

VILLA-LOBOS

des sources de l'œuvre
aux échos contemporains

Textes réunis et édités
par Luiz Felipe de ALENCASTRO, Anaïs FLÉCHET,
Juliana PIMENTEL & Danièle PISTONE



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2012

www.honorechampion.com

Comité de publication
de la collection *Musique-Musicologie*
(Librairie Honoré Champion)

Detlev Altenburg (Weimar), Jean-Pierre Bartoli (Paris IV),
Marc Battier (Paris IV), Catherine Cessac (CNRS),
Marie-Bernadette Dufourcet (Bordeaux III),
Danielle Cohen-Levinas (Paris IV), Anne-Marie Green (Besançon),
Ghyslaine Guertin (Montréal), Harald Herresthal (Oslo),
Nicolas Meeùs (Louvain/Paris IV), Jean-Pierre Mialaret (Paris IV),
Fiamma Nicolodi (Florence), John Rink (Londres), Catherine Rudent (Paris IV),
Renata Suchowiejko (Cracovie), Peter Szendy (Paris X),
Nigel Wilkins (Cambridge)

Cet ouvrage été publié avec le soutien du ministère
des Affaires étrangères brésilien,
de l'Ambassade du Brésil à Paris et de l'Université Paris-Sorbonne
(Conseil scientifique, École doctorale Concepts et Langages,
Centre Roland Mounier et Observatoire musical français)

Diffusion hors France : Éditions Slatkine, Genève
www.slatkine.com

© 2012. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-7453-2341-5

ISSN 0398-2599

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
--------------	---

Le compositeur et son temps

Luiz Felipe DE ALENCASTRO, <i>Villa-Lobos et la première période Vargas (1930-1945)</i>	11
Anaïs FLÉCHET, <i>Villa-Lobos et la France : l'invention d'une diplomatie musicale</i>	25
Juliana PIMENTEL, <i>Les mélodies de Villa-Lobos sur les textes de Mário de Andrade</i>	39
Eero TARASTI, <i>Style et forme chez Villa-Lobos. Une interprétation sémio-existentielle</i>	49
Manoel A. CORREA DO LAGO, <i>Les thèmes du Guia prático dans l'œuvre de Villa-Lobos</i>	65
Michel FISCHER, <i>Converser avec intelligence : l'exemple fugué de la Bachianas brasileiras n° 1</i>	75
Sonia RUBINSKY, <i>Les principes organisationnels du Rudepoema de Villa-Lobos</i>	107
Zélia CHUEKE, <i>Saudades das selvas brasileiras et Poema singelo : paramètres d'écoute entre modernité et tradition</i>	127

Sens et destin de l'œuvre

Danièle PISTONE, <i>Académisme et liberté</i>	143
Cécile AUZOLLE, <i>Magdalena, une « aventure musicale » de Rio à Paris (1948-2010)</i>	153
Helena ELIAS, <i>Villa-Lobos et l'exploitation des possibilités sonores du piano</i>	173
Pascal TERRIEN, <i>La musique pour guitare d'Heitor Villa-Lobos. Une contribution didactique et pédagogique</i>	187

Roberto DUARTE, <i>La révision de l'œuvre orchestrale de Villa-Lobos</i>	211
José Francisco BANNWART, <i>L'influence de Villa-Lobos sur la musique contemporaine brésilienne : l'exemple d'Almeida Prado</i>	215
Luiz Paulo SAMPAIO, <i>Le Musée Villa-Lobos : histoire et activités</i>	231
Ricardo TACUCHIAN, <i>Villa-Lobos au XXI^e siècle</i>	237
Repères chronologiques	245
Bibliographie	247
Résumés des articles et présentation des auteurs	251
Index des noms de personnes	261
Table des exemples musicaux	269
Table des illustrations et tableaux	271

SAUDADES DAS SELVAS BRASILEIRAS ET POEMA SINGELO

Paramètres d'écoute entre modernité et tradition dans l'œuvre de Villa-Lobos

La production musicale de notre temps n'est pas encore arrivée à un état de développement, de richesse ou de flexibilité capable de conduire à la maturité d'un style définitif [...]. Dans ce processus de recherche, la musique a parcouru les chemins les plus divers, parfois tout à fait opposés, essayant de multiples options. Quelques œuvres, indépendamment de l'époque, à cause de leur originalité et génialité, se sont imposées au point d'être considérées jusqu'à nos jours comme "de notre temps". C'est précisément dans cette diversité que réside la richesse de cette période ; de nouvelles possibilités sont explorées, en même temps que le passé est réinterprété, réorganisant les acquis antérieurs au lieu de d'inventer ou d'expérimenter un vocabulaire totalement novateur¹.

Cette richesse, la recherche de l'expression, la sincérité et l'expansion des possibilités du discours musical font partie de l'œuvre de Villa-Lobos, précurseur de la musique actuelle, non seulement du point de vue de la nouveauté mais également en raison du mélange entre tradition et modernité, prévu et imprévu, en tant que compositeur "de notre temps". Il est clair qu'il utilisait la musique comme forme d'expression ; à partir de cette priorité, les ressources de composition et les instruments pour lesquels il écrivait, sont toujours demeurés au service de la transmission des idées musicales.

Dans le cadre de cette harmonie entre les expectatives auditives générales et le matériau sonore parfois surprenant, nous explorerons ici quelques caractéristiques de la production musicale de Villa-Lobos, à partir de l'approche analytique des deux partitions retenues pour la présente étude.

¹ Zélia CHUEKE, « Traços de modernidade em obras de Janáček, Debussy, Schoenberg e Ligeti », *Música em Perspectiva*, 2008, p. 73.

Aspects typiquement brésiliens et universalité du discours

Villa-Lobos a sans doute puisé dans toutes les traditions et utilisé toutes les racines de l'identité brésilienne, mêlant ces réalisations à ses impressions et à sa propre expérience de citoyen du monde. Plusieurs artistes brésiliens importants, qui ont connu personnellement Villa-Lobos, reconnaissaient sa musique comme universelle, plutôt que typiquement brésilienne.

Arnaldo Estrela² a ainsi posé cette question : « Est-ce-que Villa-Lobos représente une expression authentique de l'homme brésilien ? 'Bandeirante' qui conquiert les territoires musicaux de la patrie, fondateur d'une 'école' ».

Alceo Bocchino³ parle de l'inspiration de Villa-Lobos qu'il considère comme le musicien des Amériques et du monde. Il est évident que ce musicien s'ouvre à plusieurs types d'influences dans la mesure où celles-ci servent musicalement son compromis avec la sincérité d'expression. Lors de son premier séjour à Paris, par exemple, Villa-Lobos connaissait les œuvres de Stravinsky, qui seront jouées au Brésil beaucoup plus tard, et a été aussi en contact avec le Groupe des Six. Duarte⁴ affirme que cette période lui a fait gagner beaucoup de maturité. França⁵ souligne la façon dont il a exploré les figures de l'Indien, du Noir, du métis, qui habitent notre territoire, aussi bien que les chants du Portugal et de la péninsule ibérique, des *Serestas*, de la bohème *carioca*, ainsi que sa participation en tant que violoncelliste à divers groupes instrumentaux. Il rappelle que c'est à Bahia que Villa-Lobos entend pour la première fois la musique de Debussy et s'en éprend sans la rejeter. Selon França, il accueille toutes les voix de la musique, des oiseaux ou des hommes, mêlant le tout dans la gestation de son propre style.

Nóbrega⁶ est d'accord avec ce concept d'universalité ; selon lui, Villa-Lobos a universalisé les trois racines citées par França. L'auteur affirme que le compositeur n'a pas besoin d'écrire que de la musique reconnue comme nationale ; il peut choisir simplement d'être universel. Il souligne en même temps l'importance que la musique de Villa-Lobos occupe dans l'histoire de la musique.

² Arnaldo ESTRELA, *Os Quartetos de cordas de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, MEC – Museu Villa-Lobos, 1970, p. 17.

³ Dans *Presença de Villa-Lobos* (Ed. MEC/DAC, Museu Villa-Lobos), vol. 9, 1974.

⁴ Roberto DUARTE, *Revisão das obras orquestrais de Heitor Villa-Lobos*, Niterói, EDUFF, 1989.

⁵ Eurico Nogueira FRANÇA, *Villa-Lobos: síntese crítica e biográfica*, Rio de Janeiro, MEC/DAC, Museu Villa-Lobos, 1970, p. 5.

⁶ Ademar NÓBREGA, *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, 2^a. Edição, MEC – Depto. de Assuntos Culturais, 1976, p. 5.

La réponse à toutes les tentatives d'encadrement de son style nous est donnée par Villa-Lobos lui-même : « Il y a trois types de compositeurs : ceux qui écrivent de la musique-papier, selon les règles à la mode ; ceux qui écrivent pour être "originaux" et accomplir ce que d'autres n'ont pas réussi à faire et, finalement, ceux qui écrivent de la musique parce qu'ils ne peuvent pas vivre sans elle. Cette catégorie est la seule qui doive être valorisée. Ces compositeurs travaillent pour un idéal, avec un objectif pratique. La conscience artistique, condition même de la liberté artistique, les force à trouver une forme d'expression sincère, aussi bien pour eux que pour l'humanité⁷ ».

Tonalité, atonalité, polytonalité ?

Dans ce domaine, à propos de Villa-Lobos, nous pouvons faire référence aux commentaires d'Ethan Haimo⁸ au sujet de l'atonalité dans l'œuvre d'Arnold Schoenberg. L'auteur considère l'introduction des techniques non tonales chez Schoenberg comme une simple conséquence de la disparition graduelle de la syntaxe et du langage typiquement tonal. Alceo Bocchino⁹ nous raconte ainsi une anecdote qui illustre parfaitement cette liaison : il jouait chez Villa-Lobos l'une de ses pièces pour piano, lorsque le compositeur hurla de la salle à côté en faisant tout trembler, salles et piano : « Non ! Laisse la main droite comme elle est. Maintenant joue la main gauche un demi-ton plus haut ». Alceo lui demanda : « Mais voulez-vous que cette pièce soit bitonale ? » Et Villa-Lobos de lui répondre : « Bitonale, polytonale, qu'importe, fais cela différemment mais ne laisse pas cela comme ça, innocemment tonal¹⁰ ».

Jaffe¹¹ nous rappelle qu'à première vue, les compositions de Villa-Lobos peuvent présenter des structures harmoniques polytonales. Néanmoins, observées dans les détails, celles-ci se révèlent occasionnelles. L'auteur affirme qu'une polytonalité stricte ne figure pas

⁷ Heitor VILLA-LOBOS, « Sobreviverá a música? », dans *Presença de Villa-Lobos*, 1966, *ibid.*, p. 7.

⁸ Ethan HAIMO, « Schoenberg and the origins of atonality », dans *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformation of the 20th century*, dir. Julian Brand & Christopher Hailey, Arnold Schoenberg Institute, cité par Zélia CHUEKE, art. cit., p. 84.

⁹ Dans *Presença de Villa-Lobos* (Ed. MEC/DAC, Museu Villa-Lobos), vol. 9, 1974.

¹⁰ Le point de vue de Villa-Lobos illustre la définition de l'atonalité comme « la non-définition ou le non-établissement d'une tonalité en tant que point de référence du discours sonore », proposée par Zélia CHUEKE, art. cit., 2008.

¹¹ Michael JAFFE, « Harmony in the solo guitar music of Heitor Villa-Lobos », *Guitar Review* (New York), n° 9, 1966, p. 18, cité par Daniel MEDEIROS, *Prelúdio nº 3 de Heitor Villa-Lobos: considerações sobre aspectos relacionados à interpretação*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2008.

dans les œuvres pour guitare dont un centre tonal est toujours évident et nous pourrions appliquer ces mêmes commentaires à plusieurs œuvres pour le piano, dont celles que nous avons choisies ici, compte tenu des différents scénarios musicaux créés par Villa-Lobos à travers les effets sonores, le centre tonal est parfois très évident comme dans le *Poema singelo* tandis que, en d'autres occasions, il n'est pas fortement établi, comme dans la première pièce des *Saudades das selvas brasileiras*.

Maîtrise des instruments

Souza Lima¹² affirme que l'instrument de Villa-Lobos étant le violoncelle – il est même considéré comme un virtuose – la production pianistique du compositeur montre cependant, à travers la façon dont il explore le clavier, qu'il était au courant de tous les secrets de sa technique, révélant des processus rythmiques absolument inusités, toujours en quête d'effets sonores et de finalités expressives. Bien que le violoncelle ait été son instrument, c'est la guitare et le piano qu'il a explorés comme instruments solistes. Il a surtout cherché à en travailler le timbre et, même dans sa musique de chambre, on trouve des combinaisons inhabituelles cherchant à explorer les nouveautés en ce domaine. De même, Eurico Nogueira França¹³ affirme que le style pianistique du compositeur offre d'un côté une technique instrumentale particulière, efficace, avec des résultats amplement sonores et, d'autre part, crée des problèmes rythmiques, à travers un langage harmonique personnel qui apporte au thème folklorique tout son sens, mis en évidence et approfondi par le compositeur. Dans le champ de la guitare, Dudeque¹⁴ affirme par exemple que les *Préludes* sont des œuvres qui explorent de façon intelligente les possibilités timbriques, expressives et techniques de cet instrument.

Souza Lima¹⁵ divise la production pianistique de Villa-Lobos en trois phases : la jeunesse, qui va jusqu'à son premier voyage en Europe dans les années 1920, période des séjours en France, et finalement la phase des tournées, organisées par les imprésarios, les sociétés symphoniques et plusieurs invitations provenant de personnalités de la scène musicale dans trois continents.

¹² Souza LIMA, *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, MEC, 1968, p. 6.

¹³ *Op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Norton DUDEQUE, *História do Violão*, Curitiba, Ed. DeArtes/UFPR, 1994, p. 90.

¹⁵ Souza LIMA, *op. cit.*, p. 5.

Nous avons choisi deux compositions de la deuxième phase. Le *Poema singelo* fut écrit en 1942 selon l'indication figurant dans la partition, mais Souza Lima¹⁶, en consultant un catalogue d'œuvres du compositeur, suggère plutôt la date de 1938 ; dédiée à Mindinha (Arminda Villa-Lobos, seconde épouse du compositeur, avec qui il vécut les onze dernières années de sa vie), cette œuvre, comme la majeure partie de la production du compositeur, a été diffusée par ses soins au Brésil, grâce à la fondation et à l'administration du Museu Villa-Lobos. Les *Saudades das selvas brasileiras*, conçues en deux parties en 1927 à Paris, ont été dédiées en revanche à M^{lles} Lili et Beatrix Lucas¹⁷. Selon França¹⁸, ce sont « déjà deux pièces dont le titre possède une signification expressive implicite ».

L'un des premiers enregistrements du *Poema singelo*, inclus dans la discographie à la fin de l'ouvrage de Souza Lima, est celui d'Arnaldo Estrela¹⁹ de même que celui de Lenore Engdahl²⁰, par coïncidence, avec les *Saudades das selvas brasileiras*.

Quelques points communs

L'approche analytique proposée dans cet article prend en compte la priorité accordée par Villa-Lobos à l'expression musicale, les suggestions des historiens au sujet de sa préférence pour la guitare et le piano comme instruments solistes, aussi bien que d'autres caractéristiques de son style qui peuvent être perçues dans plusieurs de ses œuvres.

Alan Goldspiel²¹ explore la structure musicale des œuvres de Villa-Lobos pour la guitare, autour des arpèges, des accords parallèles (*planted chords*) et des notes-pédales provoquant un effet de cordes à vide. Selon l'auteur, la combinaison de ces techniques est présente dans sa musique et la structure interne révèle un haut niveau de cohérence, même dans les sections les plus contrastantes. Il s'exprime sur l'utilisation de la note-pédale destinée à soutenir le centre tonal ou la définition de l'intention harmonique ; il explique que la note pédale fonctionne comme un point de référence pour la stabilité tonale, même dans les sessions harmoniquement instables, cette ressource fonctionnant

¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷ Heitor VILLA-LOBOS, *Saudades das selvas brasileiras*, Paris, Max Eschig, 1927.

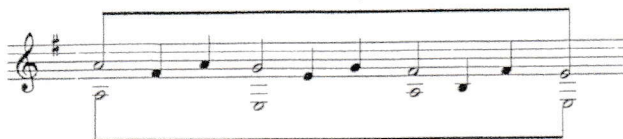
¹⁸ Eurico Nogueira FRANÇA, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ Il inclut également la *Valsa da Dor* (Festa, Nc., LDR-5 008).

²⁰ Le *Choros n° 5* et la *Suite floral* (12" MGM E 3 158) (USA).

²¹ Alan GOLDSPIEL, « A new look at musical structure and the guitar in the music of Villa-Lobos », *Soundboard magazine*, n° 2, Fall 2000, p. 7.

particulièrement bien dans les passages linéaires, grâce à la cohérence et à la tension ainsi créées.



Ex. 1a - VILLA-LOBOS, *Etude n° 11* pour guitare, schéma des mes. 1-4

Regardons la première page du *Poema singelo*. La note pédale est la tonique (*sol*), tandis que la mélodie revient toujours à la dominante (*ré*)²². La sensation de corde à vide continue dans la ligne descendante de la basse, jusqu'à la cadence V-I. La mélodie linéaire – qui justifie l'intitulé de *Poema singelo* – accompagnée par une formule de valse « chopinienne »²³, ouvre le chemin de l'émotion, la largeur de l'expression, comme le suggère França²⁴. Le centre tonal est donc soutenu par la basse et la dominante qui revient toujours dans la mélodie (V-I) comme le suggère le graphique (exemple 1b). C'est en effet l'accord de tonique désigné par la basse (*sol-si* bémol- *ré*) qui établit le centre tonal à travers cette forme A-B-A-C-A.

Jaffe²⁵ souligne ainsi les influences présentes dans la musique de Villa-Lobos²⁶ pour guitare : « Bach, impressionnisme (notamment Debussy), art de la miniature instrumentale (surtout Chopin), musique de salon fin-de-siècle, musique folklorique brésilienne et *ragtime* américain ».

²² Ce passage pourrait être considéré comme une illustration moderne de la définition de la teneur dans les théories du chant grégorien : la teneur est la note qui est toujours la plus présente.

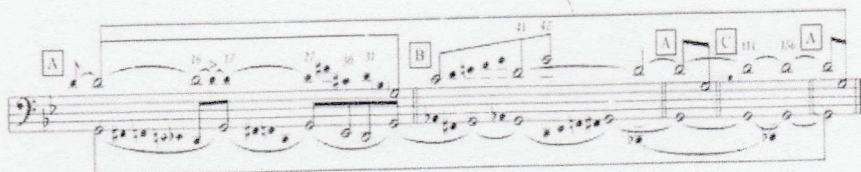
²³ Souza Lima établit une analogie avec la *Valsa* ou *Valsa Choro*. J'ai pu la vérifier moi-même, lorsque Dennis Kam, mon professeur de théorie et de composition à l'université de Miami, m'a demandé si j'étais sûre de ne pas avoir joué du Chopin au lieu de Villa-Lobos, la première fois qu'il a entendu le *Poema singelo* en 2000, lors d'une cérémonie d'hommage.

²⁴ *Op. cit.* Voir p. 4.

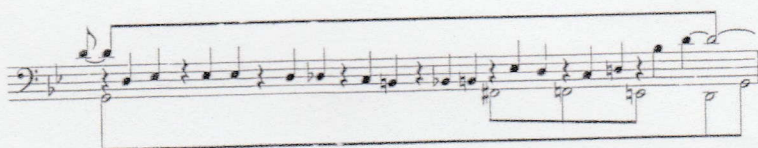
²⁵ Michael JAFFE, *op. cit.*, 1966, p. 18, cité par Daniel MEDEIROS, *op. cit.*

²⁶ La visite du compositeur lui a causé une forte impression ; voir, par exemple, la pièce pour piano intitulée *New York Skyline*, écrite en 1937 et fondée sur la ligne formée par les constructions de cette ville, que Villa-Lobos a transportées à travers le pentagramme musical (cf. Souza Lima, 1968).

On peut dire que le *Poema singelo*²⁷, dans cette première page, confirme le deuxième, le troisième et le quatrième aspects mentionnés par Jaffe, l'arpège qui finit la section (mes. 30), élément qui se répète dans plusieurs parties de cette œuvre, lui conférant une « touche » impressionniste.



Ex. 1b - VILLA-LOBOS, *Poema singelo*, graphe du plan tonal



Ex. 1c : VILLA-LOBOS, *Poema singelo*, schéma des premières mesures²⁸

Ce passage représente encore un autre aspect du style de Villa-Lobos : la longueur de ses phrases. Si l'on considère la définition de la phrase proposée par Roger Sessions (« Portion de musique qui peut être exécutée 'dans un souffle' », citée dans Rothstein²⁹), elle ne peut certainement pas être appliquée à un compositeur apparemment toujours en train d'ajouter d'un détail pour compléter l'idée d'une phrase. Nous écoutons toujours les prolongations des phrases et cette attitude est présente dans l'introduction du *Poema singelo* dont la phrase introductive occupe 14 mesures (4+2+2+6), aussi bien que dans les

²⁷ Heitor VILLA-LOBOS, *Poema singelo*, New York, Consolidated Music Publishers, 1948, nouvelle édition révisée par le compositeur.

²⁸ Comparable au schéma 1a.

²⁹ William ROTHSTEIN, *Phrase rhythm in tonal music*, New York, Schirmer Books, 1989, p. 3

Impressões Seresteiras (1936) dont la première phrase s'étend sur 25 mesures (4+4+4+9+4), entre autres exemples.

D'une façon naturelle et tranquille les idées se développent jusqu'au moment où le compositeur n'a plus rien à dire. Il change alors totalement de sujet. Cela concorde bien avec la définition de la phrase donnée par Westergaard³⁰. Selon lui, une phrase :

- ...établit une séquence de sons...
- ...se meut dans une autre séquence de sons ...
- ...que nous sommes capables d'anticiper ...
- ...car nous avons une certaine notion du moment où elle se présentera...

...une fois ce fait accompli, nous savons que la phrase est arrivée à sa fin et que rien n'est plus nécessaire pour la compléter.

Après les idées introductives du *Poema singelo*, Villa-Lobos « change de sujet », présentant un passage extrêmement romantique, dramatique même³¹. Le contrepoint dans la 2^e partie de cette session, nous libère des références tonales. L'effet de corde à vide demeure pourtant ; voir le graphique de l'exemple 1b.



Ex. 2 - VILLA-LOBOS, *Poema singelo*, ligne principale du contrepoint, mes. 44-53

Estrela³² nous avertit au sujet de la notation de Villa-Lobos qui peut parfois désorienter les interprètes. Selon lui, l'indication > (chevron horizontal), au lieu d'une accentuation, indique que les notes doivent être jouées avec beaucoup d'intention. Dans le cas de cette mélodie particulière, cela va sans dire.

Revenons à la note-pédale, cette fois-ci illustrée par la première pièce des *Saudades das selvas brasileiras*. Le 6^e degré (*do*), soutient le

³⁰ Cité par William ROTHSTEIN, *op. cit.*

³¹ Il ne faut pas confondre romantisme avec imprécision rythmique. Santos (1975, dans Daniel MEDEIROS, *op. cit.*, p. 40) affirme que l'exubérance de la musique pour guitare de Villa-Lobos peut tromper l'exécutant, causant une interprétation excessivement indéfinie, avec rubatos prolongés, une impétuosité exagérée et une excessive interférence du tempérament dans le style.

³² *Op. cit.*, p. 18.

mouvement continu des doubles croches et le 3^e degré (*sol*) divise avec le *fa*# la tension qui se dissout dans un joyeux dialogue entre triolets et rythmes syncopés (mes. 10-12) arrivant finalement à l'intervalle harmonique formé par la succession V-I. Sommes-nous toujours en *mi* bémol majeur ? Cela n'a aucune importance dans ce scénario sonore. Comme le voulait toujours Villa-Lobos³³, rien ne reste « innocemment tonal ».



Ex. 3a - VILLA-LOBOS, *Saudades das selvas brasileiras I*,
schéma des premières mesures



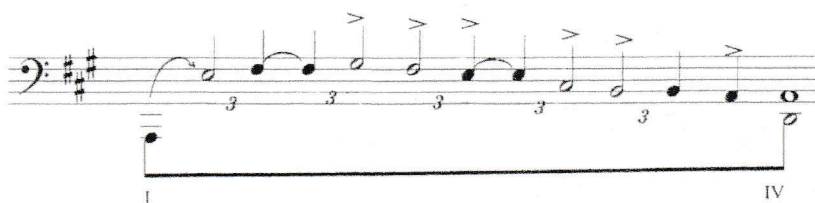
Ex. 3b - VILLA-LOBOS, *Saudades das selvas brasileiras I*,
schéma des mes. 10-12

Dans la deuxième pièce, la tonalité est bien établie dès le début, soutenue à la basse par l'intervalle harmonique tonique (*la*)-dominante (*mi*) à nouveau ; ici, même la notation suggère l'effet de corde à vide³⁴. Nous sommes dans la tonalité de *la* majeur et la mélodie de la voix centrale part de la tonique, s'appuyant sur la dominante et finissant sur la

³³ Voir Alceo BOCCHINO, *op. cit.*, p. 3.

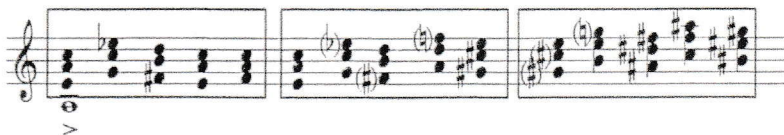
³⁴ Parfois, on pourrait envisager l'utilisation de la pédale tonale, pour éviter une surcharge sonore, mais la notation ne le suggère pas. Le pianiste devrait donc trouver des ressources alternatives pour contrôler la pédale de droite. De toute façon l'effet de corde à vide inclut le fait de « laisser sonner » indéfiniment.

sous-dominante à laquelle est confié un intervalle de quinte avec la tonique. Le scénario créé par Villa-Lobos, encore une fois, dépasse l'idée du centre tonal. Les trois plans sonores se complètent et nous offrent une image, un tableau.



Ex. 4 - VILLA-LOBOS, *Saudades das selvas brasileiras II*, schéma des mes. 6-10

Goldspiel³⁵ note que Villa-Lobos utilise des accords parallèles – triades, accords de septième – en mouvement parallèle, c'est-à-dire sans modification de la position de l'accord ; Medeiros³⁶ fournit un exemple de cette caractéristique à travers les cinq premières mesures de l'étude n° 12 pour guitare et nous pouvons facilement établir une analogie avec le passage du *Poema singelo* présenté ci-dessous, accompagnés tout les deux, de façons différentes certes, de la note pédale – *open string*, promouvant l'intérêt harmonique et timbrique.

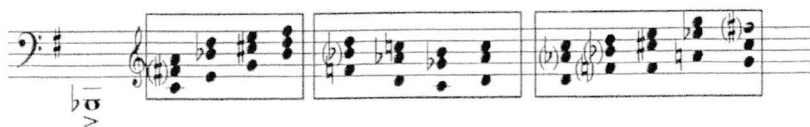


Ex. 5a - VILLA-LOBOS, *Etude n° 12* pour guitare, schéma des mes. 1-5

Dans le passage du *Poema singelo*, figurent des accords de quinte diminuée, parfaits majeurs, de septième de sensible, de neuvième :

³⁵ Art. cit.

³⁶ Op. cit.



Ex. 6b - VILLA-LOBOS, *Poema singelo*, *Vivace*, mes. 117- 127

Ce passage fait partie d'un *Vivace*, qui suit une des répétitions de la section valsante déjà examinée et illustre un autre aspect typique du discours musical de Villa-Lobos : le contraste, la rupture du confort auditif et de la sensation de familiarité, caractéristique figurant en première place dans la classification de Juan Prego Salas, cité par França³⁷ : « Contrastes abrupts entre les textures de grande densité et épisodes contrastants [...] ».



Ex. 6a - VILLA-LOBOS, *Poema singelo*, schéma du début du *Vivace* après les deux épisodes *Andantino*

Ce type de rupture intervient également dans les deux pièces des *Saudades das selvas brasileiras*.

Dans la première, après l'introduction du scénario déjà décrit, avec son *ostinato* et la note pédale, notre écoute est interrompue par une section qui sonne comme une improvisation. Les doubles croches de la main gauche se libèrent de leur *ostinato* tandis que la main droite « improvise ». Ce passage qui suggère plus de liberté, nous rappelle le ragtime, l'improvisation, le jazz, aspects présents dans les commentaires de Jaffe³⁸ cités antérieurement.

³⁷ Juan Prego SALAS, « Heitor Villa-Lobos, Figura, Obra e Estilo », *Boletim Interamericano de Música*, mars 1966, cité par Eurico Nogueira FRANÇA, *op. cit.*, p. 23.

³⁸ Cités par MEDEIROS, *op. cit.*



Ex. 6b - VILLA-LOBOS, *Saudades das selvas brasileiras*, improvisation, schéma des mes. 34-41

La deuxième pièce, qui prend également appui sur un *ostinato*, traduit encore une fois le mouvement continu qui semble plutôt celui d'un petit train³⁹ – peut-être les jungles (*selvas*) évoquées dans le titre font-elles référence plutôt au paysage qu'on admire à travers la fenêtre du train qui traverse la Forêt Atlantique au sud et au sud-est du Brésil. Le chant nostalgique (peut-être celui du *caboclo*) de la ligne mélodique de la voix intermédiaire à la basse est tout de suite remplacé par un chant populaire, entendu même dans les villes, parmi les enfants. C'est Eurico Nogueira França⁴⁰ qui souligne le contact intime du compositeur avec la musique folklorique, cherchée dans les sources originelles, imprégnant toute son œuvre d'une brésilianité intime, prodigieusement diversifiée.

Ce petit chant populaire, qu'on entend dans la ligne mélodique supérieure, établit un dialogue avec un dessin de noires descendant à la main gauche, dans une espèce de commentaire inattendu, en dehors du contexte, caractéristique déjà mentionnée comme partie intégrante du style de Villa-Lobos.



Ex. 7a - VILLA-LOBOS, *Saudades das selvas brasileiras II*, chant populaire, mes. 47-50

L'interruption apparaît juste après, d'une façon plus abrupte et significative, sous la forme d'un *Vivo* frénétique et surprenant, comme si le compositeur ne voulait pas permettre une écoute agréable.

³⁹ Et pourtant le mot *selvas* (jungles) satisfait jusqu'à nos jours l'imaginaire étranger et ce qui concerne les aspects "exotiques" de notre territoire. Villa-Lobos était certainement conscient de ce fait en choisissant ce titre. Cf. Zélia CHUEKE, « La musique brésilienne pour piano : révélation d'une pluralité culturelle », dans *Le piano brésilien*, dir. Zélia Chueke, Paris, Université Paris-Sorbonne, OMF, série « Conférences et Séminaires », n° 40, 2009.

⁴⁰ *Op. cit.*



Ex. 7b - VILLA-LOBOS, *Saudades das selvas brasileiras II*,
interruption du chant populaire, schéma des mes. 54-57, *Vivo*

A travers son discours musical, Villa-Lobos nous offre donc divers paramètres d'écoute. Il transite entre la modernité et la tradition sans aucun préjugé, présentant de façon tout à fait originale un langage universel, la combinaison de diverses influences et la recherche continue de la nouveauté. Nous concluons ces considérations, dans le cadre de cet hommage au plus grand compositeur des Amériques à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, en citant Antonio Rangel Bandeira⁴¹ :

Le monde commence et finit dans un langage sonore né dans son cœur immense, comme l'une des plus puissantes formes d'art de tous les temps.

Zélia CHUEKE

Universidade Federal do Paraná
& Observatoire musical français
de l'Université Paris-Sorbonne

⁴¹ Dans *Presença de Villa-Lobos* (Ed. MEC/DAC, Museu Villa-Lobos), vol. 9, 1974.