

Zélia CHUEKE

LA MUSIQUE BRÉSILIENNE DE PIANO DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE*

Le piano et la société

Le rôle du clavier dans le panorama social allemand à la fin du XVII^e siècle est décrit en détail par Arthur Loesser¹, qui souligne la préférence manifestée par les familles bourgeoises par rapport au clavecin et plus tard au pianoforte. Il attribue cette préférence à l'importance de ces instruments comme promoteurs indirects des réunions de famille. D'autres instruments, joués par les amateurs, ne suggéraient pas une activité musicale domestique simplement parce qu'ils étaient facilement transportables, par exemple à la taverne la plus proche. En conséquence, la majeure partie des instrumentistes amateurs, délaissant la précision complexe exigée par le madrigal, ont adopté un répertoire de chansons populaires et d'airs dansants, plus approprié à leur formation incontestablement médiocre, accompagnés par l'harmonie jouée au clavier. L'instrument restait bien placé dans un endroit confortable et privilégié de la maison.

Clavier et répertoire devinrent immédiatement accessibles à toute jeune fille bien élevée qui trouvait dans ces instruments les commodités que n'avaient jamais offertes la flûte ou le violon, par exemple. Parmi d'autres avantages, les claviers permettaient des gestes et des postures élégantes, sans compromettre l'apparence des robes ni les coiffures. Loesser explique ainsi :

« Une jeune fille avait la possibilité de jouer du clavecin ou du clavicorde, avec les pieds joints et l'expression du visage souriante et polie, ou même sérieuse, mais agréablement concentrée [...] ; dans le cas du clavicorde, un flux de nuances délicates ajoutait au son une expression de tendresse.»²

Un lien direct s'établissait tout naturellement entre les femmes et le clavier – sauf dans le cas de l'orgue qui restait lié aux aspects plutôt religieux.

*Révision : Danièle Pistone.

¹ Arthur LOESSER, *Men, Women and Pianos: a Social History*, New York, Dover, 1990, p. 3-17.

² *Ibid.*, p. 65. « A girl could finger a harpsichord, a clavichord or a pianoforte with her feet demurely together, her face arranged into a polite smile or a pleasantly earnest concentration.... and if it were a clavichord she was touching, a flow of ever so delicate shadings would infuse her tones with a tender expression. »

Par analogie, en abordant la musique sous l'angle social, l'écrivain brésilien Mario de Andrade analyse le rôle fondamental du piano dans notre société bourgeoise depuis l'époque de l'Empire.

« Instrument complet, à la fois soliste et accompagnateur du chant, le piano a largement contribué au processus de popularisation de notre musique, exactement comme son frère, le clavecin, avait contribué à la popularisation de la musique européenne. Il était par excellence, l'instrument de l'amour institutionnalisé par le mariage avec la bénédiction divine, essentiel à la famille au même titre que le lit conjugal et la table des repas. »³

Cette analyse resta vraie du XVI^e siècle jusqu'à une bonne partie du XX^e, quand les *modinhas*⁴ étaient jouées par les demoiselles et dames de la société à titre de divertissement – en solitaire ou en groupe. Le mythe trouve ainsi sa justification : « le Brésil est le pays du piano ».

En vérité les compositeurs de toutes les périodes de notre histoire ont privilégié le piano comme instrument soliste. On peut donc suivre l'évolution de la production musicale brésilienne à travers le répertoire pianistique, que révèlent des influences, des tendances, des écoles différentes, voire l'avenir de notre musique.

Dans son chapitre consacré à la Grande-Bretagne, Loesser⁵ mentionne la série des concerts organisés par Johann Christian Bach en collaboration avec C. F. Abel aux *Hanover Square Rooms* ; l'événement, régulier et bien établi, comptait sur un public nombreux, fidèle et payant. D'après Loesser, même si le clavecin ne figurait pas dans ce type de manifestation, à partir de 1780 plusieurs concerts de pianoforte firent leur apparition, devenant les favoris du public dès 1790.

Des commentaires de Mário de Andrade⁶ concernant le panorama musical brésilien de l'époque, on peut déduire que, pendant la période impériale, c'étaient les flûtistes et les violonistes qui faisaient généralement montre de leur technique sur la scène. Néanmoins, c'est le piano qui, sortant du cadre domestique, commencera à produire nos premiers virtuoses.

Le Conservatoire de São Paulo

Mário de Andrade nous parle de Luigi Chiaffarelli, pianiste italien renommé, qui arrive au Brésil et forme, au sein de la société de São Paulo, une école pianistique très solide, qu'il fait connaître dans toute l'Amérique, créant par la suite le Conservatoire de cette ville.

³ Mário de ANDRADE, *Aspectos da música brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1975, p. 16.
« *Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanação da música, exatamente como os seus manos, os calvicímbalos, tinham funcionado na profanação da música européia. Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e benção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar.* »

⁴ Chanson lyrique, sentimentale, originaire de la *moda* portugaise.

⁵ Arthur LOESSER, *op. cit.*, p. 237-238.

⁶ Mario de ANDRADE, *op. cit.*, p. 16.

Cela nous amène à souligner une autre coïncidence : comme en Europe, la figure du pianiste-compositeur apparaît, consciente de sa mission d'éducateur, en tant que formateur de publics et de musiciens professionnels. De la même façon que Mozart, Beethoven, Brahms et Debussy, en tant qu'excellents pianistes, ont par leur génie créateur attiré l'attention du public vers le piano comme instrument de communication des idées musicales, au Brésil au tournant du XX^e siècle, on rencontre le compositeur et chef d'orchestre Francisco Mignone (1897-1989) : ayant abandonné la carrière de pianiste pour se consacrer à la composition, il transforme le Conservatoire en une cellule importante de la production nationale, en un véritable centre de musicologie et de composition. Mignone n'a pas seulement formé plusieurs compositeurs brésiliens, il a aussi accueilli ceux qui ont adopté cette nationalité. Citons, parmi d'autres, Frutuoso Viana (1896-1976) et Camargo Guarnieri (1907-1933).

Francisco Mignone

Il n'est pas de meilleur exemple pour illustrer le début de notre exploration du répertoire pianistique dans la seconde moitié du XX^e siècle. Francisco Mignone n'a pas vécu ses quelque 90 ans passivement, en simple observateur des transformations intervenues dans le cadre de l'imaginaire et du langage musical brésiliens. Comme compositeur, il a exploré en profondeur les rythmes nationaux, qui dénotaient les influences de la colonisation et mis en évidence l'assimilation des rythmes africains, ramenés par les esclaves ; un phénomène qui, sur l'ensemble du continent américain peut être vérifié seulement dans la musique cubaine, celle-ci ayant conservé également nombre d'influences africaines dans le répertoire savant. Néanmoins, Mignone suivit l'évolution du temps, diluant ces influences dans ses incursions à travers l'univers des nouveaux langages et techniques de composition. Il a utilisé les styles les plus divers, en écrivant des oeuvres typiques comme *Congada* (1928)⁷, suivie par la *Sonata n° 1* (1941) qui fait entendre quelques « nouveautés » : par exemple les accords de 9^e mineure et de 13^e dans l'introduction du deuxième mouvement⁸, oscillant entre la tonalité principale (*si* mineur) et son relatif (*Ré* majeur), où après avoir fait entendre les notes de chaque accord, en doubles croches, il n'en laisse sonner qu'une seule, pendant que les autres résonnent grâce au soutien de la pédale (exemple 1) ; il est revenu à un langage plus ordinaire ensuite avec le *Concerto pour piano et orchestre* (1958)⁹, nettement influencé par le romantisme du Vieux Continent, particulièrement la musique de Rachmaninov, essayant un peu plus tard des langages plus modernes, comme dans les *6½ Préludes* (1978)¹⁰, les miniatures qui font la transition entre le nouveau et le traditionnel, ce qui reflète une attitude sophistiquée et contemporaine. L'on peut regarder de plus près le prélude du milieu, ou demi- prélude, qui fait fonction de petit interlude, intense et

⁷ Francisco MIGNONE, *Congada*, São Paulo, Ricordi, 1929.

⁸ Francisco MIGNONE, *Sonata n.1*, São Paulo, Ricordi, 1942, p. 9.

⁹ Francisco MIGNONE, *Concerto para piano e orchestra*, Alceo Bocchino (chef d'orchestre), Maria Josephina Mignone (piano), CD – SPARMEC Discos (enr. 1980 et 1966, rééd. 1996).

¹⁰ Francisco MIGNONE, *6½ Prelúdios*, Cologne, Hans Gerig, 1978.

significatif. Les dernières notes du quatrième prélude, probablement inspiré par Debussy (*Feux d'artifice*) et Satie (*Les courses*), évoquent le thème de notre Hymne national.

Andantino, quasi Allegretto (♩ = 84)

p e espressivo

Exemple 1 : Francisco Mignone, *Sonata n° 1*, 2^e mouvement

Camargo Guarnieri

Dans l'école de São Paulo, à part Mignone, il y a lieu de mentionner Guarnieri (1907) et ses fameux *50 Ponteios*¹¹, miniatures atypiques, si l'on considère sa recherche constante de l'équilibre dans les grandes formes. Dans cette œuvre, on peut observer un grand nombre de styles et d'influences. Chacun des *Ponteios* offre une approche différente, ou un mélange de plusieurs aspects du langage musical, soit les rythmes folkloriques, soit le contrepoint, l'impressionnisme, les rythmes de notre musique populaire. Guarnieri ne se limite pas à définir une ligne d'action ; il a tout expérimenté et tout combiné de la façon qui lui plaisait le plus. En marge de la diversité caractéristique des *Ponteios*, Guarnieri a écrit le *Concerto n° 2 pour piano et orchestre*¹² qui dénote, comme celui de Francisco Mignone, l'influence évidente du romantisme européen. Peut-être la raison de cette influence n'est-elle pas seulement d'ordre musical, mais également social. L'on doit considérer que le public brésilien, comme le public allemand qui, à la fin du XVIII^e siècle, se refusait à accepter la musique de Brahms, en attendant des exhibitions de virtuosité et des démonstrations techniques, n'était pas préparé à un discours musical différent de ceux qui étaient présentés dans les programmations de toutes les grandes salles de concerts à Rio et à São Paulo. Le génie n'était pas tellement important. Dans les deux cas, le manque de curiosité peut s'expliquer par l'absence de compréhension musicale du public.

Guarnieri a contribué de façon décisive à la formation, notamment, de Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Marlos Nobre, Aylton Escobar que sa curiosité a inspirés.

¹¹ Camargo GUARNIERI, *Oito Ponteios*, Camargo Guarnieri (piano), CD – SOARMEC Discos, (enr. 1959-1969, rééd. 1998).

¹² Camargo GUARNIERI, *Concerto n° 2 para Piano e Orquestra*, Camargo Guarnieri (chef d'orchestre), Eudóxia de Barros (piano), CD – SOARMEC Discos (enr. 1960, rééd. 1998).

C'est ainsi que chacun a suivi son chemin, adoptant des tendances et des styles complètement différents.

Oswaldo Lacerda

Lacerda (1927) est un autre exemple d'originalité et d'équilibre entre le langage nationaliste et contemporain. Les séries pour piano intitulées *Brasilianas* qu'il a composées pour piano à quatre mains, sont contemporaines pour ce qui est du discours, évoquant aussi bien les aspects typiquement brésiliens – *Dobrado, Embolada, Seresta, Candomblé* (n° 4)¹³ ; *Canto de Trabalho, Frevo, Abôio, Terno de Zabumba* (n° 7)¹⁴ – et, d'une certaine façon, le piano du XVIII^e siècle, joué par les jeunes filles qui partageaient le même clavier. La pièce requiert un niveau de technique beaucoup plus sophistiqué que celui des amateurs et exige de plus une connaissance musicale solide, acuité d'écoute et lecture.

Almeida Prado

Ce compositeur de São Paulo (1943) a étudié l'harmonie avec Lacerda, la composition avec Guarnieri et a suivi des cours de perfectionnement à Paris, avec Nadia Boulanger et Olivier Messiaen. Dans ses œuvres, il a poussé l'écriture traditionnelle jusqu'à ses ultimes possibilités, toujours au service d'un discours extraordinairement contemporain. Même dans les années 70, quand être d'avant-garde était à la mode au Brésil et quand écrire une musique incompréhensible et difficile à écouter – indépendamment de la qualité – constituait une condition *sine qua non* pour appartenir au groupe des compositeurs dits « modernes », les œuvres d'Almeida Prado se détachaient des autres dans les festivals et concerts de musique nouvelle, parce qu'elles étaient incroyablement modernes, tout en conservant un type d'écriture considérée comme traditionnelle.

Gilberto Mendes

Mendes (1922) étudia la composition avec Cláudio Santoro et continua ses études en suivant les cours d'été à Darmstadt. Il a signé le document intitulé « Nouvelle Musique Brésilienne » (*Música Nova Brasileira*)¹⁵ et a été l'un des premiers au Brésil à explorer la musique aléatoire, micro-tonale et concrète, et à utiliser les ressources multimédia ou l'écriture particulièrement contemporaine. En prenant encore une fois l'exemple du concerto pour piano, celui de Gilberto Mendes¹⁶ est en même temps une pièce de virtuosité – un seul mouvement – mais c'est là la seule analogie que l'on puisse établir avec les concertos romantiques. Le pianiste joue pendant tout le mouvement et le lien avec l'orchestre doit être garanti par la profonde conscience de la partie orchestrale

¹³ Oswaldo LACERDA, *Brasiliiana n° 4*, São Paulo, Irmãos Vitale, 1968.

¹⁴ Oswaldo LACERDA, *Brasiliiana n° 7*, São Paulo, Irmãos Vitale, 1980.

¹⁵ Publié par le groupe *Música Viva*, en 1946.

¹⁶ Gilberto MENDES, *Concerto para piano e orquestra*, Editora da UFPR, 2004.

comme s'il agissait d'une pièce pour instrument solo : une véritable symphonie pour piano et orchestre.

Compositeurs de Rio de Janeiro

Radamés Gnattali

Né à Porto Alegre (RS), Radamés Gnattali (1906-1988) incarne à travers ses œuvres l'union parfaite entre musique populaire et savante, évoquant le piano présent dans les fêtes de familles et dans diverses réunions de société. Ce n'est pas une simple coïncidence si la musique de Ernesto Nazareth (1863-1934)¹⁷ faisait partie de son répertoire.

Inévitablement, encore une analogie se présente à l'esprit, cette fois avec le début du XIX^e siècle en Europe, quand les pianistes de la transition du style classique au style romantique se sont trouvés incapables de gérer les demandes techniques du piano de Chopin ; à nouvelle technique correspondait un nouveau comportement de la part des interprètes.

De son côté, la musique brésilienne, après s'être libérée d'une influence européenne excessive, a commencé à trouver son chemin, en particulier à travers la combinaison des aspects nationalistes et des caractéristiques individuelles de chaque compositeur, reflets d'expériences diverses incluant dans plusieurs cas l'apport des années vécues à l'étranger et leurs différents effets, qui ont défini les styles et tendances contemporains de toutes provenances.

Le groupe « Música Viva » (Musique vivante)

Créé en 1939 par Hans-Joachim Koellreutter, compositeur né en 1915 à Freiburg (Allemagne) et établi au Brésil en 1937, ce groupe a réuni des musiciens intéressés par la divulgation de la musique contemporaine. Il s'agissait au début, d'une société de concerts. Ses principaux représentants étaient : César Guerra Peixe (1914-1993), Cláudio Santoro (1919-1989) et Edino Krieger (1928).

Le document intitulé « Nouvelle Musique Brésilienne », publié par le groupe en 1946, évoquait : 1) la musique en tant que produit de la vie sociale ; 2) la musique en tant qu'expression d'une culture et d'une époque ; 3) la nécessité d'une éducation prenant en considération la nouvelle musique ; 4) le concept utilitaire des arts ; 5) le comportement révolutionnaire essentiel.

¹⁷ Ernesto NAZARETH et Radamés GNATALI – CD, *Radamés & Aída Gnattali interpretando Nazareth & Gnattali*, Radamés et Aída Gnattali (piano à 4 mains), CD - SOARMEC Discos (enr. 1960, rééd ; 1998). Les compositions de Nazareth demandent une technique sophistiquée combinée avec une attitude d'improvisation difficile à assumer tant par les amateurs que par les professionnels jusqu'à nos jours. Darius Milhaud évoque la « richesse rythmique, la fantaisie indéfiniment renouvelée [...] l'invention mélodique et l'imagination prodigieuse » de son œuvre (Bruno KIEFER, *História da Música Brasileira*, Porto Alegre, Editora Movimento, 1977, p. 119).

Guerra Peixe et l'aspect nationaliste

Né à Petrópolis en 1914, César Guerra Peixe souligne l'influence que Mário de Andrade a exercée sur lui. Selon l'opinion de cet écrivain, la musique internationale n'existait pas : celui qui décidait de créer une musique internationale finissait par copier une des écoles européennes – française, allemande, espagnole ou italienne – devenant un élément nul, pour ne pas savoir faire mieux que les compositeurs originaires des pays où ces écoles sont nées. Pour cette raison Guerra Peixe a adopté la musique nationale, dans l'intention d'exercer une fonction sociale dans son propre pays, contribuant ainsi à la divulgation de notre culture. Son œuvre est fondée sur une recherche solide : il critiquait fortement les compositeurs restés en marge de leur culture, donnait des conseils, les encourageant à écouter les rythmes folkloriques, les chansons typiques du peuple, pour écrire avec une bonne connaissance et non pas une idée superficielle de nos racines. Guerra Peixe cite les endroits à São Paulo et à Rio où l'on peut encore écouter les musiques brésiliennes typiques, telle qu'elles sont véritablement jouées dans leurs régions : « les compositeurs brésiliens vont à Prague, à New York, à Londres, à Rome mais jamais dans la banlieue de Rio et São Paulo. »¹⁸

Il est vrai que les pianistes et le public, habitués aux aspects brahmsiens des œuvres comme la *Sonate pour violon et piano* de Leopoldo Miguez¹⁹ ou aux partitions françaises, comme dans la musique de Henrique Oswald – par exemple *Il Neige*²⁰, où le compositeur fait sonner une « modinha » sur un fond de caractère impressionniste – et même de certaines œuvres de Villa-Lobos, comme le *Poema Singelo*²¹, se sentaient menacés par les discours variés, tantôt trop proches du populaire, tantôt excessivement intellectuels ou sophistiqués en termes de langage musical. Ils ont réagi de la même façon que le public européen, quand ils étaient confrontés à la musique de Messiaen et de Boulez, par exemple.

Guerra Peixe mentionne Hans Joachim Koellreutter, fondateur d'une des écoles brésiliennes de composition, pour qui la musique devait sonner de façon désagréable et difficile ; si elle commençait à sonner agréablement, c'est qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas. Guerra ne pensait pas comme lui ; il trouvait que la musique pouvait être difficile mais qu'elle devait toujours être plausible en termes d'écoute et d'exécution. « La communication est un aspect qui m'a toujours intéressé »²², écrit-il. Il déclare que ses premières œuvres dodécaphoniques n'avaient aucune intention nationaliste et que le compositeur Edino Krieger a cherché avec lui à concilier la technique des douze sons et le sentiment national, mais qu'ils sont parvenus à la conclusion que cette conciliation était impossible.

¹⁸ Luiz Paulo HORTA, *Caderno de Música*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 255. « *Compositor brasileiro vai a Praga, Nova York, Londres, Roma, e não vai a Cascadura. O de São Paulo vai as esses lugares e não vai a um subúrbio de São Paulo.* »

¹⁹ Leopoldo MIGUEZ, *Sonate pour violon et piano*, Leipzig, J. Rieter Bildermann, s.d.

²⁰ Henrique OSWALD, *Il Neige*, Paris, A. Durand & Fils, 1902. 1^{er} Prix du Concours du *Figaro*.

²¹ Heitor VILLA-LOBOS, « *Poema Singelo* », *The Piano Music of Heitor Villa-Lobos*, New York, Consolidated Music Publishers, 1973, p. 158-166.

²² *Ibid.*, p. 256.

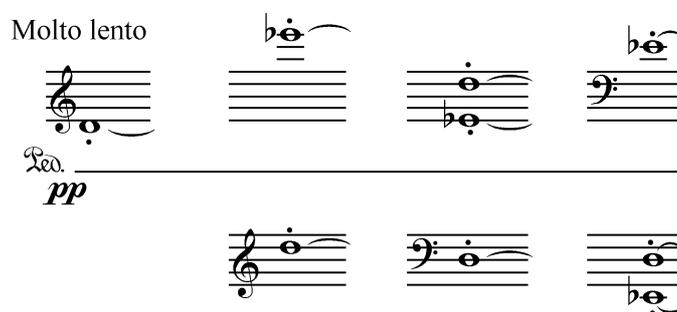
Cláudio Santoro

Santoro était l'un des disciples les plus éminents de Koellreutter. Il a étudié avec Nadia Boulanger et Eugène Bigot (direction d'orchestre). Il a été le premier compositeur brésilien à adopter l'écriture dodécaphoniste. Ses œuvres des années 60 dénotent les influences de l'école nationaliste sans pourtant utiliser des thèmes folkloriques; la *Sonata n° 3*²³ composée en 1955 et les *Préludes*²⁴, composés entre 1957 et 1959, constituent d'excellents exemples de cette brésilianité.

Sans rester attaché à aucun itinéraire définitif, essayant des styles différents suivant l'inspiration du moment, utilisant tout le matériel sonore disponible dans sa mémoire auditive, sans aucun préjugé, Santoro a écrit en 1982, *Sonoras*²⁵ pour deux pianos (Exemple 2), œuvre qui dénote clairement l'influence de la *Sonate pour deux pianos et percussion de Bartok* dix années après avoir écrit le *Duo für Klavier*²⁶ pour la même formation, fruit de ses expériences avec la musique aléatoire (Exemple 3).



Exemple 2 : Claudio Santoro, *Sonoras* pour deux pianos. Introduction, 2^e piano



Exemple 3 : Claudio Santoro, *Duo für Klavier* pour deux pianos, 1^{er} mouvement

Edino Krieger

Né à Brusque (Santa Catarina), le compositeur part à Rio de Janeiro en 1943, pour se former avec Hans Joachim Koellreutter au Conservatoire Brésilien de Musique (CBM). Deux ans plus tard, il intègre le groupe « Música Viva ». Edino Krieger a étudié ensuite aux États Unis avec Aaron Copland, sous le patronage du Berkshire Institut of Massachussets, et avec Peter Mennin à la Juilliard School (NY), sponsorisé par cette

²³ Cláudio SANTORO, *Sonata n° 3 para Piano*, Heitor Alimonda (piano), CD- SOARMEC Discos (enr. 1961).

²⁴ Id., *Prelúdios*, Brasília, Savart, 1957.

²⁵ Id., *Sonoras para dois pianos*, Brasília, Savart, 1982.

²⁶ Id., *Duo für Klaviere*, Brasília, Savart, 1972.

institution. Ses œuvres sont fréquemment exécutées sur la scène de plusieurs salles de concerts internationales ; on peut le considérer comme l'un de plus grands compositeurs brésiliens actuels.

Au Brésil, Krieger a été directeur de la Fondation Nationale des Arts (FUNARTE), où il a conçu le projet PRO-MEMUS, responsable de l'édition et de l'enregistrement de la production musicale brésilienne. Il est actuellement président de l'Académie Brésilienne de Musique (ABM)²⁷. En tant que compositeur, il a expérimenté l'impressionnisme²⁸, le sérialisme²⁹, qu'il abandonna ensuite, pour explorer plus profondément les formes traditionnelles et les thèmes brésiliens. De cette période, l'on peut mentionner la *Sonata a 4 mãos*³⁰, écrite en 1953, excellent mélange des aspects de notre musique et de celle de l'Amérique du Nord. Datant de la même période, la *Sonate n° 1* dénote dans les premières mesures une réelle parenté avec la *Sonate pour flûte* de Francis Poulenc (Exemple 4), tandis que le deuxième mouvement, intitulé *Seresta*, constitue un hommage à Villa-Lobos. Dans le troisième mouvement, *Variações e Presto*, l'on retrouve le contrepoint, la fugue, et la variation qui se développe d'après Schoenberg³¹. La *Sonatina* pour piano solo trahit une nette influence du jazz, génialement combinée avec les rythmes brésiliens³².



Exemple 4 : Edino Krieger, *Sonata n° 1*

Ricardo Tacuchian³³

D'origine arménienne, Tacuchian décrit son œuvre pour piano comme étant le reflet de langages différents, ce qui est le cas de toute sa production. Après avoir cherché l'inspiration dans les modèles du néoclassicisme et néo-nationalisme pendant les années 60, à l'exemple de ses deux sonates pour piano³⁴, il a suivi une ligne plus

²⁷ Academia Brasileira de Musica, <http://www.abmusica.org.br>.

²⁸ Edino KRIEGER, *Improviso para flauta só* (ms), Estréia : 1945, Rio de Janeiro, Rádio MEC. Flauta : H.J. Koellreutter.

²⁹ Id., *Música 1945* (para oboé, clarineta e fagote), « Prêmio Música Viva », no RJ.

³⁰ Id., *Sonata a 4 mãos*, New York, Peer International Comp, 1971.

³¹ Arnold SCHOENBERG, *Style and Idea*, California, University of California Press, 1984, p. 397.

³² Zélia CHUEKE, *Sonatas*, Live recording, Doctoral Recital, University of Miami Gusman Concert Hall, 1999.

³³ rtacuchi@cybernet.com.br.

³⁴ Ricardo TACUCHIAN, *Primeira sonata para piano*, Rio de Janeiro, Vivace Music Edition, 1966.

Id., *Segunda Sonata para piano*, Rio de Janeiro, Vivace Music Edition, 1966.

expérimentale, comme dans l'œuvre intitulée *Estruturas Gêmeas*, pour piano à 4 mains, écrite dans les années 70, époque du nationalisme au Brésil, où tous les compositeurs recherchaient de nouveaux effets sonores, en explorant l'aspect « constructeur de la musique », sans laisser d'espace pour l'émotion. La série *Estruturas*³⁵ (Structures) explore différentes formations ; les titres indiquent le contenu de chaque pièce, à la fois structurel et affectif, comme dans les *Estruturas Gêmeas* (Structures Jumelles). Le mot “structure” est lié au travail intellectuel et détaillé, tandis que l'adjectif “jumelles” recouvre tous les aspects affectifs, inspirés par l'amitié entre Ricardo et le compositeur Esther Scliar, qu'il considérait comme une « sœur jumelle ». Sur cette idée est fondée toute la structure de la pièce, incluant deux personnes assises, côte à côte. Comme dans la majeure partie de ses œuvres, Ricardo explore un motif qui s'insinue dans un contexte pas nécessairement « favorable ». L'on trouve dans cette œuvre la même idée des accords qui libèrent les notes une à une, utilisée par Mignone dans la *Sonata n° 1*³⁶.

Tacuchian développe cette idée (mes. 126) en ajoutant une à une, la 13^e, la 7^e, la fondamentale et finalement la tierce ; après avoir fait sonner ainsi l'accord de sous-dominante de Ré majeur, il retire une à une, tierce, fondamentale, 7^e et 13^e. L'on écoute cette dernière pendant les deux premiers temps de la mesure suivante (Exemple 5). Plus tard, mes. 130, résonne entièrement l'accord de sous-dominante de Ré majeur, libérant juste après, une à une, la quinte, la 13^e, la tierce et la fondamentale. Le même processus se répète à la mes. 131, avec l'accord de médiane de Sol mineur aux deux mains, suivi par l'accord de sous-dominante de La bémol majeur (mes. 132), Si majeur (mes. 133), arrivant finalement à la médiane de Sol majeur (mes. 42). Aux mes. 160 à 163, un autre accord est égrené note par note et libéré comme à la mesure 126.

Cela pourrait signifier que le principe de modernité est en fait relatif : nous considérons comme « moderne » tous ce qui ne nous semble pas connu, cataloguant comme nouveauté des procédés qui ont déjà été explorés.



Exemple 5 : Ricardo Tacuchian, *Estruturas Gêmeas* (mes. 126-129)

³⁵ Id., *Estruturas*, CD-RIOARTE RD022, 1999.

³⁶ Francisco MIGNONE, *Op. cit.*

Selon Tacuchian « l'avant-garde par elle-même ne nous mène nulle part. Elle commence à avoir une signification à partir du moment où elle porte une proposition qui peut être assimilée par la communauté. »³⁷

On constate une fois de plus que l'attitude du professeur Koellreutter – qui voulait que le message musical d'une composition soit difficile à comprendre – n'a pas été nécessairement adopté par ceux qui sont passés par son école.

Tacuchian raconte qu'à partir des années 80, il dépasse les polarités esthétiques de l'époque, en essayant d'intégrer la grammaire de l'avant-garde dans la pratique musicale historique »³⁸. Sans faire de concessions, il veut, comme il le souligne, rétablir le lien qui a été rompu entre l'expérimentalisme et les aspirations esthétiques du public doté de culture musicale. Ricardo pense qu'il a anticipé cette troisième phase avec son *Concertino pour piano et orchestre à cordes*, composé en 1977³⁹ ; cette phase inclut, parmi d'autres œuvres, la *Retreta*⁴⁰, suite pour piano solo en deux mouvements, composée en 1986, qui reprend l'esthétique nationaliste.

Ricardo a créé à la fin des années 80, son propre système de composition, intitulé « système T », qu'il utilise dans un type de répertoire plus facile à transmettre, mature et original : *Capoeira*, *Aquarela*, *Manjeriçã*, *Leblon à tarde* et *Lamento para as crianças que choram* ont été écrites à partir de ce système. Si l'on examine *Capoeira*, l'on perçoit clairement l'ambiance de cette lutte en forme de danse, arrivée d'Angola et qui possède un rythme plus lent, des mouvements discrets et intenses, trahit la tension, la surprise. Trois éléments différents nous sont présentés par ce scénario : l'unité, la ligne qui nous sert de guide il s'agit d'une gamme – ré, mi, fa, fa#, sol, la, la#, do, do#, ré ; cette gamme fait expérimenter – au pianiste et à l'auditoire – la *capoeira* mouvement par mouvement, accompagnée par le son continu du *berimbau* (Exemple 6).



Exemple 6 : Ricardo Tacuchian, *Capoeira* (mes. 42-43)

³⁷ Zélia CHUEKE, *Uma visão da Música Erudita de Hoje no Rio de Janeiro*, UFRJ/MEC, 1980.

³⁸ Ricardo TACUCHIAN, *Música para piano*, Cd- ABM digital (comentários do compositor), 2004.

³⁹ Id., *Concertino para piano e orquestra de cordas*, Rio de Janeiro, SISTRUM, 1997.

⁴⁰ Id., *Retreta*, Rio de Janeiro, Vivace Music Edition, 1986.

Pour finir, on peut dire qu'il est possible de suivre le parcours de ce compositeur à travers son œuvre pour piano, l'instrument avec lequel il a commencé sa formation musicale.

Salvador, Bahia

Ernst Widmer

Né en 1927 à Aarau (Suisse), il s'installe au Brésil en 1956 et adopte la nationalité brésilienne en 1967. Widmer a fondé le *Groupe des Compositeurs de Bahia* et la *Société Brésilienne de Musique Contemporaine*. Outre le fait d'être un excellent compositeur, il possédait un véritable talent pédagogique et un réel intérêt pour la pédagogie. Il considérait comme indispensable l'élaboration détaillée des « principes fondamentaux qui devaient inspirer l'enseignement de la littérature et la structuration musicales »⁴¹. Il a concrétisé ses convictions concernant le rôle des éducateurs en tant que promoteurs et guides dans le processus d'exploration des nouveaux chemins et styles individuels ; il a formé une génération entière de compositeurs qui ont suivi différentes idées et tendances.

Si l'on examine la production de Widmer, on constate qu'un processus d'échange opère toujours dans les deux sens. S'il est vrai que plusieurs compositeurs ont puisé dans la tradition européenne ou celle du *jazz* américain et que l'on perçoit diverses influences dans leur production, on peut aussi parcourir le chemin en sens inverse dans la musique de Ernst Widmer. En prenant comme exemple la *capoeira*, on constate que le même effet de *berimbau* que l'on écoute dans l'œuvre de Tacuchian⁴² mentionnée ci-dessus, est présent également dans le *Bahia Concerto* du compositeur helvético/brésilien⁴³. Il s'agit d'un aspect culturel typique du Nord-Est du pays, que l'on observe exclusivement dans les compositions des artistes qui ont eu un contact approfondi avec cette lutte, impossible à reproduire de façon empirique ou superficielle (Exemples 7a & 7b).

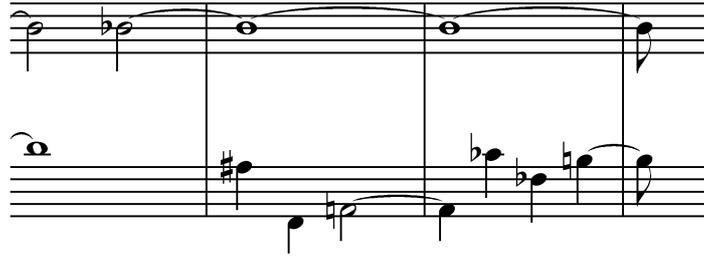


Exemple 7a : Ricardo Tacuchian, *Capoeira* (mes. 4-5)

⁴¹ Paulo LIMA, *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*, Salvador, FAZCULTURA/COPENE, 1999, p. 27.

⁴² Ricardo TACUCHIAN, *Capoeira*, Rio de Janeiro, Vivace Music Edition, 1997.

⁴³ Ernst WIDMER, *Bahia Concerto para piano e orquestra op. 17*, copie du manuscrit, 1959.



Exemple 7b : Ernst Widmer, *Bahia Concerto*, extraits de *Hymns* (réduction)⁴⁴

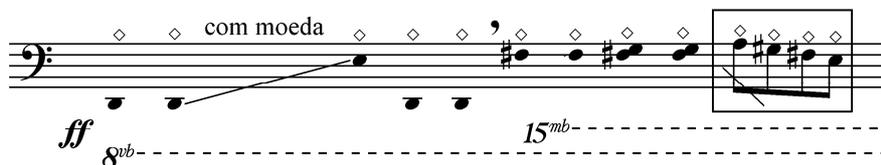
Dans le cas spécifique de la *capoeira*, une fois achevée la diffusion de sa pratique à l'étranger, nous la retrouvons reproduite dans l'œuvre de compositeurs d'origines diverses. Actuellement l'on peut assister à une démonstration de cette lutte/danse dans les académies spécialisées à Manhattan (NY) comme à Paris. En d'autres mots, il est possible d'être initié à la culture d'un pays dans un territoire étranger, ce qui nous fait reconsidérer les notions de nationalisme et internationalisme. L'on supprime ainsi le dogme selon lequel l'influence s'exerce dans une seule direction. On se libère aussi du type de préjugés qui nous fait éviter les influences. La littérature romaine n'était-elle pas influencée par la littérature grecque ? N'est-il pas vrai que Molière s'est inspiré de Plutarque ?

Paulo Costa Lima

Un des disciples de Widmer, Paulo Lima⁴⁵ a exploré plusieurs idées et styles. Il évoque l'*Organum*, qui inspire le discours de la *Cuncti Serenata*⁴⁶, écrite en 1986 (Exemple 8) aussi bien que les rythmes typiques du Nord-Est et de Bahia, combinés avec les effets sonores différents créés par les cordes du piano quand on les frappe avec une pièce de monnaie – *com moeda* – (*Vés*, pour piano solo⁴⁷, Exemple 9).



Exemple 8 : Paulo Lima, *Cuncti Serenata*, Introduction



Exemple 9 : Paulo Lima, *Vés*, 3^e mouvement

⁴⁴ Paulo LIMA, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁵ pclima@ufba.br

⁴⁶ Paulo LIMA, *Cuncti Serenata*, Copie du manuscrit, 1986.

⁴⁷ *Ibid.*, 1996.

A propos de sa relation à la composition, le compositeur lui-même déclarait :

« En tant que compositeur, les idées commencent à surgir de façon intimiste, dans la tête, en imaginant, en écoutant intérieurement ce qui, en quelque sorte, doit se matérialiser. La réalité, de ce point de vue, ne semble pas réelle, parce qu'elle surgit comme étant de l'imaginaire, voire du délire [...]. La composition est, ainsi, un art d'anticipation de l'objet sonore, un modelage [...]. C'est ce qui a fait parler Schopenhauer d'un 'jardin familial et inaccessible' [...], un pont privilégié en direction de ce qui est réel et de tout ce qui n'est pas encore ou ne sera jamais représenté par un symbole, c'est-à-dire, accessible à la conscience à travers la logique du langage parlé [...]. C'est la mode, le goût de l'avant-garde, la difficulté de considérer la relation entre plaisir et musique, en cette fin de siècle. Dans la Bahia des années 60, à cause de notre héritage, venu d'Adorno, laissé par Koellreutter, Smetak et Widmer, la question de 'la recherche du nouveau' indiquait la poursuite du plaisir. [...]. Ce que le 'Groupe des compositeurs de Bahia' nous a laissé de plus précieux est l'investissement dans cette direction du plaisir/science et en même temps sa négation, le manque de confiance envers toutes les déclarations de principes ; un type d'anarchie qui vient établir une complicité avec l'archétype de Gregório de Mattos, aussi bien qu'avec les vestiges des cultures que nous entourent, leurs mythes et leurs sueurs. »⁴⁸

Curieusement, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, notre histoire de la musique, qui montrait un déphasage par rapport à la musique européenne, commence à lui ressembler en terme de processus d'évolution. Le compositeur actuel, de n'importe quelle nationalité, combine langages et influences, reproduit ses voyages et ses expériences à l'étranger, ses échanges entre collègues dans les congrès, ses visites et correspondances ; la musique actuelle est le fruit d'une prise de conscience du fait que, pour citer Guerra Peixe, « le nationalisme n'est pas le seul chemin pour arriver au national »⁴⁹.

Le Brésil possède une production richissime et unique, qui commence à peine à être explorée dans les milieux académiques, mais qui mondialement compte déjà avec une diffusion fortement significative sur la scène.

⁴⁸ Paulo LIMA et Wellington GOMES, *Outros Ritmos*, Cd (comentários do compositor), [s.d]. « *Como compositor, as coisas começam de maneira intimista, dentro da cabeça, imaginando, ante-ouvindo músicas ou idéias que às vezes chegam a se materializar. [...] A realidade, desse ponto de vista, parece tudo, menos real, porque ela surge como imaginação, mania ou devaneio [...]. A composição é portanto, uma arte de antecipação objeto sonoro, uma modelagem [...]. É o que fez Schopenhauer falar de música como um „jardim familiar e inacessível“, [...], uma ponte privilegiada para o real primitivo e para tudo que não é ainda, nunca foi ou nunca será simbolizável, isto é, assecível à consciência com a lógica da linguagem falada. [...] Está na ordem do dia perguntar pelo gozo da vanguarda, fazendo referência à dificuldade antológica de abordar a relação entre prazer e música neste século que termina. Na arcádia baiana dos anos sessenta, herdeira de algum Adorno via Koellreutter, Smetak e Widmer, a questão da busca do novo apontava par ao lugar do gozo. [...] O que o grupo da compositores da Bahia nos deixou de mais valioso foi justamente um investimento profundo nesta direção do gozo/ciência e ao mesmo tempo sua negação, a desconfiância em qualquer princípio declarado, um voto de anarquia que estabelece uma cumplicidade com o arquétipo de Gregório de Mattos e com os traços das culturas circundantes, com seus mitos e suores. »*

⁴⁹ Luiz Paulo HORTA, *Op. cit.*, p. 263.

Références bibliographiques et sources

- ANDRADE, Mário, *Aspectos da música brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1975.
Catálogos do Itamaraty, Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1980.
- CHUEKE, Zélia, *Uma visão da música erudita de hoje no Rio de Janeiro*, MEC/ UFRJ, 1980.
- HORTA, Luiz Paulo, *Cenas da Vida Musical*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.
- KIEFER, Bruno, *História da Música Brasileira*, Porto Alegre, Editora Movimento, 1977.
- KRIEGER, Edino, *Sonatina*, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1957.
- Id., *Sonata for piano 4 hands*, New York, Peer International, 1971.
- Id., *Sonata n° 1*, Rio de Janeiro, LK Produções Artísticas, [s.d.].
- LACERDA, Osvaldo, *Brasilianas n° 4*, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1968.
- Id., *Brasilianas n° 7*, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1980.
- LIMA, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino de composição na Bahia*, Salvador, Fazcultura/Copene, 1999.
- Id., *Vés*, copie du manuscrit offerte par le compositeur, 1996.
- Id., *Cuncti Serenata*, copie du manuscrit offerte par le compositeur, 1986.
- LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos : a Social History*, New York, Dover Publications, 1990.
- MACDONALD, Malcom, *Brahms*, London, J. M. Dent & Sons, 1990.
- MENDES, Gilberto, *Concerto para piano e orquestra*, Curitiba, Editora UFPR, 2004.
- MARIZ, Vasco, *Cláudio Santoro*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1994.
- NEVES, José Maria, *Música brasileira contemporânea*, São Paulo, Ricordi brasileira, 1982.
- MIGNONE, Francisco, *Sonata*, São Paulo, Ricordi Americana, 1942.
- PRADO, Almeida, *San Martin*, Darmstadt, Tonos, 1982.
- SANTORO, Cláudio, *Sonoras*, Brasília, Edition Savart, 1982.
- Id., *Duo für 2 Klaviere*, Brasília, Edition Savart, 1972.
- SCHOENBERG, Arnold, *Style and Idea*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984.
- SCHONBERG, Harold, *The Great Pianists*, New York, Simon and Schuster, 1963.
- TACUCHIAN, Ricardo, *Capoeira*, Rio de Janeiro, Vivace Music Editions, 1997.
- Id., *Estruturas Gêmeas*, copie du manuscrit offerte par le compositeur.

Références Phonographiques

- GUARNIEIRI, Camargo, *Oito Ponteios*, Camargo Guarnieri (piano), CD – SOARMEC Discos, (enr. 1959-1969 ; rééd. 1998).
- Id., *Concerto n° 2 para Piano e Orquestra*, Camargo Guarnieri (chef d'orchestre), Eudóxia de Barros (piano), CD – SOARMEC Discos (enr. 1960, rééd. 1998).
- LIMA, Paulo et GOMES, Wellington, *Outros Ritmos*, CD – COPENE, [s. d.].
- MIGNONE, Francisco, *Concerto para piano e orquestra*, Alceo Bocchino (chef d'orchestre), Maria Josephina Mignone (piano), CD – SPARMEC Discos (enr. 1980 et 1966 ; rééd. 1996).
- NAZARETH, Ernesto et Radamés GNATALI – CD, *Radamés & Aída Gnattali Interpretando Nazareth & Gnattali*, Radamés et Aida Gnattali (piano à 4 mains), CD – SOARMEC Discos (enr. 1960 ; rééd. 1998).
- SANTORO, Cláudio, *Sonata n° 3 para Piano*, Heitor Alimonda (piano), CD – SOARMEC Discos (enr. 1961).
- TACUCHIAN, Ricardo, *Estruturas*, CD – RIOARTE RD022, 1999.
- Id., *Música para piano*, CD – ABM Digital, 2004.