

Quand le Brésil inspire la France : regard d'une pianiste

Les échanges entre le Brésil et la France ne se limitent certainement pas à la musique, puisque de riches philosophies ou des esthétiques « se rencontrent et se fécondent mutuellement¹ ». Le profit tiré par les deux pays de ces échanges est incontestable et pourtant, en ce qui concerne la production musicale, la majorité des publications cherche plutôt l'influence de la musique française sur les œuvres des compositeurs brésiliens². Le répertoire pianistique exploré dans cet article témoigne de l'inverse : nous y chercherons en effet les traces observables, dans la production des compositeurs français, d'un contact direct ou indirect avec la musique entendue au Brésil aux alentours de 1870.

Les œuvres mentionnées dans cet article, composées en cette période, s'insèrent dans un ensemble de partitions assez significatif, disponible à la Bibliothèque nationale de France et récemment inventorié. Écrites par les compositeurs français et/ou établis à Paris, leur titre évoque de façon explicite soit le Brésil, soit les contextes brésiliens. Ces indices révèlent immédiatement un regard français sur « l'exotisme³ » de ce pays, suscitant les considérations les plus diverses autour de tout ce qui s'y trouve d'implicite ; et, tout d'abord, les circonstances du contact établi par ces compositeurs avec leur source d'inspiration. L'exploration de quelques échantillons de ces partitions, sollicite évidemment la musicologie, mais également – et nécessairement – les aspects historiques et sociologiques de cette production.

¹ Cf. Aduino NOVAES, « Près d'un monde distant », dans *L'autre rive de l'Occident*, dir. Aduino Novaes, Paris, Métailié, 2006, p. 11-16.

² Voir par exemple : Cristina GERLING, « Echos de la *Sonatine* pour piano de Maurice Ravel dans les sonatines de compositeurs brésiliens », dans *Brésil Musical*, dir. Zélia Chueke, Paris, Observatoire musical français, 2007, p. 37-54 ; Maria Alice VOLPE, « Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa », *Revista Brasileira de Musica* (Rio de Janeiro), vol. 21, 1995, p. 51-76 ; Maria Alice VOLPE, « Traços romerianos no mapa musical do Brasil », dans *Música e História no Longo Século XIX*, dir. Antonio Herculano Lopes *et al.*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, vol. 1, 2011, p. 15-35.

³ Plusieurs interventions entendues dans le présent colloque ont montré que l'intérêt des compositeurs français pour l'exotisme, surtout à cette époque, s'est tourné vers des cultures très diverses, incluant presque tous les continents. Le sujet a été présenté d'autre part dans plusieurs publications : voir, par exemple : Yves DEFRANCE, « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 1994, p. 191-210 ; Jean-Pierre BARTOLI, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, 7, 2000, n° 2, p. 61-72.

Les œuvres et les compositeurs

Les œuvres suivantes⁴ ont été prises en considération pour cette approche :

- DANBÉ, Jules, *Marche brésilienne*, Paris, Leduc, 1872.
- DUFILS, Léon, *Le Fadine, polka brésilienne pour piano sur les motifs de la revue : De bric et de broc, musique de Louis Varney par Léon Dufils*, Paris, Egrot, 1876.
- DUVERNOY, Henri, *Première mosaïque sur les chants brésiliens*, Paris, Benoit aîné, 1879.
- GOTTSCHALK, Louis Moreau, *Grande fantaisie triomphale sur l'hymne national brésilien*, Paris, Escudier, 1873.
- HERZ, Henri, *La Brésilienne, polka brillante op. 195*, Bruxelles, & Londres, Schott, 1860.
- HESS, J. Charles, *Rêverie sur La perle du Brésil*, Paris, Gérard, 1863.
- LAMBERT, Lucien, *Bresiliana, fantaisie-caprice brillant*, Paris, Heinz, 1869.
- LAMBERT, Lucien, *La Brésilienne, polka brillante*, Paris, Colombier 1864.
- LAMBERT, Lucien, *Bresiliana, grande valse brillante de salon*, Paris, Au Ménestrel, 1879.
- LEAVY, Arthur James, *Marche brésilienne*, Paris, Colombier, 1874.
- LEYBACH, Joseph, *Il Guarany (opéra brésilien), fantaisie brillante*, Paris, Colombier, 1872.
- NAPOLEÃO, Artur, *Les jongleurs, caprice brésilien pour piano*, Paris, Enoch, 1877.
- MARESE, Léo, « Hymne National Brésilien », dans *Airs nationaux de l'univers*⁵, Paris, Janet, 1862.
- SOWINSKI, Albert, *Fantaisie brillante sur La perle du Brésil pour piano op. 82*, Paris, Vve Launer, 1852.

Parmi les nombreuses œuvres pour diverses formations, composées pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, dont le titre évoque le Brésil et qui peuvent être consultées par le fichier électronique de la BnF⁶, environ 10 % de celles-ci furent publiés en France. Nous pouvons les ranger dans les catégories suivantes :

1. Compositeurs

1.1 Nationalité

1.11 Français

1.12 Etrangers établis et actifs en France

1.2 Origine de leur intérêt pour les musiques brésiennes

⁴ Dont la plupart furent suggérées par Danièle Pistone, à l'issue du dépouillement de la *Bibliographie de la France* de ces années.

⁵ Cette compilation incluait, à part les morceaux autour de l'hymne brésilien, les titres suivants : *Yankee doodle* (Amérique du Nord), *Chant sarde. Hymne de Riego* (Espagne), *Hail Columbia* (Amérique du Sud). Pour la musicologie, cette œuvre révèle sans doute l'intérêt du compositeur pour les thèmes étrangers, mais elle représente surtout une partition conçue autour de l'hymne national brésilien, avant celle de Gottschalk, publiée en 1873 et qui est pourtant la plus connue. La démarche d'arrangement de ces hymnes figure dans l'œuvre d'autres compositeurs. Cf. Louis MESSEMAECKERS, « Chant national brésilien », dans *Chants nationaux du monde entier transcrits pour piano par Louis Messemaeckers*, Op. 92, Paris, Alfred Ikelder, 1860, p. 56-57 ainsi que Joseph FACHINETTI, *Le Batelier brésilien, chant national du Brésil*, Paris, Choudens, 1854.

⁶ Cf. <http://catalogue.bnf.fr>, aux termes *Brésil, brésilien(ne)s*.

- 1.21 Données biographiques⁷
- 1.22 Parcours compositionnel
- 1.3 Type de contact avec le pays
 - 1.31 À distance
 - 1.32 Au Brésil

Les ressources utilisées pour la classification ci-dessus seront celles de la musicologie historique.

2. Œuvres évoquant le Brésil ou les thèmes brésiliens dans leur intitulé

- 2.1 Formation
 - 2.11 Œuvre originale pour piano seul
 - 2.12 Arrangements pour piano
- 2.2 Types d'allusion perçus
 - 2.21 Thèmes et rythmes brésiliens
 - 2.22 Intitulés seulement
- 2.3 Traitements des matériaux
 - 2.31 Caractéristiques du matériau original
 - 2.32 Adaptations évidentes à l'écoute française/européenne
(incluant les questions de notation)

Cette partie de la recherche sera conduite en utilisant les ressources de l'analyse musicale. Dans ce domaine, les publications spécialisées⁸ ou les compilations d'œuvres originales⁹ s'avèrent fondamentales en tant que points de repère, pour guider l'écoute dans cette démarche analytique puisque, en ce qui concerne le traitement des matériaux, il faut absolument tenir compte du fait que notre écoute du XX^e siècle prend appui sur des rythmes dits « typiquement brésiliens » transformés par deux siècles d'histoire.

L'Histoire

Pour qu'on puisse détecter et analyser de façon pertinente les influences et les confluences qui font objet de la recherche en question, la définition et l'exploration du contexte historique et social des deux milieux culturels s'imposent.

Les échanges musicaux impliqués dans les œuvres examinées, écrites à cette époque, ont eu lieu particulièrement entre Paris, capitale culturelle de l'Europe en ce

⁷ Les données biographiques impliquées dans cette recherche seront restreintes aux rapports avec le Brésil et la musique brésilienne et/ou aux indices d'un réel intérêt pour la musique étrangère.

⁸ Telles que celle de Cristina MAGALDI, *Musical in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham Maryland, Scarecrow Press, 2004, 256 p.

⁹ Cf. *Música no Brasil: séculos XVIII e XIX*, Rio de Janeiro, Funarte, 2002, 187 p.

temps, et Rio de Janeiro, ville où la cour portugaise est venue s'installer en 1808, en essayant de recréer ce qu'elle avait laissé au Portugal à cause de Napoléon¹⁰.

Selon Gomes¹¹, aucune autre période de l'histoire du Brésil n'a été témoin de changements si profonds, si décisifs et si rapides que ceux de ces treize ans où la cour portugaise a habité Rio. En moins de vingt ans, le Brésil a abandonné sa condition de colonie fermée et sous-développée pour devenir un pays indépendant.

Les échos de cette situation se font sentir sans doute dans tous les niveaux et circonstances, notamment dans la musique savante. Dans le cadre de notre recherche, la question qui se pose est donc celle-ci : quelles étaient les musiques brésiliennes avec lesquelles les compositeurs en question avaient été en contact pendant la période considérée, soit à travers un séjour probable au Brésil, soit grâce à leur diffusion sur le territoire français ?

À partir d'une recherche bibliographique, il est possible d'établir pour ce contexte : (a) la situation historique de la France et la présence de la musique brésilienne sur le territoire français, particulièrement à Paris, pendant la période considérée, ainsi que les facteurs de stimulation des voyages vers le Brésil ; (b) la situation des différents milieux sociaux et de la musique au Brésil en ce temps.

Questions et hypothèses

Voici la première question possible, laquelle peut devenir une hypothèse : un croisement des données de caractère musicologique avec celles de caractère historique, apporterait-il des indices sur type de contact (explicite ou implicite) des compositeurs français avec l'art sonore brésilien de l'époque ?

La seconde question, inscrite spécifiquement dans le cadre des études de musique et musicologie, questionne la fréquence de certains rythmes parmi les diverses œuvres étudiées. Sont-ils le fruit d'un hasard ou d'une familiarité (avec ceux qui étaient plus facilement assimilés par l'écoute européenne) ?

En ce qui concerne la sociologie, la psychologie et la cognition, il convient d'explorer les rapports entre les expériences des compositeurs pendant leur séjour au Brésil, les rapports entre leurs habitudes et leur période d'adaptation à ce territoire étranger, ainsi que la réception – de la part des publics français et brésilien – de leur

¹⁰ Cf. Laurentino GOMES, *1808*, Rio de Janeiro, Planeta, 2007, p. 23. Cet auteur explique que le déménagement de la cour portugaise au Brésil était prévu de longue date, mais qu'en 1807 le prince n'avait pas le choix. En restant au Portugal, il aurait certainement été fait prisonnier par Napoléon qui aurait pris sa place, comme il l'a fait quelque temps plus tard en Espagne. Selon Gomes, il s'agit tout simplement d'une fuite. Sous la pression de l'Angleterre qui, à son tour, avait réussi à éviter une bataille sur terre avec l'armée de Napoléon (*ibid.*, p. 34-35), les Portugais sont partis en abandonnant même plusieurs trésors, comme de nombreux volumes de la Bibliothèque Royale, laissés sur le port de Lisbonne. Ces volumes ne sont arrivés au Brésil qu'en 1811. L'argenterie fut récupérée par les Anglais quelques mois plus tard. Gomes cite la « phrase laconique » de Napoléon, notée dans ses mémoires, où il disait que Jean VI du Portugal fut seul à le tromper (*ibid.*, p. 287, citant Patrick WILCKEN, *Empire adrift: the Portuguese court in Rio de Janeiro, 1808-1821*, London, Bloomsbury, 2004, p. 257).

¹¹ *Ibid.*, p. 288

production musicale. Dans le cadre de la phonétique (particulièrement autour d'œuvres telles que celle d'Henri Duvernoy¹² et « Le Fadine » de la revue *De Bric et de Broc* de Louis Varney¹³, apparaît nettement une exploration de la représentation visuelle de l'écoute française de la langue parlée au Brésil qui, à cette époque, était beaucoup plus proche de la langue portugaise que du brésilien d'aujourd'hui. Une approche similaire nous semble pertinente concernant le processus d'écoute/notation des matériaux musicaux.

Quelques indices

Nous avons choisi d'abord trois des œuvres listées ci-dessus, à titre d'illustration de cette recherche que nous sommes en train de développer au niveau de la musique et de la musicologie, confrontée à l'arrière-plan historique. Notre présentation suivra l'ordre chronologique de la publication de ces œuvres.

1864

Des trois pièces de Charles-Lucien Lambert¹⁴ inspirées par le Brésil¹⁵, *La Brésilienne, polka brillante pour le piano op. 58*, dédiée à M. Henri Saules, est en effet celle dont les rapports avec la musique brésilienne peuvent être saisis immédiatement. Dans le répertoire examiné jusqu'à présent, cette œuvre peut même être considérée comme une exception. À part celles qui évoquent spécifiquement l'hymne national brésilien, au premier abord, nulle autre ne présente un thème si typique, de

¹² Henri DUVERNOY, *Première mosaïque sur les chants brésiliens*, Paris, Benoit aîné, 1879.

¹³ Louis VARNEY, « Le Fadine. Refrain brésilien », dans *De Bric et de Broc*, revue en quatre actes, Paris, Ch. Egrot, 1876.

¹⁴ Charles Lucien Lambert (1828-1896), né à La Nouvelle-Orléans, s'est établi à Paris vers 1854. Les sources examinées jusqu'à présent confirment que ce compositeur s'est ensuite installé au Brésil, notamment à Rio de Janeiro, probablement vers 1860. Les deux pages du *Guide Musical* du 24 août 1892, figurant dans le dossier « Lucien Lambert » du fonds Montpensier (boîte *France, Compositeurs*), nous informent que son fils, Lucien Léon Guillaume Lambert, né à Paris en 1859, passa au Brésil plusieurs années de sa jeunesse, où il commença son éducation musicale en apprenant le piano avec son père. Il étudia ensuite l'harmonie avec Théodore Dubois, tout en étant élève de Massenet pour la composition, lors d'un évident retour à Paris. En ce qui concerne Charles-Lucien, même s'il est apparemment décédé à Rio, sa production musicale ses dernières œuvres sont datées de 1890 fut entièrement publiée en France, signe de son attachement profonde avec la France, outre le fait que son épouse était française. En effet, à cause de son lien avec la musique française, il est même considéré par certains historiens comme un musicien français (cf. <http://musiqueclassique.forumpro.fr/t8214-charles-lucien-lambert-sr-1828>). Il est intéressant d'observer la totale absence, dans la production de Lucien-Léon – si l'on prend en compte sa jeunesse à Rio – d'au moins une œuvre évoquant le Brésil de façon explicite ; une analyse de ses œuvres peut éventuellement révéler quelques influences.

¹⁵ Lucien LAMBERT, *Brésiliana, fantaisie-caprice brillant pour piano*. Paris, Jules Heinz, 1869. Cote BnF : Vm12-15998 ; *La Brésilienne, polka brillante pour le piano op. 58*, cote BnF : Vm12c-4608 ; *Bresiliana, grande valse brillante pour piano*, Paris, Au Ménestrel, 1875, cote BnF : Vm12g -7462. Cette dernière est enregistrée par Michael Linville (Cf. « Charles-Lucien Lambert Sr., Lucien-Léon Guillaume Lambert Jr. : *Overture de Broceliande and other works*, American Classics, Naxos, 2000. Dans ce même CD figure *L'Amazone, caprice mazurka pour piano par Lucien Lambert op. 67*, Paris, 1890, inspirée clairement par les « modinhas de salão » jouées à la cours portugaise au XIX^e siècle.

façon si évidente¹⁶, fort indice d'un contact direct avec la musique présente alors dans les rues mêmes de Rio de Janeiro.

Voici le schéma formel de *La Brésilienne, polka brillante pour le piano op. 58* :

Plan	Mesures
Introduction	1-19
Polka <i>Allegretto ma non troppo vivo</i>	20-92
Trio	93-114
Coda	115-168

Si les rythmes de l'introduction sont reconnaissables immédiatement comme atypiques selon les critères français, cela ne veut pas dire qu'ils soient tous typiquement brésiliens. Les tambours sonnent en triples croches (mes. 10-11), comme dans d'autres pièces déjà mentionnées¹⁷ et le thème du *Cai-Cai balão* est introduit entre les mes. 16 et 19 par un mouvement rythmique qui figure souvent dans l'introduction des polkas.

La présentation du thème dans la section A (mes. 21-28) par des accords à la voix supérieure se fait ainsi :



Ex. 1a - *Cai-Cai balão*, mélodie du folklore brésilien

All^{to} ma non troppo vivo

Ex. 1b - Lucien LAMBERT, *La Brésilienne. Polka brillante pour le piano op. 58*, mes. 21-28

¹⁶ Il s'agit de la mélodie populaire intitulée *Cai-Cai Balão*, qu'on apprend aux enfants jusqu'à nos jours et qui fait référence à la fête de São João, célébrée au mois de juin dans les rues de Rio et de plusieurs villes au Brésil, où parmi diverses attractions, on construisait des ballons en papier de soie envoyés vers le ciel par un système d'air chaud qu'on faisait fonctionner de façon très artisanale, au risque d'y mettre le feu ; cette pratique est actuellement interdite.

¹⁷ Particulièrement celle de Jules DANBE, *Marche brésilienne*, Paris, A. Leduc, 1872.

Le trio présente des variations autour d'un motif extrait du thème, comme le montre l'exemple 1b (mes. 23.1 – 25.1). La coda recèle une autre série de variations sur ce même thème ; et la pièce se termine sur un effet de tambours en triples croches, comme dans l'introduction.

Cette polka fait partie d'une série¹⁸, dans laquelle toutes les pièces sont écrites selon les mêmes principes formels : introduction, polka, trio et coda.

L'intérêt de ce compositeur pour d'autres cultures apparaît dans plusieurs de ses intitulés. Des 66 notices de musique imprimée accessibles à travers le catalogue de la BnF (digital et manuel), relatives aux œuvres écrites par ce compositeur, environ 30 % évoquent des pays étrangers¹⁹.

1872

Jules Danbé écrit une *Marche brésilienne* en « Hommage à S.M. l'Empereur du Brésil²⁰ ». Comme dans la pièce de Lambert, résonnent, dans l'introduction, les tambours en rythme de triples croches : il s'agit d'un arrière-plan de la ligne mélodique qui se présente à la basse (mes. 1-9) et plus tard à la voix supérieure (mes. 10-14) établissant – en *pp sotto voce* – un contrepoint avec la ligne mélodique formée par les premières triples croches de chaque groupe. Ce passage *moderato* sert d'introduction au *Tempo di marcia*²¹.

Selon les archives trouvées dans le fonds Montpensier²², ce compositeur, né à Cannes 1840²³, entre à 10 ans au Conservatoire national. En 1876 il dirige le Théâtre Lyrique et devient chef d'orchestre à l'Opéra-Comique²⁴. Il fut nommé officier d'Académie en 1878, officier de l'Instruction publique en 1890, Chevalier de la légion d'Honneur et de plusieurs ordres étrangers, membre de différentes académies en France et ailleurs. En 1871, il fonda les concerts du Grand-Hôtel, obtenant pour cela l'appui du ministère des Beaux- Arts.

¹⁸ Cf. *La Canadienne, Polka brillante pour piano par Lucien Lambert op. 34*, Paris, Colombier, 1861. *La Péruvienne, 2^e grande polka pour piano par Lucien Lambert*, Paris, Au Ménestrel, 1860.

¹⁹ Voir par exemple *Venise, improvisation sur le Carnaval de Venise, pour piano*, Paris, Colombier, 1890.

²⁰ L'origine de cette dédicace mérite d'être soulignée. L'Empereur du Brésil n'était pas inconnu des lecteurs des périodiques musicaux de l'époque tels que *La France musicale* où, parmi d'autres articles, celui signé par M. Escudier dans le n° 1 de la 19^e année, le 7 janvier 1855, p. 1 (cote BnF : Bp57 vs Per 75), nous fait savoir que Mme Stolz, la soprano qui venait de chanter *La Favorite* de Donizetti à l'Opéra, se présenta « littéralement couverte de rubis, d'émeraudes, de pierres précieuses de toutes sortes, et ce n'était encore là, dit-on, que la moitié des cadeaux [...] reçus à Rio de l'Empereur et l'Impératrice du Brésil ».

²¹ Où l'on aperçoit même une allusion à Schubert (*Wanderer Fantaisie*) à la p. 2, mes. 17 et 18.

²² *Revue biographique*, tome 1^{er}, p. 193-194 (fonds Montpensier, boîte *France, Compositeurs*, dossier Jules Danbé).

²³ L'article en question donne la date du 10 novembre, tandis que la notice du catalogue de la BnF indique le 15 décembre. Selon cette dernière, ce compositeur est mort à Vichy, le 3 octobre 1905.

²⁴ Prenant la succession de Lamoureux, pour lui rendre, selon l'article de la *Revue biographique* (*op. cit.*), « à nouveau son éclat ».

« [...] le regard bon et droit éclaire un visage où se lisent la franchise et la bonne humeur, la poignée de mains est large et chaude, et le brillant chef d'orchestre de l'Opéra-Comique [...] arrive à discipliner, pour la plus grande gloire de l'harmonie, ces êtres souvent peu maniables, bien que généralement de cœurs excellents, que sont les artistes et les musiciens [...]»²⁵ »

Comme dans le cas d'Henri Duvernoy, dont il sera question ensuite, les œuvres disponibles dans les archives de la BnF (digitales et manuelles) ne fournissent aucun indice d'un intérêt particulier pour l'étranger. Et pourtant la *Marche brésilienne* a fait l'objet de plusieurs arrangements par des compositeurs français dans l'année même de sa publication²⁶.

1879

Henri Duvernoy écrit sa *Première Mosaïque sur des chants brésiliens op. 99*²⁷. Professeur au Conservatoire de Paris, il dédie cette pièce à ses élèves Marie-Louise Lazary et Gabrielle Boisson. Les allusions à ce que l'on désigne aujourd'hui comme « rythmes typiquement brésiliens » sont toutes inspirées des *modinhas*, genre²⁸ à la mode au Brésil au XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e²⁹.

Quelques indices importants justifient une recherche plus approfondie : entre les *modinhas* évoquées par les titres de cette *Mosaïque*, figurent, pour n'en citer que deux, des *Lundús*³⁰ : *Lundú das moças* de Francisco de Sá Noronha et *A Marrequinha* de Francisco Manuel da Silva et Francisco de Paula Brito. Si ceux-ci proviennent d'un séjour à Rio, on peut se demander quels ont été les milieux sociaux fréquentés dans cette ville par le compositeur – ce qui n'exclut d'ailleurs pas ceux où le piano était présent en tant qu'instrument « joué par les filles de bonnes familles » – ou, si ce musicien a eu accès à ce répertoire à Paris, comment cela s'est-il passé³¹.

²⁵ *Revue biographique*, tome 1^{er}, p. 193-194.

²⁶ Cf. *Marche brésilienne de J. Danbé réduite pour piano par G. Micheuz*, Paris, Alphonse Leduc, 1872, cote BnF : Vm12-20489 ; *Marche brésilienne de J. Danbé, pour piano à quatre mains par Renaud de Vilbac*, Paris, Alphonse Leduc, 1872, cote BnF: Vm12I - 2932.

²⁷ Henri DUVERNOY, *Première Mosaïque sur les chants brésiliens*, Paris, Benoit aîné, 1879, 11 p.

²⁸ Mário de Andrade considère le terme « genre » plus adéquat que celui de « forme » pour la définition de la *modinha*. Cf. Mário DE ANDRADE, *Modinhas Imperiais*, São Paulo, Martins, 1964, p. 7, cote BnF : Vm1-1888.

²⁹ *Ibid.*, p. 5. Selon Andrade, les *modinhas de salão* ont dominé le goût bourgeois au Brésil (et au Portugal) à cette époque. Au Brésil, cet engouement a pris fin dans les derniers jours du Second Empire.

³⁰ Andrade (*op. cit.*, p. 5-6) nous montre comment les deux termes – *modinha* e *lundú* – peuvent être souvent confondus par l'écoute étrangère.

³¹ La relation entre « les filles de bonne famille » et le piano est mentionnée par divers auteurs faisant référence aux différentes sociétés des deux côtés de l'Atlantique ; cf. Mario de ANDRADE, 1975, *op. cit.* ; Arthur LOESSER, *Men, Women and Pianos: a social history*, New York, Dover, 1990 ; et plusieurs noms cités ici dans l'article de Laurence Le Diagon-Jacquín. Voir également l'article de la *Revue et gazette musicale* du 10 août 1856 intitulé « La musique au Brésil » : cf. Danièle PISTONE,

Les biographies de Duvernoy disponibles sur Internet ne mentionnent aucun contact en particulier avec le Brésil. Sur ce musicien, formé dans la tradition du Conservatoire de Paris, 2^e Prix de Rome en 1843, une recherche s'avère donc indispensable pour comprendre les origines de son intérêt pour les mélodies brésiliennes. Dans ses quelque 150 œuvres pour le piano, ne s'affirment que peu d'indices d'un intérêt possible pour l'exotisme et l'étranger³². Il publie en outre 17³³ œuvres théoriques concernant des sujets spécifiques : intervalles³⁴, solfège, école de style, etc.

Dans son œuvre d'« inspiration brésilienne », il spécifie les « chants » qui ont donné origine à chaque section, dont il écrit les titres comme il les a entendus selon les habitudes de la langue française, ce qui mériterait une étude phonétique.

Voici ci-dessous les titres des deux pièces citées auparavant, selon les indices de l'écoute française, suivis d'une reproduction dans la langue brésilienne originale³⁵.

- *Lundu das moças (Para Canto no dia de S. Antonio)*³⁶ (*Andante – Più animato*)/
Lundú das moças
- *Lundu da Marrequinha (Os olhos namora dores da engraçada jaiazinha)*³⁷/
A Marrequinha (Os olhos namoradores da engraçada yáyásinha)

Les thèmes sont intégralement conservés par le compositeur qui a donc écrit un arrangement pour le piano, suivant sans doute le style des *modinhas de salão*, jouées à l'époque à Rio, mélange d'influences européennes et de couleurs locales. Si d'un côté on trouve plusieurs albums de *modinhas* qui contiennent les thèmes musicaux et les textes³⁸, ainsi que d'autres qui ne contiennent que les textes³⁹, les partitions pour chant et piano⁴⁰ présentent un mouvement et un genre d'accompagnement très proches de ceux utilisés par Duvernoy⁴¹. Cette influence s'est sans doute exercée grâce au commerce de partitions entre les deux continents, plus spécifiquement entre les deux villes – Paris et Rio – et grâce à la présence dans celle-ci de plusieurs éditeurs français,

« Le Brésil musical dans l'imaginaire français contemporain », dans *Brésil Musical*, dir. Zélia Chueke, Paris, Observatoire musical français, 2007, p. 113.

³² Voir par exemple : *Les Croisés en Terre Sainte, étude de genre pour le piano op. 54*, Paris, Benoit aîné, 1854 ; *La Danse de l'Odalisque*, Paris, Au Mélomane, 1890 ; *Le Coursier du Désert op. 47*, Paris, Benoit aîné, 1852.

³³ Source : notices du catalogue manuel du département de la Musique de la BnF.

³⁴ Voir par exemple les cotes Vm⁸1191 et Vm8 1370, département de la Musique de la BnF.

³⁵ Cf. Júlia de BRITO MENDES, *Canções populares do Brasil*, Rio de Janeiro, J. Ribeiro dos Santos, 1911, cote BnF : Vm Bob 23439.

³⁶ Ce qui est entre parenthèses a été ajouté par l'auteur, ainsi que l'indication de tempo insérée dans le texte.

³⁷ Entre parenthèses, l'auteur a ajouté les deux premières lignes du refrain original.

³⁸ Voir par exemple : Júlia de BRITO MENDES, *op. cit.*, 1911.

³⁹ Cf. *Album do Trovador brasileiro, coleção de modinhas, lundús, recitativos e canções, nova edição aumentada*, Rio-de-Janeiro, B.-L. Garnier, 1893.

⁴⁰ Voir par exemple celles disponibles sur le site de la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro : <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/externo/busca.asp>.

⁴¹ Par exemple les arpèges en doubles croches aux premières mesures du *Lundu da Marrequinha* (Henri Duvernoy, *op. cit.*, p. 10), ou le style valsant de l'accompagnement de *Se pois Ella ficar* (*ibid.* p. 6).

à commencer par Pierre Laforge⁴², considéré comme un pionnier dans l'impression de musique à Rio de Janeiro, et dont la production consistait surtout en « modinhas, lundus et airs d'opéra⁴³ ».

Les arrangements

Le Brésil a également conduit les compositeurs français de cette période à écrire des arrangements. Voici quelques exemples, dont les deux premiers se fondent sur la *Marche de Danbé* :

- *Marche brésilienne* de J. Danbé, pour piano à 4 mains par Renaud de Vilbac, Paris, Leduc, 1872, cote BnF : Vm12 I-2932
- *Marche brésilienne* [arrangée] pour piano par Georges Micheuz, Paris, [s. e.], 1872, cote BnF : Vm12-20489

Parmi les divers arrangements des œuvres de Louis Varney⁴⁴, figure un thème brésilien :

- *Le Fadine. polka brésilienne (pour piano) sur les motifs de la revue "De Bric et de Broc"*, musique de Louis Varney par Léon Dufils, Paris, VC. Egrot, 1876, cote BnF : VM12 C – 2522.

La première question qui vient à l'esprit est celle-ci : pourquoi une polka brésilienne habite-t-elle une revue française ? La réponse se trouve dans la partition originale : au numéro 16 de *De bric et de bric*, revue en 4 actes de » 1876, paroles de Claville et A Liorat⁴⁵, musique de Louis Varney, figure *Le Fadine (refrain brésilien)*.

Il convient donc de rechercher la source d'inspiration de ce refrain⁴⁶ : qui crée la surprise en présentant du portugais dans un contexte français.

Le refrain revient trois fois, entremêlé avec le texte en français :

Qué dé a chave Qué dei para guardar está no fundo do bahú Quem quizer va a buscar
(répété)⁴⁷.

⁴² Etabli *rua do Ouvidor 149* vers 1834 ; cf. « Impressão musical no Brasil » dans *Enciclopédia da música brasileira : popular, erudita e folclórica*, São Paulo, Art Editora, Publifolha, 2/1998, p. 371.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ 1844-1901.

⁴⁵ Cote BnF : Vm5- 2454. Sous cette cote, on ne retrouve que la *Valse de l'amour platonique* (n° 9) et *Le Fadine (refrain brésilien)* (n° 16), chanté par Mlle Bade, comme précisé dans la partition.

⁴⁶ Fils du compositeur français Pierre-Joseph-Alphonse-Varney (1811-1879), Louis Varney (1844-1908) est né à la Nouvelle Orléans et mort à Paris (cf. notice biographique, archives digitales de la BnF). Son fils, Jean-Paul Varney, également compositeur, est né à Bordeaux en 1868, ce qui confirme l'établissement de la famille en France au moins dès cette époque. Parmi les œuvres de ces trois générations de compositeurs présentes dans les notices du catalogue digital de la BnF, *Le Fadine* de Louis Varney représente la seule allusion au Brésil. Le compositeur était connu pour ses opérettes, dont *Les mousquetaires au couvent* est la plus accessible en version enregistrée (cf. Musidisc 1992, enregistré en 1957, Paul Ferrier et Jules Prével librettistes, Robert Benedetti chef d'orchestre, chanté par Gabriel Bacquier, Pierre Blanc, Jacqueline Cauchard, Louis Musy...).

À ce refrain de la chanson plus d'un galant se laisse prendre et quand un amoureux bien tendre de son sœur veut nous faire don on répond on répond on répond [refrain]
Et si de plus en plus séduit, il s'écrie : ô bonheur suprême ! Je t'aime, je t'aime, je t'aime, sur ce refrain que l'on poursuit on lui dit on lui dit on lui dit [refrain]
Et si amoureusement il exprime d'une voix forte le délire qui le transporte sans lui répondre seulement on reprend, on reprend, et [refrain]

La perle du Brésil

Félicien David, auteur de l'ouvrage⁴⁸ intitulé *La perle du Brésil* qui fait l'objet de nombreux arrangements, est né à Cadenet (Vaucluse) le 13 avril 1810 et mort à Saint-Germain-en-Laye le 29 août 1876. Son adhésion à la nouvelle religion saint-simonienne le conduisit dans des terres très lointaines, du côté de l'Orient. Les sources examinées jusqu'à présent⁴⁹ ne mentionnent aucun voyage en Amérique, mais son ode-symphonie *Christophe Colomb*⁵⁰, sur les textes de Méry, Ch. Chaubet et Sylvain Saint- Etienne, témoigne d'un fort intérêt pour le Nouveau Monde. Une fois encore, le contexte historique et social s'avère essentiel pour mener une recherche plus approfondie.

Voici quelques-uns des arrangements examinés jusqu'à présent :

- BOUSQUET, Narcisse, *La Perle du Brésil, opéra-comique de Félicien David. Polka mazurka (pour piano)*, Paris, Vve Saunier, 1852, cote : Vm12d-392.
- DAVID, Félicien, *La Perle du Brésil, drame lyrique en 3 actes, Fandango-valse. Air de ballet (pour piano)*, Paris, Heugel et fils, 1883, cote : Vm12g-3185.
- GARAUDÉ, Albert de, *Airs de ballet et marche de La Perle du Brésil, arrangés pour piano*, Paris, Vve Launer, 1852, cote : Vm12-7286 (1-2).
- HESS, J. Charles, *Rêverie sur La perle du Brésil, de Félicien David, pour piano. op.86*, Gérard, 1863, cote : Vm12-13341.
- LEDUC, Alphonse, *La Perle du Brésil. Polka-mazurka pour le piano*, Paris, Leduc, 1851, cote : Vm12d-1806.
- MAGNUS, Désiré, *Chant de guerre, de "La Perle du Brésil", opéra de Félicien David, transcrit pour piano, op. 97*, Paris, Gérard, 1863, cote : Vm12-187121.
- NEUSTEDT, Charles, *La Perle du Brésil de Félicien David. 2^o Mélodie-Valse (pour piano)*, Paris, Au Ménestrel, 1873, cote Vm12g-10272
- SOWINSKI, Wojciech, *Fantaisie brillante sur la Perle du Brésil ; opéra de Félicien David, pour piano, op. 82*, Paris, Vve Launer, 1852, cote : Vm12- 266682.
- VALIQUET, Henri, *La Perle du Brésil, opéra de Félicien David. Mélodie-valse transcrite (pour piano) pour les petites mains*, Paris, Heugel, 1875, cote : Vm12g-13872.

⁴⁷ Dans cette phrase, le **qué** reproduit l'écoute française de « que ». A part cela, *Qué dé* ou *cadê* (comme on l'entend jusqu'à nos jours), est un mot qui n'existe pas dans les dictionnaires. C'est une abréviation populaire pour « onde está » (où est ?).

⁴⁸ Félicien DAVID, *La perle du Brésil*, opéra-comique en trois actes, poème de Gabriel et Sylvain Saint-Étienne Paris, Vve Launer, 1852, cote BnF : Vm5 1103. Partition de piano.

⁴⁹ Notamment le dossier « Félicien David », fonds Montpensier, boîte *France, compositeurs*.

⁵⁰ Félicien DAVID, *Christophe Colomb ou la Découverte du Nouveau Monde, ode-symphonie en quatre parties*, Paris, E. Gérard, 1863, 167 p., cote BnF : Vm7- 2578. Cet ouvrage a donné naissance à plusieurs arrangements et inspiré des compositions pour piano ; voir, par exemple, Philippe MUSARD, *Quadrille sur "Christophe Colomb"*, ode-symphonie de Félicien David, Paris, Meissonnier et fils, 1848, cote BnF : Vm¹² – 3399).

Le contexte

Les données rassemblées jusqu'ici, dont quelques échantillons ont été étudiés dans cet article, témoignent de l'importance du contexte historique et social – et très souvent de la nécessité d'une investigation minutieuse du parcours compositionnel (voire personnel) des compositeurs – dans l'exploration de la production musicale d'une époque si éloignée de la nôtre et surtout, dans le cas de cette recherche, si particulière.

Ce genre d'immersion dans un contexte spécifique peut modifier la perception de la production musicale produite, de tous les points de vue, de la lecture à l'interprétation en passant par l'analyse. Combinée avec une investigation dans l'univers musical proprement dit, cette expérience rend possible une adaptation immédiate de l'écoute selon le compositeur et l'époque dès le premier abord d'une partition.

Cette démarche s'applique aux études de n'importe quelle époque et genre de musique, s'imposant en tant qu'outil essentiel pour une recherche fondée sur des bases solides. Il s'agit de découvrir le contexte le plus pertinent pour accéder aux différentes élucidations musicales, en examinant, par exemple, la perception et la réception du public à diverses spécificités.

En ce qui concerne les échanges entre le Brésil et la France, dès le XIX^e siècle, les études musicologiques brésiliennes, dont les premiers résultats⁵¹ sont bien documentés⁵², ont donné lieu à des travaux spécialisés dans plusieurs domaines d'étude. Les contextes historiques et sociaux exercent une forte influence sur la production musicale, qui à son tour interfère avec les expériences personnelles des compositeurs. En ce sens, il ne nous reste qu'à encourager dans cette voie les chercheurs qui souhaitent élaborer des travaux scientifiques concernant ces deux pays et parvenir à des résultats convaincants sur un sujet dont les informations restent parfois incomplètes lorsqu'elles se fondent sur le point de vue d'un seul côté de l'Atlantique⁵³.

⁵¹ Cf. Zélia et Isaac CHUECKE, « La Musicologie au Brésil. Quelques considérations », *Musicologies* (Paris-Sorbonne, OMF), n° 3, 2006, p. 31-42.

⁵² Disponibles dans les bibliothèques nationales du Brésil et de France, parmi d'autres ; cf. Isaac CHUECKE, « La division de la musique des archives sonores de la bibliothèque nationale du Brésil », dans *Brésil Musical*, dir. Zélia Chueke, Paris, Observatoire musical français, 2007, p. 89-95, cote BnF : Vmb-695331 ; A. CARDOSO, « A Escola de Música e suas coleções especiais », dans *Universidade e lugares de memória*, dir. Antonio José Barbosa de Oliveira, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, vol. 1, p. 203-220.

⁵³ Cette posture est à l'origine de la création du GRMB, Groupe de recherche sur les musiques brésiliennes, rattaché à l'Observatoire musical français de Paris-Sorbonne, qui vise à encourager et à promouvoir la recherche spécialisée dans le domaine de la musique brésilienne, en dialogue continu avec d'autres disciplines.