Rio de Janeiro.

À Vienne, Braga reçut de l'écrivain d'Escragnolle Dória un libretto sur le sujet de *Jupyra,* légende nationale versifiée par Bernardo Guimarães, thème qui avait d'ailleurs déjà été retenu par Carlos Gomes pour un opéra, et il faut signaler au passage l'admiration que se vouaient ces deux compositeurs.

En février 1895, avec Alberto Nepomuceno, Braga organise salle d'Harcourt à Paris, un Festival brésilien, expérience qu'il répétera l'année suivante avec un *Concert Brésilien*, programmé à la Galerie des Champs-Elysées. Braga y dirigea l'orchestre dans ces deux programme joua des œuvres de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy et Braga.

Toujours en 1896, *Paysage* et *Cauchemar* furent donnés à la Gewerbehause de Dresde. Braga revint à Bayreuth, et séjourna également à Capri en Italie. Il apprit le décès de Carlos Gomes à Belém, dans l'état du Pará.

---

[2] Institut National de Musique.
[3] Les titres originaux sont en français.

Entre 1897 et 1899, un festival entièrement dédié aux partitions de Braga fut organisé à l'Instituto Profissional de Rio de Janeiro. En Europe, le compositeur brésilien fit la rencontre de Hermann Levi, directeur de l'Opéra de Munich, qui examina la partition de *Jupyra* déjà entièrement orchestrée. Parmi les compositions de cette période, il faudrait citer les chansons *Oh! Se te amei* et *Dá-me as pétalas de rosa* ainsi que les oeuvres symphoniques *Marabá, Episódio Sinfônico et Aubade*, cette dernière pour orchestre à cordes.

La première année du XXe siècle marqua la création à Rio de Janeiro de *Jupyra*, par la Companhia Lírica Sansone. Après dix ans d'absence, Francisco Braga revint alors dans son pays. Ses premiers temps y furent assez difficiles, lorsque l'opposition féroce de Leopoldo Miguez lui bloquait tout accès à un poste à l'INM. Entre 1903 et 1904, Braga, nommé finalement professeur dans l'institution connue à l'heure actuelle comme *Escola de Música da UFRJ*[4], y enseigna le contrepoint, la fugue, la composition. Figurèrent parmi ses élèves, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Eleazar de Carvalho, Paulo Silva, Assis Republicano, José Siqueira. Cette période vit naître plusieurs compositions religieuses, notamment le *Te Deum*.

Entre 1905 et 1909 furent composées les oeuvres suivantes : *O Contratador de diamantes* (musique de scène pour le drame de Afonso Arinos), *Insônia, Gavião de penacho*, *Variações sobre um tema popular brasileiro, Hino à Bandeira*. En 1908 Braga avait été nommé professeur à l'*Instituto Profissional Masculino* (ex-*Asilo dos Meninos Desvalidos*) et la même année survint un événement important, l'Exposition du Centenaire de l'Ouverture des Ports. Plusieurs concerts étaient prévus, parmi lesquels la création nationale du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy.

Le 14 juillet 1909, Francisco Braga dirigea le concert inaugural du *Theatro Municipal de Rio de Janeiro* (TMRJ). Il continuait à composer de la musique religieuse ainsi que divers hymnes ce qui lui valut de la part de ses proches le gentil surnom de *Chico dos Hinos*. Entre 1910 et 1911, il concentra ses efforts sur son opéra historique, *Anita Garibaldi*, projet qui d'ailleurs demeura inachevé. En 1912, le compositeur fonda la Sociedade dos Concertos Sinfônicos, seul orchestre régulier de la capitale de la République jusqu'à 1933[5].

De 1913 à 1919, Braga exerça ses nombreuses activités tout en essayant de poursuivre la composition d'*Anita Garibaldi*. En 1920, Richard Strauss, à la tête du Philharmonique de Vienne en tournée en Amérique du Sud, dirigea *Marabá* à Rio. En 1923, nouvelle production de *Jupyra* au TMRJ et l'on assista au même programme à la création brésilienne de *La vida breve* de Manuel de Falla. En 1926 Braga dirigea la *Suíte para piano e orquestra* de Villa-Lobos, avec en soliste Lucília Villa-Lobos, l'épouse du compositeur. En 1927 il dirigea la création brésilienne de la *Dante Symphonie* de Liszt. À la veille de ses 60 ans, en raison d'une insuffisance cardiaque, il

[4] Ecole Nationale de Musique de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro.
[5] L'OSB-Orquestra Sinfônica Brasileira date de 1940.

se vit forcé d'interrompre sa carrière de chef d'orchestre. En 1929 ses enregistrements phonographiques (label *Parlophon*) de la *Protofonia do Guarani* de Carlos Gomes, de l'*Intermédio* et du *Batuque* de Alberto Nepomuceno, devinrent lesdeux premiers disques de musique classique brésilienne.

1930 fut l'année de la composition du *Trio em sol menor para piano, violino e violoncelo*. Un hommage fut rendu à Braga un an plus tard au TMRJ, qui réunit pour l'occasion quelques-unes des plus prestigieuses personnalités musicales de la vie nationale. Em 1932, Braga fonda le Sindicato dos Músicos[6], et en fut le premier président. Malgré des problèmes de santé, le 25 novembre il dirigea la *9e Symphonie* de Beethoven.

À partir de 1933, Braga réduisit sensiblement ses activités de chef d'orchestre. En 1937, à la date de son anniversaire, fut fondée la société Pró-Música et Braga en fut nommé président à vie. Le 5 août, Villa-Lobos dirigea le Canto Orfeônico dans l'interprétation de plusieurs oeuvres chorales de Braga. En 1938, c'est un Braga septuagénaire qui s'éloigna peu à peu de toute activité musicale. En 1940 le compositeur participa à la fondation de l'Orquestra Sinfônica Brasileira. En 1941 une commission rendit visite au président Getulio Vargas pour l'avertir des difficultés financières de Braga, ce qui lui valut l'octroi d'une pension, en guise de récompense tardive pour la composition de l'*Hino à Bandeira.*

En 1943, Braga prit sa retraite en tant que professeur émérite titulaire de la chaire de composition de l'Escola Nacional de Música. L'année suivante, il fit don de sa bibliothèque personnelle au Sindicato dos Músicos. Les manuscrits de ses oeuvres destinées à l'origine à la Sociedade dos Concertos Sinfônicos sont aujourd'hui réparties entre l'Ecole nationale de musique et la Bibliothèque nationale du Brésil.

LE *TRIO* DE FRANCISCO BRAGA

D'écriture assez romantique, surtout si l'on considère la date de sa composition (1930), ce *Trio* vit le jour le 20 mai 1931 dans un concert de l'Associação Brasileira de Música[7], interprété par Maria Amélia Rezende (piano), Paulina D'Ambrósio (violon) et Alfredo Gomes (violoncelle).

Cette belle œuvre, digne de figurer parmi les meilleurs programmes de concert, se divise en quatre mouvements :

- *Andante/Allegro non troppo/Andante*
- *Allegretto spiritoso/Cantábile (Trio)*
- *Lundú (Larghetto)*
- *Allegretto*

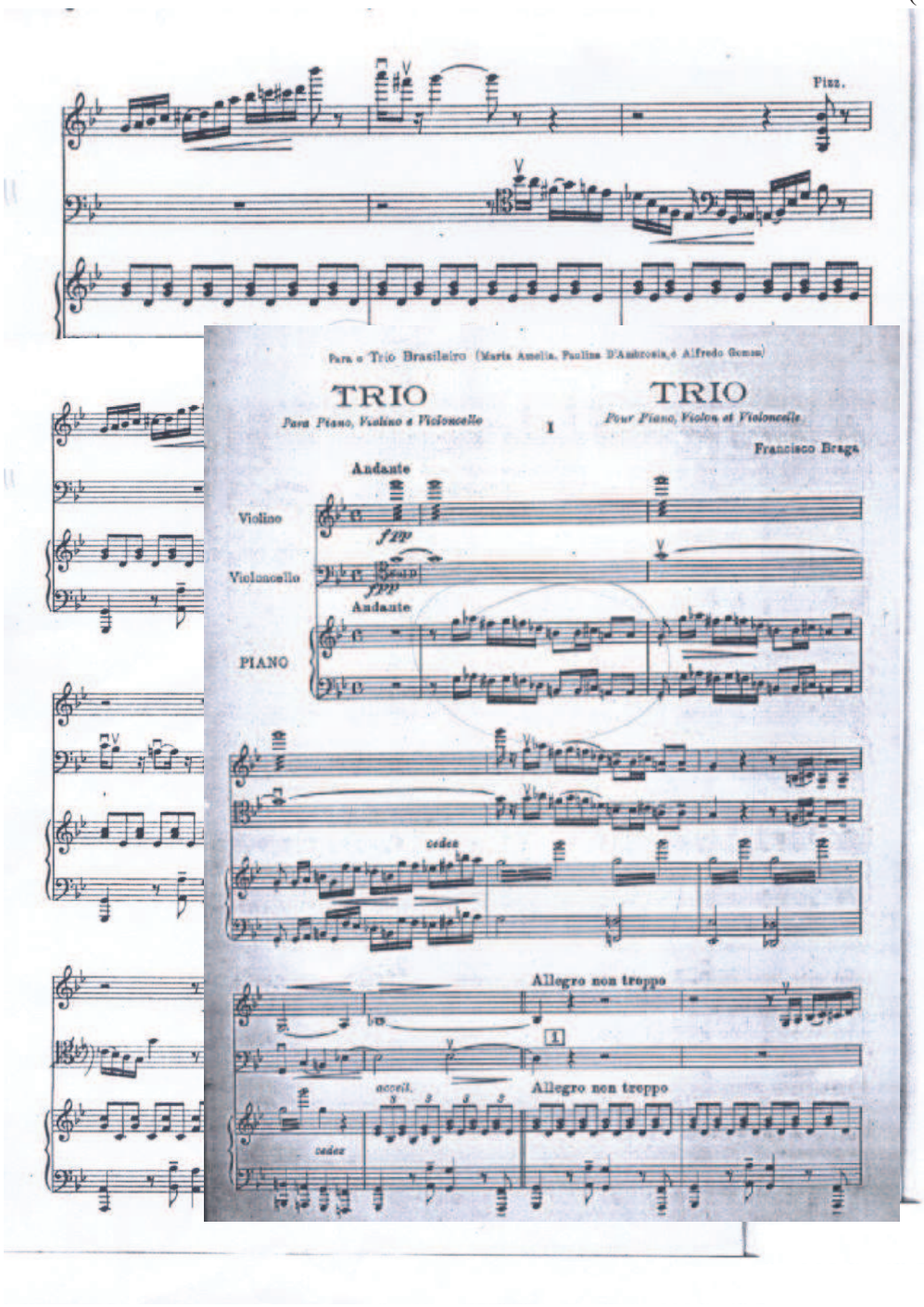
1er - MOUVEMENT : *Andante/Allegro non troppo/Andante* – 4/4

- Introduction: début - numéro 1

[6] Syndicat des Musiciens Professionnels.
[7] Association Brésilienne de Musique.

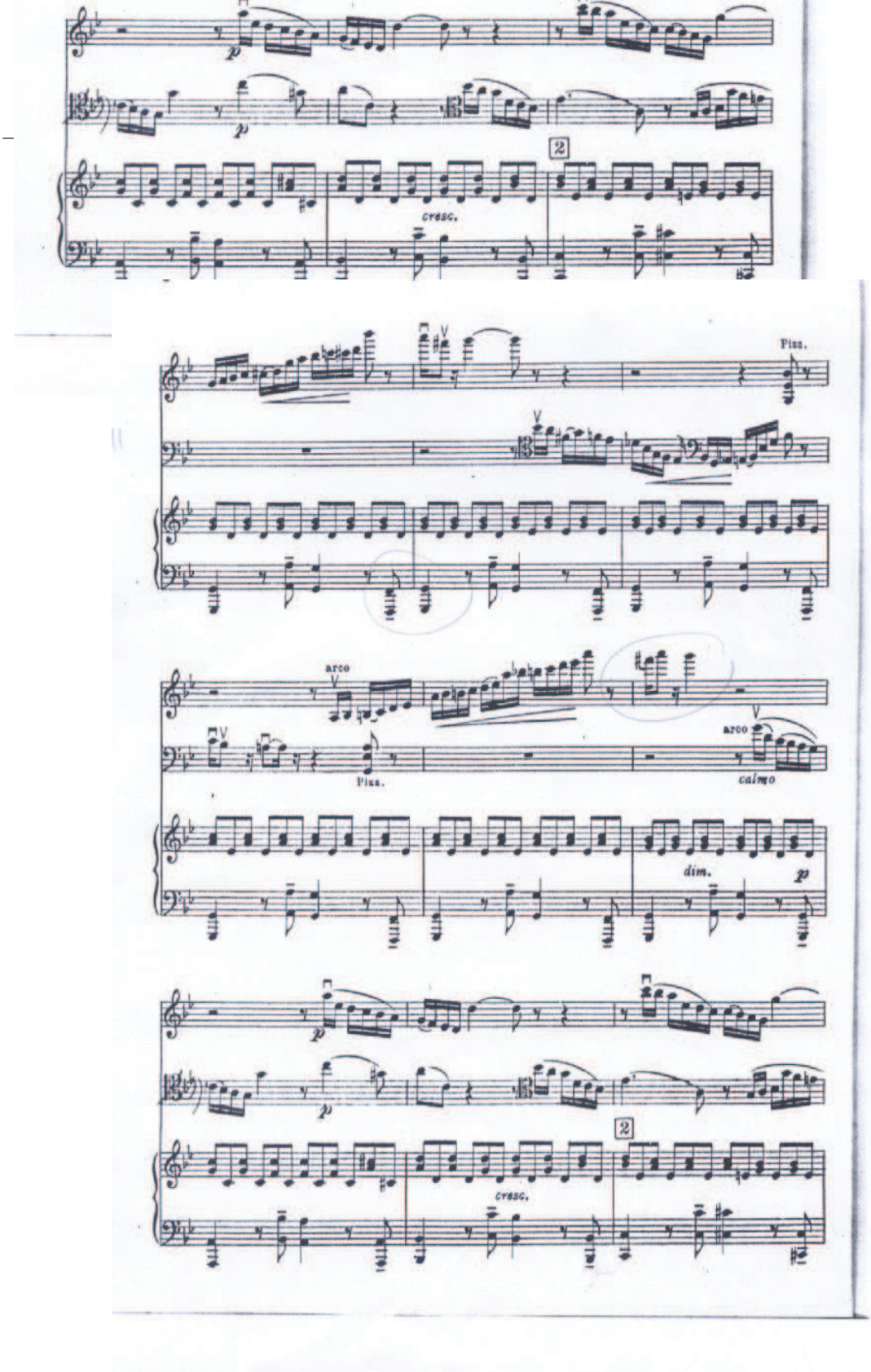
- Exposition en deux sections : numéros 1 - 9
- Première section exposant le thème principal : numéros 1-5 (*sol* mineur) (Exemples 1 et 2)
- Seconde section avec un deuxième thème : numéros 5- 9 (*la* mineur) :/*Si* bémol

fait suite à revenir au

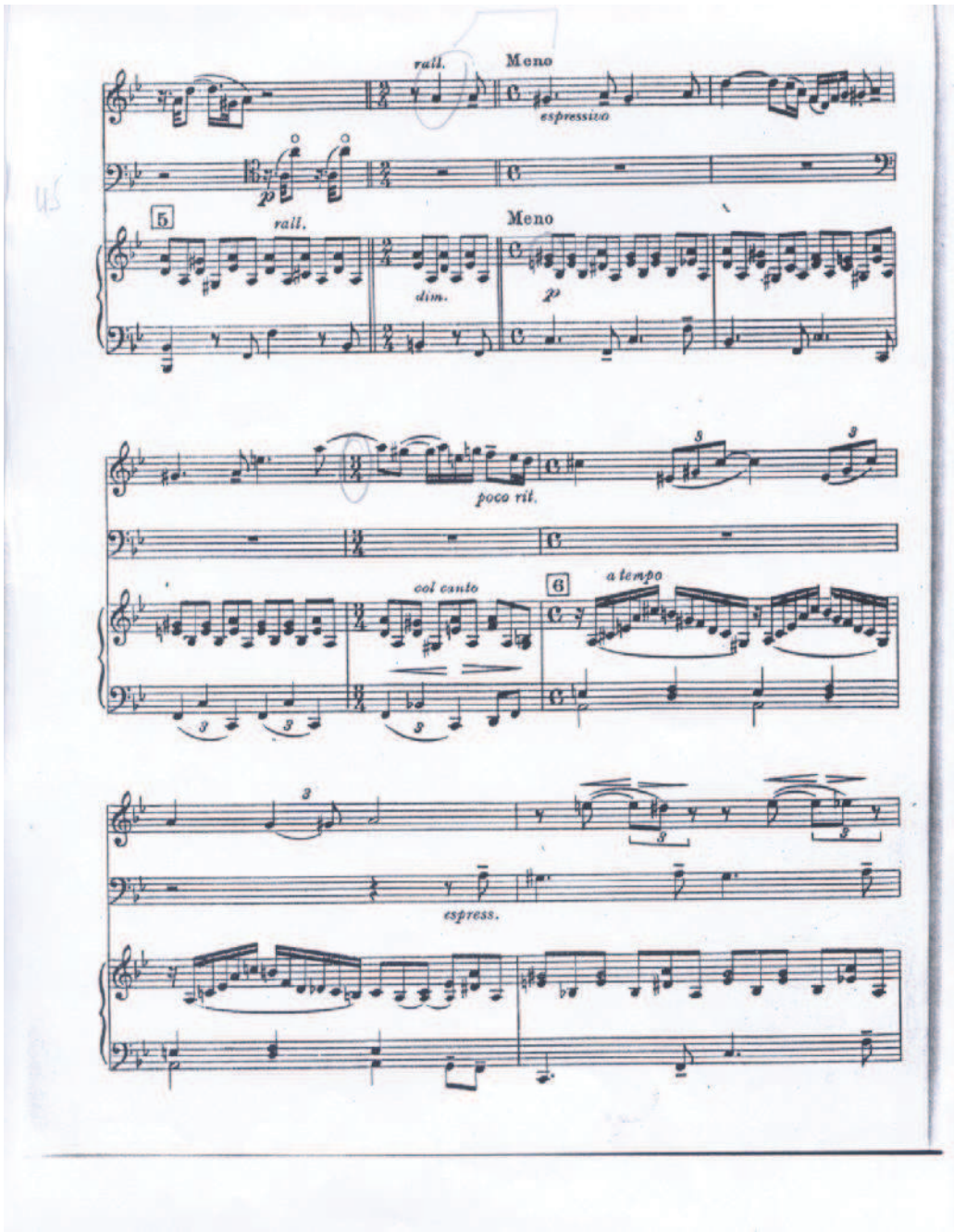


Exemple 1 : *Trio*, introduction[8]

[8] Pour présenter cette œuvre, l'auteur a préféré en reproduire des reproduction des pages entières. La partition est disponible à la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro : www.dimas.org.br

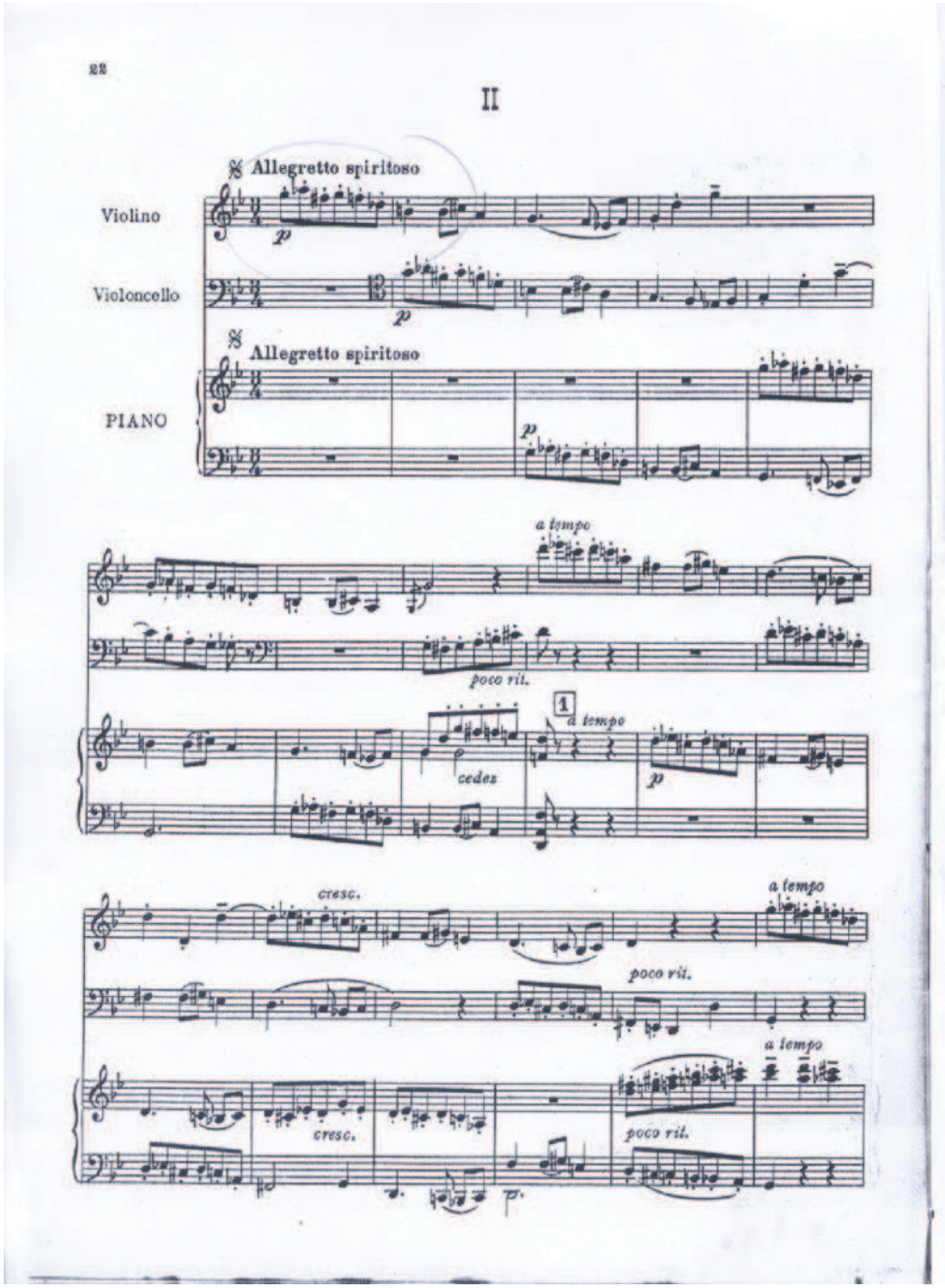


Exemple 2 : *Trio,* 1er mouvement, thème principal



Exemple 3 : *Trio*, 1er mouvement, second thème

- 2e MOUVEMENT : *Allegretto spiritoso/Cantábile (Trio)* - 3/4
- Division binaire (*Scherzo/Trio*)
- Section A *(Scherzo)* : début - numéro 3 (*sol* mineur). Début du motif qui ouvre et clôt le premier mouvement, les voix instrumentales faisant leur apparition sous forme de *Canon* (Exemple 4)

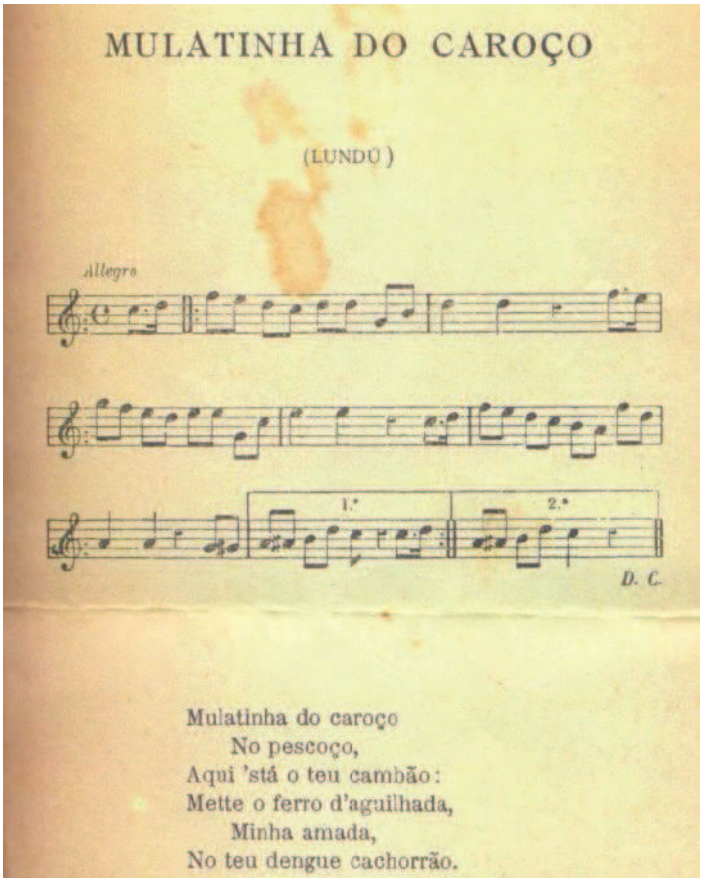


Exemple 4 : Trio, section A

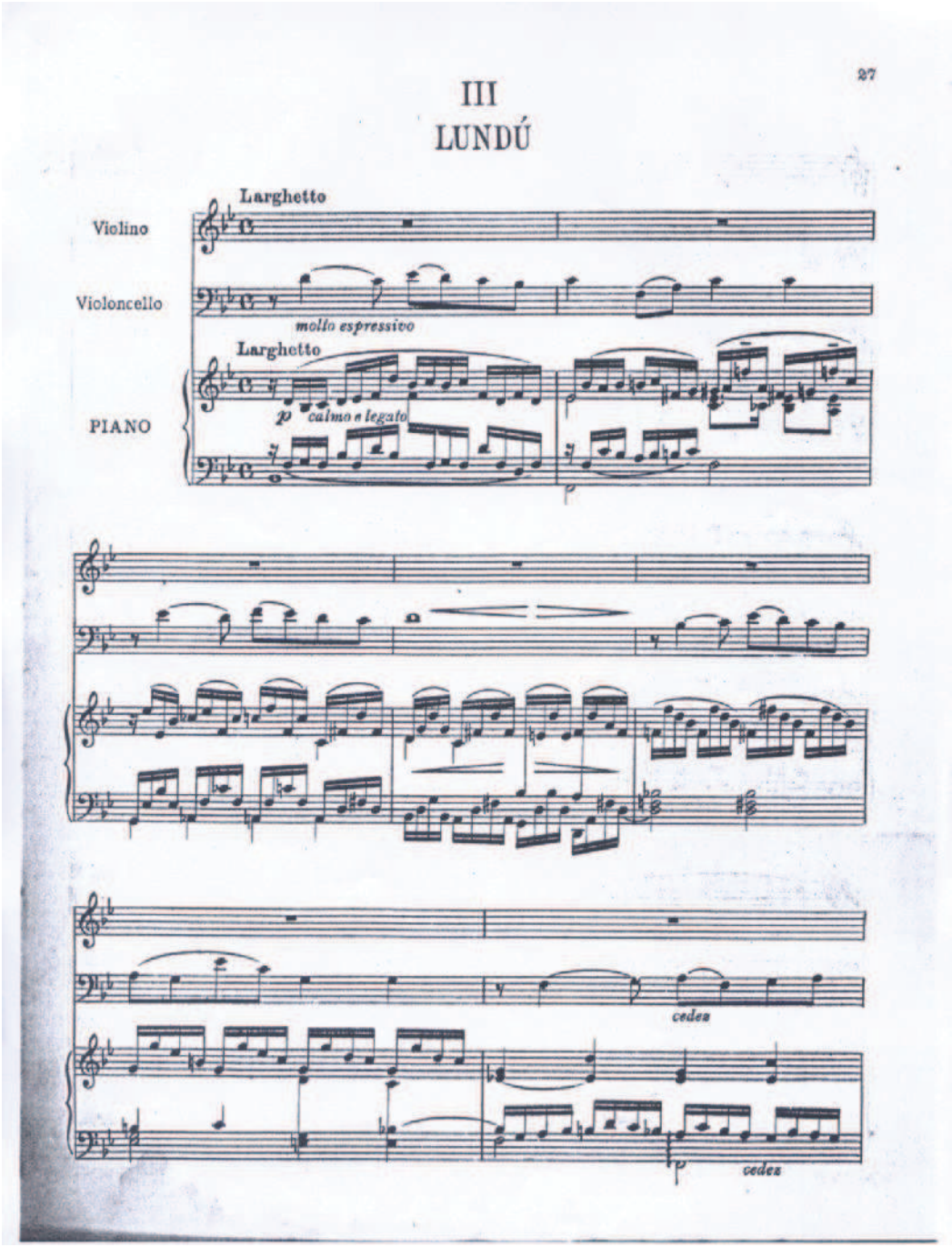
- Section B (*Trio*) : numéros 3-5 (*Mi* bémol majeur)
- Section A *(Scherzo)* : numéro 5-fin (s*ol* mineur)

3e MOUVEMENT : *Lundú (Larghetto)* - 4/4

- Thème original extrait de la chanson populaire *Mulatinha do Caroço* légèrement varié par Braga (Exemples 5 et 6).

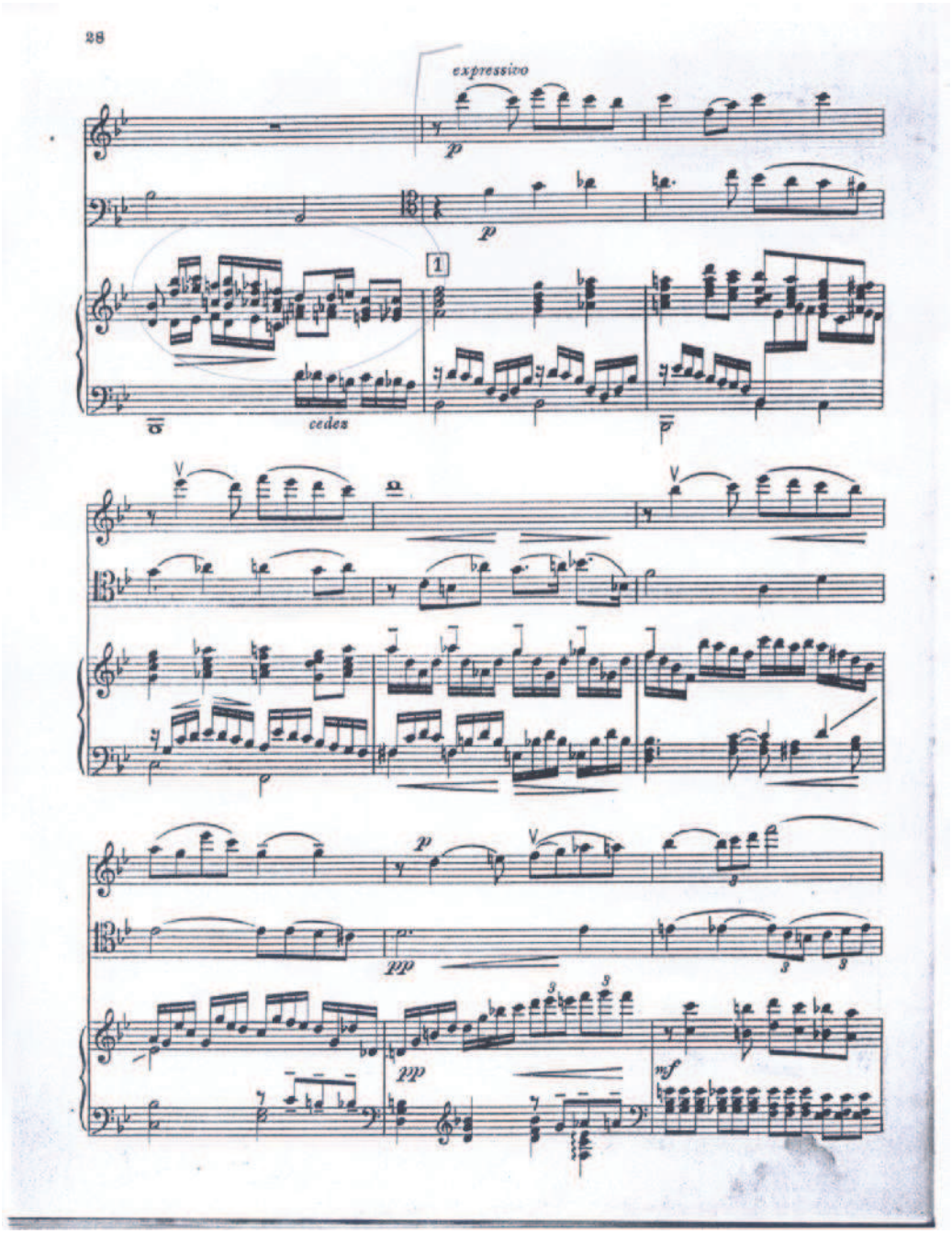


Exemple 5 : thème original de *Mulatinha do Caroço*



Exemple 6 : Thème de la troisième section du *Trio* de Francisco Braga

- Section A: début-numéro 2 (*Si* bémol majeur). Le premier thème est introduit dès la première mesure par le violoncelle, repris ensuite par le violon (Exemple7).



Exemple 7 : premier thème repris par le violon

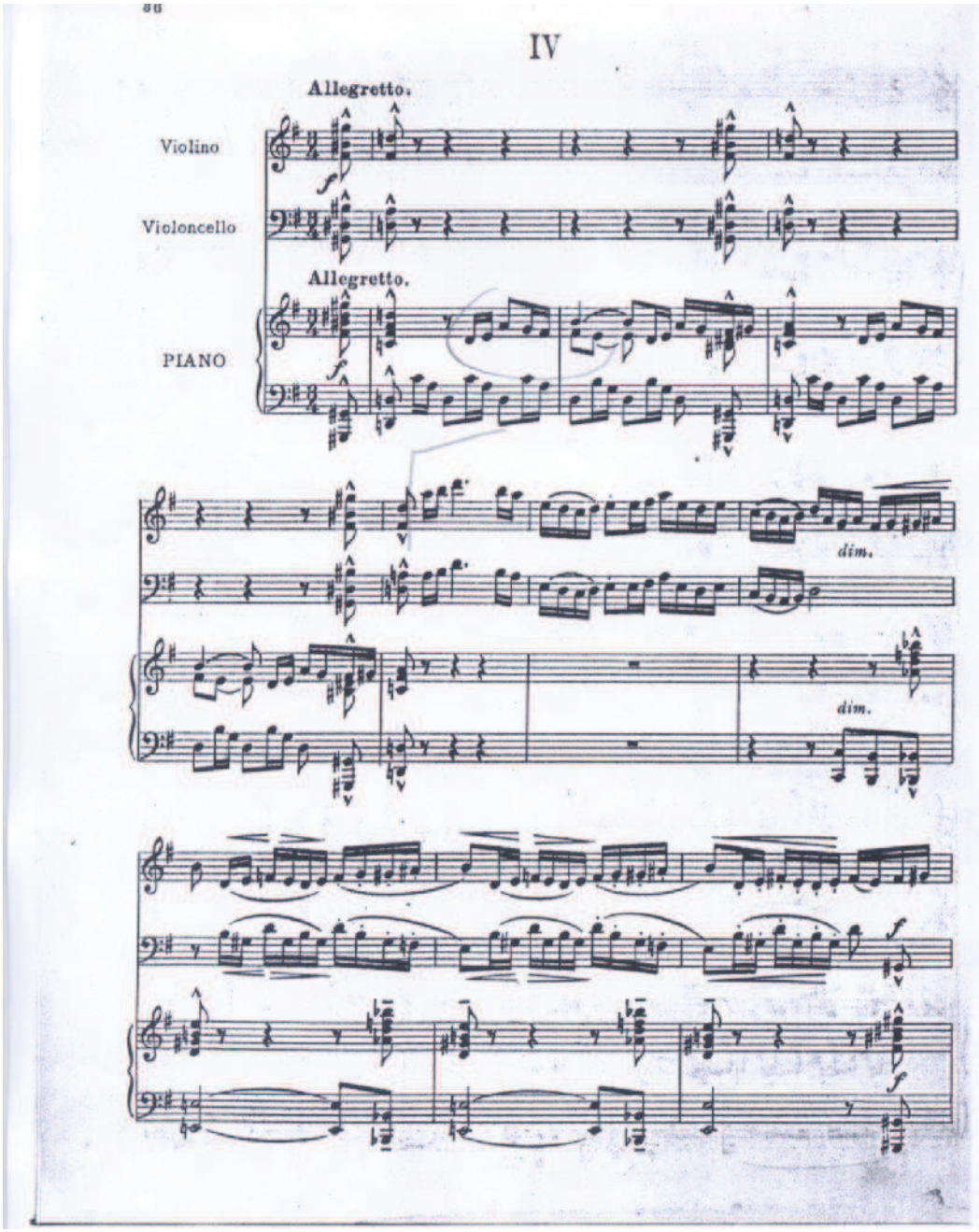
- Transition: numéros 2-3. Le même thème, à l'instar d'un *Lied* varié, s'appuie cette fois sur une harmonie fondée sur un *ré* (tierce supérieure de *Si* bémol et sensible de *Mi* bémol)

- Section B: numéros 3-6. À partir d'un contre-chant apparemment sans importance particulière, on assiste au développement d'un deuxième thème (*Mi* bémol majeur)
- Section A': numéro 6 - fin. Combinaison de deux thèmes (*Si* bémol majeur), la *Coda* débutant huit mesures avant la fin du mouvement.

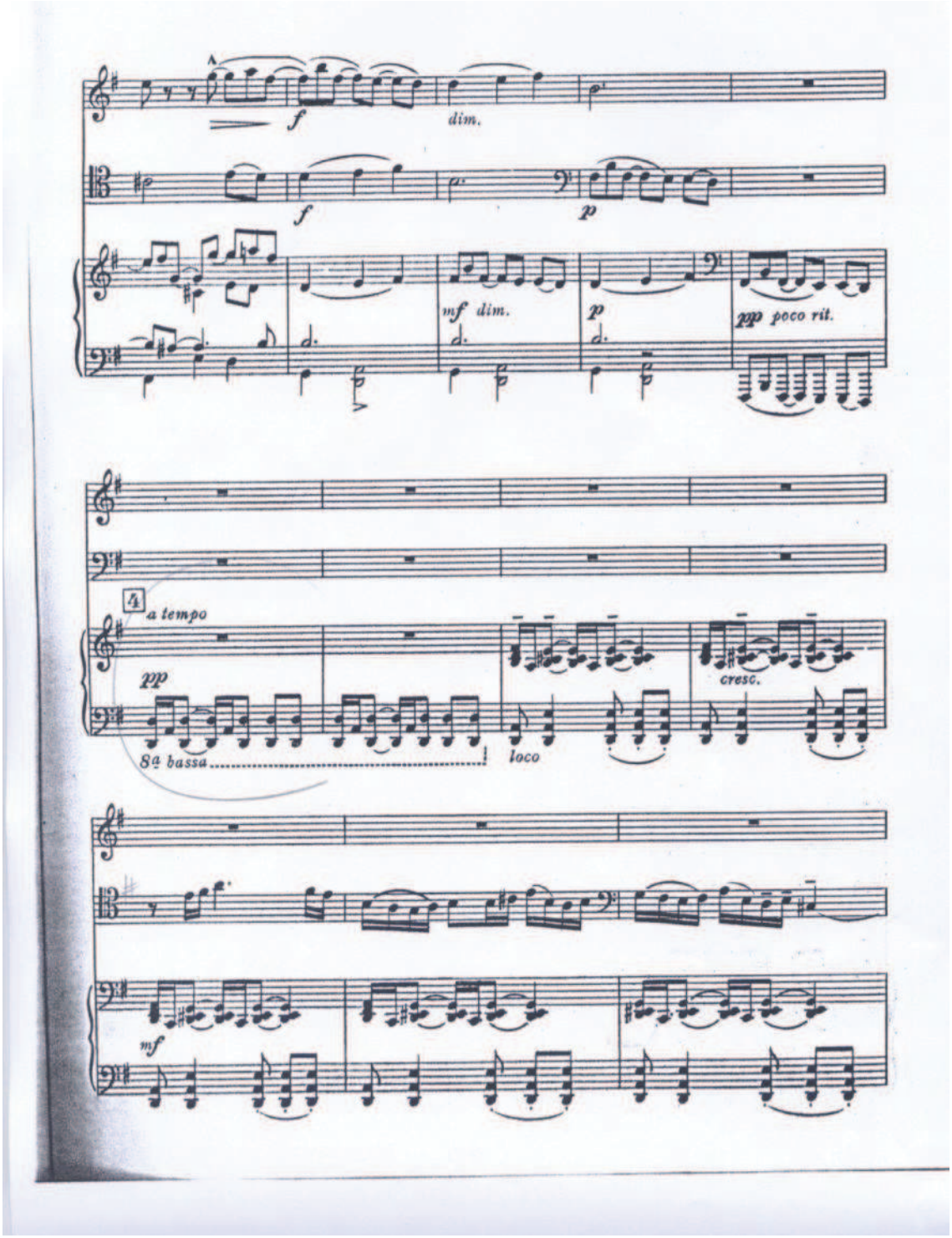
4e. MOUVEMENT : *Allegretto* – 3/4

- Braga travaille simultanément avec au moins trois motifs + le thème du *Lundú* quelque peu varié. Grande variation harmonique, avec la prépondérance d'accords de septième et la fixation de plusieurs centres tonals, parmi ceux-ci la tonalité principale de *Sol* majeur, *Mi* bémol majeur, *Si* bémol majeur.
- Section A (divisée en trois sous-sections) : début-numéro11
- Première sous-section : début-numéro 4 (Exemple 8)
- Seconde sous-section : numéros 4-9 (Exemple 9)
- Troisième sous-section : numéros 9-11 (Exemple 10)
- Section A': numéro 11-fin. Elle reprend la forme de la section A, avec peu de variantes, établissant ainsi la forme bipartite du mouvement. Le retour constant des motifs, de manière cyclique, rapproche l'écriture de celle qui caractérise l'école franckiste.

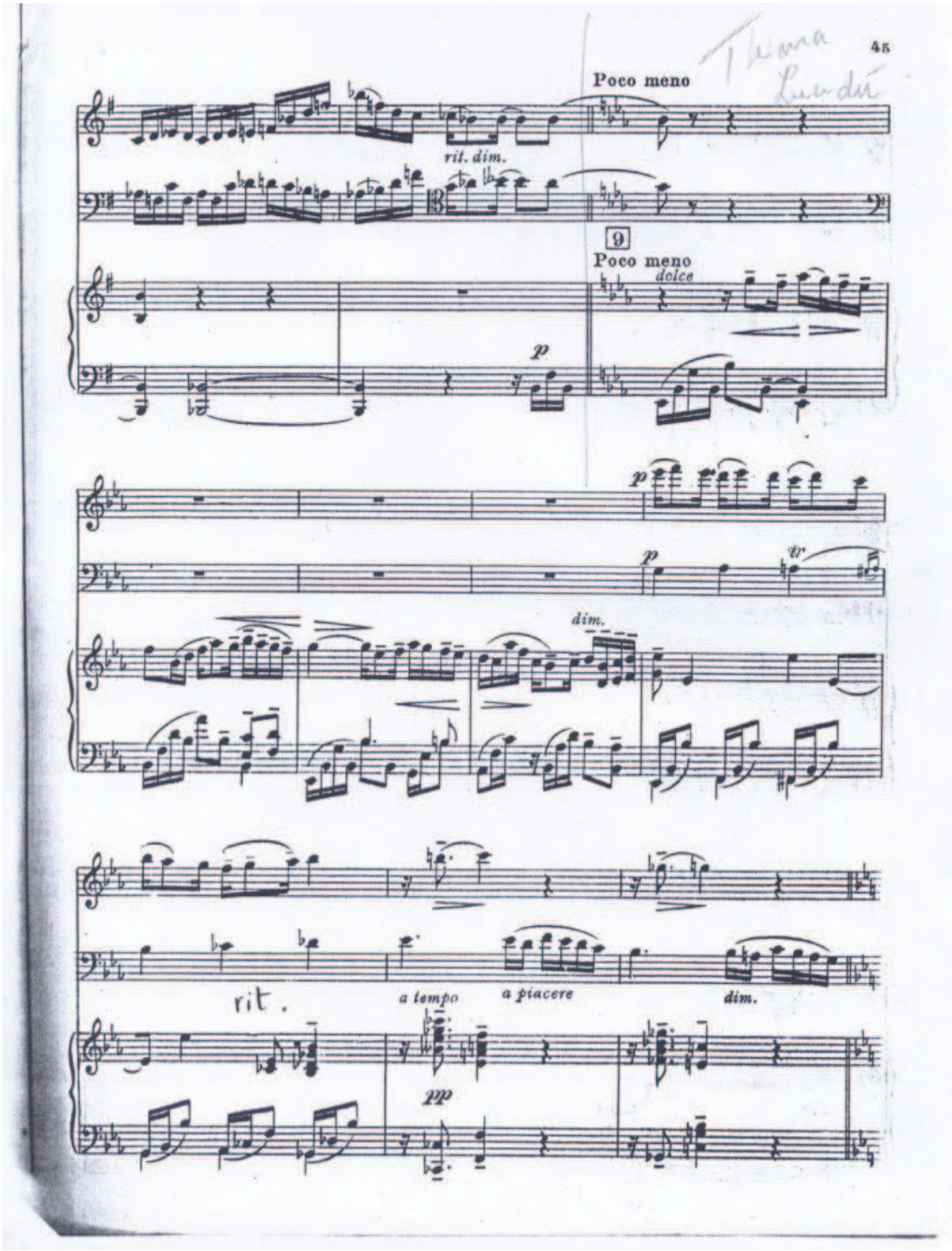
En conclusion de cet article, il faut redire combien il convient de réserver davantage de place à la personnalité musicale de Francisco Braga, à travers ses multiples activités de compositeur, chef d'orchestre, professeur et animateur musical. Le *Trio* ici présenté, révèle d'une rare finesse d'écriture et un métier consommé. Et nous espérons avoir réussi à travers ces pages à éveiller la curiosité de nos lecteurs et à les diriger vers une connaissance plus approfondie de l'homme et son œuvre.



Exemple 8 : *Trio*, quatrième mouvement, 1re sous-section



Exemple 9 : *Trio,* quatrième mouvement, 2e sous-section



Exemple 10 : *Trio,* quatrième mouvement, 3e sous-section

Fredi Vieira GERLING
Université Fédérale du Rio Grande do Sul,
fredi.gerling@ufrgs.br

LE *TEMPO RUBATO* DANS LA *VALSA DE ESQUINA Nº 2* DE FRANCISCO MIGNONE[1]

Écouter des enregistrements avant une exécution n'est pas une activité hors du commun ; au contraire, il s'agit d'une pratique très répandue. Un jour nous avons entendu un célèbre professeur de piano recommander à ses élèves d'écouter le plus grand nombre d'enregistrements d'une pièce pour ensuite reprendre ce qu'ils préféraient dans chacune d'entre elles et obtenir ainsi un résultat original. Nous sommes persuadé que ce professeur voulait aider ses élèves à atteindre quelque chose de plus qu'un patchwork de *ritardandi* à la manière de Rubinstein ou de points d'orgue sur le modèle d'Horowitz, lesquels ne sont pas présents dans la partition. Cette recommandation est en fait l'illustration d'une méthode assez ordinaire qui compare les enregistrements et utilise les résultats observés.

À l'heure actuelle, plusieurs chercheurs travaillent à partir d'alternatives beaucoup plus sophistiquées que l'approche élémentaire décrite ci-dessus. Lorsqu'il se penche sur les caractéristiques individuelles de chaque interprétation, le philosophe Peter Kivy écrit :

> « Nous sommes tout à fait conscients des nombreuses différences – à part celles concernant les dynamiques – entre les interprétations de Casals et de Janigro, entre celles de Serkin et d'Horowitz, entre celles de Toscanini et de Bernstein : différences dans le groupement des notes, dans le phrasé, la respiration, l'articulation, les silences, la durée des notes. »[2]

Ces différences constituent l'essence de ce que nous percevons comme des interprétations singulières. Nous écoutons des enregistrements pour comprendre comment divers musiciens atteignent des résultats différents tout en interprétant la même partition. Si cela est vrai, alors pourquoi ne pas copier les aspects singuliers

---

[1] Cet article est issu du Master de l'auteur (Fredi Vieira GERLING, *Performance Analysis and Analysis for Performance: A Study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras no. 9*, D.M.A Essay, University of Iowa, 2000).

[2] Peter KIVY, *Authenticities*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 133. *«We know, however, that there are many differences other than those of dynamics between a performance by Casals and one by Janigro, a performance by Serkin and one by Horowitz, a performance by Toscanini and one by Bernstein: differences in note grouping, in phrasing, in breathing, in articulation, in rest value, in note value.»*

d'artistes si renommés ? Pourquoi ne pouvons-nous pas choisir ce que nous aimons le plus pour créer notre propre exécution musicale ?

Lorsqu'il parle de l'authenticité et de l'art de l'exécution, Kivy affirme que pour être artistique une exécution doit être

> « comme une 'extension' directe (pour ainsi dire) de la personnalité de l'artiste lui-même, et non comme une imitation dérivant du travail d'un autre artiste. Et [...] c'est seulement à travers cette authenticité personnelle que l'artiste peut atteindre deux des qualités les plus admirées dans le travail artistique : le *style et l'originalité*. Si un artiste [...] reste fidèle à ses propres valeurs, à ses goûts et à son intuition esthétique, [et] si ses valeurs, goûts et intuitions sont intéressants et viables, son travail peut aboutir à un style individuel, unique et original. *Mais si l'artiste suit les idées d'autrui comme un esclave, son style sera imité et ses œuvres sans originalité, indépendamment des qualités admirables que pourra posséder son art.* »[3]

Si nous adhérons à la position de Kivy, à savoir que la copie produit tout simplement un art dérivé, pourquoi écouter des enregistrements ? Que peut apprendre l'exécutant de l'enregistrement qui ne puisse être acquis par l'analyse de la partition ?

Cette question en entraîne d'autres. Qu'est-ce qu'une partition ? Quels genres de données sont codifiées dans la partition ? La partition ne vaut-elle que pour une seule exécution véritable ou peut-elle servir pour de multiples versions ?

Cook répond à la première de ces questions de la manière suivante :

> « La partition d'une œuvre musicale n'est donc en aucun cas une représentation directe de son rendu sonore, mais une combinaison de certaines caractéristiques du stimulus musical avec celles de la réponse de l'auditeur, et cette combinaison se fait de façon très informelle. »[4]

On le voit, la remarque de Cook sur la partition inclut la réponse de l'auditeur. Si une partition exprime « certaines caractéristiques du stimulus musical » pour l'auditeur, des enregistrements en tant que média ont la même fonction. La question n'est pas ici de savoir si l'auteur préfère l'interprétation d'un artiste à celle d'un autre, mais de remarquer que les enregistrements, ou « représentations sonores » d'une œuvre, peuvent aussi être utilisés comme outil complémentaire dans l'approche d'une partition.

---

[3] *Ibid*., p. 123 [traduction et italiques de l'auteur] *« as a direct "extension" (so to say) of the artist's own personality, rather than a derivative imitation of some other artist's work. And . . . only through such personal authenticity can the artist achieve two of the most admired qualities of works of art: style and originality. If an artist. . . is true to her own values and tastes and aesthetic intuitions, [and] . . . her values and tastes and intuitions are interesting and viable ones, her works may turn out to have an individual, unmistakable style all their own, and be original ones as well. But if she slavishly follows the works of others, whatever other admirable qualities her artworks might have, their style will be derivative, and they will be unoriginal works».*

[4] Nicholas COOK, 1989, p. 154 [traduction et italiques de l'auteur] *: «the score of a piece of music is in no sense a direct representation of its musical sound but rather combines certain characteristics of the musical stimulus with those of the listener' s response, and combines them in a quite informal manner. »*

Cook questionne la valeur réelle de l'information obtenue dans les textes. Pour lui, les partitions ne sont pas

> « […] une représentation directe des données musicales. D'un côté, [les partitions] ne peuvent être liées au son physique de la musique, si ce n'est au moyen d'un certain type d'analyse contextuelle impliquant des attributs psychologiques de hauteurs ; mais d'un autre côté elles ne sont rien d'autre qu'un guide approximatif des jugements des hauteurs que les auditeurs et les exécutants font dans la réalité, de sorte qu'une analyse déductive de la partition en dit plus sur les propriétés de la notation que sur des données spécifiques de la musique en question. »[5]

Si les partitions ne représentent qu'un guide pour l'exécution de rythmes et de hauteurs, il est également vrai qu'elles contiennent des informations de base, qui nous permettent d'étudier la manière dont ces paramètres sont exécutés par différents interprètes. Nous pouvons par exemple comprendre beaucoup mieux les conceptions de rythme et d'accord de Heifetz à travers ses enregistrements que par un examen de ses partitions personnelles.

Les possibilités d'étude d'enregistrements augmentent lorsque nous prenons en compte d'autres paramètres musicaux. D'après Cook,

> « […] quand un compositeur écrit une musique, il se place dans une position de grande dépendance de l'oreille musicale et de l'imagination de son lecteur, qui saura trouver avec précision les valeurs intervallaires, rythmiques et dynamiques nécessaires que la notation omet, de même qu'il a besoin d'ajouter les aspects sonores, dramatiques et émotionnels qui ne peuvent en aucun cas être spécifiés dans la partition […]. »[6]

.

Pour pouvoir repérer et comprendre les différences subtiles au niveau de la lecture de la partition qui aboutissent aux différentes interprétations décrites par Kivy, nous ne pouvons pas oublier que la comparaison d'enregistrements ne garantira pas de réponses définitives, à moins de vouloir les copier ; mais elles représentent un grand soutien pour saisir le changement de goûts et de conventions au cours du temps. Nous pouvons aussi étudier les caractéristiques individuelles d'un exécutant, ou les éléments communs de style d'une période ou d'une école d'exécution. Comprendre une exécution « originale », au lieu de la copier, rend l'exécutant capable de configurer ses valeurs et ses goûts et d'informer son intuition esthétique, qui pourra à son tour le conduire à un style individuel.

---

[5] *Ibid.*, p. 207 : *« not an objective representation of musical data. On the one hand they cannot be related to the physical sound of music except by means of some kind of contextual analysis involving psychological attributions of pitch; but on the other hand they are no more than an approximate guide to the judgments of pitch performers and listeners actually make, so that the deductive analysis of a score probably reveals more about the properties of notation than the particular music in question. »*

[6] *Ibid.*, p. 227 : *« when a composer writes down music he is relying heavily on the reader's musical ear and imagination in supplying the precise intervallic, rhythmic and dynamic values that the notation omits, just as he has to contribute sonorous, dramatic and emotional values that cannot possibly be specified in the score. »*

Le nombre croissant de chercheurs comparant les enregistrements indique qu'il y a là une vaste source de connaissances possible. Leurs articles ne sont pas seulement composés de critiques pour des revues spécialisées sur les CD. L'analyse des enregistrements développe et approfondit des thèmes tels que ceux-ci : pourquoi les exécutants doivent-ils étudier les enregistrements ? Les indications métronomiques de *tempos* sur la partition doivent-elles être suivies aussi fidèlement que les indications de valeurs et de hauteurs ?

L'étude de l'évolution du style à travers les temps – sujet « à la mode », le style spécifique d'un genre musical ou de titres suggestifs sont des domaines d'une grande richesse pour le chercheur. Des titres comme *Valsa de Esquina, Tango Brasileiro, Impressões Seresteiras, Choro Torturado*, entre autres, invitent à des études sur l'influence de ces adjectifs sur l'interprétation. La *Valsa de Esquina* est-elle similaire à la valse viennoise ou aux valses de Tchaikovski ? En d'autres termes, qu'est-ce qui fait qu'une valse puisse être considérée comme brésilienne ?

Des éléments comme l'articulation et la dynamique sont difficiles à quantifier ; en revanche les variations de tempo sont très facilement mesurables avec un ordinateur. Selon Bowen[7], il n'est pas aisé d'évaluer les aspects singuliers d'une exécution, car nombre de décisions sont influencées par des conventions de style et de tradition, et non par un choix individuel. La décision d'initier un *a tempo* avant ou après le point indiqué par exemple, peut se fonder sur de multiples choix interprétatifs dictés notamment par la tradition. L'auteur souligne que les recherches doivent se centrer davantage sur les pratiques d'exécution et moins sur le texte, c'est-à-dire sur ce que les contemporains d'une œuvre ont valorisé dans l'exécution. Il aborde la question de la variabilité des exécutions dans une période stylistique donnée en la comparant à l'accent qui caractérise une région spécifique, ou encore à un accent étranger typique[8]. Nous pouvons comprendre ce point de vue si nous considérons que notre propre accent nous apparaît naturel et que ce sont les autres qui sont étranges. Dès lors, les interprètes de notre époque nous paraissent naturels, tandis que nous percevons chez les plus anciens des degrés variés d'« accents ». Lorsque nous analysons des textes musicaux, déterminer l'« accent » particulier qui aurait nuancé une exécution s'avère difficile. Toutefois, les enregistrements anciens ou de différentes époques et cultures offrent une variété d'« accents » intéressante pour la comparaison. Poursuivant dans la voie de l'analogie du langage, Bowen nous rappelle que l'apprentissage d'une nouvelle langue ouvre des portes dans les deux sens. On apprend qu'il existe des manières différentes d'exprimer ses idées.

Cette question de l'« accent » est très importante pour l'étude d'œuvres qui comportent des caractéristiques nationales, car nous pouvons étudier comment plusieurs interprètes impriment des « accents » différents suivant leur formation ou leur style. Le

---

[7] José BOWEN, « Tempo, Duration and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance », *The Journal of Musicological Research*, XVI/2, 1996, p. 111-156.

[8] Voir José BOWEN, « Performance Practice versus Performance Analysis : Why should Performers Study Performance? », *Performance Practice Review,* vol. 9, n° 1, 1996, p. 16-35.

présent travail porte sur une étude comparative de huit interprétations de la *Valsa de Esquina nº 2* de Francisco Mignone. À travers l'observation des variations de tempo[9], nous avons essayé de comprendre comment l'« accent » des différents exécutants colorie la réalisation de cette œuvre, dont la partition est emplie d'indications de *rubato* et de caractère. Dès que l'on écoute plus d'une interprétation, on s'aperçoit que le *rubato* est décisif dans l'exécution de cette valse. Découvrir de quelle manière chaque interprète configure sa propre conception temporelle nous a amené à considérer cette œuvre comme objet de notre étude.

Epstein estime que la pulsation stable est également un facteur dans le *tempo rubato* (ou temps dérobé). Le phrasé apparemment libre du *rubato* se juxtapose à une matrice périodique établie par la pulsation. Par conséquent, dans la phrase le *rubato* est entendu et compris à partir de l'écart de la pulsation et son retour en phase avec la pulsation ; donc le processus est double, avec des systèmes temporels couplés qui vont de pair[10].

Les interprétations étudiées de la *Valsa de Esquina nº 2* de Francisco Mignone constituent un excellent moyen d'étudier ce processus. Notre objectif n'est pas de choisir la réalisation la meilleure ou la plus fidèle, mais d'observer le tempo de chaque interprète, en vérifiant les écarts entre les interprétations. Nous pensons que cette façon de procéder est fort utile dans la prise de décisions interprétatives en termes de tempo. Dans le cas de la *Valsa de Esquina nº 2*, on peut également constater qu'une grande partie de l'« accent », en particulier dans la version du compositeur, est liée à des éléments d'articulation qui, bien que difficiles à quantifier, peuvent être facilement assimilés lorsqu'ils sont comparés à des graphiques de la structure du tempo de chaque version.

Quand des musiciens se réunissent pour jouer ensemble, la première question qui s'impose généralement est au tour du choix du tempo. Cela rend évident son importance dans l'exécution musicale. Le tempo est la toile du musicien, son espace. Nous pouvons changer de façon dramatique le caractère d'une idée musicale en modifiant son tempo et, conséquemment, le segment temporel qu'elle occupe. Comment la manipulation du tempo peut-elle déterminer notre perception du caractère de l'œuvre ? C'est précisément cette question qui suscite notre intérêt pour l'étude de la *Valsa de Esquina nº 2*.

Lorsque nous entendons plusieurs versions d'une même œuvre, nous nous formons dans un premier temps une opinion subjective – quelque chose comme « je préfère A à B ». Si nous connaissons bien l'œuvre, cette vision est toujours tendancieuse : nous préférons celle qui se rapproche le plus de notre idée. C'est le cas des profanes qui, en assistant à un concert en direct, préfèrent que version présentée ressemblent à celle du disque qu'ils ont à la maison. Mais en tant que musiciens, et donc

---

[9] Nous préférons le terme de *tempo* à *mouvement*, car d'après nous l'idée musicale existe dans un fragment du temps réel, alors que le mouvement n'est une indication de la vitesse de la pulsation.

[10] David EPSTEIN, *Shaping Time*, New York, Schirmer Books, 1995, p. 449.

professionnels du tempo, nous devons être plus objectifs. Notre préférence doit être fondée sur la recherche, ne laissant place à aucun type de préjugé sans fondement. C'est dans ce contexte, en étudiant différentes versions et en les confrontant avec la partition, que nous pouvons perfectionner nos outils analytiques et nos conceptions critiques. Comme nous l'avons dit auparavant, nous n'avons pas la prétention de définir la meilleure interprétation de cette œuvre. Notre intention est plutôt d'établir des bases de comparaison des exécutions afin de permettre à chaque auditeur de choisir par lui-même. Affirmer cela ne signifie pas que toute version est correcte, mais qu'il existe une marge pour la réalisation temporelle d'une partition ainsi que des critères objectifs, qui nous permettent de dire quelle est notre version préférée.

ANALYSE DES ENREGISTREMENTS

Composée à l'origine pour le piano, la *Valsa de Esquina nº 2* de Francisco Mignone se présente sous la forme ABA (forme ternaire). Dans cette étude, nous avons travaillé seulement sur la section A pour violon et piano jouée par le compositeur. Bien que les subtilités et les nuances présentes dans la section B et les différences possibles au niveau du retour de la section A soient également dignes d'intérêt, les aborder dans ce travail signifierait aller au-delà du cadre de notre article.

La section A comporte 32 mesures répétées. Dans les enregistrements comparés, le compositeur et un des interprètes n'effectuent pas la répétition. L'objet principal de notre comparaison demeure les versions pour violon et piano, néanmoins nous y avons inclus l'exécution du compositeur ; de fait, la version de l'auteur lui-même reste une source importante d'information, même si elle ne s'impose pas pour de futures lectures.

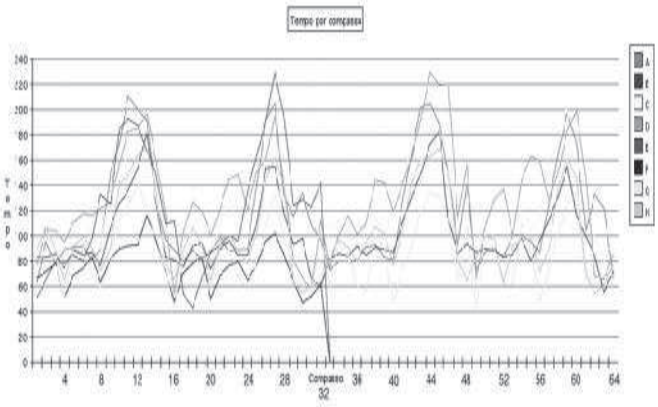
Les sources utilisées proviennent d'enregistrement de concerts de violonistes ou de disques du commerce. Leur qualité est inégale, mais il est tout à fait possible de comparer les fluctuations du tempo et la variété de l'articulation – en particulier chez les pianistes. Dans notre étude, ces enregistrements sont seulement identifiés par des lettres. Comme la version du compositeur est la seule pour piano solo, maintenir l'anonymat s'avérait inutile : en conséquence, ladite version apparaît sous la lettre E dans les graphiques ci-dessous.

Les graphiques ont été réalisés à partir du logiciel *Tempo* © 1994 de James Davis[11]. Ce programme a l'avantage d'être utilisable aussi par des musiciens sans grande connaissance informatique. Les données sont obtenues en marquant le tempo sur une touche de l'ordinateur au moment de l'écoute de l'enregistrement. Il est toujours nécessaire de procéder à quelques essais préalables avant de réagir correctement aux changements de tempo de chaque enregistrement dans un processus similaire à une répétition de musique de chambre. Les données apparaissent dans un fichier de texte, avec des valeurs qui expriment chaque pulsation de la mesure et la moyenne du tempo par mesure. Les données par pulsation sont utilisées pour comprendre la fluctuation du

[11] Voir José BOWEN, *op. cit.,* 1996, p. 111-156.

tempo rubato dans chaque mesure, tandis que la moyenne du tempo par mesure permet de visualiser la conception de celui-ci dans la projection de la structure formelle.

Le graphique[12] qui suit donne une vision générale du tempo par mesure de la section A des huit enregistrements comparés de la *Valsa de Esquina nº 2* :



Graphique 1 : Analyse du tempo de la section A, par mesure, de tous les enregistrements

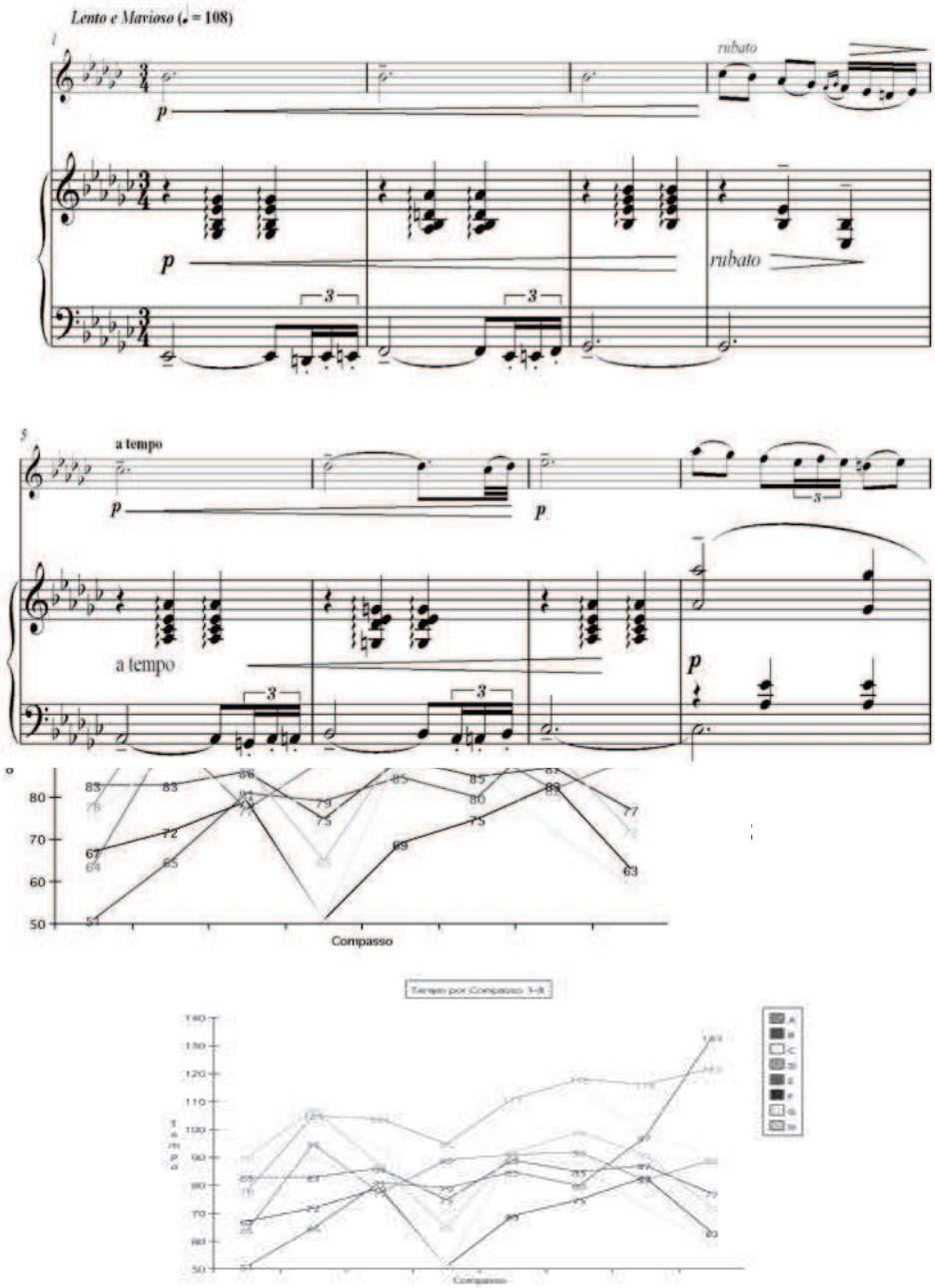
[Les graphiques en couleur sont disponibles sur le site www.ufpb.br]

La partition de la *Valsa de Esquina nº 2* pour violon et piano contient entre parenthèses l'indication « noire = 108 ». On constate, dans le graphique 1, que le tempo initial varie environ de noire = 50 pour le compositeur (interprète E) à approximativement noire = 100 dans le cas des interprètes H et D. Ces enregistrements sont ceux qui se rapprochent le plus du tempo indiqué. À ce stade, on peut se demander si cette indication de tempo est fiable, puisque même le compositeur ne la suit pas. Cette valse possède plusieurs indications d'*accelerandos* qui apparaissent clairement dans le graphique. Si nous comparons le tempo le plus lent et le plus rapide de chaque version, nous observons que la version du compositeur est celle qui a la plus grande latitude, atteignant 230 à la noire à la mesure 27. D'autre part, la version F est celle qui présente le plus de fluctuations. À l'exception de celle du compositeur, toutes les versions atteignent presque le double de la vitesse initiale au niveau du point le plus rapide. L'*accelerando* de la mesure 27 est le seul moment où toutes les versions coïncident. Il convient également de souligner que lorsque les interprètes répètent ce morceau, la seconde exécution diffère. Les versions A, B, C et H atteignent le sommet à la mesure 59, tandis que D et G (qui ne font pas la reprise) y sont à la mesure suivante. Nous pensons que cette différence est liée à la continuation de la pièce, mais seul un examen plus approfondi de la section B pourrait confirmer cette hypothèse.

La superposition des graphiques permet de voir avec clarté les points extrêmes de la conception de chaque version. Une visualisation plus détaillée peut être obtenue en

[12] Pour une meilleure présentation de ces graphiques, voir le vol. 5 de la revue musicale de l'Université Fédérale de la Paraíba : http://www.cchla.ufpb.br/claves.

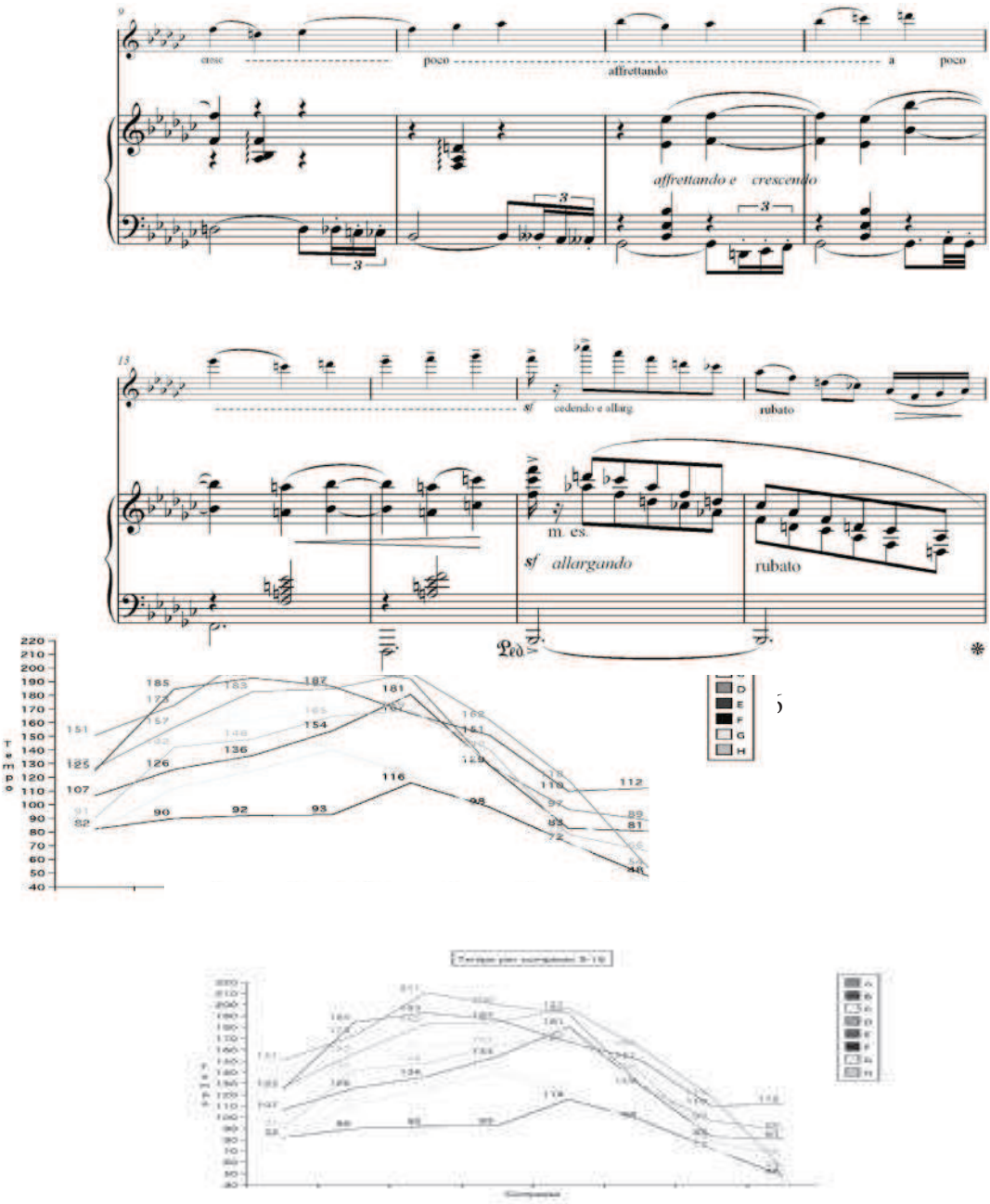
comparant les graphiques par groupes de huit mesures et les exemples musicaux respectifs.



Graphique 2 : Tempo par mesure, mes. 1-8

Le graphique 2 montre que l'indication de *tempo rubato* de la mesure 4 est interprétée comme un *accelerando* par A et comme un *ritenuto* par les autres. A, D et E accélèrent vers la mesure 9, alors que les autres interprètes diminuent le mouvement.

Quant au compositeur, il anticipe l'*affrettando* indiqué à la mesure 10 de la partition pour piano à la mesure 8, d'où la fougue de son *accelerando*. La partition pour violon et piano indique l'*affretando* à la mesure 11, ce qui pourrait expliquer pourquoi la plupart des violonistes terminent la phrase plus lentement.



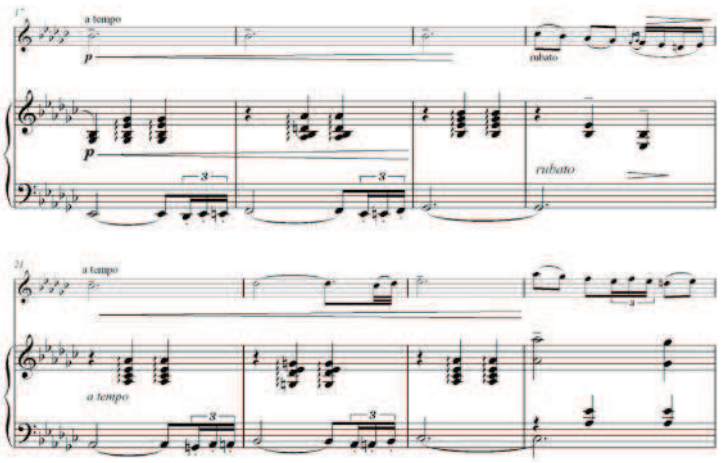
Graphique 3 : Tempo par mesure, mes. 9-16

Dans la section qui va de la mesure 9 à la mesure 16, nous voyons que A et E considèrent la mesure 11 comme la plus rapide, alors que pour B, C, D, F et H l'apogée de l'*affrettando* se situe à la mesure 13. G est le seul interprète à l'atteindre à la mesure 12.En revanche, tous ralentissent pour réaliser le *crescendo*. Les autres facteurs importants son tle quart de soupir, le *cedendo* et l'*allargando* de la mesure 15, ainsi que le *tempo rubato* de la mesure 16. Le tableau suivant montre les mesures 15 et 16 pulsation par pulsation :

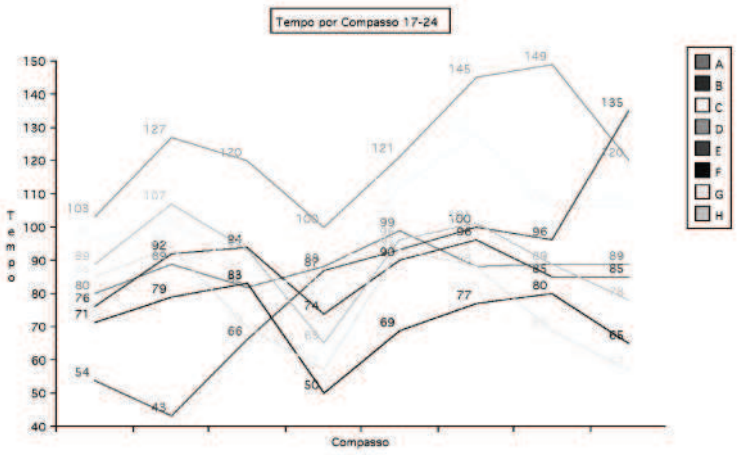
	Compasso 15			Compasso 16		
	1º	2º	3º	1º	2º	3º
A	74	99	140	140	132	53
B	47	115	162	136	112	49
C	64	97	120	110	97	44
D	78	144	173	147	140	24
E	77	117	173	151	115	87
F	49	92	94	77	49	34
G	49	82	120	112	94	21
H	57	92	103	99	85	42

Tableau 1 : Mesures 15 et 16, pulsation par pulsation

Il est possible de visualiser la césure au premier tempo de la mesure 15, et de constater que les valeurs dans la colonne correspondant au second tempo sont beaucoup plus élevées. Il y a donc une reprise du tempo pour le *rallentando* ultérieur. De plus, D et G sont ceux qui marquent une plus grande différence entre le deuxième et le troisième *tempo* de la mesure ; la différence de noire = 140 pour noire = 24 de D découle d'une grande respiration avant le retour du thème.



Exemple 3 : *Valsa de Esquina n° 2*, mes. 17-2



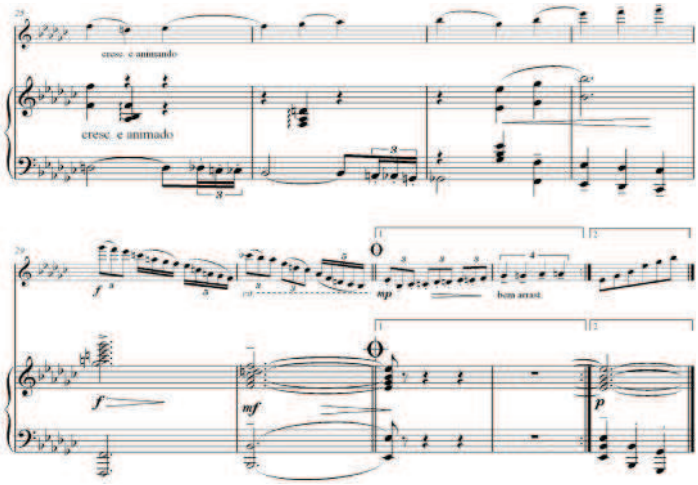
Graphique 4 : Tempo par mesure, mes. 17-24

Les mesures 17 à 24 contiennent le retour du thème initial. Par conséquent, il est intéressant de comparer les deux présentations du même matériau thématique. Si l'on compare les graphiques, on s'aperçoit que même si la direction rythmique de la phrase est identique, il existe une grande variété de nuances. Pour observer au mieux ces différences, nous avons placé côte à côte les tempos de chaque version dans le tableau ci-dessous. La colonne de gauche se réfère à la première exécution (mes. 1-8) de chaque interprète, la colonne de droite à la répétition (mes. 17-24). On le voit, aucun des interprètes n'exécute les deux phrases au même moment. Mignone (E) pour sa part procède à une accélération, de 51 à la noire à 65 à la noire, de la première à la deuxième mesure lors de la première exécution, mais il diminue la vitesse, de 54 à la noire à 43 à la noire, au cours de la répétition. Les autres interprètes maintiennent une augmentation de vitesse de la première à la deuxième mesure du thème pendant la seconde exécution.

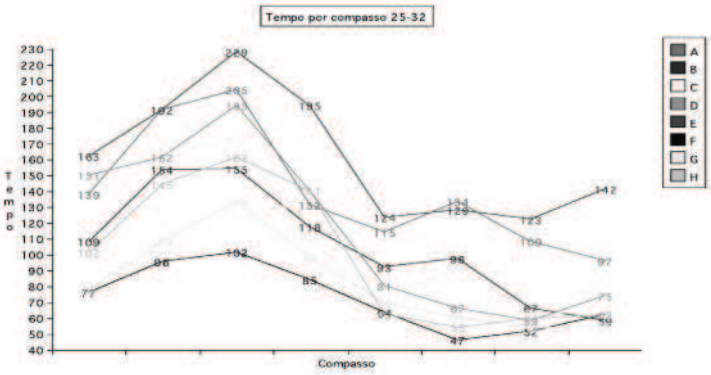
A		B		C		D		E		F		G		H	
64	80	83	76	94	96	78	103	51	54	67	71	76	85	90	89
95	89	83	92	103	102	105	127	65	43	72	79	90	94	107	107
77	82	86	94	94	86	104	120	81	66	79	83	80	70	87	93
89	88	75	74	70	81	95	100	79	87	51	50	51	57	65	65
91	99	89	90	110	112	111	121	85	93	69	69	90	93	92	96
92	88	85	96	115	128	118	145	80	100	75	77	88	88	99	101
82	89	87	85	99	106	116	149	97	96	83	80	72	69	91	89
89	89	77	85	90	106	122	120	133	135	63	65	59	57	72	78

Tableau 2 : Comparaison des tempos des mes. 1-8 et 17-24

Le graphique 5 montre le tempo au niveau des mesures 25 à 32. Seuls A et B diminuent le tempo à la fin de la phrase. Mais comme ces tempos sont la moyenne des trois pulsations de la mesure et que l'indication *traîner* apparaît dans la partition, il nous faut examiner ces mesures plus en détail.



Exemple 4 : *Valsa de Esquina nº 2*, mes. 25-32

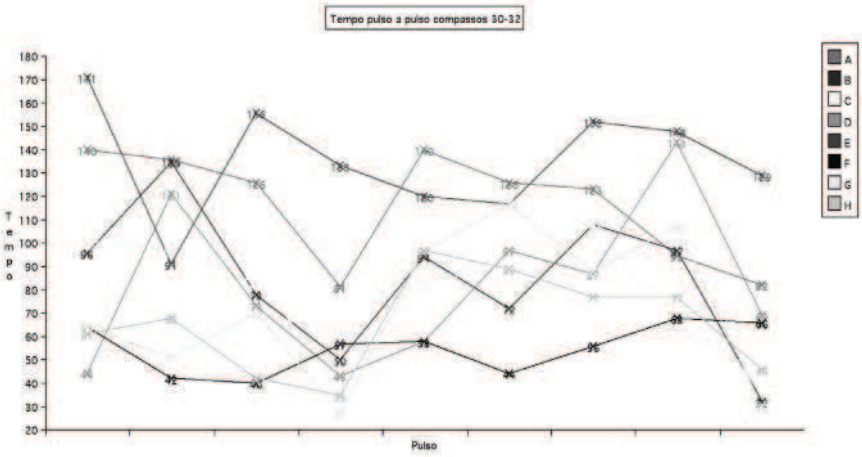


Graphique 5 : Tempo par mesure, mes. 25-32

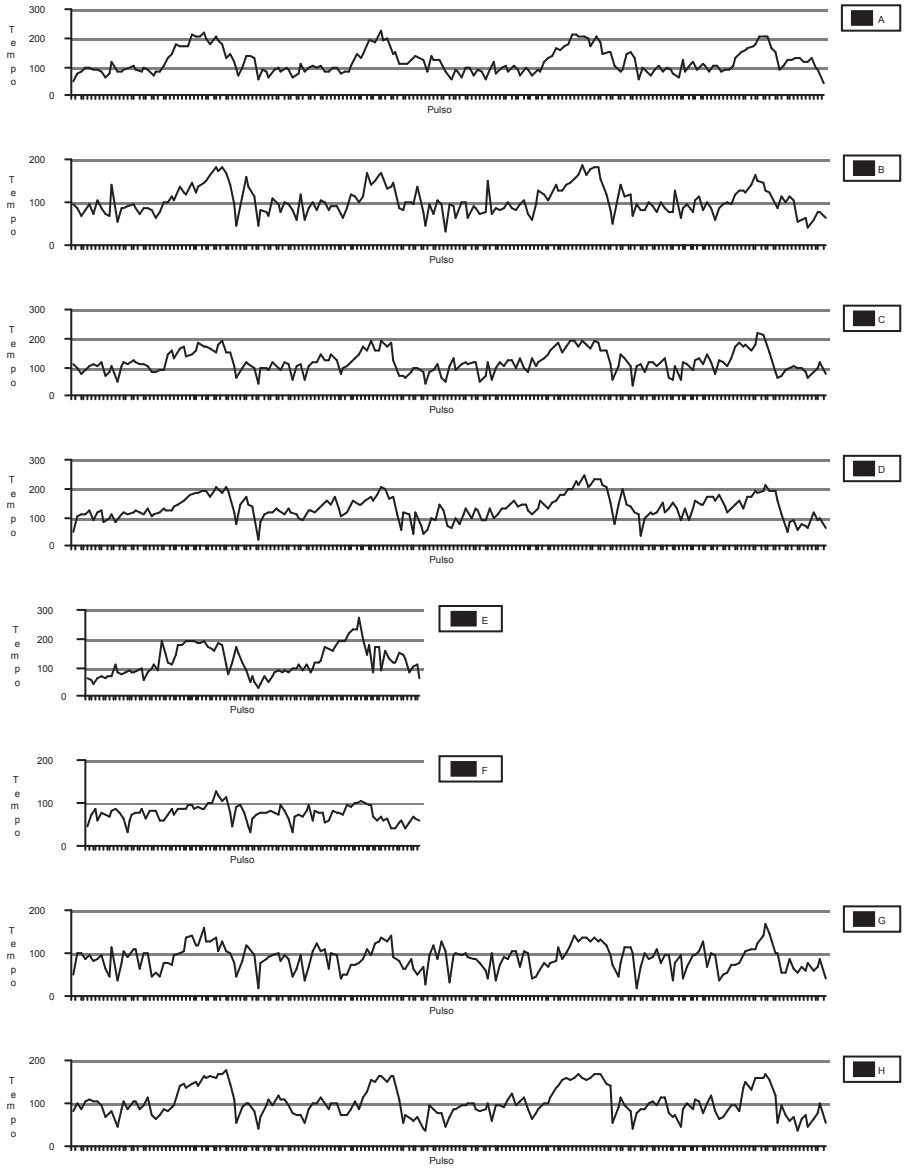
Le graphique 6 montre que le point le plus lent dans les interprétations des violonistes est le premier tempo de la case 1 dans la mesure 31 – à l'exception de F, qui l'atteint au troisième tempo de la mesure 30. Pour Mignone, le point le plus lent apparaît au troisième tempo de la mesure 31. Nous remarquons que dans cette section le

tempo rubato est très varié, avec des *accelerandos* et des *ralentandos* utilisés par tous les interprètes. La grande différence observable entre les versions de E et de F découle du fait que ces interprètes n'ont pas répété cet extrait – cette dernière mesure est en réalité la case 2.

On l'a vu précédemment, Epstein considère que la pulsation stable fait partie intégrante du *tempo rubato*. C'est à partir de la réception d'un tempo stable que nous classifions les écarts de la pulsation comme du *rubato* quand ils sont adaptés à la musique et comme perte de contrôle quand ils la dérange. Les graphiques indiquent une fluctuation constante de la pulsation dans toutes les versions. La question qui se pose alors est la suivante : quelle est notre perception de la pulsation stable dans ces circonstances ? Pour avoir une idée plus précise de ce paramètre, nous présentons ci-dessous les graphiques individuels par pulsation de chaque version séparément. Le graphique 7 permet de constater que les versions A, B et C font preuve d'une pulsation plus constante entre les *accelerandos*, tandis que pour G les fluctuations sont plus constantes et plus larges.



Graphique 6 : Tempo pulsation par pulsation, mes. 30-32



Graphique 7 : Tempo par pulsation de tous les enregistrements

CONCLUSION

Le choix du tempo est donc déterminant pour le caractère de chacun de ces enregistrements. Il suffit pour s'en rendre compte d'écouter ne serait-ce que le début de chacune d'entre eux. Toutefois, il est important d'ajouter que des facteurs tels que l'articulation, la dynamique et la sonorité influencent grandement notre évaluation de chaque interprétation. Si d'un côté la conception de la pièce et les valeurs esthétiques de l'artiste détermine son exécution, de l'autre l'auditeur fonde son appréciation sur ses

propres connaissances musicales et sur ses valeurs esthétiques. En effet, Esther Scliar disait que « le goût dépend de l'information que l'on a ».

Lorsque nous écoutons les différents enregistrements de cette œuvre, nous percevons avec clarté le caractère de chaque version. Cela se produit via l'application des valeurs esthético-musicales les plus significatives pour chaque interprète. A, B, C et H se soucient davantage d'établir un équilibre du tempo. D imprime un caractère plus léger, joyeux, avec des tempos plus rapides. D'autre part, il ajoute des ornements qui ne sont pas présents dans la partition. F et G valorisent par contre l'aspect plus libre de l'œuvre, en exploitant la sonorité du violon à travers les glissandos et le vibrato. Mignone (E) exécute les tierces en bas de la première mesure. Son inflexion évoque le doigter du violon accompagnant une sérénade – un parfait exemple d'« accent » caractéristique qui ne peut être noté dans la partition et qui apparaît lorsque nous écoutons les enregistrements. Une étude sur les seules articulations opérées par les violonistes dans chaque version, ainsi que sur les styles de vibrato et de production sonore des musiciens, pourrait être réalisée.

Partant de ce qui vient d'être dit, il serait intéressant de savoir si, après avoir étudié la partition et effectué une étude de cette nature, l'enregistrement préféré au moment de la première écoute reste le même. À travers l'analyse du tempo, nous avons cherché à montrer que malgré le caractère libre et le tempo rubato de la composition, la majorité des interprètes présente un tempo de base qui nous permet d'évaluer le degré d'écart significatif. Il serait risqué d'affirmer à ce stade ce qu'est l'inflexion rythmique caractéristique d'une *Valsa de esquina*. Toutefois, nous pouvons constater que la *Valsa de Esquina nº 2* est exécutée très librement de la troisième pulsation de la phrase initiale, même si cela n'apparaît pas pour tous et avec d'importants écarts expressifs. Il y a une prédominance de tempos plus lents au niveau les interprètes. D'autre part, il existe des variations d'exécution au moment de la répétition.

Finalement, nous pensons que la meilleure fonction de ce type d'étude est de sensibiliser l'auditeur à la richesse des détails qui peuvent être perçus. Nous avons animé des séances fondées sur cette méthodologie afin de mieux impliquer les étudiants dans le processus d'audition des musiques analysées. Quand ils comprennent qu'il y a plusieurs alternatives possibles, ils acquièrent une plus grande flexibilité en termes de recherche de leur propre forme d'expression. De même, nous utilisons l'analyse de partition suivie de la comparaison d'enregistrements, ce qui permet d'engager des discussions très fertiles sur les valeurs esthétiques appliquées à l'exécution musicale.

Maria Helena ELIAS
Paris

LA CREATION PIANISTIQUE CONTEMPORAINE AU BRESIL

Ce texte vise à mettre en évidence les principaux courants compositionnels dans la musique pianistique brésilienne contemporaine. Pour définir les objectifs esthétiques de ces œuvres, il conviendra d'y observer deux aspects essentiels : celui de la production musicale et celui de la pédagogie du piano actuellement pratiquée.

Seront donc étudiées successivement la situation puis l'évolution de ces répertoires dans la musique savante pianistique du Brésil contemporain.

LA SITUATION DE LA MUSIQUE SAVANTE AU BRESIL

J'examinerai plusieurs aspects : la création de la musique savante brésilienne, les répertoires de référence de la pratique et de la pédagogie pianistiques, tout comme les conditions de diffusion de la musique contemporaine dans ce pays.

Dans l'ensemble de la création contemporaine savante brésilienne, la place du piano demeure importante, ce qui laisse penser que l'avenir de cet instrument est assuré dans le pays, et surtout que l'exécution pianistique offre toujours une voie royale pour révéler au public ces nouvelles compositions.

Toutefois, des facteurs sociaux, économiques et politiques peu encourageants freinent la diffusion de ces créations. En conséquence, la méconnaissance dont souffrent ces musiques, en premier lieu au Brésil, et d'autant plus en dehors de ses frontières, est flagrante.

En ce qui concerne tout particulièrement les compositions pour piano, cette situation devrait susciter une réaction des pianistes brésiliens visant à faire mieux connaître leur répertoire national. Notamment parce que ces musiques témoignent d'idéaux esthétiques intéressants et différents, venant d'un pays dont la qualité essentielle est d'offrir une extraordinaire diversité culturelle, diversité mise en relief dans le présent volume.

PRATIQUE PIANISTIQUE ET CHOIX DE REPERTOIRE

L'observation des pratiques pianistiques brésiliennes révèle une absence relative des musiques contemporaine et une faible présence de la production brésilienne antérieure.

On remarque, dans les salles de concert et dans l'enseignement du piano, la présence d'un répertoire allant jusqu'aux années cinquante et le rayonnement des œuvres de Villa-Lobos partout dans le pays.

À ce propos, malgré l'admiration que je porte à l'œuvre de Villa-Lobos, remarquable dans ses multiples nuances et sa diversité, il me semble évident qu'une place doit d'être faite au renouveau des répertoires dans l'écoute comme dans la pratique du piano.

Cette réaction s'impose, car la faible divulgation de la production musicale brésilienne dans son ensemble a des conséquences en dehors de nos frontières, qui ne sont pas des moindres. Les musiques brésiliennes sont souvent absentes des études sur la création musicale contemporaine si bien que, lorsqu'il s'agit des Amériques, seuls les États-Unis et ses compositeurs y figurent. Je ne tente pas d'expliquer pourquoi il en est ainsi, mais il faut reconnaître que si, sur son propre territoire, un pays ne se soucie pas de la diffusion de sa musique savante, il n'y a aucune raison pour que le reste du monde le fasse.

Il ne s'agit pas ici d'une forme de patriotisme déplacé, ni de la volonté d'attribuer un jugement de valeur aux productions brésiliennes, ni moins encore de crier à l'injustice, car la responsabilité est avant tout brésilienne. En revanche, cet état de fait peut paraître inadmissible dans un monde où l'information circule librement dans tous les secteurs, raison pour laquelle cet obstacle requiert une action, dont le déclenchement ne peut être envisagé que par une décision commune aux politiques et aux musiciens de notre pays.

Par conséquent, dans la pratique du piano brésilienne, une révision du répertoire des concerts et des lieux d'enseignement me semble essentielle. Ouvrir ce répertoire aux compositions récentes et inédites de tous bords, en préservant la présence de celles de la première moitié du XXe siècle serait une mesure efficace. Elle permettrait de combler des lacunes, tout en contribuant à nuancer l'idée en vigueur selon laquelle la musique contemporaine brésilienne est se limite à Heitor Villa-Lobos.

En tout cas, au Brésil, la nécessité de promouvoir davantage les créations de musique savante se fait sentir comme réelle et indéniable. Dans ce pays, c'est la musique populaire qui est diffusée et promue en priorité. Il est sûr que, dans sa diversité, elle ne manque pas d'exemples intéressants, mais c'est aussi le cas, à mon sens, des musiques savantes. C'est pourquoi il serait peut-être temps d'aider un peu plus ces dernières. Je crois que nous sommes tous conscients que l'éloignement entre le public et la création musicale contemporaine constitue une difficulté à laquelle tous les pays se retrouvent confrontés. Cependant, au Brésil, ce problème est plus grave, car il touche l'intégralité de la composition savante.

Ne souhaitant pas donner une impression erronée de la réalité musicale nationale, je précise que les créations contemporaines s'appuient sur l'action de personnes et d'organismes voués à les faire connaître, notamment par les *Biennales* de Rio de Janeiro, quelques festivals, la diffusion de certains programmes par des radios nationales, et bien sûr le travail de musiciens et de professeurs de musique qui réalisent des récitals d'œuvres nouvelles dans le cadre d'universités, conservatoires et écoles de musique dans tout le pays. Malheureusement ces manifestations, bien que réussies, ne

parviennent pas à sortir la musique d'un petit cercle d'initiés pour toucher le grand public. Or c'est précisément ce public-là qu'il faudrait atteindre !

Si on réfléchit à l'époque de Villa-Lobos et à son parcours, on est forcé de reconnaître qu'il a eu la grande chance de compter sur un appui politique et financier du gouvernement auquel, à ma connaissance, aucun autre compositeur n'a eu droit jusqu'à présent ! À tous points de vue, la méconnaissance de notre musique savante témoigne et subit aussi les effets d'une politique culturelle inadaptée, indifférente aux intérêts et besoins de cet art.

Deux problèmes à surmonter

La première difficulté est liée à l'une des orientations culturelles décrites par le compositeur Jorge Antunes. Celui-ci dénonce, dans l'article « Fica, Gil, paru dans le journal *Correio Braziliense* du 15 novembre 2007, le privilège et le soutien accordés par le Ministère de la Culture brésilien aux musiques et aux manifestations à fort potentiel commercial. Aucune place n'est donnée à l'art sonore savant et encore moins à la musique contemporaine. L'article révèle en détail l'embarras actuel de notre ministre qui doit préparer l'accueil de tous les projets musicaux de haut niveau que la France prévoit en 2009 au Brésil, dans le cadre de l'*Année de la France au Brésil*.

Pour que les représentants français soient accueillis comme il se doit, notre ministère a justement besoin de la collaboration des organismes artistiques brésiliens qui ont été mis à l'écart par nos responsables politiques lors des commémorations de *l'Année du Brésil en France*, en 2005. Antunes souligne la différence entre les décisions de politique culturelle appliquées dans les deux pays, en appelant les organismes brésiliens à faire honneur à la culture savante française au lieu de n'inviter que des musiciens bien introduits dans les circuits commerciaux comme ce fut le cas en 2005.

Sur un ton plus léger, j'aimerais attirer votre attention sur une étude de marché menée par un organisme canadien en 2005, qui met en évidence les conditions de l'ensemble de la musique et du spectacle au Brésil. On peut y lire le paragraphe suivant, lequel, finalement, nous rassure quant au futur de la musique savante brésilienne. Je cite :

> « Le public brésilien, en ce qui concerne la musique classique, souffre d'une curieuse xénophilie. Les récitals de musique classique brésilienne attirent moins de public que ceux de compositeurs étrangers, que ce soit une symphonie de Beethoven ou la présentation d'un compositeur contemporain. D'un autre côté, le public brésilien est avide d'informations. Il a besoin d'être incité à sortir de son inertie pour connaître des nouveaux sons. Les promoteurs assurent que ça vaut la peine d'insister. »

ETAPES DE LA CRÉATION SAVANTE AU BRESIL

L'histoire de la musique savante brésilienne a toujours été un reflet de celle de l'Europe. Cette relation a eu une influence fondamentale dans l'évolution des paramètres compositionnels. Ayant évolué en résonance avec la musique européenne, la composition brésilienne est devenue désormais à peu près semblable à celle qu'on

retrouve partout dans le monde, dont toutes les tendances possèdent des représentants au Brésil.

Cette mondialisation est devenue d'une telle importance que parler maintenant d'une influence précise peut sembler presque superflu. Dans l'univers sans frontière de la création sonore actuelle, les qualités individuelles de chaque auteur sont, plus que jamais, mises à l'épreuve dans la recherche de son expression, de sa différence, de son identité artistique.

Désormais les compositions pianistiques brésiliennes contemporaines s'intègrent à ce contexte changeant. Pour tenter de vous donner un aperçu de l'ensemble de la création savante brésilienne, voici une suggestion de classification des compositeurs selon trois grands courants esthétiques.

CLASSIFICATION DES COMPOSITEURS BRESILIENS ACTUELS

Liberté et distance par rapport à la tradition

Cette classification, actuellement en cours d'élaboration, permet d'observer trois groupes de compositeurs. Elle est centrée d'abord sur le degré de liberté du discours de ceux-ci (liberté au sens de la distance prise avec la tradition, le discours étant, comme nous le savons, l'expression musicale de la pensée) et accessoirement sur le choix des matériaux et des éléments que l'invention sonore manipule. Quant aux différentes techniques de composition, elles peuvent figurer indistinctement dans les trois groupes. Les compositeurs de chaque groupe peuvent se rejoindre ainsi par leurs approches musicales. Un premier groupe montre dans son discours sonore une limitée, un deuxième groupe une liberté relative, et un troisième groupe de compositeurs fait preuve d'une liberté absolue en ce qui concerne le contenu, la technique et les moyens mis en oeuvre[1].

Je signale en outre que cette étude exclut les jugements de valeur sur les œuvres de ces compositeurs et qu'elle ne présente aucun attachement au courant « dit » nationaliste. En revanche, et de toute évidence, les compositeurs « dits » nationalistes comme H. Villa-Lobos, F. Mignone, C. Guarnieri et bien d'autres, sont intégrés au groupe prônant une liberté relative du discours.

Le groupe qui présente un discours musical d'une liberté limitée intègre tous les compositeurs qui s'éloignent de la tradition sans se couper totalement du passé, ce qui n'exclut pas, par exemple l'utilisation par Almeida Prado d'un procédé appelé *transtonal* – lequel représente un dépassement de la tonalité – procédé qu'il emploie notamment dans ses *Cartas celestes*, grand cycle de compositions pour piano dont le premier recueil date de 1974[2].

Il en va de même pour Ricardo Tacuchian, avec son système T, technique de composition fondée sur le contrôle des hauteurs, ainsi que pour Claudio Santoro et son

---

[1] *Cf.* le tableau placé en annexe.

[2] Voir dans ce même volume : Didier GUIGUE, *Les compositions pour piano de Almeida Prado. Quelques éléments techniques.*

emploi de l'aléatoire, notamment dans *Diagrama Ciclico* (pièce écrite pour Jocy de Oliveira) et *Agrupamento a dez* (où il utilise la voix, sur un texte de Vinicius de Morais)[3].

Dans le groupe de compositeurs dont la liberté du discours est relative, s'inscrivent tous ceux dont l'inspiration explicite ou nuancée puise ses sources dans les traditions populaires ou dans le folklore, mais pas nécessairement de manière exclusive. Marlos Nobre, par exemple, a écrit récemment une sonate pour piano sur un thème de Bartók.

Il faut préciser que, dans une optique internationale, cette classification permettrait de rattacher à ce groupe des compositeurs tels que György Ligeti ou Maurice Ohana. Ligeti, pour la suspension et l'abolition de la perception du temps qu'il parvient à réaliser dans des œuvres comme *Poème symphonie pour 100 métronomes* de 1962, pour ses conceptions micropolyphoniques traduites en véritables nuages de sons dans *Lux aeterna* de 1966 ou le *Kammerkonzert* de 1970, et enfin par ses références aux musiques traditionnelles hongroises et à la complexité des polyphonies africaines, qui lui ont inspiré des œuvres telles que ses *Études* de 1991 ou son *Concerto* de 1988. Ohana, par son recours à des éléments empruntés au Moyen Âge dans les *Neumes* de 1965 ou sa *Messe* de 1977, pour l'inspiration jazz de son *Concert pour piano* de 1981, pour ses références à la musique arabo-andalouse dans *A Célestine* de 1987, ou encore par son appel aux caractéristiques du Nô japonais et de l'opéra Chinois dans les *Trois Comptes de l'Honorable Fleur* de 1978. En revanche, un compositeur comme Henri Dutilleux, aussi indépendant qu'Ohana et Ligeti, mais possédant un langage dont la rigueur et la clarté sont évidentes, avec sa conception particulière de l'utilisation des silences et des polyphonies complexes de timbre, ses références à la littérature et aux arts plastiques, s'inscrirait dans cette classification plutôt comme un compositeur concédant une liberté limitée à son discours.

Je crois que ces exemples montrent clairement que cette classification ignore toute implication avec l'esthétique dite nationaliste, qui a certainement eu auparavant sa justification en tant que période de transition dans l'histoire musicale de certains pays. Dans la réalité sociale de nos jours, les bases de réflexion qui sont à l'origine de cet essai sur la multiplicité des tendances dans la production de la musique contemporaine brésilienne sont donc centrées sur le niveau implicite ou explicite de l'introduction d'éléments inouïs dans le discours sonore, facteur que j'estime responsable de cette liberté relative du discours par rapport à la tradition. En tout cas, la présence d'éléments régionaux dans la musique occidentale – que cette présence soit voilée ou mise en évidence – a toujours été, dans notre histoire, un important facteur de richesse et d'élargissement de l'univers compositionnel.

Rétrospectivement, des compositeurs tels que Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Radamés Gnatalli et bien d'autres, s'insèrent également dans ce

---

[3] Ecoute recommandée : la *5e Sonate* pour piano de Cláudio Santoro, interprétée par Ney Salgado, et *Avenida Paulista* de Ricardo Tacuchian par José Eduardo Martins.

groupe, tout comme Guilherme Bauer qui s'inspire des traditions musicales populaires et du folklore dans des contextes atonals libres. Dans son œuvre, on note parfois l'utilisation du procédé aléatoire et du collage, comme dans *Dirg* pour piano solo (1978), et *Variações ritmicas* pour piano et orchestre (1991). Avec son *Concerto* pour piano et orchestre (1981), Sérgio de Vasconcellos Corrêa s'appuie sur des éléments de la musique des indigènes du Brésil. Parmi ses autres œuvres, mentionnons ici *Potyrom* (1978) pour piano et percussion, *Contrastes* (1968) et *3 Estudos* (1981) pour piano solo. L'on remarque dans plusieurs de ses compositions l'emploi de l'atonal, du modal et du polytonal.

Maria Helena Rosas Fernandes figure aussi dans ce groupe, avec ses compositions d'inspiration indigène, parfois fondées sur des transcriptions de chants d'oiseaux et d'autres sonorités de la nature. Dans son œuvre, on peut citer *Ciclos* pour piano solo dont le troisième date de 1990 et *Brasil 92* avec des sonorités du *Pantanal*. À ce groupe se rattachent aussi les *12 Ponteios*, le *Ciclo Miniatura*, et l'*Homenagem à Ravel* pour piano solo de Nilson Lombardi, tout comme les *Danças charruas* pour piano solo de Brenno Blauth ou la *Sonatina para piano solo* d'Alceu Bochino.

L'œuvre pour piano solo d'Osvaldo Lacerda est importante : trois sonatines, dix *Ponteios*, douze *Brasilianas* et, bien sûr, ses 12 *Estudos* (études) dont la première date de 1960.

De Guerra-Peixe, on retiendra les *Miniaturas para piano, Sugestões poéticas* (inspirées dans le texte du poète Fernando Pessoa) et les *Sete prelúdios tropicais.* Il s'agit ici de formes d'expression pas véritablement opposées, mais qui montrent l'évolution du langage pianistique d'inspiration régionaliste, comme le *Polichinelo* de Villa-Lobos, du cycle intitulé *Prole do Bebê nº 1*, ou les *Variations rítmicas* pour piano et percussion de Marlos Nobre, dans lesquelles celui-ci utilise la technique sérielle pour la structuration des éléments rythmiques.

Dans le groupe des compositeurs qui s'expriment avec une liberté absolue du discours, je citerai comme exemple l'œuvre de Jocy de Oliveira, avec ses créations de musiques électro-acoustiques, et surtout ses pièces multidimensionnelles dans lesquelles s'inscrivent des sons, des paroles, de l'action et des images. *Fata Morgana* (1981), *Ibake pora* (1991), *Inori* (1993). Gilberto Mendes, dont l'accent humoristique et les éléments introduits révèlent une approche musicale dans un univers similaire à celui de John Cage, avec des expériences telles que *Santos Futebol Clube* pour cordes, vents, percussion (1974), trois enregistrements de diffusion de jeu de football, action dramatique avec participation du public, ou encore *Asmatu*r et *Beba Coca-Cola.* Dans ses créations, il parodie différents styles musicaux du XXe siècle. Parmi ses œuvres pour piano, je signalerai son *Concerto* pour piano et orchestre de 1982, dont le langage garde une expression claire et profonde, ainsi que *Vento do noroeste* pour piano seul (1982), *Lenda do caboclo, A Outra*[4] (1991) et *Estudo Magno* (1993). Je citerai aussi Raul do Valle avec son *Triptico* pour piano de 1978, ainsi que *Os ventos quentes* (1984) pour

[4] Allusion à l'œuvre homonyme de Heitor Villa-Lobos.

orchestre, choeur, narrateur, danseuse, orgue et bande, ou *Bleublancrouge* de 1988, pour narrateur et orchestre (commande de la Société française de musique contemporaine pour le bicentenaire de la Révolution française).

Il se peut qu'un même compositeur présente des œuvres avec différents niveaux de liberté du discours. Néanmoins, ma méthode de classification reste pour cette étude un outil efficace, une convention nécessaire, une façon de mieux cerner une réalité multiple et complexe. Dans cette classification, c'est le niveau de liberté que l'on retrouve dans la majorité de la production de chaque auteur qui représente le paramètre à prendre en compte. Par exemple, Aylton Escobar est un compositeur qui s'intègre dans un premier temps au deuxième groupe avec *Movimentos*, de 1970 pour piano, violon, clarinette et violoncelle, et bon nombre d'autres compositions. Toutefois, par la suite, il se révèle comme un compositeur plutôt attaché au groupe de liberté absolue, avec ses compositions mettant en rapport instruments et bandes, ainsi que ses expériences de théâtre musical. Son œuvre *O nascimento da canção* est une composition pour cordes et sons électroniques. À l'inverse, Willy Correia de Oliveira est revenu au système tonal après un passage par le théâtre musical pour voix et action dramatique, ainsi que par la composition électroacoustique – dont *Materiais* de 1980 pour percussion et sons électroacoustiques. Parmi ses œuvres pour piano, je citerai *Pequena Peça Zen* de 1989, *In Memoriam Hans Eisler*, *L'éternel printemps* et ses *Estudos* pour piano, des œuvres de 1990.

À propos de la création savante brésilienne, il faut souligner l'importance des apports de plusieurs compositeurs d'origine étrangère au développement de notre musique, en particulier Hans Joachim Koellreutter bien sûr, mais aussi Bruno Kiefer et Ernst Mahle, Ernst Widmer et Walter Smetak (dont on peut souligner l'intérêt pour le microtonalisme et le caractère novateur de ses instruments), Eduardo Escalante et Emilio Terraza , Didier Guigue, chercheur associé à l'Observatoire Musical Français, qui réalise un important travail électroacoustique à l'Université Fédérale de Paraíba, dans le Nordeste du Brésil. Pour vous donner une idée de son activité, voici le commentaire de la Fondation Itaú sur son activité musicale.

> « Alors que la majeure partie de la production électroacoustique brésilienne se trouve concentrée dans les villes de Rio, São Paulo et Brasília, Didier Guigue, en créant un groupe de recherche en Paraíba, réalise une décentralisation efficace. Ce chercheur et compositeur fournit ainsi une importante contribution au développement de la musique électroacoustique dans le Nordeste du pays. Sa production, aux multiples facettes, comprend des compositions électroacoustiques et des expériences avec des processus algorithmiques engendrés par ordinateur. En même temps, dans son CD *Vox Victimae*, de 1999, s'affirme une fusion entre les procédés électroniques et algorithmiques, ainsi que plusieurs styles musicaux comme le rock et le jazz, qui pulvérisent les frontières entre musique savante et populaire. »

Nous mentionnons spécialement, parmi les œuvres de Jorge Antunes, compositeur attaché à l'Université de Brasília, *Voyage au fond de l'océan cérébral* (2005) et, parmi celles de Ricardo Mazzini Bordini, disciple de Jamary de Oliveira du

groupe de musique électroacoustique de Bahia, *Das bolinhas de ar que brilham no céu* (1999) : deux artistes qui illustrent la liberté absolue du discours, c'est-à-dire qui s'expriment en toute liberté de techniques et de moyens.

Pour conclure, j'aimerais signaler les trois principales caractéristiques qui me semblent communes aux compositeurs brésiliens contemporains dans le domaine du piano, en dépit de leurs différences de classification : en premier lieu, la recherche d'une expression personnelle ; ensuite, l'emploi de toutes les techniques de composition ; enfin, l'utilisation de toutes les possibilités mécaniques et sonores de l'instrument.

ANNEXE

Tableau de classification (recherche en cours)

Groupe de compositeurs à liberté limitée, encore attachés aux traditions dont les musiques prônent un renouvellement du langage et de l'expression musicale par le biais d'un élargissement des paramètres compositionnels, sans que ces changements réalisent une totale rupture avec le passé. Liberté de choix et d'emploi des techniques de composition. À signaler en tant que facteur récurrent, le souci d'établir un nouveau type de langage sonore. Eunice Katunda (1915-1985), Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), Claudio Santoro (1919-1989), Esther Scliar (1926-1978), Ernst Widmer (1927-1990), Ernest Mahle (1929), Henrique de Curitiba (1934), Mario Ficarelli (1937), Ricardo Tacuchian (1939), Almeida Prado (1943) (Ronaldo Miranda (1948), Dawid Korenchendler (1948), Amaral Vieira(1952), Guilherme Ripper (1959).

Groupe de compositeurs illustrant une liberté relative dont les musiques essaient de conserver une couleur locale par l'utilisation d'éléments puisés dans les musiques de tradition populaire et folklorique, éléments d'inspiration qu'ils tentent de transcender à travers un langage contemporain. Liberté de choix et de l'emploi des techniques de composition : Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Guerra Peixe (1914-1993), Alceu Bochino (1918), Bruno Kiefer (1923-1987), José Penalva (1924), Nilson Lombardi (1926) Osvaldo Lacerda (1927), Edino Krieger (1928), Brenno Blauth (1931-1993), Maria Helena Rosas Fernandes (1933), Sérgio de Vasconcellos Corrêa (1934), Eduardo Escalante (1937), Marlos Nobre (1939), Lindembergue Cardoso (1939-1989), Guilherme Bauer (1940).

Groupe de compositeurs à liberté absolue visant à la recherche de nouvelles formes d'expression musicale par l'emploi de moyens inédits, sonores, structuraux et extramusicaux. Souci de parvenir à systématiser le discours. Discours centré sur le son lui-même par l'élargissement, la modification et l'organisation de tous ses paramètres. Le théâtre musical et les compositions de musique électro-acoustique s'intègrent à ce groupe : Gilberto Mendes (1922), Emilio Terraza

(1929), Luis Carlos Vinholes (1933), Jocy de Oliveira (1936), Raul do Valle (1936), Walter Smetak (1937-1984), Willy Correia de Oliveira (1938), Jorge Antunes (1942), Aylton Escobar (1943), Jamary Oliveira (1944), José Coelho Barreto (1953), Didier Guigue (1954), Amaro Borges (1957), Ricardo Mazzini Bordini (1957), Roberto Victorio (1959), Wellington Gomes (1960), Pedro Kroger (1974).

Didier GUIGUE
Universidade Federal da Paraíba
dguigue@cchla.ufpb.br

LES COMPOSITIONS POUR PIANO DE ALMEIDA PRADO QUELQUES ELEMENTS TECHNIQUES

ALMEIDA PRADO ET LE PIANO

Né dans la région de São Paulo en 1943, José Antônio de Almeida Prado fait ses premières armes sous la houlette de Camargo Guarnieri (1907-1993), compositeur engagé corps et âme dans le mouvement « nationaliste » brésilien, lequel se présente alors comme alternative privilégiée à l' « impérialisme colonisateur » de l'école sérielle, hégémonique de fait en Europe à cette époque-là[1]. Compositeur novice, Almeida Prado suit quelques temps, sans enthousiasme, les prémisses de son Maître, avant de les abandonner définitivement dès son premier séjour en Europe, durant lequel il rencontre tout d'abord Györgi Ligeti e Lukas Foss en 1969 à Darmstadt, avant de s'installer à Paris pour suivre les cours de Nadia Boulanger et Olivier Messiaen. Il fréquenta donc la classe « historique » qui compta comme élèves Stockhausen, Boulez et Tristan Murail, entre autres. Depuis lors, Almeida Prado s'est forgé un style et un langage en même temps extrêmement personnel et ostensiblement éclectique, où plane cependant très fréquemment l'ombre de Messiaen, avec lequel il partage par ailleurs une profonde foi catholique qui nourrit nombre d'œuvres. Son importante production – son catalogue compte plus de 250 titres dans un grand nombre de genres – est largement dominée par une imposante quantité de pièces pour piano, lesquelles constituent un apport unique à la littérature de cet instrument, et à la musique contemporaine d'une manière générale[2]. Cette contribution serait probablement mieux reconnue si son auteur n'appartenait pas à

---

[1] Le nationalisme, sujet récurrent dans la musicologie brésilienne, est abordé dans plusieurs des références listées par D. PISTONE, « Le Brésil musical dans l'imaginaire français contemporain », dans *Brésil Musical,* éd. Zélia Chueke, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série « Conférences et Séminaires », nº 31, 2007, p. 110-111 (en particulier Neves et Mesquita Alves). Dans le même volume, le thème est également évoqué par M. DOTTORI, « Ideas and music. European influences », p. 81-88. Et ici même, par Paula da Matta, qui nous rappelle ses liens avec le romantisme tardif :« Les tendances néo romantiques dans la musique brésilienne contemporaine pour piano ».

[2] Citons-en les principaux jalons : *Ilhas* (1973); *Cartas celestes* (1974-1992); *Savanas* (1980); *55 Momentos* (1965-1983); *Três Profecias* (1988) ; sonates, préludes, nocturnes, etc., ainsi que de la musique de chambre, où je retiens en particulier les *Cartas celestes XI* pour marimba, vibraphone et piano (2000).

un pays « périphérique ». Mon intention est pour l'heure de présenter au lecteur français, de manière forcément très succincte, quelques éléments de sa pensée, son style et son écriture.

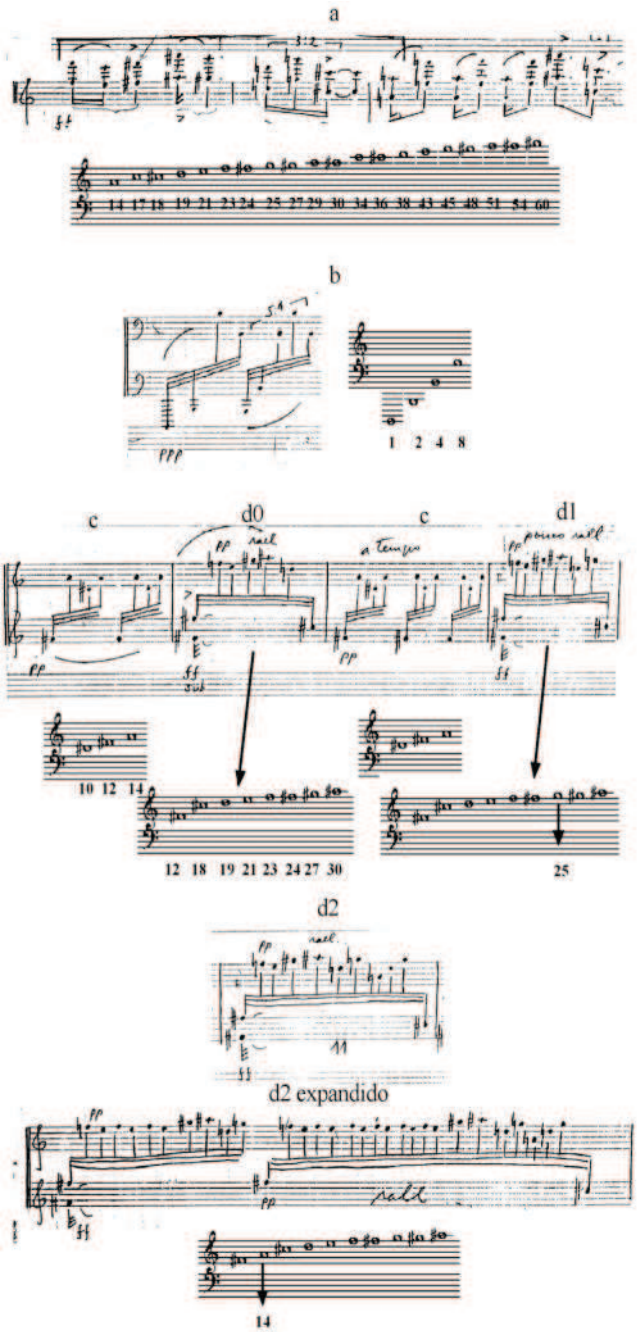
UN SYSTEME ORGANISE DE RESONANCES

Formalisée dans ses aspects théoriques et pratiques dans la thèse de doctorat qu'il soutint en 1985 à l'Université de Campinas, où il est depuis professeur de composition, son écriture, bien qu'elle soit en premier lieu une composition du *timbre*, comme lui-même l'a affirmé, n'a pas minimisé, à ses yeux, la nécessité de se constituer un solide appareil théorique qui rationalise et en même temps personnalise l'organisation du matériau abstrait. Ce *système organisé de résonances*, exploité initialement dans son cycle pianistique *Cartas celestes*, consiste en une tentative de concilier l'expérience atonale avec l'utilisation rationnelle des harmoniques[3]. Pour ce faire, il organise les structures harmoniques, fondées tout autant sur la série « naturelle », c'est-à-dire ascendante, que sur la série artificielle des « harmoniques » inférieurs, en quatre catégories réparties entre « zones de résonance explicite » – quand la structure est directement déduite d'une série harmonique, « implicite » – quand la composante harmonique de la sonorité est suggérée ou induite par quelques notes immergées dans un contexte atonal – et « multiple » enfin – quand plusieurs accords engendrent « un tourbillon de résonances ». À l'opposé, l'utilisation d'un matériau étranger au spectre harmonique engendre une « zone de non-résonance ». Chacune de ces catégories acquiert ainsi une individualité qui la rend capable d'assumer certaines fonctions narratives ou expressives dans les structures compositionnelles.

Cette approche, qui, comme le lecteur peut l'entrevoir, dénote des préoccupations qui côtoient celles de l'école « spectrale », s'en démarque cependant clairement dans la mesure où le spectre n'est pas ausculté de manière exhaustive par des moyens « scientifiques » pour constituer la matrice d'où serait dérivée la totalité des aspects de la structure, en particulier son élaboration dans le temps. Néanmoins, une œuvre comme la *Profecia* nº 1 de 1988 est entièrement bâtie sur des procédés de manipulation des spectres d'harmoniques de quatre fondamentales successives, qui configurent autant de *moments*. À titre d'illustration, on peut observer que le premier d'entre eux est fondé sur quatre « formants » qui sont autant de filtres d'une structure spectrale « virtuelle » – en ce que jamais prononcée dans son intégralité – constituée des soixante premiers harmoniques de si_0. J'étiquette ces quatre formants *a*, *b, c* et *d*. L'exemple 1 montre la répartition de ces filtres au début de l'œuvre et comment ils s'inscrivent dans le temps.

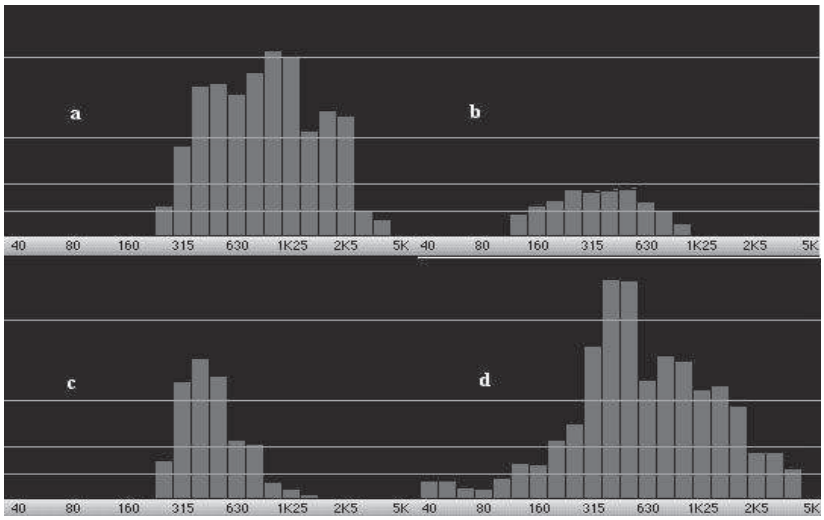
---

[3] *Cf.* A. PRADO, *Cartas celestes – Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais* (Thèse de Doctorat en Arts), Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1985, p. 559-571 (également pour les citations suivantes).



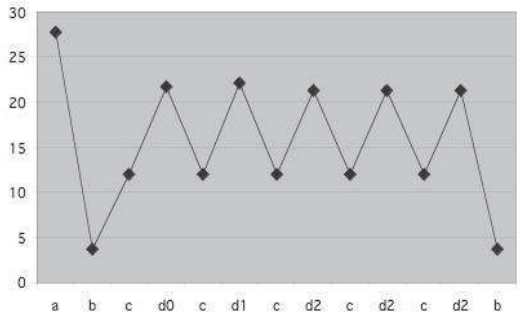
Exemple 1 : Les quatre « formants » (*a, b, c, d*) du spectre de Si utilisés au début de *Profecia* nº 1, comme ils sont traités musicalement et agencés dans le temps ; en dessous, en représentation harmoniquement ordonnée (avec le numéro du partiel). Les indices numériques de *d* signalent des variations.

Le choix des quatre « fenêtres » du grand spectre générateur a été établi en fonction de sa capacité à produire des configurations sonores dont les sonagrammes (graphique 1) traduisent bien les différences structurelles et acoustiques.



Graphique 1: Représentation graphique des formants *a, b, c,* et *d* réalisée à partir d'un enregistrement sonore de l'œuvre[4].
En abscisses, les fréquences (de 40 Hz à 5 KHz), et en ordonnées, l'amplitude absolue (de – ∞ à - 5 dB)

C'est pourquoi Almeida Prado les distribue dans le temps de manière à provoquer une séquence de sonorités contrastantes alternées, loin, par conséquent, de la continuité « lisse » qui constitue le profil classique des musiques spectrales. Si l'on choisit de représenter chaque « formant » successif par une valeur numérique correspondant à la moyenne de la distance, en demi-tons, des partiels par rapport à la fondamentale, ce qui revient à refléter, encore que grossièrement, le degré d'inharmonicité de chacun, on obtient une ligne brisée (graphique 2), qui n'est autre que la transcription graphique des contrastes sonores par lesquels le compositeur met en mouvement la structure spectrale « hors-temps » choisie comme matrice conceptuelle.



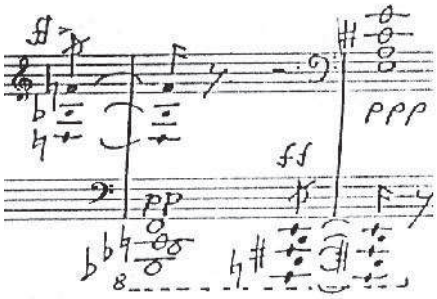
Graphique 2 : Séquence composée de sonorités contrastées, car issues de l'alternance des formants *a, b, c, d*. (Il s'agit de la même séquence que celle représentée fig. 1)

[4] Pianiste : Ana Cláudia de Assis, dans *O som de Almeida Prado*, série Interpretação e música brasileira, 2 Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999. Le logiciel utilisé est *Sonicworx*©. Les images de la figure sont des « instantanés » pris pendant le déroulement de l'enregistrement.

Il est tentant de signaler que cette oscillation structurelle simule la forme typique de propagation vibratoire du son , ce qui démontrerait les capacités morphogéniques du timbre dans la musique du compositeur.

Transtonalisme *versus* tonalisme

Le travail avec les structures spectrales, cependant, ne constitue qu'un des éléments d'un concept compositionnel plus vaste, qu'Almeida Prado appelle « *transtonalisme* ». Il s'agit d'un système qui associe des rapports verticaux fondés sur la série harmonique, selon des principes qu'il est possible de relier à la théorie de la « résonance ajoutée » de Messiaen[5] , à une logique atonale d'organisation des hauteurs. Apte à absorber et recycler des constructions non seulement atonales, mais aussi tonales, sérielles, minimalistes ou spectrales, ce système possède dans la tolérance un de ses principaux atouts. Je ne peux pas, dans les limites d'un article, multiplier les exemples de cette ouverture caractéristique, lesquels, pourtant, abondent assez dans son œuvre pour qu'elle ait permit à certains observateurs de classer son auteur comme *post-moderne*, étiquette qu'il ne renie pas mais qu'il circonscrit à une période très précise de sa création[6]. Je vais plutôt me limiter à montrer au lecteur les rapports très singuliers qu'Almeida Prado instaure avec le système tonal. L'exemple qui suit (exemple 2) me semble constituer le paradigme du concept de transtonalisme. Il s'agit de la « cadence » qui conclut le *Momento* nº 26 (1977).



Exemple 2 : *Momento* nº 26, cadence finale

En effet, à un enchaînement de type « pseudo-napolitain » articulé à la main droite entre les accords de *si*b et *la*, ce par quoi l'on peut inférer une évocation de cadence « plagale »[7], le compositeur superpose en premier lieu des résonances inférieures ajoutées, lesquelles créent un « bruit » qui déstabilise définitivement la

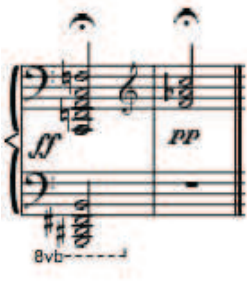
[5] Sur les liens entre ces deux techniques, *cf.* D. GUIGUE ; F. PINHEIRO, « Estratégias de articulação formal nos *Momentos* de Almeida Prado», *Debates*, n° 6, 2002.

[6] Selon AVVAD, *op. cit.*, entre 1983 et 1993; voir aussi : A.L. VASCONCELOS, *Almeida Prado – Música acima das referências*, Cronópios – Literatura e Arte no plural. www.cronopios.com.br, p. 2. Article et interview postés le 17/06/2007 et consultés le 30/10/2008.

[7] Il est inutile de rappeler que nous ne sommes pas ici dans le domaine des lois harmoniques canoniques, selon lesquelles, bien entendu, il est impossible de parler de cadence napolitaine ou plagale entre deux accords de quarte et sixte, dont le premier, par ailleurs, dissimule sa tierce dans les résonances inférieures de la main gauche.

facture harmonique des accords. En outre, il applique un mouvement contradictoire d'intensités, où le *forte* se résout sur un *pianissimo* pour les accords parfaits, et réciproquement à l'inverse pour les résonances graves. Ce qui fait que l'on se retrouve, dans la deuxième sonorité, dans une situation où les sons qui se plaçaient auparavant au premier plan acoustique – main droite – cèdent la place à ceux qui ne constituaient qu'une résonance, et *vice versa*. C'est dans ces mouvements de sonorités organisées de manière dialectique – résonances et intensités permutées – que se niche la véritable dynamique conclusive de ce passage, propre à une cadence, et non, fondamentalement, par le choix des deux accords sus-mentionnés. Mais c'est en revanche par la présence d'un tel enchaînement « classé », encore que passablement dévié et obscurci, que se lit la référence de l'auteur à une logique tonale héritée.

Une autre cadence, qui conclut la *Profecia* nº 1 (exemple 3) est également significative.



Exemple 3 : cadence finale de *Profecia* nº 1

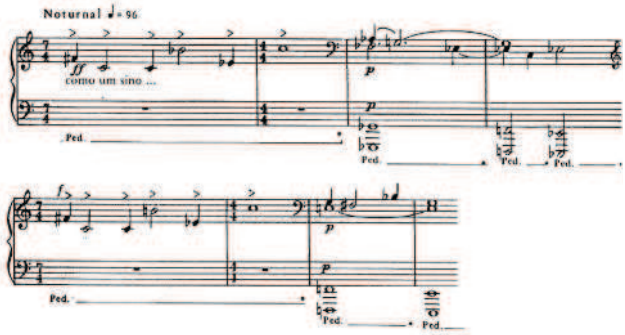
Le sens conclusif que l'on attend y est donné, plus que par un hypothétique rapport fonctionnel tonal entre les deux accords, par la dynamique de « fermeture » des résolutions sonores : la texture très dense et dissonante s'amenuise en une triade parfaite, le large ambitus se rétrécit radicalement, en même temps que le registre grave, riche en partiels et vibrations, joué *fortissimo*, s'évanouit dans le *pianissimo* d'un médium de pauvre projection spectrale. Bien que ce soit une des particularités du transtonalisme de considérer un accord tonal sur le même plan que n'importe quel autre groupe simultané de notes, Almeida Prado renouvelle les conditions de son impact acoustique tout autant que cognitif, en le rendant plus efficace parce qu'il l'insère dans un contexte multi-dimensionnel. Helmut Lachenmann observe à ce sujet que

> « la notion de *tonalité* ne s'applique pas à celui qui s'installe passivement dans cet état d'identification, mais bien à celui qui, tout en quittant cet état, n'en continue pas moins de se référer à lui, et pour qui la tension ainsi créée prend une dimension expressive – c'est-à-dire esthétique ».[8]

La dialectique tonal/atonal constitue également un recours pour l'élaboration de la forme à grande échelle, comme dans le *Momento* nº 45 (1983), durant lequel, cinq

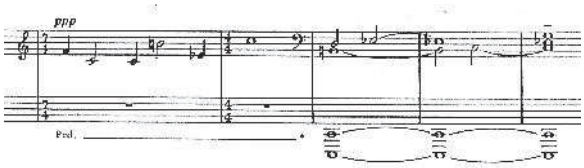
[8] H. LACHENMANN, « Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute », *Inharmoniques,* n° 8/9, 1991, p. 264.

fois de suite, un énoncé monodique atonal est ponctué par une séquence d'accords qui fonctionnent comme occlusion cadentielle. Au moyen d'un mouvement par degrés conjoints descendants à la basse, chaque séquence aboutit sur un accord parfait en position fondamentale, bien que sans quinte (exemple 4).



Exemple 4 : Les deux premières séquences du *Momento* nº 45

L'*intention tonale* de l'ensemble est lumineusement confirmée dans la dernière cadence, qui conclut sur la triade parfaite de *do* mineur – seul accord de ce type dans toute la pièce (exemple 5).



Exemple 5 : Dernière séquence, qui converge vers *do* mineur

L'on se trouve, par conséquent, dans cette pièce, dans un environnement où les forces tonales sont encore capables d'engendrer une dynamique, même quand celle-ci n'est plus suffisante pour soutenir à elle seule une structure temporelle. C'est pourquoi Almeida Prado convoque également les intensités comme ressort parallèle, au moyen d'un processus de *disparition* et de *fusion* progressive des niveaux sonores, une stratégie très efficace à la perception. En effet, étant parti, comme on l'a vu, d'une dialectique d'opposition constituée d'une monodie *forte* suivie en écho qu'une cadence *piano* (*cf.* exemple 4), la musique évolue progressivement jusqu'à fondre les deux éléments dans un plan sonore uniformisé dans le *pianissimo* (exemple 5).

Méta-serialisme

De même qu'il a réinterprété sans dogmatisme les systèmes tonal et spectral, ainsi que certains concepts harmoniques hérités de Messiaen, Almeida Prado effectue un recyclage flexible du système sériel, dont on trouve une première évidence dans *Ilhas* de 1973. Chaque « île », en effet, est identifiée par une *série de blocs sonores* fixes, entourés de résonances. Les îles sont « des situations sonores statiques, limitées

dans leur conception sérielle, comme des blocs sonores »[9] . La séquence de présentation de ces blocs suit une logique inspirée, de fait, du sérialisme. Par exemple, dans la première de ces *ilhas*, la série de neuf blocs est répétée deux fois sous sa forme « originale », sans qu'il y ait récurrence de bloc avant le parcours complet du cycle. Dans *Ilha* nº 3, tandis que le premier bloc fonctionne comme pédale sonore permanente, les deux autres blocs de la série sont énoncés en alternance, procédé qui renvoie à la technique qui consiste à répartir les unités sérielles en sous-structures mélodiques et harmoniques simultanées.

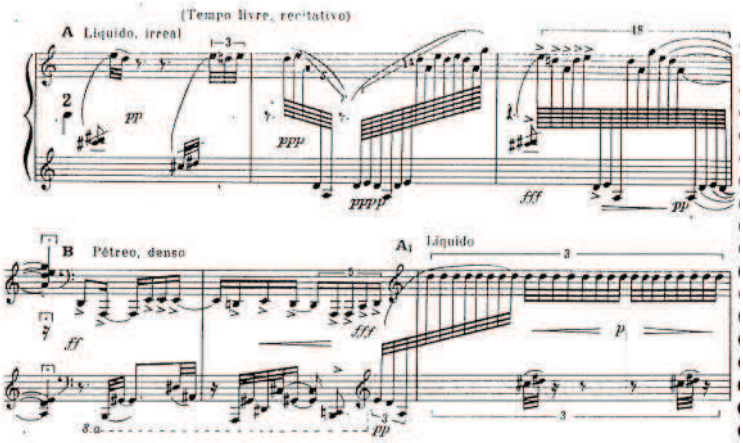
Structures syntagmatiques

Finalement, je souhaiterais attirer l'attention sur un dernier principe formel, assez fréquent chez ce compositeur, qui consiste à créer une dynamique à partir de l'alternance binaire de deux sonorités contrastantes, dont la seconde fonctionne comme une sorte de conséquence, ou réponse, ou réaction, à la première. J'appelle ce conjugué de *syntagme*, et j'ai ailleurs montré comment il constitue un des éléments importants de la technique compositionnelle de Messiaen[10]. Le premier des *Momentos* publié par Ricordi en 1969 peut être considéré comme un prototype, puisque le compositeur lui-même explique, dans un commentaire reproduit à la fin de la partition, que la pièce est fondée sur « deux sortes de mouvements », l'un, que je nommerai {A}, « rapide, fluide », qui est qualifié également par les indications métaphoriques de « liquide, irréel » , et l'autre, {B}, « lent, dense », « pétrifié » (fig. 8). Il existe deux facteurs qui nous permettent de dire que {B} est le *conséquent* de {A}. En premier lieu, son dessin figure en germe dans la troisième mesure de {A} (les notes *mi, ré, la* accentuées et *fff*) ; le second facteur tient au fait que les composants de {B} sont configurés en *opposition sonore diamétrale* à {A}. En guise d'illustration : {A} se situant dans l'aigu et de manière prédominante dans l'intensité *pp*, {B} se retrouve dans le grave et constamment *ff* ; tandis que {A} est caractérisé par un écoulement fluide du temps, constitué essentiellement de quadruples croches liées, {B} adopte une pulsation plus lente et plus lourde, où prédominent les doubles croches séparées et accentuées. En revanche, les classes de hauteurs – ou *chromes* comme je préfère les appeler – ne constituent pas un facteur déterminant de la structure oppositive, puisque {A} tout comme {B} sont élaborés à partir d'une même série de neuf chromes (*mi-ré-la-do-mi-sol-ré-do#-ré#*) (*cf.* l'exemple 6). La pièce est constituée de quatre répétitions successives de ce syntagme, au cours desquelles on assiste à une progressive *invasion* de certains éléments caractéristiques de {A} dans {B}, et réciproquement, jusqu'à ce que les deux entités se trouvent passablement mêlées dans le dernier syntagme.

---

[9] Lettre du compositeur à Ana Cláudia de Assis, voir: A. C. ASSIS, *O timbre em 'Ilhas' e 'Savanas' de Almeida Prado,* Mémoire de Maîtrise, Rio de Janeiro, UNIRIO, 1997.

[10] D. GUIGUE, « La sonorité comme élément structurel chez Messiaen : quelques annotations sur le *Catalogue d'oiseaux* », *Musurgia*, 2007/1.



Exemple 6 : Syntagme {A} + {B} du *Momento* nº 1 (Ricordi). À la dernière mesure, commence la deuxième présentation du syntagme

CONCLUSION

Loin d'avoir approfondi suffisamment le sujet, je souhaite, par ces quelques notes, contribuer à placer Almeida Prado au sein d'une esthétique qui, par le biais de la source fondamentale qu'a constitué l'enseignement et la connaissance de la musique d'Olivier Messiaen, dialogue librement avec des approches aussi diverses que celles du Stockhausen des *Klavierstücken* ou du Murail des *Territoires de l'oubli* avec, en filigrane, l'écho des recherches sonores et formelles de Debussy. Les références explicitement brésiliennes – pour autant que ce concept corresponde à une facture musicale consensuelle, ce dont je ne suis pas convaincu – sont très rares dans sa musique. Almeida Prado se situe consciemment en dehors de toute problématique qui tendrait à l'isoler dans une localisation géographique, laquelle induirait une certaine composante « ethnique » pour que sa production puisse trouver une place dans le concert du monde[11]. Son œuvre pour piano, en particulier, est là pour montrer qu'elle constitue un jalon incontournable dans l'histoire de la littérature de cet instrument depuis la seconde moitié du siècle dernier, en toute indépendance et libre de toutes attaches.

[11] Dans une interview récente, le compositeur rapporte : [adolescent], « j'aimais Hilda Hilst, j'aimais lire Valéry […], et pourquoi aurait-il fallu tout à coup que je me mette à faire 'gné gné gné' [il caricature une monodie champêtre traditionnelle], au nom de quoi ? [rires] Je ne suis pas né à Jaú, dans le Cariri [région située dans l'intérieur du Nordeste brésilien], je n'ai jamais planté de haricots, […] [je suis] de la ville […] ; [j'] écoutais Elvis Presley, du rock, [pas] la *viola* au clair de lune [éclats de rires] ». VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 5-6 (traduction et commentaires de l'auteur).

Cristina Capparelli GERLING
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
cgerling@ufrgs.br

TRADITION ET INNOVATION DANS LA MUSIQUE POUR PIANO RÉCEMMENT COMPOSÉE AU BRÉSIL

La musique a simplement besoin d'être comprise comme un ensemble de voix codifiées[1].

Avant d'évoquer la musique pour piano récemment composée au Brésil, il convient de rappeler un événement majeur survenu il y a deux cents ans. Au début de l'année 1808, le roi João VI quitta précipitamment le Portugal afin de fuir le tout-puissant Napoléon Bonaparte. En rejoignant Rio de Janeiro, ce roi perçu comme faible et timide réalisait en fait la prouesse singulière de tromper l'Empereur de France. L'arrivée de la cour au Brésil entraîna une demande de musique, d'instruments et d'exécutants. En 1816, des artistes européens, sans travail à la suite de la débâcle de Napoléon, vinrent à leur tour au Brésil où ils mirent en place ce qui fut connu sous le nom de Mission Française[2]. N'exerçant pas de contrôle direct sur les économies et les finances du Brésil, la France conquit les esprits et les cœurs des jeunes intellectuels brésiliens, séduits par les idéaux de fraternité et d'égalité. Poètes et écrivains furent attirés par les idéaux de la Révolution et en particulier par les idées de libération des oppresseurs ibériques. À partir de l'Indépendance en 1822 et au cours du XIXe siècle, la France fournit des modèles et devint l'un des pays les plus recherchés par les compositeurs brésiliens[3].

De son côté, cette machine complexe et miraculeuse qu'était le piano – véritable icône du siècle – connaissait des transformations successives. Sa popularité croissante, le développement rapide de sa puissance sonore et de son ingéniosité mécanique

---

[1] Jason TOYNBEE, p. 103, dans Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R. *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*, Routledge, 2003, p. 105.

[2] Dans *O Sol do Brasil* (2008), Lilia Moritz Schwartz affirme que la Mission Artistique Française telle qu'on se la représente aujourd'hui n'a jamais existé. L'expression « Mission artistique de 1816 » n'aurait été formulée qu'en 1912 par l'arrière-petit-fils du peintre Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), l'historien Alfonso Taunay, pour la *Revue de l'Institut Historique et Géographique Brésilien*. Site Internet http//:www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u378087.shtml consulté le 6/09/2008.

[3] Maria Alice VOLPE, *Compositores românticos brasileiros : estudos na Europa*, *Revista Brasileira de Música*, XXI, Rio de Janeiro, 1994-1995, p. 51-76 : « Parmi les 41 compositeurs qui se sont rendus en Europe entre 1834 et 1884, 20 sont allés en Italie, 15 en France, 6 en Allemagne, 4 en Belgique, 3 au Portugal, 2 en Autriche et seulement 1 en Suisse », p. 51.

coïncidèrent avec le processus de sacralisation de la musique instrumentale, tous les deux fortement associés au nationalisme[4] et au mouvement romantique européen.

À l'apogée de ce mouvement, la musique instrumentale fut considérée et appréciée comme l'expression la plus pure de la véritable nature musicale. Dans cette vision eurocentrique, elle était dépourvue de concepts, d'objets ou d'objectifs, un art transcendant les demandes de la matérialité[5]. Dans sa téléologie, J. W. Von Herder (1744-1803) entend la tradition instrumentale européenne de son temps comme but et acmé de tout progrès musical. De même que l'empereur qui s'attribue lui-même la couronne, l'Europe s'attribue le rôle de centralisateur et contrôleur de l'histoire, de la culture et de la civilisation. Les territoires d'outre-mer sont désormais vus comme des ensembles géographiques et anthropologiques, des espaces d'art primitif (art esthétique et dénué d'histoire), voire de pratiques régressives, sans registre écrit et sérieusement défectueuses[6].

Le concept d'œuvre musicale autonome uni à la valorisation de la singularité des œuvres consacrées composées pendant cette période conduit à transférer vers le texte écrit le pouvoir de l'œuvre. D'après Tomlison[7], le texte musical cesse d'être vu comme une possibilité de réalisation ou d'annotation provisoire sujette à des modifications futures, pour accéder à la condition de véritable révélation des intentions du compositeur, le témoignage à part entière de son esprit expressif et la preuve parfaite de son caractère artistique exceptionnel. Dans ce contexte, même les exécutions magistrales ne parviennent pas à atteindre ou à révéler le mystère, la transcendance et les sens profondément ancrés dans les pages des compositions. La quête incessante des secrets nichés dans le texte confère une légitimité à l'étude de la musique et lui garantit son statut universitaire élevé. De fait, elle devient la raison d'être des cours d'analyse et d'esthétique musicale. Encore aujourd'hui, l'analyse de l'exposition d'une sonate montre que ses composants sont considérés plus importants que le contexte socio-économique ou la situation politique en vigueur au moment de sa composition. Les questions d'auditoire, d'exécution, ou les deux réunies, deviennent virtuellement insignifiantes.

Les compositeurs n'ont pas cherché à modifier cette situation. Au contraire, ils se sont évertués à nous faire croire à la spontanéité de l'inspiration, à la possession – divine ou démoniaque – ou même à l'abandon de contrôles conscients. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) n'a pas craint de déclarer : « Je considère mes œuvres comme des

---

[4] Pour Bohlman, pendant la période qui a suivi l'Illuminisme la musique est devenue capable d'investir le nationalisme pour représenter un lieu [lieu ou voix de la nation] : « Les paysages de la nation et ses chansons devinrent isomorphiques ». Voir Philip V. BOHLMAN, « Music and Culture – Historiography of Disjuncture », *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*, éd. M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton, Routledge, 2003, p. 50-51,

[5] Carl DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, trad. Roger Lustig, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 7.

[6] Gary TOMLINSON, « Musicology, Anthropology, History », dans *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*, p. 38-39.

[7] *Ibid.*, p. 51.

lettres que j'ai écrites pour la postérité sans attendre de réponse ». Cette image de soi comme prophète, comme génie authentique, s'insère dans une vision romantique du monde où la musique est une production inexplicable, qui germe dans l'esprit de son créateur sans médiation ou lien avec toute autre activité musicale du passé ou du présent.

Tout en sachant que plusieurs compositeurs se sont nourris de ces mythes éloignés du réel voire du possible, dans quelle mesure ces idées de traitement de la créativité en tant que processus mystique et de ses créateurs comme génies inexplicables occupent-elles encore nos esprits à l'heure actuelle ? Dans quelle mesure cette vision incorpore-t-elle la nature profondément sociale des formes de création culturelle, y compris de la musique ? Cette vision romantique du mystère et de l'audace a-t-elle totalement disparu de nos esprits et de nos cœurs ? Nous pensons que cette attitude persiste, nous vivons en quête de l'œuvre d'art qui permettra à notre virtuosité d'être reconnue et acclamée par tous. La préférence écrasante pour le répertoire traditionnel laisse peu de chance aux compositions récentes, et dès lors la musique pour piano autre que celle de Villa-Lobos reste peu connue et peu exécutée.

Nous avons choisi quatre pièces qui représentent des stades de réconciliation culturelle, de confrontation et de contraste de multiples trames et d'héritages diversifiés dans la musique pour piano récemment composée dans une polyphonie de voix codifiées[8].

Une partie de la production d'Alda Oliveira est analysée en établissant un lien avec la musique française entendue au Brésil au cours du siècle dernier, dans l'intention de solidifier les processus d'invention, d'organiser et d'interpréter des réponses de l'auditoire. Certes, ce point de vue ne masque pas nos propres préférences, mais nous pensons pouvoir affirmer que la musique brésilienne du XXe siècle, même si elle incorpore systématiquement des traits solides et tangibles de ses origines nationales, peut être comprise à partir du degré d'assimilation ou de rejet des éléments de la musique européenne en général et française en particulier[9]. Si tant est qu'elle soit incomplète ou désuète sur certains aspects, cette question peu étudiée n'a pas encore été dépassée ni résolue. D'autre part, si la culture est faite de processus de mélanges et d'échanges, le succès de la musique brésilienne peut être mesuré non seulement par le degré d'absorption, mais aussi et surtout, par les solutions offertes comme transformations[10].

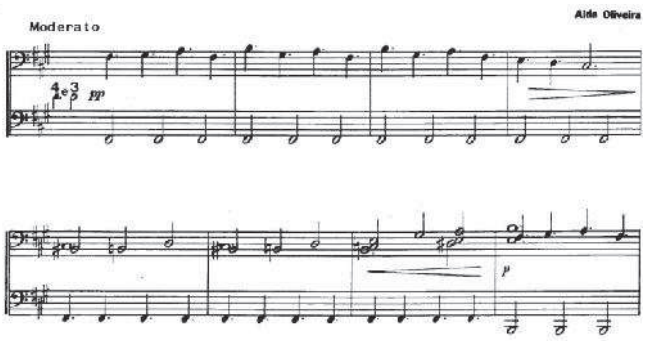
---

[8] A l'instar d'autres auteurs récents, l'expression "voix codifiées" est utilisée ici pour souligner la multiplicité des voix dans les œuvres dont nous présentons l'analyse, en analogie à l'utilisation du terme par M. Bakhtin, à propos de la multiplicité des voix dans l'œuvre de Dostoievski. Voir Mikahil BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. xiii-xxviii.

[9] Dans un autre travail, nous avons indiqué que l'idéal sonore français demeurait une forte référence pour un grand nombre de compositeurs brésiliens au XXe siècle. *Cf.* C.GERLING, « Échos de la *Sonatine* pour Piano de Maurice Ravel dans les sonatines de compositeurs brésiliens », dans *Brésil Musical*, éd. Zélia Chueke, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2005, p. 37-53.

[10] Leyla PERRONE-MOISÉS, *Vira e Mexe, Nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 24.

L'œuvre *Widmeriana*[11] pour piano solo, dédiée à la pianiste suisse Emy-Henz Diemand, a été composée en 1990. Contrairement à une grande partie de la littérature brésilienne pour cet instrument, elle a été publiée. Le titre rend hommage à Ernst Widmer (1927-1990), professeur de la compositrice pendant ses études à l'Université Fédérale de Bahia, à Salvador. Dans l'œuvre, des aspects de la culture brésilienne sont présents à travers la polyrythmie associée à deux mélodies liées à l'héritage national. La première d'entre elles provient de la dernière étude de *Dez Estudos Polirrítmicos*, une marche funèbre[12] de Widmer.



Exemple 1 : Alda Oliveira, mesures initiales de *Widmeriana*

La deuxième mélodie, selon la compositrice, utilise la chanson folklorique *Minha Zabelê*[13], messagère de sa propre voix, lien avec soi-même ou encore lien compositionnel. Ici, la compositrice pratique ce que recommandait Mário de Andrade à partir de 1922 : la quête d'une « entité nationale des Brésiliens »[14].

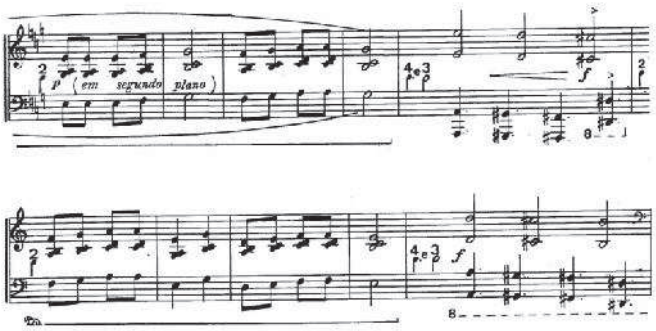
---

[11] Alda de OLIVEIRA, *Widmeriana*, Série "Compositores da Bahia", vol. 44, Escola de Música da UFBA, 1992, p. 13-19.

[12] Les *Dez Estudos Polirítmicos* [Dix Études Polyrythmiques] font partie du Troisième Volume de la collection *Ludus Brasiliensis* d'Ernst Widmer, Ricordi.

[13] Le texte *Minha sabiá, minha Zabelê, Toda meia-noite eu choro por você, Se você duvida vou chorar pr'ocê ver !* [Mon oiseau, mon Zabelê, Toutes les nuits à minuit je pleure pour toi, si tu en doutes, je vais pleurer pour que tu l'vois]. Note de traduction : le *Zabelê*, ou *tinamou noctivague*, est un oiseau terrestre de la famille des tinamidés.

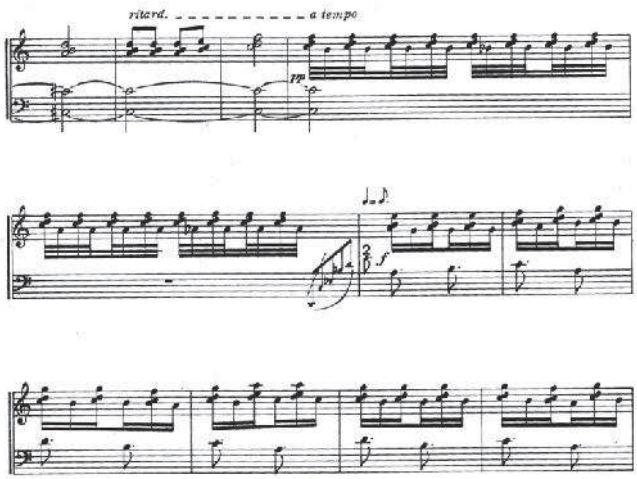
[14]Mário de ANDRADE, *Macunaíma*, São Paulo, 1928. Voir également http//:www.angelfire.com/mn/macunaíma. D'après Dácio Antônio de Castro et Frederic Barbosa, l'écrivain Mário de Andrade « recherchait une relation d'égalité réelle entre la culture brésilienne et les autres. Non le rejet pur et simple de ce qui vient d'ailleurs, mais la consommation de ce qu'il y a de bon dans l'art étranger. Ne pas l'éviter mais, tel un anthropophage, manger ce qui mérite d'être mangé. Tout comme dans la musique brésilienne récente, ce roman concentre dadaïsme, futurisme, expressionnisme et surréalisme appliqués à une vaste reconnaissance des racines de la culture brésilienne (Site consulté le 1/03/2008).



Exemple 2 : Introduction de *Minha Zabelê*

Par contraste ou juxtaposition, l'introduction de *Minha Zabelê* résonne comme un moment magique de transformation, à la fois inévitable et spontané. Un ensemble de sonorités cosmopolites, qui évoque l'atmosphère du pianisme français et laisse apparaître des réminiscences de Villa-Lobos. Pianiste aux qualités indiscutables, Alda Oliveira a enregistré *A Prole do Bebê nº 2*[15], contribution notable à la discographie brésilienne.

Dans *Widmeriana*, la compositrice nous offre une transformation structurée de sonorités faisant aussi bien allusion à la musique internationale de concert qu'à la musique nationale brésilienne. En mêlant les aspects cosmopolite et national, l'idéal sonore français encadre un début circonspect, voire funèbre, suivi par une section de nature ondulante qui s'achemine vers un pianisme grandiose.



Exemple 3 : Alda Oliveira, *Widmeriana*, juxtaposition de deux contours mélodiques

[15] *Piano Alda Oliveira*, UFBA stéréo 1012, 33t , qui comprend *A Prole do Bebê nº 2* de Villa-Lobos et *Piano Piece* (1984) de Jamary Oliveira, produit par le Rectorat adjoint de l'École de Musique de l'Université Fédérale de Bahia, s. d.

Au cours de la composition, les voix codifiées comme des entités nationales se présentent à la manière d'un rythme de bossa-nova – à l'exemple de la polyrythmie précédemment citée – et leur juxtaposition se poursuit dans la section « ondulante ».

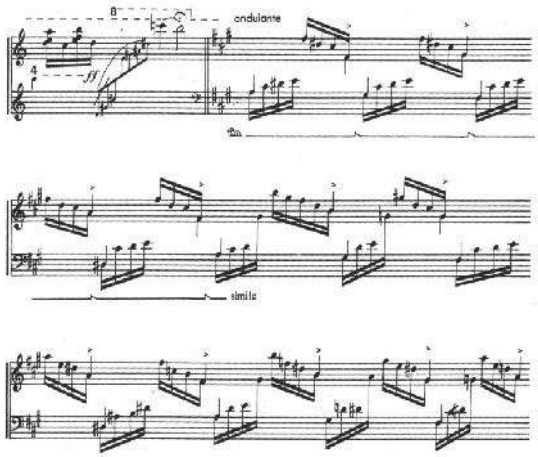


Figure 4 : Alda Oliveira, *Widmeriana*, section ondulante

À la fin, de larges ondes sonores se brisent à grand bruit, mais elles meurent doucement dans un climat de réminiscence du début contenu. Dans cette rencontre, les sources et les visions du monde dialoguent et s'opposent[16], comme le montre le tableau suivant :

Widmeriana		
Première Section ¾, 4/4		
c. 1-23	Mélodie principale comme *cantus firmus*.	Polyrythmie, registres moyen et grave, mélancolie
c. 24-29		La compositrice attire l'attention sur le rythme de la *bossa novinha* [petite bossa nova]
c. 30-39		Persistance du sentiment mélancolique et chanté
c. 40-43		Chromatisme insistant au niveau des voix intermédiaires
Zabelê		
c. 44-53	*Cantus firmus* modifié	Le *Zabelê* introduit une atmosphère magique
c. 54-63		Sonorités de cloches associées au *Zabelê*
c. 64-77		Intensification des niveaux de virtuosité
Ondulant		
c. 78	*Cantus firmus* intercalé dans la figuration	Accents déplacés qui rehaussent la mélodie principale, sonorités modales enrichies de chromatisme, sentiment d'urgence, absence de barres de mesure
c. 79		Stabilité, calme ; la mélodie principale est actionnée par des accents réguliers sur forme d'ostinato, de manière à rétablir une fluctuation régulière
c. 80	*Cantus firmus* dissimulé	Le passage final exige des ressources instrumentales avancées dans la réalisation de normes scalaires imbriquées dans la figuration pianistique rapide
Finalisation		Retour au registre plus grave, au sentiment de mélancolie profonde, de calme et de résignation.

Tableau 1 : Synthèse formelle de *Widmeriana*

[16] L. PERRONE-MOYSÉS, *op. cit.* , p. 164.

Durant la composition, le contour mélodique de *Widmeriana* fonctionne comme un *cantus firmus*. Au début, le contour est mis en avant ; dans les sections médianes, il est absorbé, contrasté et juxtaposé à la mélodie de *Zabelê* ; à la fin, il est dilué jusqu'à son extinction.

Avant de nous pencher sur l'œuvre suivante, voyons ce qu'il en est des conventions et des pratiques qui caractérisent le nationalisme et la musique pour piano au Brésil. Nous pouvons par exemple tenir compte de l'utilisation de certains contours mélodiques, de l'emploi d'une figuration rythmique caractéristique d'un groupe de personnes ou d'une région, ou encore des processus d'appropriation et de transformation communs aux différents compositeurs. Il nous semble que la dernière alternative est celle qui présente le plus d'intérêt. En effet, en plus de présupposer des contacts et des échanges, elle inclut également la possibilité d'amplifier les frontières du paysage brésilien. Le répertoire brésilien pour piano, y compris le plus nationaliste, constitue un champ d'intégration et d'assimilation des sources les plus diverses.

Le concept même de nationalisme n'est pas statique, il se situe au contraire dans un flux et un changement permanents ; un lieu privilégié pour l'imagination, une raison de partager des mythes, des allégories et des abstractions.

Suivant ce raisonnement, *Azikirê*[17] descend de la même lignée d'œuvres créées comme résultat de processus culturels intensément dynamiques en termes d'échanges. Elle surgit d'un enchevêtrement de voix codifiées et partagées par une communauté musicale donnée.

L'œuvre permet à sa créatrice de partager ses impressions sur un matériel collecté dans sa ville, approprié et transformé, conformément aux règles les plus strictes de la musique culte européenne et de la virtuosité internationale. Elle comporte des éléments de plusieurs environnements culturels, une véritable polyphonie de voix[18] qui acquiert une substance sonore et une grande force de communication. Fondée sur la récurrence d'une mélodie « keto » chantée par des femmes du lieu de culte (*terreiro*) d'Olga do Alakêto lors d'une cérémonie de candomblé[19], l'œuvre part de la figuration rythmique constamment syncopée. A travers ces 114 mesures transcrites pour la métrique binaire composée (6/8), nous pouvons affirmer que le souhait de postérité de Villa-Lobos est exaucé à travers un pianisme au pouvoir de persuasion élevé, avec des effets brillants, des contrastes abrupts, une réelle précision du toucher et une demande constante de réflexes rapides. L'œuvre lance un regard sur le passé et sur l'atemporel, s'enveloppe de mystère, recherche ce qui est sur le point de disparaître sans laisser de

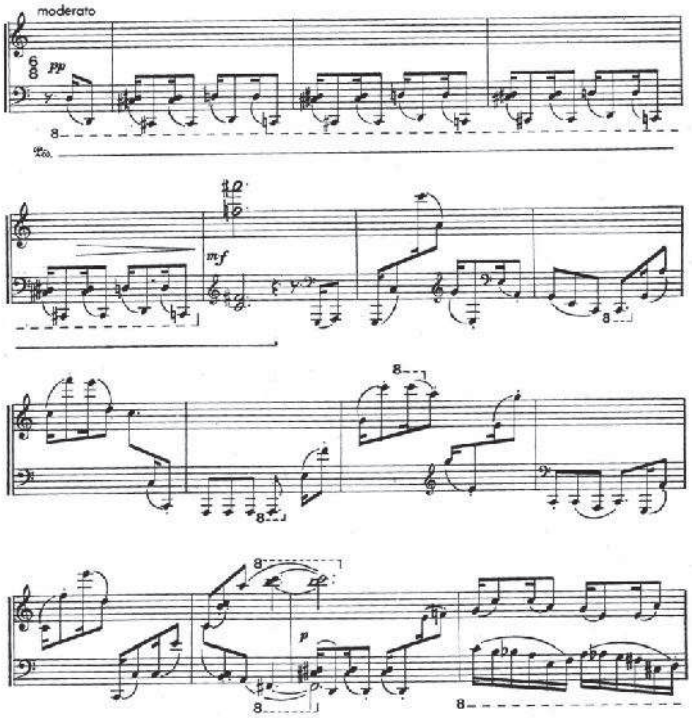
---

[17] Alda OLIVEIRA, *Azikirê*, série Compositores da Bahia, vol. 44, École de Musique de l'UFBA, 1992, p. 20-25.

[18] Polyphonie de voix non pas dans le sens strictement musical, mais dans le sens utilisé par M. BAKHTINE, dans Caryl Emerson, *op. cit*.

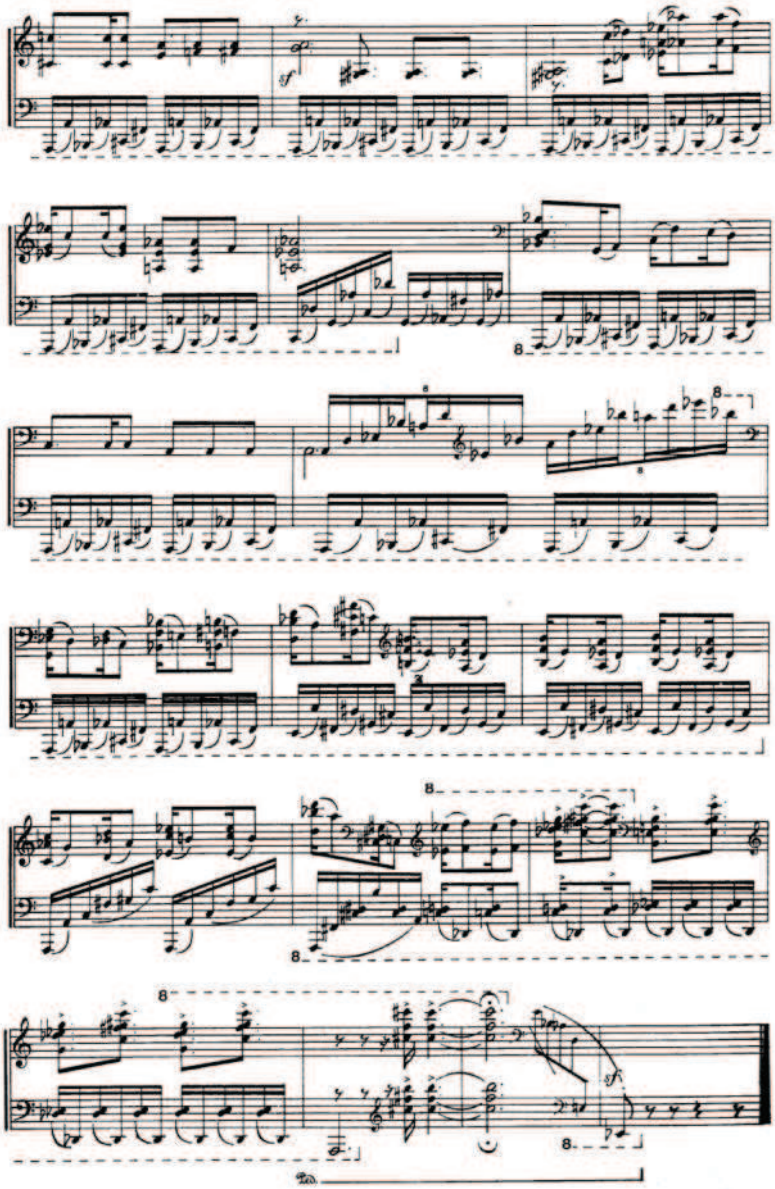
[19] Cette mélodie a été recueillie par Gérard Béhague lors d'une cérémonie religieuse à Salvador, État de Bahia. Chantée seulement par des femmes, elle a été enregistrée au lieu de culte d'Olga do Alaketô au moment du rituel. Le texte : *Azikirê nivodum ivodum cabri cabri ; Azirikê nivodum ivodum cabri cabri.*

traces. La récurrence provoque une série d'images puissantes et de fortes sensations. Alda Oliveira érige une trame complexe et tisse une passacaille avec la chanson de ses sœurs africaines.



Exemple 5 : Alda Oliveira, début d'*Azikirê*

Comme le montre l'exemple 5, l'œuvre débute par un appel rythmique. Le thème est annoncé à travers un déplacement de registres et suivi d'un accompagnement en ostinato. Même quand la musique rentre dans la transe du rituel ancien et africain, l'accent est brésilien et les variantes compositionnelles d'origine européenne. La compositrice écoute, reflète et réagit à la musique d'« autres femmes » unies autour d'un rituel religieux. Elle se situe donc entre le passé et le présent, entre l'héritage européen et son statut de femme moderne, entre les demandes de la composition et ses propres choix sonores. Comme le préconisait Mário de Andrade, les entités brésiliennes sont clairement établies ; néanmoins, la compositrice évite l'idéalisme statique dans la mesure où les éléments les plus distincts d'*Azikirê* sont dans un état de changement et de transformation permanent.



Exemple 6 : Final d'*Azikirê*

L'exemple 6 montre les manipulations thématiques effectuées jusqu'au paroxysme final, la possession représentée par un considérable volume sonore, une rythmique propulsive inexorable et un final en apothéose. Des fragments de la chanson persistent jusqu'au dernier geste éminemment pianistique et dramatique.

Dans l'exemple 7, nous présentons une synthèse[20] de cette composition en nous fondant sur une partie de la terminologie proposée par Cazarré[21] lorsqu'il décrit les

[20] Voir Cristina GERLING et Daniela TSI GERBER, « A Praxis na Execução Musical: O Estudo da Obra *Azikirê* de Alda Oliveira », dans *Anais do XII Encontroda ABEM*, Natal, 2002.

[21] Marcelo Macedo CAZARRÉ, *A Trajetória das Danças de Negros na Literatura Pianística Brasileira*, Pelotas, Editora e Gráfica Universitária, UFPel, 2001, 227 p.

éléments rencontrés dans *Danças de Negros*. Il ne fait aucun doute que cette pièce s'inscrit dans cette catégorie si acclamée par les compositeurs brésiliens au siècle dernier.

Azikirê			
Tempo	Mesure	Narrative et Scénario	Registre
Modéré	1-5	« appel » au mystère, percussion	Très Grave
	6-14	Thème distribué entre les mains	Chaque hauteur (note) du thème est exécutée dans un registre différent, passage avec des sauts en vitesse rapide
Déplacé	15-22	Thème accompagné	Stable / moyen et grave
	23-26	Figure cadentielle à la clôture de la première section	Du grave vers l'aigu
Rapide	27-38	Fragmentation rythmique et thème en pointillé	Changements rapides
	39-42/44	Thème comme chant responsorial (appel et réponse)	Aigu et grave
	45-48	Multiples entrées thématiques associées à la fragmentation rythmique	De l'aigu vers le grave
	49-56	Thème en parallélisme rythmique	
	57-59	Fragmentation du rythme	
	60-62	Variation rythmique avec un contenu propulsif important	Grave
	62-68	Geste initial associé à des éléments percussifs	Du plus aigu vers le grave
	68-72	Élaboration thématique, canon à 7°.	
Lent	77-85	Altération discursive du ***ff*** pour ***pp***	
Rapide	86-92		Changements rapides de registres
Allegro	92-104	Possession, les éléments se rassemblent sous la forte pression du rythme. Ostinato.	Utilisation de tout le clavier
Accelerando	105-114	CODA en canon	Geste pianistique vers le plus grave pour la ponctuation.

Tableau 2 : Synthèse formelle d'*Azikirê*

Dans cette oeuvre, le lieu et la voix de la nation Ketu sont soulignés par tous les registres de l'instrument avec un degré élevé de virtuosité instrumentale. Il s'agit d'un mélange des procédés européens les plus stricts avec des éléments africains. Le résultat de cette manipulation est une passacaille pleine de virtuosité pianistique.

Par rapport à la diversité et à l'étendue de l'objectif, les deux pièces suivantes appartiennent à un courant très différent. La France n'a jamais perdu son pouvoir de séduction sur des générations de compositeurs brésiliens comme Villa-Lobos, Almeida Preto et bien d'autres qui, jusqu'à nos jours, s'y rendent en quête de savoir musical et d'inspiration. Toutefois, au cours des cinquante dernières années l'Amérique et les États-Unis en particulier ont supplanté l'Europe comme lieu d'études de prédilection. Dans ce pays, cette nouvelle patrie de toute une génération de compositeurs immigrés ou exilés à la suite de la Seconde Guerre mondiale, l'idéal artistique de « pureté »[22] et d'objectivité a entraîné une prolifération de nouveaux mouvements. Ancré dans des aspects réducteurs du modernisme, le minimalisme venait à peine de s'installer à la fin des années 1950 en réaction à l'expressionnisme abstrait qu'il était déjà remplacé ou supplanté par le postminimalisme. Tous deux relèvent de la répétition exacerbée de fragments musicaux avec un minimum de variation pendant de longues périodes, d'un accent sur le maintien d'un champ harmonique simple et stable, d'un temps mécanique et immuable. Le résultat hypnotique est modifié par de légers décalages découlant de la désynchronisation des parties[23]. En plus de la simplicité de contenu et de forme, le minimalisme vise le retrait de signes d'expressivité personnelle ou d'humanité. Dans les deux pièces toutefois, le contenu humain n'a pas seulement été réintégré, on observe également un nouveau système de valeurs nettement brésilien qui leur confère des effets provocateurs.

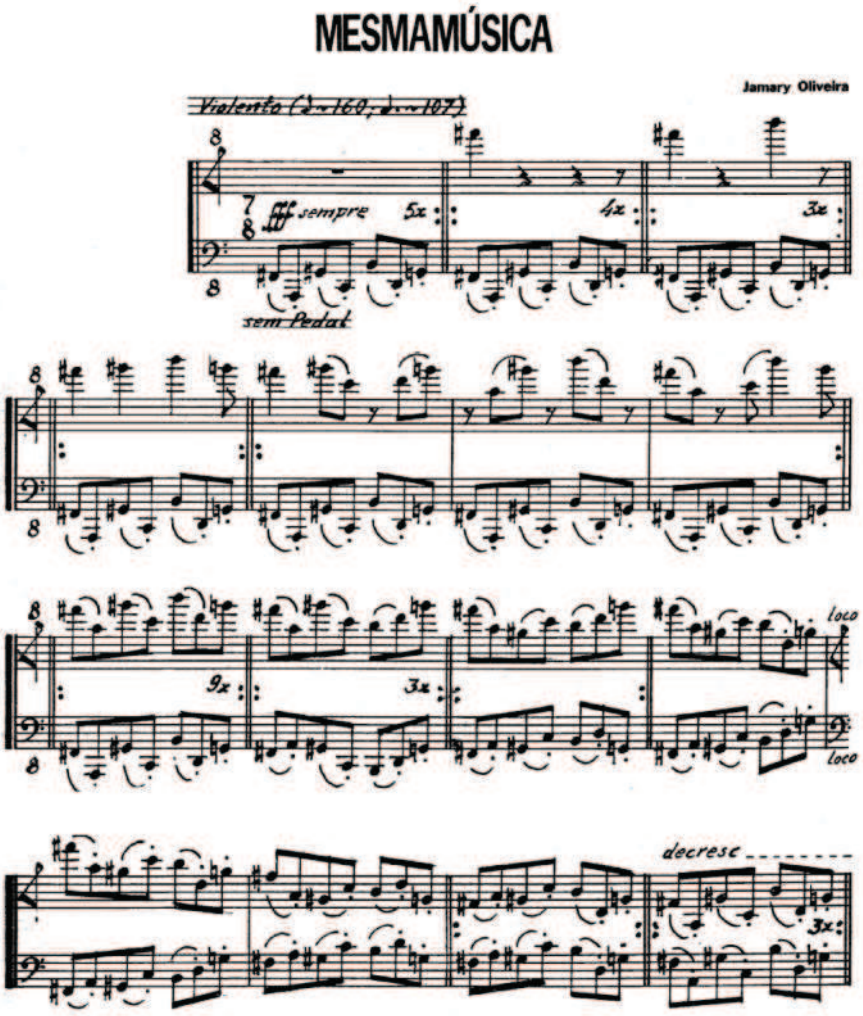
Jamary Oliveira[24] est l'un des membres les plus connus du Groupe de Compositeurs de l'État de Bahia, groupe formé en 1966 et célèbre pour son esprit audacieux et avant-gardiste dans le champ compositionnel brésilien. Dans des oeuvres antérieures, Jamary Oliveira a adopté des processus caractérisés par la rigueur et l'abstraction. Dans la production présentée ici, nous attirons l'attention sur les stratégies utilisées pour cryptographier des entités nationales en filigrane du minimalisme. Les entités nationales sont manipulées pour aboutir à un contour, un format et, surtout, un grand sens de l'humour, caractéristiques de la personnalité et de la créativité du compositeur (Exemple 8).

---

[22] Pendant le XXe siècle, les compositeurs ont cherché à se débarrasser de plusieurs types de contamination et entrepris en vain une recherche incessante de « pureté » artistique. Voir Celso LOUREIRO CHAVES, « Darmstadt », journal *Zero Hora*, supplément *Cultura*, 22 mars 2008, p. 7.

[23] Dimitri CERVO. « Minimalismo e pós-minimalismo : distinções necessárias », *Debates*, PPGMúsica, UNIRIO, 2007, p. 35-50.

[24] Jamary Oliveira (1944) est aussi connu pour avoir développé des programmes informatiques pour l'analyse de pièces musicales récentes.



Exemple 8 : Jamary Oliveira, début de *Mesmamúsica*

Dans le sillage de l'atonalisme et du minimalisme, l'œuvre *Mesmamúsica* (1988)[25] se fonde sur la récurrence de l'ensemble (7-Z36)[26]. Elle se développe en additionnant et en retirant des sons de cette collection de notes. Les mains exécutent un jeu d'union et de séparation à travers tous les registres de l'instrument, sans que cesse le batuque en 7/8. Dans la section intermédiaire, le contraste est présenté sous la forme d'un passage en pointillé et réticent, de brefs moments d'hésitation avant le retour de l'ostinato implacable. Même si l'oreille peine à la détecter, la formation intervallique de la section intermédiaire garantit l'unité avec les sections externes.

---

[25] Jamary OLIVEIRA, *Mesmamúsica*, série Compositores da Bahia, vol. 44, Escola de Música da UFBA, 1992, p. 33-36.

[26] Dimitri CERVO, « Análise da Peça *Mesmamúsica* » , dans *A Música de Jamary Oliveira-Estudos Analíticos*, éd. Perrone et *alii*, Porto Alegre, PPGMUS/UFRGS, 1994.

Mesmamúsica		
Sections	Mesures	Ensembles
A	1-55	7-Z36 (6,9,8,0,11,2,7) ou (0,1,2,3,5,6,8) et sous-ensembles (6,7,8,11) e (6,7,8,11,2)
B	56-75	7-Z36, T6, T0, T10 sous plusieurs articulations rythmiques
A´	76-107	7-Z36, palindrome et séparation des mains
Coda	108-115	Extinction progressive des éléments jusqu'au sous-ensemble (0,2,5)

Tableau 3 : Synthèse des principaux ensembles de *Mesmamúsica*

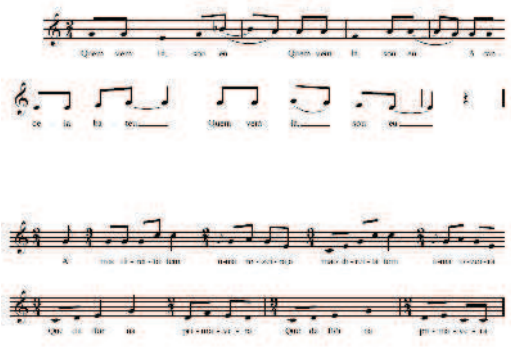
Jouer cette pièce conduit à s'aventurer dans tous les registres de l'instrument et à accepter que les indications de dynamique et les normes d'accentuation aillent à l'encontre des attentes du pianiste. Le compositeur fond la théorie d'ensembles la plus étroite avec l'humour le plus brésilien et la parodie. L'utilisation de l'ostinato est le lien entre Jamary Oliveira et ses prédécesseurs Deolindo Fróes, Lorenzo Fernandez, Fructuoso Vianna et Villa-Lobos. Lors de conversations informelles, il a évoqué l'utilisation que faisait Lorenzo Fernandez – parmi d'autres compositeurs brésiliens – de figurations récurrentes. De surcroît, la redondance fournit le thème de la communication et les techniques compositionnelles, apparemment contradictoires, unissent le passé et le présent. Ainsi, des éléments de la musique brésilienne et des bribes de musique du XXe siècle s'associent pour former une réalité musicale pleine de tension créatrice. Si les processus compositionnels sont inattaquables, l'humour et le caractère brésilien frôlent le scandaleux, contrastant avec le triste minimalisme pratiqué par Philip Glass[27]. Le compositeur unit l'innocent et le sophistiqué en donnant la priorité à la récurrence comme valeur la plus élevée. La réitération des matériaux et les sons enregistrés créent ici une variété et un réassemblage constant.

L'*Estudo Polirrítmico Mixolídio*[28] date de 1996. Dans cette œuvre fortement imprégnée d'un esprit de parodie et ancrée dans des processus de récurrence, les triades et tétrades diatoniques construisent un mode myxolidien centré sur *do*. Les accents décalés entre les mains font surgir des figurations polyrythmiques surprenantes. Entre

[27] Celso Loureiro CHAVES, Journal *Zero Hora*, Supplément *Cultura*, 4, 2008.

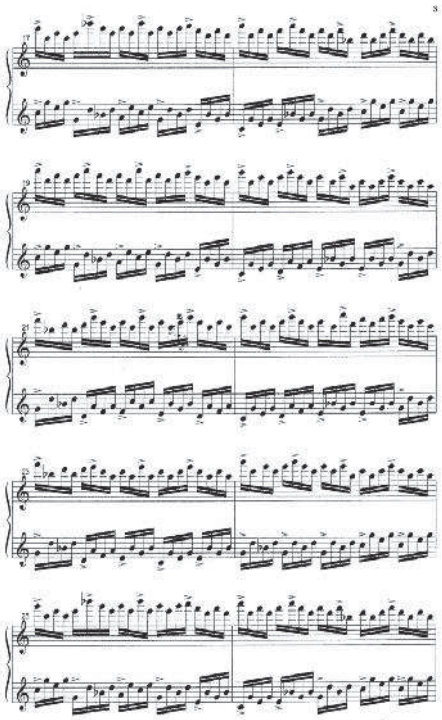
[28] Jamary OLIVEIRA, *Estudo Polirrítmico Mixolídio* [Étude polyrythmique en myxolidien]. Accès à la partition sur le site Internet www.ufba.br ou en contactant le compositeur : jamary@ufba.br.

les notes accentuées, le compositeur cache deux chansons folkloriques brésiliennes : *Na mão direita tem uma roseira* et *Quem vai lá?*[29], chanson chantée par de vieux Noirs.



Exemple 9 : Chansons folkloriques intégrant *Estudo Polirrítmico Mixolídio*

Bien que submergées par des blocs sonores, les deux chansons atténuent les aspects mécaniques d'une écriture en perpétuel mouvement– un minimalisme humanisé. Si l'œuvre exige une bonne dose de résistance physique de l'instrumentiste, son inexorable bonne humeur et son exubérance rendent cependant cet effort gratifiant. En utilisant des processus de composition musicale tels que la redondance, le mécanique ou même l'étrange, Jamary Oliveira occulte les différences et mélange les cultures. Les disparités sont atténuées par la force de son imagination.



Exemple 10 : Combinaison des deux chansons dans *Estudo Polirrítmico Mixolídio*

[29] Sans doute chantée par des esclaves âgés ou affranchis.

Cette oeuvre permet des rencontres entre ce qu'il y a de plus familier, voire d'intime et domestique, et le surprenant ou le brutal. Spontanéité et ingénuité y engendrent des jeux musicaux intellectualisés. Le compositeur confère un dynamisme inattendu et rénové au matériau national ; celui-ci apaise de son côté la voracité des engrenages minimalistes. Écrite à la fin du siècle dernier, cette partition dialogue de manière convaincante avec d'autres paysages sonores de notre planète.

Estudo Polirrítmico Mixolídio	
Introduction [1-14]	L'ostinato est introduit et les accents créent une norme polyrythmique qui s'étend progressivement du registre moyen à tout le clavier. Cette section s'achève par la présentation grandiose du mode myxolidien sur *do*.
Section A [15-33]	En décalage et avec une touche d'humour supplémentaire, la main gauche présente la chanson *A mão direita tem* et la main droite *Quem vem lá?*. Les deux chansons sont répétées de manière quasi identique.
Interlude [34-47]	Des fragments mélodiques des deux chansons et des normes scalaires empêchent l'établissement d'une nouvelle section.
Section B [48-65]	La chanson *A mão direita* est exécutée par la main droite et *Quem vem lá ?* par la main gauche symétriquement. Les deux chansons sont répétées de manière très similaire.
Finalisation [66-76]	Comme dans l'Introduction et dans l'Interlude, le mode myxolidien et les groupes de cinq notes se présentent en décalage ou non. La figuration se tend pour embrasser tout le clavier, du plus grave au plus aigu. L'œuvre s'achève sur un passage en augmentation rythmique qui réaffirme l'importance du *do* dans le registre plus grave.

Tableau 4 : Synthèse des principaux éléments rencontrés dans *Estudo Polirrítmico Mixolídio*

En mettant l'accent sur les évocations nationales insérées parmi d'autres voix codifiées, nous avons voulu montrer que les œuvres pour piano récemment composées au Brésil étaient profondément marquées par :

1) la convention – chaque composition, en dépit de sa singularité, évoque un sentiment de familiarité provenant de styles et de normes instrumentales partagées. Chaque œuvre reproduit et chante le paysage brésilien en évoquant des chansons et des rythmes caractéristiques ;
2) la créativité – bien que d'un point de vue textuel chaque composition ait en commun des pratiques liées aux conventions héritées, les choix particularisés sont sophistiqués et témoignent d'une grande individualité ;
3) l'innovation – des entités nationales entrent en syntonie avec des ressources et des processus compositionnels utilisés dans la musique occidentale actuelle, créant un cadre distinct pour l'expression d'idées musicales fortes et convaincantes.

Résultat de la tension entre l'insertion des entités nationales et les processus compositionnels hérités de l'hémisphère nord, la musique pour piano présentée dans ce travail et composée récemment au Brésil demeure un champ ouvert d'expérimentation et de fusion, de conflit et de résolution. C'est précisément la polyphonie de voix codifiées qui donne de la valeur au répertoire pianistique brésilien et qui le rend si surprenant pour l'instrumentiste et les auditeurs.

RÉSUMÉS

Zélia CHUEKE (dir.), *Le piano brésilien : composition, interprétation, pédagogie*,
Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2009, série
« Conférences et Séminaires », n° 40, 128 p. – ISBN 978-2-84591-172-6

Issu d'un colloque organisé le 30 janvier 2008 à l'université de Paris-Sorbonne, le présent volume rassemble des travaux consacrés au piano brésilien, de la fin du XIXe siècle à nos jours, notamment à travers des œuvres de Francisco Braga, Alda Oliveira, Jamary Oliveira et Almeida Prado. Tantôt romantique, évocateur des réalités nationales ou avant-gardistes, cet instrument, élément important de la vie musicale brésilienne encore puissamment lié à la grande figure de Villa-Lobos, se révèle porteur d'une véritable pluralité culturelle.

Danièle PISTONE - Paris 4 - *daniele.pistone@paris-sorbonne.fr*

Le piano brésilien : situation et perspectives

Quelques réflexions sur la place du piano dans la société contemporaine, en Europe comme en Amérique latine : des leçons de l'histoire aux développements récents (facture, répertoire, interprètes et publics), bilans et propositions.

Zélia CHUEKE - UFPR/OMF - *zchuekepiano@ufpr.br*

La musique brésilienne pour piano : révélation d'une pluralité culturelle

Les études de musicologie brésiliennes révèlent un scénario particulier et complexe, fruit de la pluralité culturelle constituant notre héritage : cultures africaines et indiennes mêlées à la tradition européenne et univers individuel de chaque compositeur. Chercheurs et musiciens essaient d'établir les méthodologies les plus appropriées pour approcher cette production musicale soumise depuis peu à une observation critique. Les compositions retenues ici ont été écrites par des compositeurs de tendances totalement diverses, montrant comment la pluralité mentionnée ci-dessus se vérifie à travers la richesse de leur discours sonore. Influences et confluences diverses, à tous points de vue : musicales, extra musicales, importantes tant sur le plan individuel que sur le plan social. Tels sont la *Sonata para piano* de Mario Ficarelli où l'on peut observer de fréquentes allusions aux œuvres du répertoire traditionnel, le *IV Ciclo Nordestino* de Marlos Nobre qui puise ouvertement dans le folklore, ou *Eis Aqui* de Paulo Costa Lima qui revisite un thème célèbre dans la MPB.

Luiz Paulo SAMPAIO - UNIRIO - *luizpa@brturbo.com.br*

Le rôle du piano dans la vie musicale et culturelle de Rio de Janeiro de la fin du XIXe siècle à nos jours

Le piano fut introduit à Rio il y a presque deux siècles et immédiatement accueilli avec enthousiasme. Selon Mário de Andrade, célèbre écrivain et musicologue brésilien, les premiers pianos furent importés au Brésil, par le roi D. João VI, pendant le séjour de la cour portugaise à Rio de Janeiro au début du XIXe siècle. Andrade, citant un chroniqueur de l´époque, remarque que, déjà en 1856, Rio était devenue "la ville des pianos", et vers la fin du siècle plusieurs textes remarquaient qu'on rencontrait des pianos même dans les fermes à l´intérieur du pays, à centaines de kilomètres des grandes villes. En effet, à partir de la mi-siècle le piano commença à jouer un rôle de plus en plus important dans toutes les activités musicales à Rio et à São Paulo, tant dans les salles de concerts que dans les salons, dans les théâtres de variétés comme dans les cafés. Plus tard, au début du XXe siècle, le piano est devenu une composante indispensable des petits ensembles instrumentaux qui jouaient dans les foyers des cinémas avant les séances. On jouait au piano un répertoire, vaste et très éclectique, embrassant toutes sortes de musiques, des grandes œuvres de concert, jusqu'aux pièces populaires et de salon, aussi bien que la musique pour danser et chanter, en passant aussi par les transcriptions d´opéra et les œuvres orchestrales. Cette extraordinaire activité pianistique fit naître naturellement une grande quantité de compositions pour cet instrument dans tous les styles et genres musicaux. Depuis la seconde moitié du XIXe siècle, pratiquement tous les grands musiciens brésiliens ont dédié au piano une partie importante de leur production. Il en va de même jusqu'à nos jours pour les compositeurs les plus représentatifs de la musique populaire. Il est donc possible d´affirmer que le piano a été un acteur fondamental au cours du développement de la vie musicale et dans la formation de l'identité musicale brésilienne.

Ana Paula da Matta AVVAD - UNIRIO - *paulamtt@globo.com*

Le romantisme et le piano brésilien contemporain

Ce texte essaie d'établir les principales tendances romantiques dans le répertoire de la musique brésilienne contemporaine pour piano. L'influence romantique apporte une complexité d'aspects, qui seront étudiés dans quelques œuvres choisies sous les aspects esthétiques de la forme, de l'harmonie, et de la phraséologie. Pour définir les tendances romantiques dans la composition brésilienne contemporaine, on doit revisiter le mouvement nationaliste musical brésilien – qui a son origine dans le mouvement nationaliste romantique européen – et analyser comment chaque auteur a assimilé cette influence. Selon quelques-uns des principaux compositeurs brésiliens interviewés, les caractéristiques romantiques existant dans les partitions contemporaines sont plutôt associées à une forme d'expressivité et l'on peut donc dire qu'il existe une tendance néo-romantique dans la musique brésilienne contemporaine.

Isaac CHUEKE - EMBAP/OMF - *chuekemusic@hotmail.com*

Francisco Braga et son TRIO: (trio)mphe de la musique de chambre romantique brésilienne

Né à Rio de Janeiro en 1868, mort en 1945, Francisco Braga commence à peine à être connu de ses compatriotes sous son véritable jour, à travers sa formation, acquise principalement en France, auprès de Massenet et de Taudou, mais également en Allemagne et en Italie. Son époque, celle d'un romantisme déjà teinté de nationalisme (Villa-Lobos n'est pas loin), ignora sa musique, tout à la fois savante et élégante. Les modernistes brésiliens, Mário de Andrade en tête, trop influencés par une vision qu'ils considéraient décadente, rejetèrent violemment tout ce qui s'opposait à leur idée d'une musique nationale qui ne pouvait acquérir de réelle valeur que par le biais du recours au folklore. Maintes musiques du passé en subirent les conséquences. Le temps est donc venu aujourd'hui d'apprécier ce *Trio pour piano, violon et violoncelle,* preuve éclatante du véritable génie de Braga.

Fredi GERLING - UFRGS - *fredi.gerling@ufrgs.br*

***Performance analysis and Analysis for performance: a study of Francisco Mignone's* Valsa de esquina nº 2**

Cette étude de la *Valsa de Esquina nº 2* de Francisco Mignone vise à approfondir le rôle de l'enregistrement comme outil de décision lors des choix interprétatifs. Elle compare la fluctuation du tempo dans plusieurs versions de la version pianistique originelle avec la transcription que le compositeur en a fait pour violon et piano. Les données recueillies permettent de tracer un certain nombre de graphes qui montrent combien ces fluctuations de tempo particularisent chaque interprétation. Richard Taruskin, à propos de l'authenticité et de l'interprétation, affirme que « seule la connaissance complète et certaine est une véritable connaissance ». Il est persuadé que l'intuition créatrice joue un rôle essentiel dans la restitution de toute composition musicale et prend appui sur Roman Ingarden. Selon Taruskin, celui-ci définit la musique comme un « pur objet intentionnel » et « rejette la partition pour son manque de précision en raison de son excessive contingence ». Cela signifie que les partitions ne proposent pas tout ce qui est nécessaire pour reconstituer la musique, et que les interprétations ne constituent pas l'œuvre musicale véritable en raison de leur durée éphémère. L'intuition créatrice de Taruskin porte à dire que, lorsqu'il manque une information précise, les décisions doivent être prises sur la base de l'instinct et de l'expérience musicale. Si l'intuition créatrice est partie intégrante de l'interprétation, il rappelle les interprètes à leur devoir et leur demande de prendre l'entière responsabilité de leurs décisions. Cette étude montre que la version de Mignone s'écarte de la partition en ce qui concerne le tempo et le phrasé. Elle souligne également que les écarts du compositeur sont plus importants que ceux des autres interprètes. Comprendre les intentions du compositeur par comparaison aux autres versions peut donc stimuler la créativité et enrichir les capacités de choix des interprètes.

Maria Helena ELIAS - Paris **-** *mariahelenaelias@ aol.com*

La création pianistique contemporaine au Brésil

Ce texte tente de mettre en lumière les principaux courants de la composition pianistique brésilienne actuelle. Pour définir les objectifs esthétiques des œuvres brésiliennes, il conviendra de revisiter deux aspects essentiels : celui de la production musicale, ainsi que la pédagogie du piano en usage dans le Brésil d'aujourd'hui.

Didier GUIGUE - UFPB/OMF **-** *dguigue@cchla.ufpb.br*

Les compositions pour piano de Almeida Prado. Quelques éléments techniques

Cet article vise à présenter au lecteur français, de manière forcément succincte, quelques éléments du style et de l'écriture pianistique du compositeur Almeida Prado (né en 1943), dont la production constitue un apport important pour la littérature contemporaine de cet instrument. Indifférent – et même à l'occasion critique sarcastique – aux sempiternelles questions sur la nécessité d'une identité localisable de la musique faite par les Brésiliens, Almeida Prado a développé un style et un langage en même temps extrêmement personnel et ostensiblement éclectique, où plane très fréquemment l'ombre de Messiaen, son principal professeur – il a fait partie de la classe « historique » qui comptait Boulez, Stockhausen et Murail, entre autres. Son écriture, bien qu'elle soit en premier lieu une composition du *timbre*, comme lui-même l'a affirmé, n'a pas minimisé, à ses yeux, la nécessité de se constituer un solide appareil théorique qui rationalise et en même temps personnalise l'organisation du matériau abstrait. Seront présentés ici quelques éléments de ce système, prenant appui sur des extraits de son catalogue pianistique.

Cristina CAPARELLI GERLING - UFRGS - *cgerling@vortex.ufrgs.br*

Tradition et innovation dans la musique pour piano récemment composée au Brésil

Le présent travail analyse quatre œuvres pour piano écrites par Alda Oliveira (1945) et Jamary Oliveira (1944), tous deux de Salvador (Bahia, Brésil). Les pièces d'Alda Oliveira associent processus de variation et utilisation explicite de mélodies brésiliennes traditionnelles. Son écriture pianistique établit des liens avec la musique de Villa-Lobos et de prédécesseurs français. Dans la musique de Jamary Oliveira, en revanche, les mélodies traditionnelles jouent à cache-cache et passent inaperçues entre les processus de récurrence post-minimaliste. Ces compositeurs aux profils distincts se distinguent dans le panorama de la musique pour piano récemment composée au Brésil ; leurs productions ont en commun un niveau élevé de virtuosité et l'utilisation d'entités nationales[1].

---

[1] Terme utilisé par Mário de Andrade dans le sens flexible et divers d'identité nationale. *Cf.* Leyla PERRONE-MOISES, *Vira e Mexe, Nacionalismo*, 2007, p. 188-209.

Index des noms cités

A
Aguiar, Ernani, 41, 49
Alaketô, Olga do, 109
Alvim Corrêa, Sérgio Nepomuceno, 51
Andrade, Mário de, 18, 33, 38, 46, 106, 110
Antunes, Jorge, 49, 85, 90, 91
Arinos, Afonso, 53
Assis, Ana Cláudia de, 47
Assis, Machado de, 45

B
Bakhtin, Mikahil, 105,109
Bannwart, José Francisco, 10
Barbosa, Frederico, 106
Baremboïm, Daniel, 11
Barreto, José Coelho, 91
Barroso, Ary, 40
Batista Filho, Zito, 45
Barraud, Henry, 52
Bauer, Guilherme, 88, 91
Béhague, Gérard, 109
Beethoven, Ludwig van , 29, 54, 86
Berg, Alban, 42
Bernstein, Leonard, 67
Blauth, Brenno, 88, 91
Bochino, Alceu, 88, 91
Bohlman, Philip V., 104
Bonaparte, Napoléon, 103
Bordini, Ricardo Mazzini, 90, 91
Borges, Amaro, 91
Boulanger, Nadia, 46
Bowen, José, 70, 71, 72
Braga, Francisco, 19, 44, 51, 52, 53, 54, 62
Brahms, Johannes, 20, 45
Braïlowski, Alexandre, 11
Brendel, Alfred, 11
Bulow, Hans von, 19

C
Callado Jr. , Joaquim Antonio, 35, 36
Cardoso, Lindembergue, 21, 22, 23, 91
Cardoso, Luci, 21
Carrasqueira, Maria José, 11
Carvalho, Eleazar, 53
Casadesus, Robert, 11
Casals, Pablo, 67
Castro, Dácio Antônio de, 106
Cazarré, Marcelo Macedo, 11
Cervo, Dimitri, 113, 114
Chaves, Celso Loureiro, 113,115
Chopin, Frédéric, 29, 37, 47
Chueke, Zélia, 9, 17, 31, 105
Clayton, M., 103, 104
Codá, Orlando, 45
Cook, Nicholas, 68
Copland, Aaron, 28
Corrêa do Lago, Manoel, 33, 39, 40
Correia de Azevedo, Luis Heitor, 51
Crokaat, Charles, 34
Cruz Barros, Daniele, 10
Curitiba, Henrique de, 91

D
Dahlhaus, Carl, 104
Davis, James, 72
D'Ambrósio, Paulina, 54
Debussy, Claude, 53
Diemand, Emy-Henz, 106
Dieudonné, Annette, 46
Dória, Escragnolle, 52
João VI, 103
D. Pedro I, 34
Dutilleux, Henri, 86

E
Eça, Luiz, 40
Elias, Edson, 10
Elias, Maria Helena, 9
Emerson, Caryl, 109
Epstein, David, 71
Escalante, Eduardo, 89, 91
Escobar, Aylton, 89, 91
Estrela, Arnaldo, 10

F
Falla, Manuel de, 53
Ferguson, John, 34
Fernandes, Maria Helena Rosas, 88
Fernandez, Oscar Lorenzo, 19, 53, 115
Ficarelli, Mário, 29, 30, 31, 91
Field, John, 47
Fléchet, Anaïs, 11
Franck, César, 52
Freire, Nelson, 10, 11
Friédérich, Stéphane, 10
Fróes, Deolindo, 115

G
Gallet, Luciano, 37, 53
Gandelman, Salomea, 46
Gerling, Cristina, 9, 105, 111
Gershwin, George, 29
Gieseking, Walter, 11
Gil, Gilberto, 11, 84
Glass, Philip, 115
Glyden, Axel, 11
Gomes, Alfredo, 54
Gomes, Carlos Antônio, 19, 52, 53, 54
Gomes, Wellington, 91
Gonzaga, Francisca (Chiquinha), 35, 36
Gnattali, Radamés, 9, 88
Gottschalk, Louis Moreau, 19, 34
Gould, Glenn, 11
Grosso, Hideraldo, 47
Guarnieri, Camargo, 9, 10, 28,46, 86, 88, 91
Guerra Peixe, César, 9, 11, 49, 88, 91
Guigue, Didier, 87, 89, 91
Guimarães, Bernardo, 52

H
Haskil, Clara, 11
Haydn, Joseph, 33
Herbert, T., 103,104
Horowitz, Vladimir, 67
Horzowski, Miecyslaw, 37

I
Itiberê , Brasilio, 19

J
Janigro, 67
Jobim, Tom, 24, 40

K
Kappell, William, 10
Katunda, Eunice, 91
Klein, Jacques, 10
Krieger, Edino, 9, 10, 11, 45, 46, 49, 91
Kiefer, Bruno, 91
Kivy, Peter, 67, 68
Koellreutter, Hans-Joachim, 46, 89, 91
Korenchendler, Dawid, 49, 91
Kroger, Pedro, 91

L
Laforge, Pierre, 34
Lacerda, Osvaldo, 9, 88, 91
Lange, Francisco Curt, 19
Levi, Hermann, 53
Levy, Alexandre, 19, 38, 39, 52

Ligeti, György, 86
Lima, Paulo Costa, 22, 24, 25, 26, 41
Liszt, Franz, 19, 20
Lombardi, Nilson, 88, 91
Lucas, Lili, 20
Lucas, Béatrice, 21

M
Maderna, Bruno, 28
Mahle, Ernst, 89, 91
Marcos, Tomas, 28.
Matta, Paula da, 9
Marcondes, Marco Anônio, 34
Martins, José Eduardo, 87
Mason, Daniel Gregory, 41
Massenet, Jules, 51, 52
Medeiros, Anacleto de, 43
Mendes, Gilberto, 9, 46, 89
Mendes, Sérgio, 40, 91
Meneses, Carolina de, 40
Mesquita, Carlos, de, 52
Messiaen, Olivier, 28, 46
Michelangeli, Arturo Benedetti, 11
Middleton, R., 103, 104
Mignone, Francisco, 9, 11, 19, 71, 72, 86, 88
Miguez, Leopoldo, 19, 44, 52
Milhaud, Darius, 10, 37, 39, 40
Miquel, Olivier, 11
Miranda, Ronaldo, 41, 43, 44, 45,49
Moore, Tom, 44
Moreira, Adriana Lopes da Cunha, 48

Moreira Lima, Artur, 10
Moura, Paulo, 43
Mourão, Ronaldo Rogério de Freitas, 47

N
Napoleão, Arthur, 19
Nazareth, Ernesto, 10, 11, 19, 35, 36
Nepomuceno, Alberto, 19, 20, 37, 38, 39, 40, 44, 52, 54
Neukomm, Sigismund, 10, 33
Nobre, Marlos , 9, 28, 29,49, 86, 88, 91
Novaes, Guiomar, 10
Nunes Garcia, José Mauricio, 33

O
Ohana, Maurice, 86
Oliveira, Alda, 106, 107, 109, 110
Oliveira, Jamary, 90, 91, 107, 113, 114, 115
Oliveira, Jocy, 49, 86, 89, 91
Oliveira, Willy Correia de, 89, 91
Ortiz, Cristina, 10
Oswald, Henrique, 19, 20, 44

P
Pater, Walter, 41
Penalva, José, 91
Pereira, Avelino, 33, 39
Perrone-Moysés, Leyla, 105, 108
Pessoa, Fernando, 88
Pires, Ivan, 10
Pinto, Aloysio de Alencar, 39
Pinto, Tiago de Oliveira, 18
Pistone, Danièle, 17, 83
Prado, Almeida, 9, 11, 46, 47, 48, 49, 86, 91, 113
Prokofiev, Serge, 45

Q
Queiroz, Jerônimo de, 52

R
Rachmaninov, Sergey, 29
Ravel, Maurice, 45
Reitz, Frédérick, 10
Republicano, Assis, 53
Rezende, Maria Amélia, 54
Ribeiro, Agnaldo, 22, 27
Richter, Sviatoslav, 11
Riesel, Yves, 10
Ripper, João Guilherme, 41, 42, 43, 49, 91
Rocha, Junia Canton, 47, 48
Rubinstein, Arthur, 11, 37, 67

S
Salgado, Ney, 87
Salvador, Henri, 11
Saint-Säens, Camille, 20
Sampaio, Luiz Paulo, 10
Santoro, Cláudio, 9, 86, 87, 91
Santos, Iza Queiroz,51
Scarvada, Levy, 51
Schwartz, Lilia Moritz, 103
Schmitt, Florent, 52
Scliar, Esther, 91
Serkin, Rudolf, 67
Silva, Francisco Manuel da, 19
Silva, Paulo, 53
Simon, Luis, 10
Sinhô, 40
Siqueira, José, 44, 53
Smetak, Walter, 89, 91
Souto, Eduardo, 40
Souza Rocha, José, 51
Strauss, Richard, 53
Sverner, Clara, 43

T
Taborda, Tato, 49
Tacuchian, Ricardo, 9, 48, 49, 86, 87, 91
Tagliaferro, Magda, 10, 11
Taunay, Afonso, 103
Taunay, Nicolas-Antoine, 103
Tchaikovski, Peter Ilich, 70
Terraza, Emilio, 89, 91
Thalberg, Sigismond, 34
Tiso, Wagner, 40
Tomlinson, Gary, 104
Toscanini, Arturo, 67
Toynbee, Jason, 103
Tsi-Gerber, Daniele, 111
Tupinambá, Marcelo, 40

V
Valle, Raul do, 91
Vargas, Getúlio, 54
Vasconcellos Corrêa, Sérgio de, 88, 91
Velasques, Glauco, 19
Veloso, Caetano, 11

Verzoni, Marcelo, 34, 37, 38
Viana, Frutuoso, 15, 115
Victorio, Roberto, 91
Vidal, Paul, 52
Vieira, Amaral, 49, 91
Villani-Cortes, Edmundo, 49
Villa-Lobos, Heitor, 10, 11, 19, 20, 21, 37, 38, 45, 47, 48, 49, 52, 54, 84, 86, 88, 104, 107, 113,115
Volpe, Maria Alice, 103

W
Widmer, Ernst, 9, 22, 89, 91, 106

Z
Zanon, Fábio, 43