

**Zélia CHUEKE**

UFPR/OMF

*zchuekepiano@ufpr.br*

## **LA MUSIQUE BRÉSILIENNE 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 XX<sup>e</sup> siècle, et même de périodes antérieures lorsque des pionniers allemands, d'ailleurs inspirés par un purisme rigide, essayèrent de classer notre musique comme « musique primitive »<sup>1</sup>, 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 *habanera 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<sup>2</sup>, 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<sup>3</sup> (1795-1865), auteur de l'hymne national brésilien et fondateur du premier conservatoire

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Cf. *Enciclopédia da Musica Brasileira: popular, erudita e folclórica*, 2<sup>e</sup> éd., São Paulo, Art Editora Publifolha, 1998.

officiel de musique, l'actuelle *Escola de Música da UFRJ*<sup>4</sup> ; Arthur Napoléon (1843-1925), disciple de Liszt et de Hans von Bulow ; le compositeur Carlos Gomes<sup>5</sup> (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) ; Brasília Itiberê (1846-1913) ; Ernesto Nazareth (1863-1934) ; Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ; Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) ; Francisco Mignone<sup>6</sup> (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 XX<sup>e</sup> 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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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*.

<sup>6</sup> 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.

Andante molto tranquillo  
pp  
molto espressivo  
Piano

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

Animé  
mf  
rf

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 *selvas brasileiras* (Exemple 4). Malgré tout, le titre paraît satisfaire jusqu'à nos jours l'imaginaire étranger en ce qui concerne notre territoire et sa culture "exotique".

mf en dehors  
p

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<sup>7</sup>, publié dans *Musicologies*, je pus constater à travers ma

<sup>7</sup> 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<sup>8</sup>.

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 XX<sup>e</sup> 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<sup>9</sup>.

#### LINDEMBERGUE, LIMA, ET RIBEIRO

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

Les œuvres choisies – *Toccata* de Lindembergue Cardoso (1977), *Vés* (1999) et *Eis Aqúi* (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.

<sup>8</sup> Pour une discussion sur ce type d'abordage, voir Boris SCHLOEZER et M. SRIABINE, *Problèmes de la Musique Moderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1959.

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

<sup>10</sup> <http://www.musicedition.ch/special/widmer.htm>.

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a 30-second rest, followed by a piano section marked 'deixar soar até sumir' with dynamics ranging from *ppp* to *fff*. The second system continues with various rests and dynamics. The third system features five measures of a complex rhythmic pattern with a 3-measure triplet in the bass line and a 5-measure melodic line in the treble.

Exemple 5 : Lindemberg 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 : Lindemberg Cardoso, *Toccata*, Section B, 2<sup>e</sup> 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<sup>11</sup> Tom Jobim, présente une série de variations. La première d'entre elles apparaît dès l'introduction, lorsqu'on écoute le thème *de longe*<sup>12</sup> (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).

<sup>11</sup> Le terme désigne au Brésil les personnes nées à Rio.

<sup>12</sup> De loin.

♩ = 76  
um pouco rubato e cambaleante

23

*mp* *f*

*mp* *mf* *f*

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

♩ = 100

35

37

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).

Vivo - 130

37

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'Aginaldo 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 : Aginaldo 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 : Aginaldo 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*<sup>13</sup>, 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 oeuvre 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.

<sup>13</sup> 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 <sup>14</sup>; 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<sup>15</sup>. 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 *folgado* (Exemple 18)

The image shows a musical score for the first three measures of 'Caboclinhos' by Marlos Nobre. It is written for piano in 2/4 time, marked 'Vivo' with a tempo of 132. The right hand (RH) plays a melody starting on a half note G4 (mi) with an accent (>) and a dynamic of 'f'. The left hand (LH) plays a bass line starting on a half note B3 (mi bémol) with an accent (>) and a dynamic of 'sf'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three measures, each containing a half note in the RH and a half note in the LH.

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

Le compositeur commente ainsi :

“dans le *folgado* 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 [...]”<sup>16</sup>

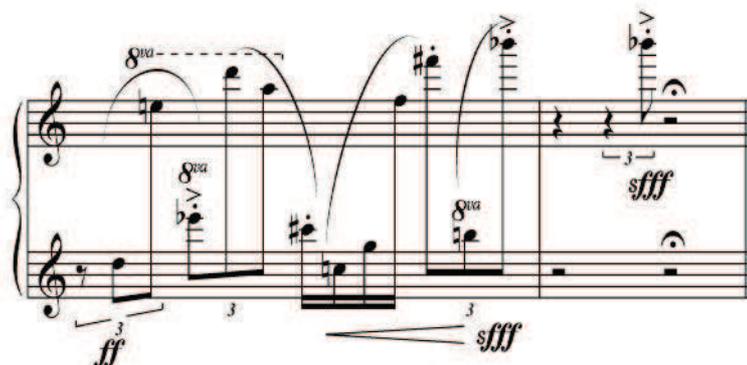
Un autre aspect qui fascine nos oreilles est l'exploration des registres, qui s'initie dans la partie aiguë du piano et amplifie le champ sonore, créant une gamme de timbres assez riche. Le thème principal nous conduit à travers cette exploration des timbres.

<sup>14</sup> Entretien avec Marlos Nobre, Rio de Janeiro, le 30 avril 2007.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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*

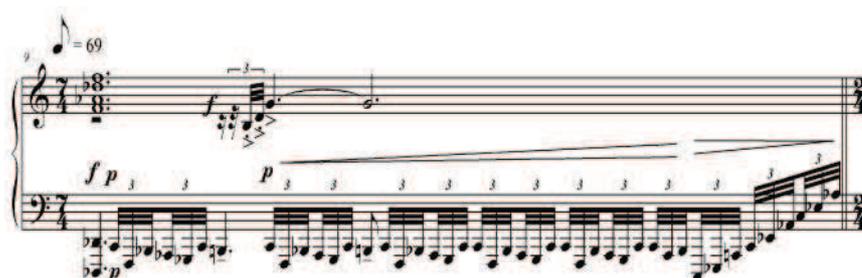
Renforçant notre concept de pluralité, Mário Ficarelli, de São Paulo, dans sa *Sonata para Piano*, fait d'innombrables allusions à des partitions du répertoire traditionnel, qui rendent l'écoute de cette pièce extrêmement amusante, aussi bien pour l'exécutant que pour le mélomane aimant des grandes oeuvres 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*, 1<sup>er</sup> mouvement, mes. 1-2



Exemple 21 : Mário Ficarelli, *Sonata para piano*, 2<sup>e</sup> mouvement



Exemple 22 : Mário Ficarelli, *Sonata para piano*, 2<sup>e</sup> mouvement.



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

## CONCLUSION

Toute tentative de classer 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<sup>17</sup>.

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.

---

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

**IV: CICLO NORDESTINO** 1  
para piano  
Op. 5 43  
**1. Caboclinhos** Marlos Nobre

Vivo (♩ = 132)

© copyright 2006 by Marlos Nobre

Copie du manuscrit de la première page de *Caboclinhos* de Marlos Nobre<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Avec l'aimable autorisation du compositeur.

